

JOLANTA KOWALSKA

ŚRODKI I MECHANIZM PRZEKAZU TANECZNEGO *

1. ELEMENTY I FORMA RUCHU TANECZNEGO

Punktem wyjścia prezentowanych tu rozważań są — klasyczne już w dziedzinie badań tańca — ustalenia labanowskiej kinetografii¹. Opracowanie graficznej metody zapisu ruchu tanecznego, która umożliwia pełną jego rejestrację z uwzględnieniem trzech wymiarów przestrzennych i wymiaru czasowego, wymagało rozpoznania cech wszelkich ruchów ludzkich — nie tylko tanecznych — oraz ustalenia, jakie są ich stałe elementy składowe.

Stwierdzono, że o formie ruchu decydują trzy czynniki: 1) źródłem ruchu jest ludzkie ciało, jest on więc determinowany jego budową i możliwościami motorycznymi; 2) ruch odbywa się w przestrzeni, wobec czego określone mu jak wyżej aparatowi emisyjnemu właściwe są wszelkie cechy punktu (ów) zmieniającego swe położenie w przestrzeni, przy czym źródło emisji jest jej przemieszczającym się punktem kardynalnym; 3) ruch trwa w czasie, należy zatem mówić o nim jako o procesie, w kategoriach ciągłości i nieciągłości czasowej, wyznaczających jego granice i warunkujących wewnętrzną konstrukcję.

Na podstawie tych danych ustalono pięć płaszczyzn analizy ruchu. Są to:

1) rodzaje ruchu ze względu na zaangażowanie całego ciała (tak zwane *przemieszczenia*, to jest kroki, skoki, obroty ze zmianą miejsca itp.) lub poszczególnych jego części określane jako *gesty*, rąk, nóg, dłoni, stóp itp.);

* Prezentowany tekst stanowi ogniwo pośrednie między przedstawionymi dawniej rozważaniami natury ogólnej na temat tańca jako formy przekazu treści kulturowych, a rozważaniami szczegółowymi poświęconymi kulturowym kwalifikacjom elementów znaczących tańca oraz aspektem komunikowania tanecznego.

¹ Ustalenia na temat kinetografii, z jakich korzystałam, zawarte są w pracach: R. Laban, *Choreographie*, Jena 1926; R. Lange, *Podręcznik kinetografii* Kraków 1975; tenże, *The Nature of Dance*, London 1975; A. Kunst, *Dictionary of Kinetography*, Esover-Plymouth 1979, t. 1-2.

2) kierunki ruchu w płaszczyznach horyzontalnej, wertykalnej i pośrednich, których schematyczny zestaw obrazuje dwudziestościan foremny;

3) czas trwania ruchu;

4) przebieg ruchu, to jest continuum ruchów poszczególnych w planach czasowym i przestrzennym, składających się na pewną, dającą się wyodrębnić całość;

5) *effort*, czyli dynamika ruchu, określana przez relację ilości ruchów szczegółowych wykonywanych w jednostce czasu do ich przestrzennego przebiegu.

Ilustracją tego nieco suchego wyliczenia niech będzie analiza składowych ruchu wykonywanych przez tancerza podczas trwania jednego taktu walca². W płaszczyźnie pierwszej będą to kroki, pozycja korpusu, ułożenie (statyczne) lub ruchy (dynamiczne) rąk, sposób trzymania głowy — czyli przemieszczenia, gesty i postawa. W drugiej: poszczególne kroki składające się na kierunek, w którym przemieszcza się tańczący, oraz towarzyszące temu ruchy rąk (towarzyszące — dodajmy — na zasadzie kontrapunktu bądź związku harmonijnego). W trzeciej: czas trwania każdego kroku i obrotu oraz ruchów rąk wypełniających w sumie czas trwania jednego taktu. W płaszczyźnie czwartej będzie to kolejność następstwa kroków i obrotów: krok — pół obrotu — krok, dające w powtórzeniach efekt wirowania, oraz tak zwany poziom ruchu warunkowany położeniem punktu ciężkości całego ciała: przejście w obrocie do pierwszego niskiego kroku na ugiętej w kolanie nodze, do wysokiego na palcach w zakończeniu taktu, by z początkiem kolejnego taktu ponownie zejść do poziomu niskiego, rezultatem czego jest falista linia przebiegu ruchu w płaszczyźnie metrykalnej. Wreszcie w piątej z wyróżnionych płaszczyzn analizy stwierdzamy łagodny, a zarazem ciągły charakter przejścia z poziomu na poziom i przemieszczeń, czyli płynność ruchu, oraz małe nasycenie ilością kroków i gestów omawianej jednostki czasu trwania ciągu ruchowego.

