

JOLANTA KOWALSKA

POJMOWANIE TAŃCA.
UWAGI NA TEMAT ŹRÓDEŁ KONOTACJI NEGATYWNEJ

„Ale, mój drogi, co myśleć o tobie, człowieku naukowo wykształconym, który tak dobrze obznajmiony jest z filozofią, a który odwrócił się od szlachetnej nauki i wyrzekł obcowania ze starymi mędrkami po to, by mieć uszy pełne muzyki i oczy napawać widokiem jakiegoś eunucha, który [...] za pomocą wyuzdanych gestów gra rolę Fedry, Partenopy, Rodopy i licznych innych nierządnic starożytności.”

Lukian z Samosate, *Dialog o tańcu* *

Opinia o tańcu i jego zwolennikach, wypowiedzana w *Dialogu* ustami ich krytyka i opozycjonisty, Kratona, znajdzie zdumiewająco żywą kontynuację w opiniach i ocenach tańca, jakie egzystują współcześnie

* Lukian [Lukianos] ok. 120-180 r.n.e., satyryk grecki z Samosate w płn. Syrii. Działał początkowo jako sądowy obrońca i popisowy mówca. Przypisuje mu się stworzenie nowego gatunku literackiego — satyrycznego dialogu. Do czasów współczesnych zachowało się ok. 80 jego utworów o tematyce historycznej, filozoficznej, etycznej, religijnej, literackiej, a także ćwiczenia retoryczne i mowy popisowe. Oto co o jego działalności pisze Ludwik Piotrowicz: „Najcharakterystyczniejszym jednak zjawiskiem w greckiej literaturze za czasów cesarstwa był ruch zwany drugą sofistyką. Przedstawiciele tego kierunku upodabniając się do sofistów V w. przed Chrystusem, którzy pierwsi podnieśli znaczenie kunsztu słowa, przebiegali greckie kraje popisując się błyskotliwością, na oczarowanie uszu słuchaczy, ale zupełnie nieomal treści pozbawioną wymową. [...] W opozycji do tego kierunku [...] stał Lukian z Samosaty, który biczem ostrej satyry w formie dialogu zwalczał pod hasłami jasności i niezależności myśli, wybujałości swojego wieku: wzmagała się zabobonność, wiarę w cudotwórców i proroków, oszukańczy mistycyzm różnych związków religijnych, próżność i obłudę kaznodziei moralności itp. Zwycięstwo nie było jednak jego udziałem. Obniżenie siły twórczej w życiu umysłowym nie dało się zwalczyć szyderstwem, przeciwnie, czyniło dalsze postępy, a pod powłoką wyszukańczych frazesów retorycznych kryła się beznadziejna pustka...” L. Piotrowicz, *Dzieje Rzymskie*, [w:] *Wielka historia powszechna*, t. 3, Warszawa 1934, s. 744.

w powszechnej świadomości. Charakteryzuje ją tendencja do negacji i potępienia zjawiska z przyczyn natury moralno-estetycznej, przy jednocześnie nim fascynacji podobnej tej, z jaką sięga się po zakazaną książkę, powraca spojrzeniem do rzeczy szokującej brzydotą bądź oryginalnością, inaczej mówiąc — grzesznej fascynacji smakiem owocu zakazanego, odmiennością. Na ślady obecności owej tendencji pojmowania tańca, bynajmniej nie marginalnej, a raczej przeciwnie — wiodącej, trafiamy w całej właściwie spuściznie intelektualnej białego człowieka, ilekroć uwaga jej twórców kierowana bywała na przedmiot w ich mniemaniu tak błahy, jak taniec. Mówiąc o spuściznie intelektualnej białego człowieka mam na myśli przede wszystkim trzon kultur europejskich skupionych wokół ideologii chrześcijańskiej i jej śródziemnomorskiego rodowodu oraz te kultury pozaeuropejskie, które uległy dominacji owej ideologii identyfikując ją jako własną. Rozważania niniejsze zatem odnieść należy do obszaru penetracji określonego jw., w warstwie ludzkiej zaś do grupy rzeczywistych owej spuścizny nosicieli, ograniczającej się niejednokrotnie do grup wysoce elitarnych, władnych wszakże, w drodze takiego lub innego mechanizmu nacisku, jakim dysponują, narzucić ideologię własną jako wiodącą, a co za tym idzie narzucić również współistniejące z nią systemy wartości, zespoły ocen i opinii jako, przynajmniej teoretycznie, wskaźnikowe. Owa zewnętrżność czy też naskórkowość lansowanych opinii jest szczególnie widoczna w sytuacji, gdy mamy do czynienia z kulturą chłopską, funkcjonującą w łonie kultury ogólnonarodowej, czy kulturą społeczeństwa prymitywnego, konfrontowaną właśnie z ową spuścizną intelektualną białego człowieka¹.

Wybór — w wyniku którego sięgamy po powstały w II w. n.e. *Dialog* zestawiany z sytuacją współczesną, z pominięciem bądź tylko sygnałnymi uwagami na temat okresu wcześniejszego, poprzedzającego powstanie *Dialogu* i okresu pośredniego, dzielącego owe dwa momenty historii podlegające naszej obserwacji — zdeterminowany jest charakterującym je szczególnego rodzaju układem stosunków społeczno-kulturalnych i równie szczególnymi funkcjami pełnionymi wówczas przez taniec. Przy tym cały wywód zawarty w *Dialogu*, w którym obydwaj opozycjoniści operują dla udowodnienia swoich racji tymi samymi, a biegunowo różnie interpretowanymi pojęciami: tańca szlachetnego, sztuki tanecznej, piękna, estetyki ruchu tanecznego i przeżyć nim wywoływanych, zawiera klarowny obraz sytuacji tańca w poświęconej mu refleksji badawczej². Dominująca część europejskich dziejów tańca pozostawiła

¹ Por.: R. Lange, *The Nature of Dance. An Anthropological Perspective*, London 1975, s. 1-24; także: J. L. Hanna, *Movements toward Understanding Humans through the Anthropological Study of Dance*, „Current Anthropology”, t. 20: 1979, nr 2, s. 313-314.

