

Amelia Manuela Kielbawska

Kognitywna teoria metafory w analizie spektaklu pantomimy.

Próba zastosowania narzędzi semantyki kognitywnej na gruncie nauki o teatrze.

Pierwotnie wydrukowano w:

Filologia polska 3. Między słowem a obrazem, red. K. Smużniak, Zielona Góra 2006.

Publikacja w Internecie:



Kraków, 2007

Kopiowanie i rozpowszechnianie dozwolone wyłącznie nieodpłatnie

i z podaniem autora.



JĘZYKOZNAWSTWO KOGNITYWNE...

Kognitywizm, rozwijający się na pograniczu nauk związanych z myśleniem i doświadczaniem – m.in. psychologii, neurologii, językoznawstwa i badań nad sztuczną inteligencją – jest paradygmatem badawczym, który oferuje przydatne dla niejednej jeszcze dziedziny założenia i oparte na nich teorie. Na założenia te składają się przede wszystkim: uznanie wyrazów językowych za odbicie procesów mentalnych, postrzeganie zjawiska metafory jako powszechnego sposobu poznania i komunikowania, poszukiwanie źródeł języka w doświadczeniach cielesnych, odrzucenie mitu obiektywizmu i subiektywizmu z wprowadzeniem na ich miejsce tzw. mitu doświadczeniowego, założenie istnienia zespołu intersubiektywnych obrazów mentalnych, zwanych przedpojęciowymi schematami wyobrażeniowymi oraz idealizującymi modelami kognitywnymi. Lingwistyka kognitywna postuluje również uwzględnianie doświadczeń biologicznych, neurofizjologicznych, językowych, psychicznych i kulturowych podmiotu ekspresji. Do wymienionych założeń i propozycji, charakteryzujących kognitywizm, a w szczególności językoznawstwo kognitywne, zamierzam tu sięgać, skupiając się przede wszystkim na kategorii metafory – zdaniem lingwistów kognitywnych – jednym z głównych sposobów ujmowania świata w procesach myślowych i języku¹. Szczególnie wartościowe w omawianym paradygmacie badawczym wydaje się wypracowanie narzędzi na podstawie holistycznego widzenia człowieka i wyników badań prowadzonych w naukach przyrodniczych. Pokuszę się o próbę uzasadnienia, omówienia i zastosowania perspektyw badawczych językoznawstwa kognitywnego na gruncie nauki o teatrze. Istnieje wiele powodów i celów, dla których warto podjąć to wyzwanie, a jednym z bardziej oczywistych i zadziwiających jest... brak takich prac². Prócz rozważań teoretycznych zaprezentuję analizę metafor – rozumianych za kognitywistami jako odbicie sposobu myślenia – w spektaklu „Małpy” Wrocławskiego Teatru Pantomimy³.

¹ Por. G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, tłum. i wstęp T. P. Krzeszowski, Warszawa 1988. Bardziej sugestywny jest tytuł oryginału: *Metaphors we live by* (dosł. „metafory, przez które żyjemy”).

² Oprócz zarysu tej perspektywy w kilku pracach W. Balucha, np. *Perspektywy wykorzystania semantyki kognitywnej w badaniach teatrologicznych. Na przykładzie metafory teatralnej*, „Dialog” 1995, nr 9. Być może powstają też teraz podobne prace, jednak nic mi o tym nie wiadomo.

³ Spektakl „Małpy” w wykonaniu Wrocławskiego Teatru Pantomimy, premiera 28, 29 czerwca 2003 r. we Wrocławiu. Scenariusz: K. Sobiszewska, A. Sobiszewski; reżyseria i choreografia: A. Sobiszewski; kostiumy i scenografia: L. Frydryszak; obsada: samce – M. Oleksy, K. Roszko, R. Wrzosek, M. Prusak, T. Pietrzykowski, M. Sikorski*, R. Piorun**, D. Dudkiewicz**, samice – K. Sobiszewska, A. Nabiałkowska, M. Polańska*, P. Józwin, A. Kulińska*, I. Cześniewicz*, opiekun I – Ł. Jurkowski, opiekun II – Z. Szymczyk, kobieta – U. Hasiej*, A. Borkowski** (gwiazdką oznaczono aktorów niegrających w lutym 2005, dwiema – w grudniu 2003).



...A TEATROLOGIA

Sytuację współczesnej teatrologii niełatwo scharakteryzować ogólnie, z pewnością można jednak stwierdzić, że myśl teatralna absorbuje nowe metody i perspektywy badawcze. Tylko niektóre z nich to: antropologia, teoria chaosu, dekonstrukcjonizm, socjologia, kognitywizm. Krytykowana m.in. przez Sławomira Świontkę izolacja teatrologii, uznana przez niego za skutek fascynacji teatrologów tezą o autonomiczności teatru i obdarzona niechlubnym, choć chyba słusznym, mianem pychy, sytuuje się w opozycji do skromności filmoznawstwa (dziedziny pokrewnej), niekryjącego swego zadłużenia u innych nauk⁴, co pozwala na dynamiczny rozwój badań w tej dziedzinie⁵. Dociekanie powodów takiej kondycji teatrologii niczego jednak nie przyniesie i nie jest dla niniejszych rozważań istotne, dlatego zauważmy skutek owej sztucznej autonomii: spowolnienie rozwoju i ograniczenie pola badań. Z drugiej strony teatrologia rozwija się. Dąży do synkretyzmu (sięgając np. do wymienionych wcześniej nauk) – na wzór synkretyczności samego teatru – choć dzieje się to powoli. Bardzo nieśmiało korzysta jak dotąd z kognitywizmu, lecz coraz częściej postuluje i uzasadnia zainteresowanie tym kierunkiem badań⁶.