Już tak krótka analiza ruchu tanecznego dowodzi, że każdy z jego elementów tak długo, jak występuje samoistnie, nie jest niczym innym niż tylko poszczególnym krokiem, gestem, postawą. Jakkolwiek na podstawie zakodowanej kulturowo świadomości ich taneczności³ zostaną zakwalifikowane jako taneczne, to jednak dopiero rodzaj łączących je relacji przestrzennych i czasowych oraz sposób

² Sięgam tu po przykład popularnego tańca towarzyskiego odbiegający od typowo „etnograficznych”, które stanowią egzemplifikację dalszych rozważań, rokujący jednak, że znany jest stosunkowo szerokiemu gronu Czytelników, także pod względem wykonawczym. Podobnie, dla uzyskania możliwie największej jasności wykładu analiza ruchu ograniczona tu jest tylko do ruchów jednego wykonawcy.

³ Na tej podstawie kwalifikujemy wszelkie plastyczne wyobrażenia tańca, siłą rzeczy cząstkowe w stosunku do całości.

uporządkowania decydują o tym, że stają się elementami ruchu tanecznego. Należy tu zauważyć, że na przykład w czwartej płaszczyźnie, gdzie elementy ruchu rozpatrywane są ze względu na wzajemne uzależnienia, analiza ciągłości ruchu w obrębie jednego taktu okazała się niewystarczająca. Konieczne było odwołanie się do relacji zachodzącej pomiędzy krokami kończącym i rozpoczynającym następujące po sobie takty, ponieważ jednostka ruchu nie ogranicza się w tym wypadku do jednego taktu. Jej obraz staje się czytelny dopiero w poszerzonym kontekście. Elementami składającymi się na ruch taneczny są więc poszczególne jednostki ruchu skorelowane ze swymi wymiarami czasowym i przestrzennym oraz z innymi współtowarzyszącymi im jednostkami ruchu, w kontekście całości przebiegu ruchu tanecznego. Znaczy to zaś, że ustrukturyzowanie tańca znajduje odbicie, a przy tym i potwierdzenie, w samym sposobie organizacji tworzywa tego fenomenu; w sposobie organizacji ruchu w ruch taneczny.

Przyjrzyjmy się teraz opisanym faktom pod nieco innym kątem. Stwierdziliśmy, że obok poszczególnych elementów ruchu, których pełny zestaw (to znaczy wszelkie ruchy, na jakie pozwalają możliwości motoryczne ludzkiego ciała) stanowi zbiór potencjalnych morfemów ruchu tanecznego, występuje także czynnik decydujący o ich przejściu ze zbioru elementów potencjalnych do roli elementów składowych tego ruchu. Jest nim rytm, czyli zasada, wedle której przebiega proces organizowania ruchów poszczególnych w koherentne ciągi ruchowe o cesze taneczności⁴.

⁴ Nie istnieją takie formy tańca, w których nie występuje czynnik rytmiczny. Jest to pierwszy (poza tworzywem, czyli ruchem) jego atrybut, choć nie decyduje on o wyróżnieniu tańca spośród innych rytmicznych zachowań (por. uwagi poświęcone tej kwestii zawarte w: J. Kowalska, *Taniec jako forma przekazu treści kulturowych. Uwagi wstępne*, „Etnografia Polska”, t. 22: 1978, z. 1, s. 177-179). Znacząca jest natomiast jakość charakterystyki rytmicznej różnej dla „zwykłego”, choć uporządkowanego rytmicznie ruchu i ruchu tanecznego. Pomocne w jej określeniu są analogie związków, jakie łączą ruch i ruch taneczny, mowę potoczną i mowę naracyjną, mowę potoczną i śpiew. Zwraca w nich uwagę fakt, że o charakterystyce wypowiedzi słownej (dźwiękowej) czy ruchowej decyduje jakość rytmu. Na ten temat porównaj: R. Stopa, *Hotentoci*, „Lud”, t. 37: 1949, s. 50-146; J. Pentikainen, *On the Study of Rhythm of Storytelling*, „Finnish Folkloristics”, no 1, Studia Fennica, t. 17: 1974, Helsinki, s. 132-147.