² L u k i a n z Samosate, *Dialog o tańcu*, Warszawa 1951, s. 11-14.

nam jego wizerunek jako zjawiska zwalczanego lub kontrowersyjnego. Przyczyną takiego stanu rzeczy jest fakt, iż w momencie, dla którego posiadamy przekaz pierwszych o nim opinii, taniec nie stanowił już integralnej, o zrozumiałej powszechnie symbolice, części naszej egzystencji. W pewnym punkcie swych dziejów wszedł na drogę emancypacji zaszczepiającej się na zerwaniu jednoczesnego współrealizowania wszystkich funkcji pełnionych przez taniec, na rzecz procesu, który można by określić jako wąską specjalizację w obrębie funkcji poszczególnych, przy jednoczesnym preferowaniu jednych na niekorzyść drugich. Taniec tracił wówczas wartość znaczeniową przy jednoczesnym wzroście pełnionych przezeń funkcji estetycznych. Owa emancypacja, która miała uwolnić taniec od pełnienia służebnych ról, w istocie do owej służebności prowadziła. Dzieląc go pomiędzy departamenty: religii i świeckości, sztuki i pospolicności, załotów i rozrywki itp., na długi czas zdecydowała o wiodącej pozycji wcześniej tu określonych tendencji pojmowania go fragmentarycznie, przez pryzmat swoiście interpretowanej moralności i estetyki. Pomimo to taniec, odbicie i uzewnętrznienie, a przy tym kondensacja siły witalnej, w samym fenomenie życia znajdował najpewniejszy azyl. Pozostał potrzebą natury ludzkiej zaspokajaną tak, jak to było możliwe w określonych warunkach, funkcjonując jako swoisty atawizm, ślad potrzeb, znak z systemów nieaktualnych; czasem tylko niechcianych czy niedogodnych. Nie bez powodu tyle miejsca w rozważaniach dotyczących genezy i natury tańca poświęcono rozróżnieniu pomiędzy tańcem ludzi i tańcem zwierząt, pomiędzy tańcem naszym — ludzi cywilizowanych i tańcami społeczeństw pierwotnych. Nie bez powodu pojawiły się terminy wcześniej tu wymienione i inne im podobne, mające ułatwić identyfikację tych zachowań, które mają prawo być tańcem nazywane. Generalne pytanie leżące u podstaw podobnych zabiegów interpretacyjnych rozbudowujących zespół atrybutów określających zjawisko dotyczy dostatecznej godności zachowań tanecznych. Takich zachowań, które nie wydawałyby złego świadectwa o mnie — człowieku wykształconym, kulturalnym, cywilizowanym, religijnym. Zachowania dające asumpt do jakichkolwiek ocen negatywnych winny być, zgodnie z zaprezentowaną tu postawą, wyeliminowane³.

Zerwaniu współjedni tańca z całością ludzkiej egzystencji towarzyszy jednocześnie niwelacja rozumienia identyfikującego go z czynnością świętą. Dopóki trwa ów związek, taniec znajduje głębokie uzasadnienie w rolach, jakie pełni — potrzebnych i zrozumiałych. Mówiąc o laicyzacji tańca nie myślę tu o jego odejściu od bezpośredniego udziału w obrzędach i rytuałach religijnych. Nie mówię też o rozczłonkowaniu na taniec świecki i religijny, są to bowiem pochodne zdarzenia wcześniejszego —

³ Por. rozważania o świętości i czystości sztuki zawarte w: S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, [w:] *Dzieła*, t. 1, Warszawa 1966, s. 296-297.

owej „emancypacji”, wyodrębnienia się tańca w jednostkę samoistną, nie związanej w świadomości ludzkiej z całością egzystencji, wyspecjalizowaną w jednej tylko z licznych swych funkcji — rozrywki i zabawy dostarczającej przyjemności. Poniżej przytoczone cytaty zobrazują, jaki obszar znaczeniowy zawiera wprowadzone tu i obwarowane tyloma zastrzeżeniami pojęcie, będące przy tym dla całości naszych rozważań pojęciem istotnym.

„Człowiek nowoczesny tańczy dla piękności poruszeń lub dla samego tańca, by nawiązać miłość lub pokazać się z jak najlepszej strony. Człowiek prymitywny postępuje w ten sam sposób; lecz robi wszystko jednocześnie, rozumiejąc przy tym taniec jako święte działanie”⁴. Generalnie powyższa opozycja ma pełne pokrycie w rzeczywistości. Nie są jednak tak dalece rzadkimi, jakby się to mogło wydawać, wypadki podobne temu, o którym mówi John Cranko (por. przypis 25). Niemniej, najwłaściwszym chyba dla nich określeniem jest to, którego on sam używa: „nostalgia albo ekstaza”. Taniec taki jest ważny, a może nawet święty dla człowieka, który go tańczy; jest zdarzeniem dotyczącym jednostki. Dla znakomitej większości obserwatorów będzie wydarzeniem zenującym, niezrozumiałym, zabawnym. Niewielu z nich będzie umiało pojąć sens tego, co rozgrywa się przed ich oczyma⁵.

„Ilekoć przytłoczy mnie jakieś uczucie, jakby mnie chciało udusić, woła: «Zatańcz!», a ja tańczę, i to przynosi mi ulgę. Kiedy mój synek Dimitrakis zmarł w Chalkidike, też poderwałem się i zacząłem tańczyć. Krewni i przyjaciele widząc mnie tańczącego nad ciałem rzucili się, aby mnie powstrzymać. «Zorba oszalał! — krzyczeli. — Zorba oszalał!» Ale gdybym w tamtej chwili nie zaczął tańczyć, naprawdę oszalałbym z bólu. Był to mój pierworodny, miał trzy latka i nie mogłem znieść jego straty. Rozumiesz szefie co mówię do ciebie, czy też mówię na wiatr?”⁶ Pytanie Zorby jest pytaniem, jakie mógłby skierować do każdego z nas, podobnie jak kieruje je do Szefa, któremu nieco wcześniej powiada: „Za przeproszeniem, wydajesz się zupełnie rozsądny”⁷. Szaleństwo tańca i jego świętość wynikają z najbardziej podstawowej jego funkcji — wehikułu umożliwiającego przejście w sferę bytowania i doznań wykraczającą poza bytowanie codzienne, zwykłe. Stąd też taniec jako owa „nostalgia albo ekstaza” to nie tylko nasza — ludzi współczesnych nostalgia za minionym łaodem zgodnego bytowania człowieka i świata, ale przede wszystkim zawsze żywe pragnienie wyjścia poza codzienność, wkroczenia w obszar egzystencji bardziej ludzki, pełniejszy, poszerzony.

⁴ G. van der Leeuw, *Czy w niebie tańczą?*, „Literatura na świecie”, t. 5: 1978, s. 311-312.

⁵ Por.: Ossowski, *op. cit.*, s. 198-222.

⁶ N. Kazantzakis, *Greki Zorba*, Warszawa 1971, s. 78.

⁷ Jw., s. 12.

Tak też w dalszym ciągu rozważań świętość tańca będzie rozumiana. Jest to świętość będąca przeciwwagą laickości rozumianej jako dyletanctwo i niekompetencja, niepełność uprawnień, nie zaś jako efekt procesu uniezależniania się ludzi od sił przyrody „przedstawianych w postaci nadnaturalnej, religijnej”⁸. Jest to świętość nobilitująca poprzez dalekie, uniwersalne swe odniesienia, nie zaś to, co w omówieniach tańca występowało w jej roli — dostojność, sztuka tańca przykrawana do rozmiarów, jakie zdolni jesteśmy pojąć i zaakceptować jako dostatecznie do naszych wyobrażeń o samych sobie dopasowane⁹. Ciągła aktualność i niezniszczalność owego pragnienia sprawiła, że mimo iż interpretowany w oderwaniu od niesionych przezeń znaczeń, pozbawiany waloru świętości (współbycia świętością, towarzyszenia jej i pośredniczenia w jej przepływie) lub, w imię nowego sacrum, przenoszony wręcz w sferę zjawisk jej przeciwnych, a więc identyfikowanych jako grzeszne, wiązanych z ciemnymi, nieczystymi mocami, taniec pozostawał nadal niezbywalnym komponentem natury ludzkiej i istotną składową kultur. Przypuszczać można, że właśnie podobny konglomerat pojęciowy, sprzeczność pomiędzy lansowaną z zewnątrz ideologią a potrzebami psychomotorycznymi organizmu ludzkiego i zasadami funkcjonowania organizmów społecznych, prowadzić mogły w skrajnych wypadkach do owych słynnych epidemii tanecznych nawiedzających Europę w wiekach średnich, bądź — w postaci łagodniejszej — do „rozańczenia”, jakie obserwujemy dla początków naszego stulecia, a które z różnym nasileniem powtarzało się kilkakrotnie w wiekach wcześniejszych.