Nadal jednak można odnieść wrażenie, że berło wśród metod badawczych stosowanych w nauce o teatrze dzierży tradycyjna semiotyka, która w praktyce rozczarowuje nieprzystawalnością swych narzędzi (pochodzących m.in. ze ścisłej dziedziny logiki formalnej) do wymykającej się im humanistycznej rzeczywistości teatralnej. Owo rozczarowanie pogłębia się z czasem i odczuwalny jest z jednej strony przesyć: mnożeniem kodów i systemów, nadmiarem wskazanych znaków i wyłącznie intelektualnym ich ‘dekodowaniem’, pozorem obiektywności przy oczywistym subiektywizmie badacza, a z drugiej strony – niedosyt z powodu ignorowania przez semiotykę strukturalną tak istotnych kwestii, jak autentyczne, intersubiektywne przeżywanie i rozumienie spektaklu: przecież one interesują widzów i aktorów. Dlaczego więc nie miałyby do tych wartości sięgnąć teatrologia, zamiast pozostawać przy nieprzystawalnej i mocno ograniczonej na tym polu metodologii strukturalnej? Wśród propozycji konkurujących z tą ostatnią znajduje się również kognitywizm. I to nie przypadkowo. Wspomniane na początku założenia językoznawstwa kognitywnego – w przeciwieństwie do „sztywnej” semiotyki – wydają się dla teatrologicznej semantyki trafne i otwierają nowe perspektywy badawcze.

⁴ Filmoznawstwo z powodzeniem bardzo wiele czerpie właśnie z kognitywizmu, por. S. Świontek, *O możliwościach zastosowania w nauce o teatrze pewnych nowych metod badawczych (Perspektywy i ograniczenia)*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, Wrocław 2003, t. 2.

⁵ Por. S. Świontek, op. cit.

⁶ Por. W. Bałuch, op. cit.; K. Smużniak, *Pantomima XX wieku. Kierunki i tendencje*, Zielona Góra 2002; tegoż: *Teatr pantomimy Henryka Tomaszewskiego. Prolegomena do teorii teatru pantomimy*, Zielona Góra 2004; E. Wąchocka, *Semiotyka teatru: co nam zostało z tych lat?*, [w:] *Problemy teorii...*; S. Świontek, op. cit.



PANTOMIMA. KILKA SŁÓW O JEZYKU

Kognitywistyczne widzenie języka rzuca szczególne światło na badanie teatru pantomimy. Wśród prekursorskich pozycji teatrologicznych wykorzystujących omawiany paradigmat przeważają rozprawy właśnie o pantomimie. Wojciech Baluch, wyróżniając metafory teatralne, zajmuje się metaforami wizualnymi. Stwierdza, iż semantyka kognitywna ma zastosowanie przede wszystkim w warstwie wizualnej spektaklu⁷. Karol Smużniak jako odpowiednie pole badań prowadzonych z perspektywy kognitywnej wskazuje wprost teatr pantomimy⁸. Wymienione spostrzeżenia metodologiczne są uzasadnione: językoznawstwo kognitywne źródeł językowych metafor szuka w doświadczeniach cielesnych. Także dla aktora pantomimy ciało jest czymś najistotniejszym: zarówno tzw. bazą doświadczeniową⁹ ekspresji, jak i samym środkiem wyrazu.

Terminy języka, ekspresji, wyrażen etc. stosuję zamiennie w odniesieniu do języka werbalnego i tzw. mowy ciała, gdyż tę drugą traktuję jako język¹⁰. Wymienne używanie określeń dodatkowo ma pokazywać, że znaczenia nie są zależne od systemu znakowego (werbalnego bądź wizualnego), lecz istnieją prymarnie w umyśle. Jest to istotne założenie językoznawstwa kognitywnego, które czyni wszelkie środki wyrazu równoprawnymi pod względem potencjalnych możliwości komunikacyjnych. Tym samym można mówić o metaforze w teatrze za pomocą językoznawczej terminologii. Dalsze rozważania oparte będą właśnie na przenoszeniu narzędzi językoznawczych na grunt badania wizualnego języka ciała i przestrzeni w sztuce pantomimy.

Moim zdaniem błędem jest twierdzenie, iż wyrażane wizualnie pojęcia koniecznie winne być przekładalne na słowa, aby zostały zrozumiane. Według niektórych właśnie ów przekład miałby zapewnić zrozumienie komunikatu wizualnego przez odbiorcę¹¹. Mniemanie to uznaję za wynik podważanego dziś coraz częściej werbocentryzmu, który kognitywiści kwestionują pośrednio przez dostrzeganie znaczenia w mających intersubiektywną podstawę procesach myślowych, nie zaś w rzeczywistości obiektywnej czy w środkach wyrazu, traktując wszelkie typy tych ostatnich równorzędnie¹². Praktyka odbioru spektaklu¹³ dowodzi, że widzowie nie potrzebują pośrednictwa słów (także w procesach mentalnych).

Interesujące, że często używane na określenie języka werbalnego wyrażenie „język naturalny”¹⁴ traci swą zasadność w zestawieniu z mową ciała, którą równie trafnie można nazwać „językiem naturalnym”. „Naturalność” bowiem nieuchronnie kojarzy się z pierwotnością, bliskością człowiekowi, znamionami właśnie dla ekspresji cielesnej (w znacznie większym stopniu niż dla verbum).

⁷ W. Baluch, op. cit., s. 142.

⁸ K. Smużniak, *Pantomima...*, s. 23 – 26.

⁹ Termin pochodzi z pracy G. Lakoffa i M. Johnsona, op. cit.

¹⁰ Przez język rozumiem komunikatywny rodzaj wszelkiego typu ekspresji.

¹¹ Por. E. Balcerzan, Z. Osiński, *Spektakl teatralny w świetle teorii informacji*, [w:] *Problemy teorii...*

¹² Zwraca na to uwagę K. Smużniak, *Teatr pantomimy...*

¹³ Na podstawie własnych doświadczeń, obserwacji i licznych rozmów.

¹⁴ Termin „język naturalny” powstał w opozycji do „języka sztucznego”.



CO SIĘ LICZY W TEATRZE.