Wartości rytmiczne poezji i prozy poetyckiej decydują o ich autonomii wśród innych gatunków twórczości i wypowiedzi słownej. W literaturze Grecji i Rzymu różne porządki rytmiczne decydują o wyodrębnianiu poszczególnych gatunków poetyckich; zarazem (dotyczy to Grecji) także różnych porządków tanecznych chorei. Porównaj: E. Zwolski, *Choreia Muza i bóstwo w religii greckiej*, Warszawa 1978.

Trafną interpretację różnic pomiędzy krokiem (ruchem) tanecznym i nietanecznym przedstawia Moszyński. „Granica pomiędzy korowodami tanecznymi i nietanecznymi jest przy takich zabawach bardzo płynna [omawiane są korowody i zabawy, w których naśladowane są ruchy zwierząt — przyp. J.K.]. Tylko wtedy, jeżeli uczestnicy tej rozrywki tworzący koło stoją bez ruchu w miejscu przypatrując się

W omówionym wyżej przykładzie była to rytmika zamknięta w powtarzalnym w każdym takcie trzyćwiertciowym kanonie rytmu, co jest sytuacją dość prostą, mamy bowiem do czynienia z monorytmiką ruchu.

Istnieją również rodzaje ruchu tanecznego, które porządkowane są polirytmicznie. Na przykład, w niektórych formach klasycznego tańca Indii ruchy nóg i ruch całego korpusu kształtowane są zgodnie z różnymi porządkami rytmicznymi. W tańcach z terenu Europy jest to zjawisko rzadkie ze względu na właściwą im statyczność korpusu i monolityczne potraktowanie emitora ruchu, jakim jest ciało. Widoczne jest ono szczególnie w balecie akademickim, gdzie sztywność korpusu należy do wymogów podstawowych. Polirytmia pojawia się natomiast w tańcach europejskich w postaci przesunięć rytmu, w jakim poruszają się tańczący w stosunku do rytmu akompaniamentu muzycznego. Wzajemny stosunek tych dwóch porządków rytmicznych wykazuje pewne charakterystyczne rozchwywanie: rozmiijanie się i schodzenie w czasie trwania tańca posiadające stałą, logiczną regularność⁵.

W kreacji ruchu tanecznego istotną rolę odgrywa także zasada selektywności. Ruch taneczny jest bowiem wyborem pomiędzy pewnymi, potencjalnie istniejącymi możliwościami. Wybierane są takie a nie inne (nie wszystkie) elementy ruchu i pewna (-e) reguła łączenia ich w ciąg ruchowy. Na tej właśnie zasadzie powstaje forma ruchu tanecznego. Jest ona konkretyzacją i uszczegółowieniem czerpiącym z zasobu możliwości istniejących jako zbiór uniwersalny. Selekcja dokonywana jest po raz pierwszy na etapie wyodrębniania ruchu tanecznego z kategorii wszelkich możliwości motorycznych ciała ludzkiego (ruchy o określonej jakości rytmicznej); po raz drugi, gdy dokonywany jest wybór konkretnej zasady porządkowania ruchu i określonych jego elementów składających się na szczególną formę ruchu tanecznego.

nietanecznej grze «zająca» czy «wróbla», z drugiej strony, kiedy się poruszają (lub kiedy aktor się porusza) tanecznymi krokami pod akompaniament pieśni nie wahamy się z podaniem definicji, zaliczając pierwszy wypadek do gier, a drugi do tańców» (podkreślenie autora cytowanego tekstu). K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, Warszawa 1939, t. 2, cz. 2, s. 385.

⁵ Zjawiskom tego rodzaju występującym w tańcach z terenu Jugosławii szczególną uwagę poświęciły siostry Ljubica i Danica Janković w pracach: *Niekie karakteristike orskih igra v Srbiji*, „Zbornik Etnografskog Muzeja u Beogradu”, R. 1953, s. 278-282; *Folk Dances*, Belgrad 1937, t. 2. Obecność ich w tańcu huculskim o nazwie „arkan” odnotowała Z. Kwaśnicowa (*Zbiór piosenek*, Warszawa 1937-1938, t. 1-2); dla terenu rdzennie polskiego (Kujawy) na obecność tego zjawiska w kujawiaku zwrócił uwagę R. Lange (*Tańce kujawskie*, „Literatura Ludowa”, R. 7: 1963, nr 4, s. 13-20).