Rozważania niniejsze poświęcone uwarunkowaniom kształtującym obraz tańca ku takiemu, jaki funkcjonuje współcześnie w naszej świadomości i refleksji nad wpływem owego pojmowania na przebieg myśli badawczej w dziedzinie tańca, wspiera nie tyle materiał dowodowy, co punktujący podstawowe problemy. Ambicją autorki nie jest bowiem omówienie stanu badań czy prezentacja kolejnych tendencji badawczych. Podobnych prac jest już spora liczba i nie ma powodu powtarzać zawartych w nich informacji. Zamierzeniem moim jest refleksja nad takim a nie innym owych tendencji ukierunkowaniem.

⁸ Definicję zaczerpnięto z *Małego słownika religioznawczego*, Warszawa 1969, hasła: „laicyzacja” i „laik”, s. 243-244.

⁹ Szukając odpowiedzi na pytanie: „co to jest przeżycie estetyczne?” Ossowski przeprowadza eliminację zjawisk, które należałoby usunąć poza ramy owej kategorii, by pozostać w zgodzie z potocznym jej rozumieniem. Konkluduje: „...pojęcie oparte na różnych, wzajemnie niezależnych zastrzeżeniach, dotyczących bądź to samego przeżycia, bądź przedmiotu przeżycia, jest pojęciem sztucznie skonstruowanym. Wyodrębnienie takiej skomplikowanej kategorii nie jest umotywowane psychologicznie, lecz tylko historycznie. Zakres, do jakiego staramy się ją dokroić, charakterystyczny dla naszej europejskiej kultury warstw inteligenckich, ma granice zupełnie wyraźnie określone przez okoliczności przypadkowe”. Ossowski, *op. cit.*, s. 276.

*

Wiele zdaje się wskazywać na to, że właśnie w zjawisku zerwania świadomości związku tańca z życiem i w następującym po nim procesie laicyzacji szukać należy nie tylko wyjaśnienia zawichości dróg, jakimi biegła historia tańca, ale również korzeni większości problemów gnębiących współczesnych badaczy tańca. W dziejach europejskich proces ów uwidocznił się ze szczególną wyrazistością dwukrotnie: w okresie cesarstwa rzymskiego i w czasach nam współczesnych. Nie bez znaczenia dla takiego stanu rzeczy pozostaje zapewne fakt, iż z tymi właśnie momentami dziejowymi wiążą się znaczące przemiany świadomościowe.

Zważmy jak długo taniec stanowiłomalże wstydlivy przedmiot badań¹⁰. Zainteresowanie kolejnych jego, przychylnych komentatorów skupione było — w sferze rozważań nad naturą zjawiska — na udowadnianiu, że nie jest ono grzeszne, złe, wyuzdane, a wręcz przeciwnie — jest piękne, szlachetne, raduje nasze oczy wyszukaną estetyką form, pozwala na wyrażanie najsubtelniejszych odczuć, a wreszcie jest darem bogów, najdoskonalszą z dziedzin sztuki, z której początek wzięły wszystkie pozostałe¹¹. Przy tym jednak nie wninkano, dlaczego zgodnie z mitycznym przekazem bogowie, obok czysto instrumentalnych umiejętności i darów materialnych ułatwiających i umożliwiających egzystencję, zechcieli obdarzyć ludzi umiejętnością tańca, za pośrednictwem którego mogli się oni zbliżyć do bogów czy wytańczyć sobie u nich pomyślność, zdrowie, urodzaj, szczęście. Dlaczego właśnie taniec pełnić miał rolę pośrednika. Nie wninkano też, czemu ów dar stanowił jedną z najzawzięciej zwalczanych form kultu i czemu on właśnie wykazywał niezwykłą żywotność. Na podobne pytania było jeszcze bodaj zbyt wcześnie. Badacze ci szukali przede wszystkim argumentów, które pozwoliłyby na weryfikację znaczeń zawartych w terminie „taniec”, na zrozumienie i usprawiedliwienie pełnej — w ich oczach — sprzeczności egzystencji fenomenu kryjącego się pod tym terminem.

Tak więc, interesujący nas proces laicyzacji tańca po raz pierwszy uwidocznił się na tyle, by móc o nim mówić w okresie cesarstwa. Zgodnie z relacją Lukiana mamy tam do czynienia z tańcem wykonywanym przez grupę specjalistów, w tym jedynie celu, by dostarczyć widzowi rozrywki i przyjemności. Taniec ów zbliżał się raczej do pantomimy niż tańca, wykonawcami jego byli zaś głównie niewolnicy. Przy tym w spektaklach tanecznych oceniano i ceniono doskonałość techniczną wykonawców, biegłość, z jaką unaoczniali wątki mityczne, heroiczne czy baśniowe oraz piękno form, w jakich swój taniec zamykali. Adresatem tancerza staje się wówczas widz-człowiek, a nie transcendentne siły stwórcze. Zatem członkowie „kasty tanecznej” przechodzą ze służby bogu,

¹⁰ Podobnie rzecz się miała ze sztuką. Por.: Ossowski, *op. cit.*, s. 297.

¹¹ Argumenty Lukiana powtórza: Thoinot Arbeau, Jean George Noeverre i inni.