INTERSUBIEKTYWNE MODELE POZNAWCZE

Każde z założeń językoznawstwa kognitywnego, podanych na początku, przystaje w jakiś sposób do zagadnień teatru pantomimy. Istotne dla tej sztuki wydaje się zwłaszcza traktowanie ciała jako środka wyrażania i źródła podstawy doświadczeniowej. Równie ważne dla niniejszych rozważań jest pojęcie „schematów

wyobrażeniowych” jako zespołu istniejących intersubiektywnie przedpojęciowych struktur myślowych, stanowiącego wspólną ludziom podstawę rozumienia wszelkich form ekspresji. Otóż istnienie takich schematów, które można nazwać uniwersalnymi, pozwala stwierdzić, że rozumienie aktora przez widza dokonuje się nie dzięki świadomym intelektualnym procesom dekodowania znaków (a przynajmniej w znacznie mniejszym stopniu, niż chcieliby tego semiotycy-strukturaliści), lecz na prostej drodze (współ-)odczuwania i spontanicznego przywołania własnych emocjonalno-mentalnych doświadczeń. W tym miejscu warto usłyszeć głos samych aktorów oraz widzów. To przecież oni są podstawą istnienia, istotą teatru.

Z ust aktorów czy widzów nie słyszymy raczej słów „znak” czy „dekodowanie”, za to bardzo często: „przeżycie”, „doświadczenie”, „rozumienie”, co uprawomocnia semantykę kognitywną w teatrologii. Świetnym przykładem i dowodem na takie esencjonalne rozumienie teatru jest historia przytoczona przez Stefana Niedziałkowskiego, aktora i reżysera od czterdziestu lat zajmującego się teatrem pantomimy. Jeden z jego uczniów po powrocie z zagranicy zjawił się u niego i z zapalem poprosił o możliwość zaprezentowania świeżo nabytych umiejętności. „To jest japońska pantomima, której uczyłem się przez kilka miesięcy” – oznajmił, po czym wykonał rękami serię szybkich różnorodnych układów-znaków. „To nie jest pantomima” – odpowiedział Niedziałkowski zdziwionemu uczniowi – „bo ja nie czuję i nie rozumiem”. Powyższe słowa świadczą, po pierwsze, o priorytecie przeżycia i myślenia w teatrze, po drugie, o istnieniu uniwersalnej podstawy pozwalającej „czuć i rozumieć”: zespołu modeli kognitywnych¹⁵. Kiedy indziej podkreślił Niedziałkowski poznawczy charakter ekspresji cielesnej, nazywając aktora-mima „myślicielem w ruchu”¹⁶.

Intuicję schematów wyobrażeniowych oraz idealizujących modeli kognitywnych można też dostrzec u Jana F. Jacki (aktora i semiotyka), który mówi o „archetypicznych znakach ciała”, zapewniających pantomimie siłę ekspresji. Owe „archetypy” to „znaki ciała, które wiążą się z najgłębszymi i najbardziej pierwotnymi doświadczeniami człowieka”¹⁷. Mają zatem jakąś uniwersalną podstawę w umysłach

¹⁵ Należy wszakże zauważyć, że tak rozumie pantomimę S. Niedziałkowski: daje pierwszeństwo emocji i przeżyciu wynikającym z doświadczenia. Generalizując, jest to ujęcie europejskie, zachodnie. Pantomimę klasyczną rozumie się na całym świecie (także w Japonii). W teatrze Dalekiego Wschodu istnieją jednak formy (i jedną z nich prezentował z pewnością uczeń Niedziałkowskiego), zrozumiałe wyłącznie dla znających dany system, oparte na skodyfikowanym, arbitralnym języku. Ów język-system korzystniej badać metodami strukturalnymi. Za cenne uwagi na ten temat dziękuję prof. Januszowi Deglerowi.

¹⁶ Otwarte Warsztaty Sztuki Mimu we Wrocławskim Teatrze Pantomimy, 1 – 12 grudnia 2004 r.

¹⁷ J. F. Jacko, *Mowa ciała a specyficzny renesans klasycznej pantomimy*, [w:] *IX Siedleckie Forum Nauczycieli, Rodziców i Wychowawców*, red. S. Hęciak, Siedlce 2000, s. 6.

tych, którzy doświadczają ich w odbiorze i dzięki tej podstawie rozumieją je. Innymi słowy, ów rodzaj archetypów cielesnej ekspresji tkwi w psychice, umyśle odbiorców intersubiektywnie. Można więc archetypiczne znaki ciała utożsamiać z przedpojęciowymi schematami wyobrażeniowymi.



METAFORA

Przed przystąpieniem do analizowania spektaklu z wykorzystaniem kognitywnej teorii metafory, przyjrzyjmy się jej przez chwilę. Za interesujące dla przedmiotu moich badań zagadnienie uważam wskazaną przez kognitywistów powszechność zjawiska metafory¹⁸, czyli szerokie jej zastosowanie. Metafora wykracza poza język werbalny. Poza tym zauważono nie tylko ogromny jej udział ilościowy w języku, ale i wagę pełnionej funkcji: nazywanie nienazywanego¹⁹. Metafora jest bowiem narzędziem poznawania, rozumienia i doświadczania świata²⁰. A jak założenia te mają się do języka ciała i teatru pantomimy?

Przed wszystkim w ekspresji cielesnej metafora występuje bardzo często, podobnie jak w języku werbalnym. Ponadto, będąc wyrażana wizualnie, ujawnia bliskie pokrewieństwo między bazą doświadczeniową a środkami wyrazu. W metaforyzowaniu wizualnym mamy do czynienia ze związkiem podstawy i ekspresji znacznie bardziej bezpośrednim niż pomiędzy bazą doświadczeniową a metaforycznymi wyrażeniami w słowach. Na ową bazę doświadczeniową składają się wydarzenia, dokonywane za pośrednictwem ciała, które jednocześnie staje się środkiem ekspresji. Powyższe spostrzeżenie przybliży i porządkuje tabela, gdzie zestawiam wyróżniane przez kognitywistów elementy metafory w języku werbalnym z ich odpowiednikami w metaforze wizualnej (na przykładzie spektaklu „Małpy” Wrocławskiego Teatru Pantomimy).

Przed wszystkim w ekspresji cielesnej metafora występuje bardzo często, podobnie jak w języku werbalnym. Ponadto, będąc wyrażana wizualnie, ujawnia bliskie pokrewieństwo między bazą doświadczeniową a środkami wyrazu. W metaforyzowaniu wizualnym mamy do czynienia ze związkiem podstawy i ekspresji znacznie bardziej bezpośrednim niż pomiędzy bazą doświadczeniową a metaforycznymi wyrażeniami w słowach. Na ową bazę doświadczeniową składają się wydarzenia, dokonywane za pośrednictwem ciała, które jednocześnie staje się środkiem ekspresji. Powyższe spostrzeżenie przybliży i porządkuje tabela, gdzie zestawiam wyróżniane przez kognitywistów elementy metafory w języku werbalnym z ich odpowiednikami w metaforze wizualnej (na przykładzie spektaklu „Małpy” Wrocławskiego Teatru Pantomimy).