Porównaj także uwagi na temat tzw. *tempo rubato* w muzyce tanecznej zawarte w pracach: Ł. Kamiński, *Zum Tempo rubato*, „Archiv für Musikwissenschaft”, R. 1: 1918-1919, z. 1, s. 108-126; J. M. Sobiescy, *Tempo rubato u Chopina i w polskiej muzyce ludowej*, „Muzyka”, R. 5: 1960, nr 3(18), s. 30-41.

2. ELEMENTY I FORMA RUCHU TANECZNEGO A TANIEC

Skoro określone zostały cechy materialnego budulca tańca, ruchu emitowanego przez ciało tancerza, rozważyć należy, w jaki sposób ruch taneczny staje się tańcem. W tym celu posłużę się przykładem pewnych ciągów ruchu, które w podobnej postaci stanowią materię dwóch par działań niejednorodnych: tańca i pracy oraz tańca i zachowań niektórych gatunków zwierząt przenoszonych do tańca ludzi.

Moszyński wspomina o dwóch tańcach z terenu Serbii, które w swej warstwie ruchowej zawierają cytaty ruchów właściwych pracy⁶. Pierwszy z nich znany był pod nazwą „tańca kosiarzy”. W trakcie jego wykonywania mężczyźni naśladowali ruchy koszenia i ostrzenia kos, a kobiety ruchy grabienia. Drugi z tańców wykonywany był w kole z towarzyszeniem pieśni opisującej czynności wykonywane przy bieleniu płótna, o następującym tekście:

Dziewczyna płótno bieli oto tak! oto tak!
Ze studni wodę wyciąga oto tak! oto tak!
Z koryta wodę wylewa oto tak! oto tak! itd.

Wykonawcy tańca każdorazowo, gdy rozlegały się słowa: „oto tak! oto tak!” rozłączali się i wykonywali ruchy symbolizujące czynności, o których była mowa w poszczególnych zwrotkach.

Dość rozpowszechniony w latach trzydziestych naszego stulecia pogląd, jakoby genezę tańca wiązać należało z pracą, wynikał — obok innych powodów — z konstatacji obecności tego rodzaju cytatów ruchowych w tańcach korowodowych, zaliczanych do najbardziej archaicznych form tańca. Na korzyść tego przypuszczenia przemawiał również fakt, iż niektóre prace wykonywane grupowo, szczególnie związane z uprawą roli, robiły na obserwatorze wrażenie tańca. Wymieniano tu jako przykład najbardziej wyrazisty zespół ruchów wykonywanych przez japońskie i koreańskie kobiety podczas sadzenia ryżu. Ponieważ pracowano zbiorowo, przy akompaniamencie pieśni, która narzucała swoją rytmikę, a wszystkie ruchy pracujących kobiet były powtórzeniem ruchów przodownicy — ich harmonijność i rytmiczne uporządkowanie mogły istotnie kojarzyć się z tańcem⁷.

Podobnym dowodem miało być występowanie tańców przedstawiających w udratyzowanej formie prace — w szerokim rozumieniu

⁶ Moszyński, *op. cit.*, t. 2, cz. 2, s. 385.

⁷ Opisy tego rodzaju zachowań porównaj: R. Uchida, *The musical character of rice planting song*, [w:] *The Proceedings of VIII International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences*, Tokyo 1968, vol. 12, s. 340-342; te j ż e: *Rice-Planting Music of Chindo (Korea) and the Chūgoku Region (Japan)*, [w:] *The Performing Arts*, Haga 1979, s. 109-118. Do popularności krytykowanego tu poglądu przyczynia się praca K. Büchera, w której dowodzi się generatywności ruchów pracy w stosunku do wszelkich innych działań i zachowań ruchowych, na podstawie podobieństw rytmiki, K. Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, Lipsk 1902.

tego terminu — bo poczynając od tańca wyobrażającego przebieg polowania, przez wspomniane korowody zawierające cytaty ruchów pracy, po tańce przedstawiające zajęcia rzemieślników. Jakkolwiek już C. Sachs właśnie w latach 30-tych dowodził, że ruch taneczny „nie wynika z podniet pracy”⁸, teza o genetycznym związku tańca z pracą nadal ma swych zwolenników. Przykładem poglądy zawarte w pracach Korolewej i Stolar⁹.