w służbę u ludzi — ujmując rzecz w uproszczeniu. Jest to bodaj pierwsze w dziejach tańca przeniesienie akcentów z więzi zadzierzgiwanych za jego pośrednictwem pomiędzy człowiekiem a otaczającą go rzeczywistością, na więzi — wyłącznie — z drugim człowiekiem, traktowane merkantylnie. Przesunięcie akcentów ku rozrywce, jak i równoległe podporządkowanie służebności człowiekowi jedynie, sprawiły, że taniec tracąc swój kontakt ze świętością utracił walor przeżycia sakralnego, jak też prawo do roli pośrednika między człowiekiem a świętością, inaczej — bycia jej wehikułem i drogą ku niej. Zauważmy, wszędzie tam, gdzie taniec stanowi integralny składnik obrzędowości i tam gdzie obserwujemy żywą świadomość jego powiązań ze sferą sacrum, i całością istnienia, oceniany jest zdecydowanie pozytywnie. Natomiast przesunięcie do obszaru zjawisk mniej lub nie w pełni świętych wywołuje już rozbieżność ocen. Przykład tańców bakchicznych stanowi wyraziste odbicie podobnego procesu. Tańce te, o silnych akcentach erotycznych, akceptowane jednak bez zastrzeżeń przez grupę ludzką w jakiej funkcjonowały poprzez fakt, iż były częścią misterii, w których człowiek łączył swe siły vitalne z mocami warunkującymi istnienie świata i kosmosu, z chwilą utraty owego kształtującego je ładunku znaczeniowego rozpoczynają egzystencję w roli tańców wyuzdanych, potępianych. Forma sankcjonowana symboliczną zawartością bez niej przestaje być semantycznie przeźroczysta, rozpoczyna egzystencję przedmiotową, a nie znaczeniową. W Rzymie taniec wykonywany był ku uciesze i rozrywce widza, przez tancerzy zawodowych rekrutujących się ze środowiska o znikomej randze. Mamy tu do czynienia z kastą taneczną *in minus* — wybranych, ale niekoniecznie owym wyborem uświetnionych. Sprawa popularności niektórych ówczesnych tancerzy to osobne zagadnienie, tu natomiast istotny jest fakt, że dla „wybranych” możliwość wykonywania tańca nie była zaszczytem, wyróżnieniem stawiającym ich ponad przeciętność. Wehikułem zbliżającym ich ku istocie życia. Od roli kreującego przeszli w rolę rzemieślnika-odtwórcy. Owo zeświecczenie i zagubienie świadomości istoty tańca oraz idąca za tym niegodność towarzyszenia sferze sakralnej (będące wynikiem odejścia od niej), bezustanne balansowanie pomiędzy występkiem a granicą poprawności w sensie moralnym, widoczne jest w całych dziejach tańca europejskiego. Wraz z odejściem od sacrum bądź z chwilą natrafienia na sacrum odmienne, sytuacja komplikuje się o tyle, że powstaje konieczność odnalezienia się człowieka i odnalezienia statusu tańca w nowych okolicznościach. Widzimy zatem sygnalizowane tu już próby usprawiedliwienia tańca jakościowo lepszego, bardziej niż pozostałe jego rodzaje mającego prawo nazywać się tańcem.

Tok *Dialogu* ujawnia fakt powtórzony przez historię refleksji badawczej nad tańcem, ten mianowicie, iż nie tylko kwestie wypowiedane przez krytyka tańca, ale również te, których autorem jest jego obrońca,

zawierają zdania orzekające, które w efekcie chociażby przerysowań zawartych w nich idei, prowadzić mogły do powstania niesłuszných sądów.

„Głównym celem moich obecnych rozważań — powiada entuzjasta tańca Lykinos — jest to, by należycie oświecić znaczenie dzisiejszej sztuki tanecznej i wskazać, ile miłych i pożytecznych pierwiastków ona w sobie zawiera. Nie tak dawno jak taniec doszedł do swego obecnego rozkwitu [wszystkie podkreślenia moje — J. K.]. Stało się to bowiem dopiero za cesarstwa. Początki tańca były zaledwie jakby korzonkami, zalążkami sztuki tanecznej. W swej dzisiejszej postaci jest ta sztuka jakby kwiatem i dojrzałym owocem stopniowego rozwoju. Taki to właśnie taniec jest przedmiotem moich rozważań. Pomijam tu taki dziki taniec, jak *thermaistris* [taniec ze skokami na krzyż], oraz inny taniec zwany «żurawiem», *geranos* i rozmaite liczne tańce nie mające nic wspólnego z dzisiejszymi naszymi tańcami. Pominę tu również taniec frygijski. Tańczą go tylko chłopcy upojeni winem, na zabawach przy muzyce kobiet grających na *aulosach*, i wykonują dzikie skoki aż do omdlenia. Taniec ten tuła się jeszcze gdzieś po wsiach. A jeśli go tu pomijam, to nie dla braku wiadomości, lecz tylko dlatego, bo również i w nim nie ma nic wspólnego z naszą sztuką taneczną. Także i Platon w *Prawach* (ks. VIII) chwali niektóre rodzaje tańców, a inne zarzuca zupełnie. Dzieląc zaś tańce na miłe i pożyteczne wyrzuca z państwa tańca wyuzdane, inne zaś należycie ceni i uznaje ich wartość.”¹²

Dostrzegamy, że o ile pierwszemu z uczestników imaginowanego sporu zarzucić by można założoną z góry nieufność i niechęć czy nawet wrogość, o tyle wywody drugiego z nich charakteryzuje pragnienie zaprezentowania bronionego zjawiska w takiej postaci, by przekonać przeciwnika o jego niezwykłości. Powiada on nawet:

„W innym zaś miejscu swego poematu tak mówi Homer:

— Jednemu dał Bóg zdolności wojenne,
Drugiego obdarzył tańcem i uroczym śpiewem —
(*Il.* XIII.730 i *Od.* I.421)

Bo naprawdę uroczy jest śpiew łączący się z tańcem. Jest to chyba najpiękniejszy dar bogów [...] Także Hezjod, który poranne tańce Muz znał nie tylko ze słyszenia, ale sam je oglądał, śpiewa na ich cześć najpiękniejsze pochwały [...] Widzisz więc mój drogi przyjacielu, że walczysz z bogami, jeżeli występujesz wrogo przeciw sztuce tanecznej.”¹³

Stąd też Lykinos idealizuje obraz tańca, odrzuca niektóre z jego odmian jako dzikie, innych zaś nie byłby skłonny zaliczyć do sztuki tanecznej. Wyraża opinię, iż dopiero współczesne mu tańce osiągnęły formy na tyle doskonałe, by pretendować do miana sztuki, zaś to, czym kontentować się musiały wieki poprzednie, to zaledwie owej sztuki zalążki. Co się tyczy tancerza, winien on bezwzględnie spełniać wymóg doskonałości, bowiem: „Taniec nie jest sztuką łatwą i nadającą się do szybkiego opanowania”¹⁴.

¹² Lukian z Samosate, *op. cit.*, s. 24-25.

¹³ *Jw.*, s. 21.

¹⁴ *Jw.*, s. 25.