	Metaforyka werbalna	Metaforyka wizualna
Dziedzina źródłowa	Przestrzeń „wysoko”	
Dziedzina docelowa	Pojęcie władzy	
Metafora	„Władza to wysoko” ²¹	
Baza doświadczeniowa	– fizyczna dominacja (siła) władcy motywuje jego dominację społeczną (np. w grupie małp; również wśród ludzi, jak wynika m.in. ze starotestamentowych opisów wyboru nowego króla żydowskiego), – zwykle panujący jest usytuowany wyżej od poddanych (np. na wysokim tronie papieskim czy królewskim, przed którym dodatkowo kłęka się)	
Przykłady zastosowania metafory	„być u szczytu władzy”, „stać wyżej od innych”, „panować nad kimś”	– przejmowanie władzy przez wspięcie się na szczyt pnia, – usytuowanie boksu małpy-przywódcy ponad stadem, na najwyższej w klatce platformie

¹⁸ Por. G. Lakoff, M. Johnson, op. cit.

¹⁹ Według H. Paula metafora bierze się „z braku innych środków”, K. Bühler, *Teoria języka*, tłum. J. Koźbial, Kraków 2004, s. 365.

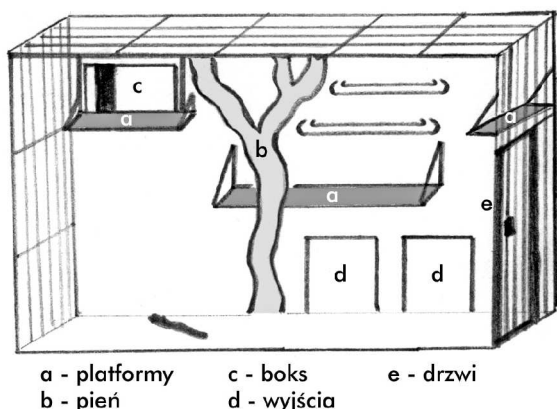
²⁰ Por. G. Lakoff, M. Johnson, op. cit.

²¹ „Owo ‘to’ należy traktować jako skrót pewnego zbioru doświadczeń, na których oparta jest metafora i z których pomocą ją pojmujemy”. G. Lakoff i M. Johnson, op. cit., s. 43; autorzy wskazują tu na związek metafory z bazą doświadczeniową.

Powtórzmy zatem: fenomen metaforyki języka wizualnego w ekspresji cielesno-przestrzennej polega na tym, że baza doświadczeniowa jest tutaj wyjątkowo bliska wyrażeniom wykorzystującym metaforę. Bliskość ta wynika z tożsamości narzędzia doświadczenia (w bazie doświadczeniowej) i ekspresji (w wyrażeniu metaforycznym). Narzędziem tym w obu wypadkach pozostaje ciało. Podstawa doświadczeniowa i środek wyrazu tworzą dzięki niemu nierozzerwalną wspólnotę, która w języku werbalnym realizuje się wyłącznie za pośrednictwem słów. Okazuje się zatem, że o specyfice przekazu wizualnego decyduje wybór środka ekspresji, tworzywa. Czy ma to większe znaczenie? Z punktu widzenia odbiorców sztuki – ogromne. Aktor pantomimy Jonathan Loe Silen twierdzi, że pantomima dlatego ma moc głęboko poruszyć widza, ponieważ unika filtru słów, czyli odruchowej intelektualno-emocjonalnej kontroli nad skojarzeniami, ograniczającej spontaniczne przeżycia i refleksję²². Komunikacja poza słowami jest zatem wielką szansą, by przemówić do człowieka i mocno go poruszyć. A tego poszukują nie tylko artyści: potrzeba autentycznych przeżyć – ich ekspresji i percepcji – dotyczy naszej codzienności.

Silny związek podstawy doświadczeniowej ze środkiem wyrazu w metaforze cielesno-wizualnej świadczy, moim zdaniem, o przewadze mowy ciała nad językiem werbalnym w wyrażaniu pojęć pewnych sfer życia (szczególnie emocjonalnej i duchowej), gdzie ów drugi często niedomaga, a w konsekwencji okazuje się zbędny.

W poniższej analizie odwołuję się do fragmentów spektaklu, zajmuję się wybranymi jego elementami. Dlatego dołączam opis przebiegu całości (zastrzegam, że nie pretenduje on do wyczerpującego opisu semiotycznego), pomocny w zrozumieniu ogólnego sensu sztuki dzięki udziałowi kontekstu. Podział na części jest umowny. Opisu dokonałam po kilkakrotnym obejrzeniu spektaklu²³. Niewielki stopień jego uszczegółowienia wydaje mi się odpowiedni dla poczynionej dalej analizy.



a - platformy c - boks e - drzwi
b - pień d - wyjścia

WROCŁAWSKI TEATR PANTOMIMY: „MAŁPY”.

OPIS SPEKTAKLU

- Na środku sceny duża klatka (zob. rys.), przed nią ławka.
- Stary samiec-przywódcą stada siedzi na platformie przed boksem. Opiekun I zbliża się do klatki, obserwuje przywódcę, który robi kilka min i zamyka się w swym boksie. Opiekun odchodzi.
- Do klatki wbiega z wewnątrz młody samiec, przeszkadza opiekunowi I w myciu szyby, naśladuje jego ruchy. Wchodzi na pień, skąd spędza go kolejny samiec, rozpoczynają walkę-zabawę, do której dołączają inni; wchodzi też samice.
- Przywódca wychodzi ze swego pomieszczenia, na co małpy reagują uległymi pozycjami. Następnie ‘rządzi’, uderzając kijem w platformę, małpy poruszają się w takt uderzeń. Starzec znika w swej celi.
- Kobieta przygląda się samicy-matce, która spogląda jej głęboko w oczy i opiekuje się swym wiszącym na jej brzuchu dzieckiem, w czym pomagają jej inne małpy.