W omawianej kwestii należy zwrócić uwagę na dwa czynniki. Przede wszystkim cytaty ruchowe wprowadzane do tańca nie są faktycznie cytatai a stylizacją. Po wtóre wchodząc w skład ciągu ruchów tanecznych tracą swą instrumentalność. W „tańcu kosiarzy” wspomnianym przez Moszyńskiego narzędzia pracy zastępowane są rekwizytami. W drugim tańcu nie pojawiają się wcale. Tu cała praca wyobrażana jest w symbolice ruchu i gestu. Podobnie dzieje się na przykład w lubelskim „czółenku”¹⁰ czy śląskim „tkaczu”¹¹. Różnicę pomiędzy ruchami pracy a identycznymi ruchami włączonymi do tańca oddaje opozycja: ruch instrumentalny — ruch nieinstrumentalny oznaczający ruch instrumentalny.

Zależność ta w prezentowanych wyżej poglądach była pomijana. W efekcie zaś jednolitość formalna zachowań decydowała o charakterze przypisywanego im związku.

Wprowadzanie do tańca pewnych zespołów zachowań ruchowych właściwych niektórym gatunkom zwierząt stwarza sytuację nieco bardziej skomplikowaną w porównaniu z przedstawioną w odniesieniu do ruchów pracy. Mamy tu bowiem do czynienia z włączeniem do tanecznego ruchu ludzi ruchu nie ludzkiego, a więc warunkowanego przez inne możliwości motoryczne emitora ruchu oraz odmienną charakterystykę czasowo-przestrzenną. Sam fakt przejścia takich zachowań wiąże się z koniecznością przykładu i pewnej stylizacji.

Mówi się na przykład, że w znanym z terenu Bawarii *auerhahntanzu* tancerz wykonuje ruchy takie, jak tokujący głuszc.

„Chłopak tańczy skocznymi, zalotnymi ruchami poza dziewczyną lub — w braku miejsca — obok niej, klaskając językiem, posykując, bijąc w dłonie i dłońmi o podszwy obuwi wyczyniając skoki lub nawet wywijając kozła; wreszcie rzuca się ku dziewczynie z szeroko rozpostartymi lub nisko opuszczonymi rękoma, lub też klasnąwszy co siły obu dłońmi o ziemię skacze ku niej wygiętym łukiem”¹².

⁸ G. Sachs, *World History of the Dance*, New York 1965, s. 6.

⁹ E. A. Koroleva, *Rannije formy tanca*, Kiszyniew 1977, s. 9-33; A. D. O. Stolar, *O genezie izobrazitelnoj dejatelnosti i jejo roli v stanovleniu soznanija*, [w:] *Rannije formy iskusstva*, Moskwa 1972.

¹⁰ A. Bryk, S. Leszczyński, *Pieśni i tańce lubelskie*, Lublin 1970.

¹¹ J. Drozd, *Wiązanka tańców śląskich*, Wisła—Cieszyn 1937.

¹² Moszyński, *op. cit.*, t. 2, cz. 2, s. 385.

Podobnie tarantysta wykonujący taniec małego pajęczka imituje sposób poruszania się pajaka¹³, a tancerz z plemienia Kwakiutłów — ruchy niedźwiedzia, którego uosabia w tańcu¹⁴. Ruchy tańczących ludzi nie są nawet w tym wypadku cytatami ruchów zwierzęcych. Są to ruchy zwierzęcia w interpretacji człowieka. Już więc na tym poziomie mamy do czynienia ze znakowością: ruchu oznaczającego inny ruch; ruchu człowieka oznaczającego ruch zwierzęcia. Zarazem stylizacja ruchów zwierzęcych wkomponowana w ciąg zachowań ruchowych człowieka staje się symbolem zwierzęcia lub pewnych przypisywanych mu cech. Inaczej mówiąc, ruch staje się maską, którą przywdziewa tańczący. I tym razem, jak w wypadku podobieństw między pracą i tańcem, następuje zmiana cech tworzywa ruchowego.