Zwróćmy uwagę, jak z tekstu, który tworzony był w intencji odparcia zarzutów zgłaszanych pod adresem tańca, a który w istocie jest mową pochwalną na jego cześć, wyłania się zespół pojęć i schematów rozumowania, które przyczyniły się do szczególnego zamieszania w zakresie definicji i sygnowanych przez nie systemów pojęciowych. Szereg wyłonionych tu par opozycyjnych: taniec dziki — sztuka taneczna, niedoskonały taniec wieków minionych — doskonały taniec współczesny, tańce wyuzdane — tańce miłe i pożyteczne, wykonawca nieokrzesany („chłop upojony winem”) — tancerz kulturalny i wykształcony funkcjonowały długie lata i nadal niejednokrotnie funkcjonują w charakterze obowiązującego kanonu rozumowania. Bardzo wyraźnie zarysowuje się w dokonywanych jw. klasyfikacjach tendencja do ujmowania całokształtu zagadnień dotyczących tańca zgodnie z zasadą prostego i raczej prymitywnego ewolucjonizmu: od zjawisk opatrywanych sygnaturą ujemną (niedoskonały, dziki, wykonywany przez tancerza prymitywnego, pijanego) ku zjawiskom ocenianym *in plus* (sztuka taneczna, doskonałość współczesnych form, estetyka tańca, kulturalny, pełen umiaru odtwórca). Tendencja ta we współczesnej choreologii coraz częściej uświadamiana i eliminowana, nadal silnie rządzi naszymi sądami o tańcu, szczególnie gdy przychodzi do oceniania go z tzw. estetycznego punktu widzenia. W literaturze tematu widoczne to jest najwyraźniej w pracach omawiających historię tańca na użytek historii baletu. Nikt naturalnie nie napisze już teraz o tańcu odmiennym niż ten, do którego przywykł, że jest wstrętny, groteskowy, że budzi niesmak — wyrażając tym samym dezaprobatę nie tylko dla formy tańca, ale dla samego tańca, który w podobnej formie egzystuje. Nikt też nie powie, że uważa tańce społeczeństw prymitywnych za gorsze czy mniej wartościowe, jednak gdy przyjdzie do określenia kierunku ewolucji tańca, nieodmiennie są one lokowane w początkach linii continuum. Nie przeszkodziło to również, by w wydanej nie tak dawno pracy, pretendującej do roli podręcznika w zakresie nauczania historii tańca, znalazła się następująca opinia: „Warunkiem jego [tańca — przyp. J. K.] istnienia jest przetworzenie ruchów naturalnych na nowe formy mające budzić przeżycie estetyczne”¹⁵. Wynika z tego, że zdaniem autorki zachowanie ruchowe jest tańcem od tego dopiero momentu, gdy zdolne jest wywołać (niewyjaśnione: u widza, wykonawcy czy też u obydwu z nich) przeżycie estetyczne¹⁶. Jak jednak zakwalifikować takie zachowanie, któremu nawet obserwator wydający pejoratywną jego ocenę miana tańca nie odmawia, a które — jeśliby przyjąć powyższy warunek — tańcem być by nie mogło. Jan Rey powiada, że taniec dopiero od momentu, gdy zaczyna działać na widza swą estetyczną formą, staje się sztuką¹⁷. Termin „sztuka” za-

¹⁵ I. Turska, *Materiały do nauczania historii tańca*, Warszawa 1976, s. 82.

¹⁶ Por. przyp. 9.

¹⁷ J. R e y, *Tanec, jego rozwój i formy*, Warszawa 1958.

stosowany jak wyżej do tańca i określający jego zakres do działania estetyczną formą na widza, uzupełnia nam cytowaną wypowiedź wskazując jednocześnie kierunek rozumowania, jaki ją ukształtował. Otóż, prace podobne wychodząc od poziomu tańca w specyficznej jego postaci: od tego rodzaju tańca artystycznego, który funkcjonuje we współczesnej naszej kulturze jako balet, wszelkie zjawiska taneczne odnoszą właśnie do poziomu tańca jako sztuki, będącej nie jedyną, a jedną z wielu jego ról.

Dotychczasowe moje ustalenia, jak również konfrontacja opinii na temat tańca, z jakimi miałam okazję zetknąć się — zarówno tych powszechnie kursujących, obiegowych, jak i wspartych aurytetem nauki, nasunąć może wniosek, że zwyczajowe, przystańmy na ten termin, pojmowanie tańca w określony sposób kształtuje jego percepcję, a zatem również i pojmowanie znaczenia, jakim nasycone jest pojęcie „taniec”. Jednocześnie, jak się zdaje, jest to działanie tak dalece skuteczne, że nie pozostaje bez wpływu na refleksję naukową. Cóż zatem stanowi o jego sile, co się nań składa? — Sięgając po moje własne doświadczenia, informacja, iż przedmiot moich zainteresowań stanowi taniec, kwitowana jest zwykle szeregiem charakterystycznych pytań: taniec, to znaczy oberki, polki, mazurki? — sposób ich wykonania? — taniec, ale jaki? — polski, rosyjski, ludowy czy artystyczny, wykonywany dla własnej przyjemności czy profesjonalnie? — taniec z jakiego terenu i dla jakiego wycinka czasu? — współczesny czy ten z wieków poprzednich, nasz europejski, czy też może taniec Indian, Afrykańczyków, Hindusów? Uściślenie, że interesuje mnie taniec pojmowany jako środek transmisji treści kulturowych, jako medium pośredniczące w komunikowaniu znaczeń przywołuje szereg dalszych pytań — kiedy taniec może występować w owej mediumicznej roli? — które z treści kulturowych i czy jedynie kulturowe mogą być za jego pośrednictwem komunikowane, czy w pracy zostaną pomieszczone wszystkie z nich, a wreszcie — czy takie ujęcie zagadnienia nie jest nazbyt ogólne i wszystkoistyczne. Pytania przedstawione powyżej przytaczam w formie surowych omalże cytatów, w tym celu, by zasygnalizować, w postaci najbliższej stanu rzeczywistego, w jaki sposób, we współcześnie obserwowanej rzeczywistości egzystuje interesujący nas problem. Zaprezentowane pytania nie stanowią bynajmniej specyfiki amatorskiego zainteresowania — pojawiają się one, z mniejszą lub większą natarczywością w całej dotychczasowej literaturze tematu. Kwitujące je odpowiedzi tyczą zwykle jedynie części stawianych pytań, kolejne zaś próby systematyzacji nasuwających się problemów, propozycje interpretacji przynoszą nowe pytania — o genezę tańca i jego miejsce wśród innych dziedzin sztuki, o asocjacje pomiędzy ludzkimi i zwierzęcymi zachowaniami tanecznymi, o zasadność refleksji naukowej dotyczącej tańca („co myśleć o tobie, człowieku naukowo wykształconym?”) jak i prawo do mianowania się naukową tejże, a wreszcie — stawiane

już z rozmysłem — pytanie o miejsce tańca w kulturze, jego rolę i znaczenie.