²² W rozmowie prywatnej, grudzień 2004.

²³ W grudniu 2003 r. i w lutym 2005 r.

- Kobieta przykładą rękę do szyby, ‘prowadzi’ naśladowując ją z drugiej strony młodą samicę, głaszcząc ją przez kratę. W nastroju rozmarzenia przeciąga się, oparta plecami o szybę.
- Nagle wchodzi opiekunowie, kobieta szybko opuszcza ręce i siada na ławce. Opiekun II, zirytowany obecnością odwiedzającej, sprząta ławkę, zmuszając kobietę do przesuwania się. Gdy, oparty o klatkę, sięga po zapalniczkę, by zapalić trzymanego już w ustach papierosa, jedna z małp zrywa mu z głowy czapkę. Szybka, farsowa melodia brzmi w czasie, gdy usiłuje ją odzyskać od rozbawionych jego niezdarnością małp, wreszcie udaje się to. Opiekun, wściekły, opuszcza klatkę i scenę.
- Kobieta, wykorzystując nieobecność ludzi, wchodzi do klatki i podchodzi do starego samca. Zjawia się opiekun I, odciąga ją, lecz ta wyrywa się i zbliża swoją twarz do dłoni przywódcy, głaszcząc się jego ręką po policzku. Opiekun wyprowadza kobietę.
- Opiekun II po wejściu z opiekunem I do klatki pozostawia go tam samego, hałasem zwabia małpy, które przejmują nad próbującym je karmić opiekunem I władzę, bawią się z nim.
- Słychać skrzypienie odsuwanych drzwi boksu – wszystkie małpy przyjmują uległe pozycje, gromadząc się w przeciwległym rogu klatki. Przywódca ociężale wychodzi, porusza bezwładnie głową, schodzi do stada, bezskutecznie stara się wspiąć na pień. Jest bardzo słaby, chwieje się, a pociągnięty lekko przez jedną z małp – upada. Z pomocą wspierających go pod ramiona małp wchodzi z powrotem na górną platformę, powoli zasuwa za sobą drzwi boksu. Dochodzą stamtąd jęki, światło ściemnia się.
- Opiekun I wybiega z klatki, powracają obaj opiekunowie z taczka. Pośród wrzasku małp ściągają na uprząży zmarłego przywódcę i wywożą go, śledzeni przez rozpaczliwie reagujące małpy.
- Światło w klatce ściemnia się ponownie, przybiera chłodną barwę. Małpy chaotycznie biegają.
- Po wyjściu małp opiekunowie sprzątajają boks przywódcy, wyrzucają stamtąd jego rzeczy. Wychodząc, gubią przy drzwiach kij.
- Pojawia się samiec, znajduje kij i wchodzi na szczyt pnia, przejmując władzę. Drugi samiec podporządkowuje się mu jako władcy, jednak kolejny próbuje z nim rywalizować, spędzając go z pnia. Buntownika zabijają pozostałe samce z nowym przywódcą na czele. Samice są przerażone, milczą.
- Przybywa opiekun II, a zobaczywszy, co się stało, zabiera ciało samca i wywozi je. Małpy trwają w ciszy i bezruchu.
- Kobieta obserwuje małpy. Podchodzi do niej opiekun I, wobec którego przyjmuje taneczną pozę i tak rozpoczyna się absurdalne tango przed klatką. Zmęczony opiekun I zasypia.

Black-out²⁴, pauza

- Światło rozjaśnia się, na środku stoi w ludzkiej postawie stary przywódca z przyłożonym do ust fletem, na którego dźwięk pojawiają się inne małpy i tańczą w kręgu pod wodzą swego ‘dyrygenta’, przechodząc w tym tańcu stopniowo do ludzkich postaw i zachowania.
- Małpy-samice przyciągają swymi atrakcyjnymi sylwetkami do klatki opiekuna I, tam zostaje on rozebrany do bielizny, na rozkaz – dotyk fletu małpiego przywódcy – przyjmuje niską małpią pozycję i także zachowanie. W przypiływie fizycznego pożądania dopada jednej z samic, rozpoczyna kopulację. Wtedy z boksu wyłania się ksiądz, który strofuje go i ‘rzuca kłatwę’.
- Do małp dołącza zabity wcześniej samiec. Wszyscy otrzymują od kobiety hawajskie wieńce, tańczą, biorą na ramiona opiekuna I i umieszczają go na platformie przy boksie, gdzie, zmęczony, zasypia.
- Dominujący samiec-wodzirej wypuszcza małpy z klatki, odchodzą.
- Opiekun II zastaje w klatce opiekuna I, który ‘jest’ małpą; mierzy go wzrokiem, próbuje wypłoszyć; obaj wychodzą.
- Wbiega sfrustrowany opiekun I ze strzelbą w rękę i usiłuje się zastrzelić (lecz długa lufa utrudnia mu to); opiekun II wyrywa niedoszłego samobójcę z transu, daje mu pokarm dla małp i zwabia je. Te (z powrotem są małpami) karmi opiekun I i one również karmią jego. Opiekun II odchodzi. ‘Familijna’ scena zaprzyjaźnionego z małpami opiekuna I kończy spektakl.

²⁴ Trwające dłuższą chwilę całkowite wygaszenie światel.



SYTUACYJNE SCHEMATY WYOBRAŻENIOWE. ANALIZA

Wśród intersubiektywnych struktur pojęciowych, wykorzystywanych w metaforach wizualnych teatru pantomimy, można wyróżnić te, które odwołują się do złożonych schematów i ram poznawczych, odzwierciedlających wiedzę o kulturowych scenariuszach i modelach, zazwyczaj o dużym stopniu komplikacji, i te, które opierają się na prostych schematach związanych z podstawowymi doświadczeniami ciała, np. na schematach orientacyjnych. Pierwsze z nich jedynie pokrótce scharakteryzuję, skupiając się na analizie drugich.