W sytuacji, gdy jakkolwiek nietaneczny zespół zachowań ruchowych staje się składnikiem ruchu tanecznego zasada porządkowania i zasada łączenia jego elementów w ciągu ulegają zmianie. W pracy charakter ruchów i ich porządek determinowany jest przez rodzaj zadania. W ruchu tanecznym, który zawiera elementy pracy, celem jest wyobrażenie jej ruchem lub symbolizacja pewnych pojęć abstrakcyjnych wiązanych z pracą.

Analogicznie rzecz się ma z zespołami zachowań zwierzęcych. Wykonywane przez zwierzę są właściwym mu sposobem korzystania z możliwości motorycznych własnego organizmu. Wprowadzone do tańca wykonywanego przez ludzi nie są jedynie prostym naśladownictwem — nabierają znaczenia. Przy tym, co należy podkreślić, oba rodzaje zachowań ruchowych — z chwilą, gdy stają się składnikami ruchu tanecznego — podlegają porządkowaniu zgodnie z jego rytmiką¹⁵. Zatem w wypadku adaptacji do ruchu tanecznego zachowań nietanecznych mamy do czynienia z nadawaniem im znaczenia modyfikującego ich charakter.

Ruch taneczny może stać się reprezentantem pojęć abstrakcyjnych i przedmiotów istniejących realnie także na innej zasadzie. Ma to miejsce wówczas, gdy jakkolwiek z jego elementów bądź całe ich zespoły wypełniane są treścią na podstawie pewnej konwencji, która w przeciwieństwie do opisanej wyżej jest niezależna od cech tworzywa ruchowego. Doskonałym jej przykładem jest alfabet gestów rąk i ich kombinacji używany w klasycznych tańcach Indii, a wywodzący się z sanskryckiego

¹³ E. de Martino, *Ziemia zgrzyoty*, Warszawa 1971, s. 82.

¹⁴ R. Benedict, *Wzory kultury*, Warszawa 1966, s. 260.

¹⁵ Tracą właściwą sobie rytmikę na rzecz rytmiki tańca. Z drugiej strony może być ona wykorzystana jako wątek rytmiki tanecznej, jednak i w tym wypadku mamy do czynienia ze stylizacją a nie imitacją.

traktatu poświęconego formom dramatycznym, pt. *Natya Sastra*.¹⁶ Każdemu z gestów dłoni i ich wzajemnym układom odpowiadają określone — różniące się nieco w zależności od szkoły tańca — znaczenia. Przy tym, podobnie jak w wypadku słowa, tu gestowi właściwa jest pewna znaczeniowa wariantywność. Na przykład gestowi określanemu *pataka*, któremu odpowiada wzniesienie otwartej dłoni w pozycji pionowej ku górze, używanemu jako symbol rozpoczęcia tańca, przypisywane są takie pojęcia jak: chmury, las, rzeczy (przedmioty), łono, potęga, pokój, rzeka, niebo, waleczność, światło księżyca, światło słoneczne, siła, cisza, morze, przysięga, miecz wejście (w sensie czynności). Kształtują one znaczenie przekazu tanecznego w zależności od kontekstu innych ruchów, z którymi gest *pataka* współwystępuje.

Inny przykład tego zjawiska zarejestrowała amerykańska badaczka J. Goodale¹⁷ w tańcach plemienia Tiwi (wyspy Melville'a) stwierdzając w nich istnienie kroków którym przypisywane są pewne konkretne znaczenia, na przykład: krokodyl, ptaki, samolot, indyk, łódź, deszcz, pszczoły, bohaterowie mitów itd. Krok taki należy do swego twórcy i jeżeli pieśń towarzysząca tańcowi mówi o którymś z tych pojęć czy przedmiotów właściciel — to jest twórca kroku lub jego sukcesor — wchodzi do koła tańczących i ilustruje swym tańcem treść pieśni. Zachodzi tu zdublowanie kodów, przy pomocy których wyrażana jest pewna treść; w tańcu — w tym wypadku — przypisywana elementowi ruchu. Istnieje wszakże i inna możliwość.