Ku czemu zmierza przede wszystkim pytający? Zadaje on szereg pytań dotyczących poszczególnych cech charakteryzujących zjawisko dążąc do osadzenia go w konkretnej strukturze czasowo-przestrzennej. Są to cechy miejsca, określające terytorium (Afryka, Europa, Kurpie) i rangę miejsca (świątynia, sala balowa, miejsce święte — nieświęte), cechy czasu zgodnie z jego przebiegiem — kolejne wyróżniane okresy historyczne lub inne wyodrębnione na tej samej podstawie oraz określające rangę czasu (święteczny — codzienny). W dalszym ciągu są to cechy wyodrębniane na podstawie funkcji przez taniec pełnionych charakteryzujące wykonawców, opisujące towarzyszące tańcowi rekwizyty, ruch taneczny, czynniki porządkujące taniec itp. Cechom tu wymienionym odpowiadają typy tańca wprowadzane na użytek poszczególnych opracowań, odpowiednio: tańców polskich, europejskich, rozrywkowych, obrzędowych, religijnych, Grecji starożytnej, inicjacyjnych, męskich, rycerskich, kołowych, solo, z mieczami, w rytmie dwudzielnym itp. Zatem pytający zmierza do ukonkretnienia ogólnego hasła poprzez określenie jego kontekstu, szukając przezeń możliwości zakotwiczeń czasowo-przestrzennych. Wydaje się, że warto zwrócić uwagę na ten właśnie aspekt refleksji badawczej nad tańcem. Jest to w zasadzie etap owej refleksji — pierwszy i nieodzowny. Etap, na którym podejmuje się trud ustalenia, co właściwie stanowi przedmiot zainteresowań, wyznaczenia granic, zakresu. Jest to faza pracy powtarzająca się każdorazowo, ilekroć — dotychczas widoczne — granice okazują się zbyt ciasne. Taniec zaś jest zjawiskiem stawiającym badaczowi szczególnego rodzaju wymogi. Jego obecność w życiu i kulturze dziejąca się w wielu (jednocześnie) płaszczyznach, na bardzo różnych poziomach; wielość jego ról, jak choćby podwójna przynależność tańca w zakresie samej sztuki, gdzie zaliczany jest tak do sztuk muzycznych, jak i plastycznych; a wreszcie jego szczególnego rodzaju egzystencja i specyficzne tworzywo, jakim się posługuje, by móc wizualnie zaistnieć, sprawiły, że w pierwszej chwili (w pierwszym etapie pracy) uwaga nasza skierowuje się ku temu, co uchwytne. A zatem ku formie ruchowej tańca, którą — przynajmniej wycinkowo — można utrwalić w dziele sztuki plastycznej, kusić się o jej zapis, z zapisem filmowym i kinetograficznym łącznie, wyodrębnić w jej ramach jednostki porównywalne, które poddać można analizie.

Zastanówmy się, czym jest owa forma tańca. Tworzywem umożliwiającym jej fizyczną obecność jest ciało tancerza znajdujące się w ruchu. Ruch ów determinowany jest na poziomie somatycznym przez możliwości fizyczne ludzkiego ciała, ale również, na poziomie psychicznym, przez kanony ruchu — osobnicze i kulturowe¹⁸. Ciało ludzkie w ruchu,

¹⁸ Por.: E. Hall, *Ukryty wymiar*, Warszawa 1978, szczególnie rozdz. 7-10, s. 111-177.

w ruchu szczególnego rodzaju, przekazuje pewne treści, nadaje informacje, równie jak możliwości fizyczne tancerza kształtujące rodzaj ruchu. Zatem na formę tańca składa się zarówno jego aspekt ruchowy, jak i treściowy. Obydwa równie istotne, współistniejące i współtworzące formę tańca. W dalszym ciągu rozważań użyty zostanie kilkakrotnie termin: „forma ruchowa tańca” — jego zakres pojęciowy odnosić należy wyłącznie do owego ruchowego, niejako technicznego aspektu tańca. Prawdą jest, że taniec wyraża się poprzez ową zewnętrzną formę ruchową, ale gdy nie zrozumiemy zawartego w niej ładunku informacji lub gdy co najmniej nie zareagujemy na nią otwarcie; innymi słowy — dopóki nie przybliżymy sobie idei wyrażanej przez taniec (może to być również pewien kanon estetyczny), a która determinuje rodzaj zewnętrznych form ruchowych, nie zdołamy prawidłowo odebrać tych ostatnich. Na przykład znaczna część *Dialogu* poświęcona jest omówieniu mitycznych wątków, jakie tancerz unaocznia przez taniec, oraz środowisk, jakimi w tym celu dysponuje. Podobnie najbliższa nawet praca o tańcu zawiera tak czy inaczej sformułowaną myśl, że poprzez taniec komunikuje się co najmniej stany emocjonalne. W momencie jednak, gdy dochodzi do ocen, klasyfikacji itp. zabiegów, fakt komunikowania znaczeń przez taniec znika ze świadomości badacza, pod uwagę zaś brana jest wyłącznie jego forma ruchowa. Jest to naturalnie zabieg w pełni prawomocny w wypadku, gdy intencją badacza jest wyłącznie jej opis, a zatem gdy skupia on uwagę na znalezieniu odpowiedzi na przedstawione tu wcześniej pytania. Gdy jednak, po jej uzyskaniu zainteresowanie badacza gaśnie w mniemaniu, iż oto zdobył kompletne dane uprawniające go do tego, by mógł mówić o tańcu, sprowadza go tym samym do zespołu kroków i ruchów i sposobu ich wykonania, a to przecież zaledwie część jego obrazu¹⁹. Podejście tego rodzaju do niedawna przeważało w refleksji badawczej dotyczącej tańca. Pragnę tu jednak podkreślić, iż ten etap pracy był nie do pominięcia i pod względem materialowym, jak i z przyczyn natury poznawczej (choćby wskazując poprzez niekonsekwencje w kwalifikacjach i próbach systematyzacji typów zjawiska, na daleko szerszy jego zakres niż by na to wskazywał pierwotnie uwidoczniony horyzont badawczy). Jak wspomniano, fakt komunikowania znaczeń przez taniec nie był zagadnieniem całkowicie niedostrzeganym. Najczęściej jednak interpretowano go jako „opowiadanie” traktowane widowiskowo. Nie spotkałam natomiast takiego rozumienia komunikowania zapośredniczanego tańcem, które zgodnie z owym rozumieniem byłoby zbiorem prawdopodobnych wariantów przekazu tych treści, gdzie taniec odgrywa rolę medium. Analizy, omówienia czy opisy tańca, które sięgają w zawartość znaczeniową, w ów inspirujący i wielo-

¹⁹ Ossowski, *op. cit.*, s. 254; A. Guzzo, *Muzyka i taniec*, „Studia Filozoficzne”, nr 4: 1976, s. 55-63.

znaczny trzon i zarazem podkład tańca, pozostają właśnie przy poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie: „co tym tańcem jest opowiadane?” Stąd, czysto narracyjne w płaszczyźnie możliwych komunikatów, rozumienie tańca. Przy tym, jeżeli zachodziła potrzeba sięgnięcia po przykład tańca mogącego przekazywać pewne treści, wskazywano przede wszystkim na klasyczny taniec hinduski, którego mudry, asany i tantry stanowią zamknięty zbiór, słownik niejako, sygnowanych nimi pojęć, trudny do opanowania, ale i jednoznaczny. Mediumiczna rola tańca rozgrywa się jednak nie tylko na obszarze dosłowności. Równie (jeśli nie bardziej) istotne są zawarte w nim znaczenia niesformalizowane, których zakres i możliwość odczytania zależy od stopnia wiedzy i wrażliwości obserwatora (odbiorcy, widza, współuczestnika). Analizy tego aspektu tańca generalnie brak²⁰. Można powiedzieć, że dopiero lata ostatnie, wraz z pojawieniem się nowych narzędzi badawczych, przyniosły możliwość zmiany kąta obserwacji wielu zjawisk, szczególnie z zakresu szeroko pojętej twórczości i tzw. kultury duchowej.