Wykorzystując kognitywne założenia teorii metafory, W. Baluch przeanalizował scenę wydawania córki za mąż²⁵. Metafora polegała na wykorzystaniu w owej scenie cech przestrzeni typowych dla finansowej transakcji i w konsekwencji na nakładaniu się²⁶ dwóch obrazów mentalnych: układu przestrzennego przywołującego sprzedaż i sytuacji wydawania córki za mąż. W poniższym przykładzie metafory „relacja to taniec” korzystam z tej metody.

Przejdźmy zatem do „Małp”. Wyobrażeniowy schemat relacji damsko-męskiej (ewentualnie konkretniej: poznania się kobiety i mężczyzny) przedstawia następująca scena. Opiekun podchodzi niezauważony do kobiety. Ona wykonuje wtedy coś w rodzaju tanecznej figury, wyginając plecy i podnosząc gwałtownie zgięte napięte ręce – jako przestrach czy może atak. Mężczyzna odpowiada podobnie, szybką reakcją ciała. Po kilku podobnych ‘wymianach’ para przechodzi do tańca; jest nim tango, przeważnie dominuje kobieta. Małpy przyglądają się. Sytuacja sceniczna ze wszystkimi swymi elementami nakłada się na wyobrażeniowy model mentalny relacji damsko-męskiej i w efekcie metafory „relacja kobiety i mężczyzny to taniec” uwypuklone zostają pewne cechy takiej relacji jako tańca.



METAFORY ORIENTACYJNE. ANALIZA

Zastosowaną powyżej metodą badawczą można analizować cały spektakl, jednak tu chcę bliżej przyjrzeć się metaforom nazwanym przez Lakoffa i Johnsona orientacyjnymi²⁷, czyli związanymi z przestrzenią. Odwołanie się do systemu metafor orientacyjnych wydaje się koniecznym elementem adekwatnego ujęcia metodologicznego teatru pantomimy. Jak zauważa Marcel Jousse, badacz antropologicznych aspektów języka gestów, „struktura ciała ma charakter dwustronny i w związku z tym człowiek postrzega przestrzeń ‘w przód’ i ‘w tył’, ‘na prawo’ i ‘na lewo’, ‘do góry’ i ‘na dół’, organizując

²⁵ W spektaklu „Sen nocy letniej”, reżyseria: R. Ziolo, Stary Teatr w Krakowie, premiera 7 marca 1992, por. W. Baluch, op. cit.

²⁶ O selektywnym przenikaniu się sfer w naszym myśleniu pisze K. Bühler, op. cit.

²⁷ G. Lakoff, M. Johnson, op. cit.

na tej bazie swoje myślenie”²⁸. Widać więc, iż ci, którzy zajmują się językiem ciała z niejęzykoznawczego punktu widzenia, podzielają spostrzeżenia językoznawców kognitywnych. Dla jednych i drugich orientacja przestrzenna w postrzeganiu rzeczywistości jest znacząca.

Mistrz pantomimy Marcel Marceau twierdzi: „To właśnie przestrzeń stanowi kanwę teatru pantomimy”²⁹. Do skupienia się na przestrzennym typie metafor przynagła też omówiony wcześniej prymat cielesności tak w sztuce pantomimy (której głównym językiem jest mowa ciała), jak i źródłach metafor języka werbalnego. „Przedpojęciowe doświadczenia cielesne leżą u podłoża [...] pojęć abstrakcyjnych, w sposób pośredni poprzez rozszerzenie metaforyczne” – przypomina Tomasz P. Krzeszowski³⁰. Podstawowe metafory orientacyjne bazują na opozycyjnych układach przestrzennych, takich jak „góra-dół”, „przód-tył”, „całość-część”, „w-pozą” (ten schemat traktuje się także jako podstawę tzw. metafory pojemnika), „centrum-peryferia”, na które nakładają się pojęcia abstrakcyjne, np. „dobry-zły”, „władca-poddany”. Tak powstaje metafora, „najprostsza technika abstrakcji”³¹, w której „nieznane określane jest przez znane”³²; zatem abstrakcję poznajemy i odczuwamy dzięki materii.

Obok metafor przestrzennych istnieją metafory ontologiczne, m.in. pojemnika, więzi, równowagi, oparte na schemacie „był-brak”³³, „światło-ciemność”.

Z przedstawionego spektaklu wybrałam przykłady realizacji niektórych metafor orientacyjnych; przyjrzę się im, wydobywając zawarte w każdej z nich znaczenie (czy lepiej powiedzieć: znaczenia). Z uwagi na obcowanie nie z samą mową ciała, ale specyficznym, bo artystycznym jej ujęciem, gdzie znaczenia nawarstwiają się szczególnie, konieczne będzie nieraz wnikliwsze przyjrzenie się semantycznym komplikacjom. Za dynamizm metaforyki odpowiada m.in. dodatkowy parametr aksjologiczny oparty na dwubiegunowym postrzeganiu zjawisk („plus-minus”), który T. P. Krzeszowski przypisuje schematom wyobrażeniowym³⁴.

Schemat „góra-dół” daje początek takim metaforom, jak: „władza to góra”, „panowanie to góra”, „świadomość to góra”, „wysoki status to góra”, „autorytet to góra” i aksjologicznemu „lepiej to góra”. Analogicznie to, co związane z dołem, stanowi przeciwieństwa zawartych w wymienionych metaforach pojęć abstrakcyjnych. W interpretacji „Małp” potrzeba wszakże brać pod uwagę szerszy kontekst: wynikiem jest częsta wieloznaczność czy „reorientacja wartości”³⁵. Wymienione przenośnie występują w „Małpach” i wiążą się z organizacją przestrzenną zajmowanych miejsc i postawy ciała; wszystkie więc mają wyraz w fizyczności. Wyrażenia, będące – jak pamiętamy – przywołaniem podstaw metafor, istnieją explicite, ale znaczenia zależą już od intersubiektywnych modeli poznawczych, doświadczeń odbiorcy, kontekstu.

²⁸ M. Jousse, *Antropologie du geste*, Gallimard, Paris 1974, za: K. Smużniak, *Teatr pantomimy...*, s. 24.

²⁹ M. Marceau, *Przedmowa*, [w:] S. Niedziałkowski, *Świat mimu*, tłum. E. Pastecka, Warszawa 1998, s. 10.