W kulturze europejskiej zewnętrzna forma ruchowa, bez jakiej przecież taniec zaistnieć nie może, stała się jego synonimem. W podobny sposób długi czas interpretowane były sztuki plastyczne, literatura, muzyka. Jeżeli nie wykonanie (jego prawidłowość) to zaledwie to, co jest przedstawiane stanowiło przedmiot dociekań i zainteresowań. Z reakcji twórcy na taki sposób widzenia jego udziału w istnieniu wzięły początek symboliczne kierunki w sztuce, literaturze i muzyce zmuszające odbiorcę do współudziału, uczestnictwa, do przejścia przez zewnętrżność, przez tworzywo, ku zawartej w nich myśli, przesłaniu ku treści, która absolutnie nie jest jednoznaczna z narracją. Sytuację tańca w szczególności, a sztuki w ogóle, w czasach nam współczesnych, trafnie charakteryzuje van der Leeuw:

„Taniec, podobnie jak poezja czy muzyka, przestał być dziś codziennym przejawem uczuć i myśli zwykłego człowieka, a stał się, podobnie jak inne sztuki, zaledwie umiejętnością garstki wybrańców i przyjemnością niewiele liczniejszego grona; nawet jako czysta rozrywka wyraża on — znów podobnie jak muzyka — zaledwie określone i wcale nie najwznioślejsze uczucia. Nie ma już tańca związanego z religią lub pracą [...] miłość jest dziś nieomal jedynym obszarem, na którym taniec zachował swój naturalny związek z życiem”²¹.

W sytuacji, gdy sami w nim w żaden sposób nie uczestniczymy, taniec rzeczywiście istnieje dla nas wyłącznie jako forma ruchowa i jako taki też podlega naszemu poznaniu²². Proces poznania zachodzi poprzez

²⁰ Por. uwagi na ten temat: J. Kowalska, *Taniec jako forma przekazu treści kulturowych. Uwagi wstępne*, „Etnografia Polska”, t. 22: 1978, z. 1, s. 173-192.

²¹ Van der Leeuw, *op. cit.*, s. 318.

²² Mówiąc o uczestniczeniu mam na myśli nie tylko bezpośrednie wykonawstwo, ale również współbycie, współodczuwanie z tańczącym. Por.: „...pośrodku zbiorowego zwiniecia tworzy się pewnego rodzaju pustka, oddalenie, dość podobne

ogląd owej formy, ona bowiem przede wszystkim narzuca się naszej percepcji. Nie powinien nas jednak wprowadzić w błąd fakt, iż taniec, po to by mógł zaistnieć, musi przybrać ową zewnętrzną formę ruchową ewokowaną i przekazywaną przez ciało wykonawcy. Przez nie i tylko przez nie taniec istnieje, jest ono jednak tworzywem w stopniu identycznym, jak dźwięk jest tworzywem dla muzyki, metal, glina, farby i płótno tworzywem sztuk plastycznych, słowo (pisane i wypowiedane) tworzywem poezji. Dowolny zbiór słów nie stanie się jednak poematem podobnie, jak farba i płótno nie równają się obrazowi. Po to, by mogły spełnić swoją rolę, muszą być użyte przez twórcę w porządku podyktowanym przez przyczynę sprawczą procesu tworzenia. Tak więc taniec i jego forma ruchowa są współzależne, nie są jednak — w żadnym wypadku — synonimiczne. Niemniej jednak szczególny ich związek, zwłaszcza zaś unikatowość „tworzywa tanecznego” w połączeniu z owym decydującym w dziejach tańca zdarzeniem, jakim była utrata jedności z całokształtem życia oraz utratę waloru znaczeniowego na rzecz rozrostu funkcji estetycznych, sprawiły, że do dziś taniec interpretowany jest przede wszystkim jako li tylko piękna forma ruchu mająca za cel powodowanie przeżycia estetycznego u widza.

Jakże zatem współcześnie rysuje się sytuacja tańca jako przedmiotu dociekań badawczych? Schematyzm w poświęconych mu rozważaniach okazał się tak dalece zakorzeniony w naszej świadomości, a przy tym uwarunkowany przez szczególne właściwości samego zjawiska, że każda próba wejścia w problem widziany pod nieco innym kątem, niż to przyjęto czynić, pociąga za sobą również konieczność reinterpretacji prawd uznanych za wyjaśnione ostatecznie. Stąd też i uwagi niniejsze zawierają szereg zdań aż nadto oczywistych. By mówić o takim zjawisku, jak taniec, należy sięgnąć do najbliższych źródeł impulsów warunkujących jego istnienie. Taniec egzystuje w każdym z nas, potencjalnych swych wykonawców i poprzez niego. Przykłady odległe czasowo i przestrzennie mogą nam jednak dopomóc w zrozumieniu, jak niepełne, a przez to często błędne jest widzenie tańca w jednej tylko płaszczyźnie czy w jednej roli.

„Niewiele widzę nadziei dla Europy, jeśli w ciągu najbliższych lat nie zdobędzie się na taniec dostojniejszy i bardziej powszechny...”²³ —

do tego, które występowało już w centrum globu, diamentu czy pajęczyny. Celebrant wdziewa ją, zaciera się za postacią, by dogłębnie przekształcić się w ją absolutne [...]. Zaś ów Bóg to również człowiek, a raczej Człowiek — ale pogrążony w dalach i abstrakcjach mitologii. Zatem muzyka urzeczywistnia przenikanie się nawzajem mitu i widowni, przy czym jedno skupia drugie, drugie zaś pozwala cieleśnie, w zwielokrotnieniu żyć pierwszemu”. P. Richard, *Porozumiewanie się i teatr*, „Pamiętnik Literacki”, t. 62: 1971.

²³ Van der Leeuw, *op. cit.*, s. 307.

tym cytatem z pracy Wrumeusa Buninga rozpoczyna rozważania *Czy w niebie tańczą?* van der Leeuw. Sam pisze dalej:

„... jedność ludzkiego życia legła bezpowrotnie w gruzach pod ciężarem naszej nowoczesnej kultury [...] Znamy zatem różne typy tańców, lecz taniec jako funkcja życiowa w oczywistym i ścisłym związku z innymi przejawami naszego umysłu przestał istnieć. Życie prymitywnej ludzkości porównać możemy z wielką liczbą koncentrycznych kół, z których każde obejmuje wprawdzie więcej niż poprzednie, lecz które pokrywają się częściowo i wszystkie mają wspólny środek. Życie ludzkości nowoczesnej jest rozległym zbiorem płaszczyzn, które wprawdzie graniczą ze sobą, lecz nie mają nic wspólnego nie mówiąc już o jakimś wspólnym środku”²⁴.

Wychodząc od różnego typu doświadczenia, do podobnych konkluzji dochodzi John Cranko. Powiada on:

„Jeśli Grek zaczyna tańczyć, wpada w specjalny rodzaj emocjonalnego stanu, jest to może nostalgia albo ekstaza. Taniec pozostał, ale jego pierwotne, symboliczne znaczenie zgubiło się. W Stuttgarcie spotkałem kiedyś starego człowieka. Miał zmartwienie, płakał, aż nagle zaczął tańczyć. Widząc jego taniec myślałem: dokładnie tak wygląda taniec u swego źródła [...]. Grecy, Czarni, zapewne i Indianie są jedynymi, wśród których zachowała się powszednia religijność tańca. Kiedyś, w dzieciństwie, które spędziłem w Południowej Afryce, [...] widziałem plemiennie, religijne tańce. Uderzyło mnie najbardziej to, że tańce te są częścią składową codzienności tych ludzi”²⁵.