³⁰ T. P. Krzeszowski, *Parametr aksjologiczny w przedpojęciowych schematach wyobrażeniowych*, „Etnolingwistyka” 1994, nr 6.

³¹ K. Bühler, op. cit., s. 367.

³² Tamże, s. 365.

³³ Por. G. Lakoff, M. Johnson, op. cit.

³⁴ Por. T. P. Krzeszowski, op. cit.

³⁵ Tamże, s. 36.

I tak na przykład metafory „władza/panowanie/autorytet/wysoki status to góra” znajdują odbicie w usytuowaniu boksu starego samca przy najwyższej w klatce platformie (por. rys.). Wartościowanie jest niejednoznaczne: z jednej strony „góra” znaczy „lepiej”, lecz z drugiej strony (tj. z punktu widzenia szeregowego osobnika małpiej społeczności) nie sposób negatywnie wartościować bycia na dole, gdyż oznacza ono przebywanie w grupie, a „grupa to bezpiecznie”. Jednak tej grupie małp nikt nie zagraża (są przecież w zoo), walor bezpieczeństwa traci więc znaczenie – oto następny paradoks semantyczny. Logiczną kolejną należałoby sformułować metaforę „niewola to bezpiecznie”, co dociera do najważniejszych sensów przedstawienia. Twórcy spektaklu deklarują: „Na przykładzie stada małp więzionych w zoo chcemy pokazać zachowanie grupy w sytuacji zniewolenia. To rzecz o mechanizmach tworzenia się hierarchii i o źródłach agresji, a przede wszystkim o rytuałach, jakie tworzy grupa w izolacji”³⁶. Do ambiwalencji bycia „w” lub „poza” powrócę przy omawianiu odpowiednich metafor.

Gdy zastanawiamy się, czy „źle to dół”, a może „normalnie to dół”, natrafiamy na problem wartościowania posiadania (w ogóle lub w większym stopniu) świadomości, wyraźnie poruszany w „Małpach”. Pojawia się on na przestrzeni całego spektaklu, zwłaszcza kiedy uczynimy projekcję obserwowanego świata małp na świat ludzki i otrzymamy jedną wielką metaforę, liczne nakładające się znaki i sensory. Oczywiście tradycyjnego opatrywania świadomości aksjologicznym znakiem „plus” w „Małpach” zostaje nieraz zachwiana, m.in. w scenie buntu żadnego władcy samca (możemy uznać jego zachowanie za naznaczone świadomością), za który przecież ginie.

Świadomość przynależy generalnie człowiekowi i wyrażana jest w jego kanonicznej, pionowej postawie ciała (zatem „w górę”).³⁷ Do wyjątkowo interesujących komplikacji semantycznych dochodzi w momentach zachwiania tego porządku, np. w scenie irracjonalnej wizji, swoistej arkadii. Pełen dostojności i elegancji ‘samiec’ – przedstawiony jako człowiek dzięki wyprostowanej pozycji ciała – panując nad kręgiem tańczących małp, doprowadza je do „stania się” ludźmi. A zatem: przez niewolę do „świadomości” – „dobra”. Czy kłamstwem jest w takim razie „niewola to źle”? Ale czy na pewno „świadomość to dobrze”? A może nie należy pytać o świadomość i wolność, lecz o sposób ich osiągnięcia? I czym w istocie jest wolność? Czy zależy od świadomości? Statusu społecznego? Tożsamości?

Szereg podobnych pytań rodzi analiza sceny przemiany opiekuna I w małpę, także wyrażonej zmianą pozycji – na pochyloną, ‘małpią’, i jej konsekwencji: zwierzęcego sposobu poruszania się i zachowania. Zauważmy, że najpierw ma miejsce zmiana fizyczna, poczynszy od rozbierania opiekuna, a ‘nieświadome’ zachowanie idzie w ślad za nią. To przywołuje założenie językoznawstwa kognitywnego, że nie tylko mentalność daje początek wyrażeniom, ale i one wpływają na mentalność.

Innym przykładem wyrazu metafor opartych na schemacie „góra-dół” są sceny związane z wysokim umieszczonym pośrodku klatki pniem. Przebywanie na jego

³⁶ Na stronie Wrocławskiego Teatru Pantomimy: www.pantomima.wroc.pl/malpy.htm (stan z maja 2005 roku).

³⁷ Lakoff i Johnson, omawiając metaforę „świadomość to w górę”, wywodzą ją z opozycji postawy poziomej i pionowej, które przyjmuje człowiek w stanie spoczynku lub aktywności. Por. G. Lakoff, M. Johnson, op. cit.

szczybie oznacza posiadanie lub objęcie władzy. Skoro „władza to góra” i „lepiej to góra”, to „władza to lepiej”³⁸. W sytuacji, gdy stary słaby przywódca nie potrafi wejść na pień potwierdzić swej władzy, zaczyna źle dziać się w małpiej społeczności.

W omawianym spektaklu pojawia się również metafora „władza to centrum” (analogicznie do „władza to góra”) przez umiejscowienie pnia. Orientacyjny schemat „centrum-peryferia” oraz „przód-tył” wykorzystują następujące metafory: „ukryte to peryferia/tył” – w tylnym rogu klatki dochodzi do tajnego zabójstwa samca-buntownika; tajność czynu potwierdza cisza, która zapada i trwa po tym wydarzeniu. „Kontakt/spotkanie to przód” – te metafory kryją się w scenach wychodzenia małp na przód klatki i tam też usytuowanych ich ‘rozmów’ z ludźmi, m.in. kobiety z samicą-matką.

„Więź uczuciowa to dotyk” – gdy kobieta głaszcze jedną z młodych samic lub gdy zdobywa delikatny dotyk dłoni starej małpy na swym policzku, rozumiemy głębszą treść tych gestów: przez intymny charakter fizycznego kontaktu przywołane zostają relacje z najbliższymi osobami, rodziną. Różne formy dotyku należą do „archetypicznych znaków ciała”, związanych z tzw. „pamięcią ciała”, określeniem funkcjonującym tak w psychologii, jak w teatrze. Wyrażenie „pamięć ciała” to pokrewne rozumienie baz doświadczeniowych metafor (np. orientacyjnych).

Uważniej przyjrzyjmy się orientacji przestrzennej „w-pozą” i opartym na niej metaforom: „bezpiecznie to wewnątrz”, „więzi to wewnątrz”, „niewola to wewnątrz” (odnośnie do wspomnianej ambiwalencji aksjologicznej niewoli), a z drugiej strony – „znane to wewnątrz” i „swoboda to wewnątrz”, więc: „lepiej to wewnątrz” i dalej: „ograniczenie to wewnątrz”, zatem: „ograniczenie to lepiej”. Tu warto przywołać dwuznacznie wartościowany schemat pojemnika, którego podstawą doświadczeniową jest równie niejednoznaczna aksjologicznie sytuacja przyjścia na świat dziecka: opuszczenie łona matki to rozpoczęcie samodzielnego życia, lecz jednocześnie narażenie się na niebezpieczne wpływy zewnętrzne.

Obok kluczowego zagadnienia niewoli pojawia się problem kondycji społecznej i psychiczno-emocjonalnej. W metaforach „wewnątrz to być u siebie”, „poza to być na wygnaniu”, wyrażonych w spektaklu usytuowaniem postaci w klatce lub poza nią, wyłaniają się takie sensory, jak tęsknota człowieka i jego samotność. Te znaczenia eksplikują także sceny szukania więzi z małpami przez kobietę, rozwoju relacji między nimi a opiekunem I czy wreszcie brak więzi między opiekunami mimo wspólnie wykonywanej pracy. Odbywa się akt obnażenia samotności człowieka „wolnego” i „świadomego”.

Schemat „całość-część” przejawia się w zwartej fizycznej strukturze małpiej społeczności („całość”) i jej brzemiennej w skutkach rozpadzie (na „części”) po stracie przywódcy. Zjawisko rozproszonej struktury – czyli luźne cząstki w miejsce spójnej całości – wartościowane jest ujemnie.

Z metafor niebędących przestrzennymi, warto poświęcić uwagę ciekawszej z nich: „porządek społeczny to równowaga”, wykorzystującej implikację „spo-

³⁸ Por. podobne wnioski Lakoffa i Johnsona świadczące o koherencji systemu metaforycznego, op. cit. Z teorii tej spójności korzystam też pośrednio w innych przykładach.

czeństwo to ciało”, tu uszczegółowiona: „stan społeczeństwa to ciało jego przywódcy”. W scenie przedśmiertnego exodusu przywódcy małp z własnej izolowanej celi do wiernego stada metaforę tę wyraża zachowanie ciała starego samca. Małpa-starzec chwieje się, brak jej sił. Pogarszająca się z każdą chwilą kondycja fizyczna (bez wątplenia opatrzona znakiem „minus”) to wyraz kondycji całej małpiej społeczności i zapowiedź jej nieszczęść. Upadek na ziemię przywódcy po pociągnięciu go przez jednego z samców (podważenie autorytetu?) jest obrazem rozpadu struktury i upadku obyczajów grupy małp, do śmierci władcy żyjącej w harmonii. Również w języku werbalnym ciało bywa metaforą grupy społecznej, np. w dziewiętnastowiecznych koncepcjach organiczności poszczególnych grup czy całego narodu.



ZAKOŃCZENIE

Kolejnych znaczeń można by poszukiwać w następujących metaforach wizualnych: „stabilizacja to jasno”, „bezpieczeństwo to jasno”, „prawo to jasno”, w opozycji do: „chaos to ciemno”, „zagrożenie to ciemno” oraz „anarchia to ciemno” – wykorzystanych w ekspresji scenicznego oświetlenia.

Głównym tematem niniejszej analizy niech pozostaną jednak metafory orientacyjne, szczególnie te wyrażane za pomocą ciała – jego postawy i usytuowania. Tylko część z nich udało się tu pokazać, omówić i po części zinterpretować – jako swoisty rekonesans badawczy.

Przedstawiona próba zastosowania kognitywnej semantyki w teatrologii daje pewną odpowiedź na pytanie, co i jak badać w teatrze pantomimy (a być może w teatrze w ogóle) za pomocą narzędzi kognitywizmu, i może, w połączeniu z propozycjami W. Balucha, przyczynić się do rozwoju metodologii teatrologicznej, a także przynieść pewne korzyści badaczom języka. Chcąc po trosze spłacić zaciągany tutaj dług teatrologów u językoznawców, przytaczam słowa K. Bühlera, niejednokrotnie uważanego za prekursora lingwistyki kognitywnej: „Sytuacja aktora na scenie jest dla teorii języka ważniejsza niż mogłoby się wydawać”³⁹.

³⁹ K. Bühler, op. cit., s. 190.

BIBLIOGRAFIA:

- @ W. Baluch, *Perspektywy wykorzystania semantyki kognitywnej w badaniach teatrologicznych. Na przykładzie metafory teatralnej*, „Dialog” 1995, nr 9.
- @ K. Bühler, *Teoria języka*, tłum. J. Koźbial, Kraków 2004.
- @ J. F. Jacko, *Mowa ciała a specyficzny renesans klasycznej pantomimy*, [w:] *IX Siedleckie Forum Nauczycieli, Rodziców i Wychowawców*, red. S. Hęciak, Siedlce 2000.
- @ T. P. Krzeszowski, *Parametr aksjologiczny w przedpojęciowych schematach wyobraźniowych*, „Etnolingwistyka” 1994, nr 6.
- @ G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, tłum. i wstęp T. P. Krzeszowski, Warszawa 1988.
- @ S. Niedziałkowski, *Świat mimu*, tłum. E. Pastecka, Warszawa 1998.
- @ K. Smuźniak, *Pantomima XX wieku. Kierunki i tendencje*, Zielona Góra 2002.
- @ K. Smuźniak, *Teatr pantomimy Henryka Tomaszewskiego. Prolegomena do teorii teatru pantomimy*, Zielona Góra 2004.
- @ S. Świontek, *O możliwościach zastosowania w nauce o teatrze pewnych nowych metod badawczych (Perspektywy i ograniczenia)*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, Wrocław 2003, t.2.

ZDJĘCIA:

- @ B. Sowa, <http://www.pantomima.wroc.pl/graphic/malpy/malpygal.htm>.