Przytoczone tu wypowiedzi religioznawcy i choreografa reprezentujące odmienne, dwie z wielu możliwych płaszczyzn wyjścia ku obserwacji interesującego nas zjawiska, tak jednocześnie podobne we wnioskach, dają świadectwo narastaniu nowych tendencji w widzeniu tańca i kształtowaniu jego obrazu w naszej świadomości. By mogło to nastąpić, nieodzowna okazała się modyfikacja sposobu definiowania na taki, który umożliwiłby rozszerzenie pola penetracji, to zaś z kolei mogło stać się dopiero wtedy, gdy definicja dotychczasowa i implikowane przez nią postępowanie badawcze okazały się bezużyteczne wobec tych warstw zjawiska, jakie ujawnione zostały w badaniach dotychczasowych, a które nie mieszczą się w jego *ex definitione*, określonych ramach. Nieadekwatność definicji wobec definiowanego przedmiotu musiała wskazać na istnienie „czegoś” ponad to, czego definicja nie objęła, a co rozsądza ją od wewnątrz i pominięcie czego pociąga za sobą, jeśli nie fałsz, to z pewnością niepełność rozumowania.

Rozważania powyższe wskazały na dwie kwestie, które zdają się być podstawowymi w reinterpretacji rozumienia tańca: związków tańca z jednością ludzkiej egzystencji i komunikowania znaczeń poprzez taniec posługujący się w tym celu zewnętrzną, wizualną formą ruchową.

²⁴ Jw., s. 310.

²⁵ J. Cranko, *Poprzez taniec. Rozmowy z Walterem Erichem Schäferem*, tłumaczenie autorskie J. Berski, „Taniec”, nr 4: 1977, s. 57-58.

Taniec tak dalece stanowi funkcję życia i o tyle silnie jest w nim zakorzeniony, że — jak wykazało doświadczenie — wyłączenie go poza całokształt egzystencji, kiedy to bytuje w zawieszeniu, w oderwaniu od treści znaczeniowych, jakie go ukształtowały, choć dzieje się to jedynie poprzez zatarcie tego faktu w naszej świadomości, sprawia, że wyradza się w zachowania formistyczne — przede wszystkim o charakterze rozrywki. Taniec oczywiście, wśród wielu pełnionych przezeń funkcji, występuje również jako rozrywka. Nie jest to jednak funkcja jedyna i w żadnym wypadku jako taka traktowana być nie powinna. Ryzykowne jest zresztą, by którakolwiek z licznych jego funkcji, poza podstawową — bycia komponentem, a jednocześnie egzemplifikacją życia — mogła wysunąć się na plan pierwszy dominując pozostałe. Prowadzi to do wysoce jednostronnego postrzegania badanego zjawiska, jak np. w sygnalizowanym tu wypadku tańca interpretowanego wyłącznie w płaszczyźnie europejskiego tańca artystycznego, stanowiącym wymowną wykładnię sposobu pojmowania go w dziejach, poświęconej mu myśli badawczej. Jaki wniosek wypływa z tego, co powiedziano, dla zrozumienia przyczyn dominacji takich, a nie innych jej kierunków? Otóż, przede wszystkim widzimy, że sam stosunek obserwatora do obserwowanego zjawiska, rozgrywający się w kategoriach moralnych i etycznych, daleki był od tego, jaki mógłby prowadzić do zrozumienia, do postrzeżenia zjawiska w innym świetle. Zasadniczą przyczyną takiego stanu rzeczy było — czas przeszły jest tu do pewnego stopnia usprawiedliwiony — bez wątpienia trwanie na poziomie rozważań typu formalnego, interpretujących ruchową formę tańca jako jego synonim, a w wyniku podobnego podejścia skupiających uwagę na tworzywie zjawiska, nie zaś na nim samym. Obecnie, po długim czasie postrzegania w tańcu głównie rozrywki czy zabawy, mniej czy bardziej nagannych, czasem tylko błahych i traktowanych marginalnie, przychodzimy do postrzegania go jako składowej fenomenu istnienia, o licznych rolach skupionych wszakże wokół jednego, podstawowego zadania — przenoszenia tańczących w bardziej ludzką, poszerzoną, wykraczającą poza codzienność, ale również ową codzienność sankcjonującą sferę bytowania. Pomimo to zdumiewamy się widząc ludzi, dla których taniec jest czymś równie naturalnym i potrzebnym, jak wszelkie inne zabiegi mające na celu utrzymanie trwałości ich egzystencji. „Powszednia religijność tańca” — momenty iluminacji poznawczej, o których mówi John Cranko, są dla tej postawy nadzwyczaj charakterystyczne. Dokumentują przy tym, jak daleko refleksja badawcza nad tańcem i znane jej sposoby definiowania zjawiska odeszły od przedmiotu zabiegów. Badania obecne winny zatem skupić się wokół zaniedbanej dotychczas kwestii znaczeniowego aspektu tańca podtrzymując jednocześnie zainteresowanie aspektem ruchowym. Przy tym szczególnej uwagi wymagają wzajemne ich powiązania i wpływy w konkretnych kontekstach kulturowych.

Jolanta Kowalska

THE UNDERSTANDING OF DANCE.
REMARKS AS REGARDS THE SOURCES OF NEGATIVE CONNOTATIONS

Summary

European intellectual heritage, to which the remarks contained in this article refer, left in literature, in historical sources and other printed word of the epoch, the picture of the dance as a sign of something to be condemned or to say the least something controversial. This question is all the more interesting because after the confrontation with the material from outside Europe its incidence can have a wider viewpoint than our own cultural range. The analysis of the European material with due consideration to the present division into elite culture and folk culture, parallelly to those negatively orientaling tendencies, reveals a lively conception which recognizes its existence, felt innermost. It is not official but as it seems it is a highly declarative conception.

Two factors are pointed out here. They are the ones which condition the presence of that negative connotation. They are desacralisation of the dance and its passing to the status of entertainment. Along with the above mentioned process the accents on the expression in the dance get transferred to its external forms and aesthetic values. The second factor is the lack of understanding that the dance like any other kind of artistic expression is an immanent part of our human existence and not only a decorative element. At the same time it is shown how far those facts from the history of the dance had an influence not only on the understanding of events, but at the moment of its coming to the cognitive reflection it helped to orientate the latter. When reflecting what was understood by the dance and what was described as a dance, we come to the conclusion that a very narrow sector of the phenomenon—the external motor form of the dance was brought to people's cognizance — and identified as complete.

Until recently, the dance as the subject of scientific study was unrecognized, and even believed to be not worthy of consideration. The situation in the field of art was similar, though the possibility and advisability of scientific penetration was perceived comparatively early there, still until the present moment the dance finds itself on the margin of interests in other fields. The developing of scientific penetration into the field of dance is — according to the author — possible by taking the attention on the significance of the communicative aspect of the dance.

Translated by Katarzyna Albrecht