Z terenu Polski znane są tańce „na len”, „na konopie”, wykonanie których w czasie Zapustów miało zapewnić urodzaj obydwu roślin. Istniały dwie wersje tych tańców. W pierwszej akcentowano jeden z elementów ruchu (skok), który symbolizował wysokość i pomyślny wzrost rośliny. W drugiej posługiwano się jednym z tańców należących do repertuaru tanecznego danego regionu, wykonywanym w intencji wywołania udanych plonów. Pojęcia „obfity”, „pomyślny urodzaj” kojarzone były więc z wysokością skoków — co wskazuje, iż proces kojarzenia wsparty był na analogii cech: wysoki skok równa się wysoka słoma lniarna (długie włókno) — albo z samym faktem wykonania tańca.

¹⁶ Bharata Muni, *Natya Sastra*, vol. 1-2, b.m.w. Informacje na temat zawartości podaje za: B. Enakshi, *The Dance in India*, Bombay 1970. Szczegółowe omówienie języka gestów zawarte jest na stronach 82-144, znaczeń przypisywanych poszczególnym ruchom i mimice na stronach 144-159.

¹⁷ J. Goodale, *The Tiwi Dance for the Dead*, „Expedition”, vol. 2: 1959/60, no 1, s. 3-13. Opisywana sytuacja ma niejako charakter laboratoryjny. Konwencja znaku, zgodnie z podaną przez autorkę informacją, jest uświadamiana przez jego użytkowników. Obserwator (w tym wypadku badacz) nie znający konwencji ma ułatwiony odbiór treści i rozpoznanie sytuacji jako przedstawiającej, dzięki równoległemu funkcjonowaniu znaków zawartych w ruchu tanecznym i systemu znaków języka naturalnego.

W drugiej z wymienionych wersji taniec — niezależnie od tego, z jakich elementów formalnych jest zbudowany — symbolizuje urodzaj, a zarazem jest działaniem magicznym mającym go zapewnić. Rola elementu znaczącego może być więc powierzona ruchowi tanecznemu jako takiemu. Inaczej mówiąc, sama obecność tańca zawierać może znaczenie z uwagi na okoliczności, w jakich się pojawia, oraz ze względu na kulturową charakterystykę ruchu, a szczególnie ruchu tanecznego (por. dalej, rozdz. 3).

Zaprezentowane tu ustalenia prowadzą do wniosku, że taniec zawsze wypełniony jest treścią. W literaturze choreologicznej znany jest jednak termin „czysty taniec” na określenie takiego, który — jak się zakłada — nie zawiera żadnych znaczeń. Jest beztreściowy, stanowi wyłącznie estetyczną formę ruchu. Rozwiązanie problemu leży w sposobie pojmowania właściwości komunikacyjnych tańca i ustaleniu, co w istocie rozumie się przez „czysty taniec”.

W kulturze Indii, zgodnie z kodeksem *Natya Sastra*, określa się go terminem *Nrta* lub *Nritta* i rozumie przezeń ruch pozbawiony jakiegokolwiek specjalnego znaczenia czy ładunku emocjonalnego, używany do prezentacji walorów i subtelności techniki wykonawczej¹⁸. Interpretuje się go także jako ruch o pewnych szczególnych kwalifikacjach rytmicznych, którego piękno polegać ma na harmonijnym oddaniu zasady porządku rytmicznego, zapewniający swemu wykonawcy, a także widzowi, przeżycie radości uczestnictwa w ruchu¹⁹. Zgodnie z przedstawioną konwencją „taniec czysty” nie jest więc beztreściowy, lecz skoncentrowany na unaocznieniu — a zarazem realizacji poprzez ruch — tej szczególnej kategorii kulturowej, jaką jest p i ę k n o.

Funkcje i sposób pojmowania tańca w kulturze Indii są diametralnie różne od jego obrazu i funkcji utrwalonych przez intelektualny nurt kultury europejskiej²⁰. Stąd i terminowi „czysty taniec” nadawany jest

¹⁸ „*Nrta*: Pure dance. Movements without any special meaning or mood, and used to show pure technique, and intricacies of complicated timing, rhythms, posture and footwork” (*Nrta*: Czysty taniec. Ruchy pozbawione specjalnego znaczenia czy nastroju, używane do prezentacji czystej techniki oraz maestrii rozkładu ruchu w czasie, rytmi, postawy i pracy nóg), *Enakshi*, op. cit., s. 21.

¹⁹ „*Nritta* conveys a sense of pure joy of movements and rhythm. Its beauty lies in graceful movements of limbs. A full fledged dance includes *Nritta* also although it is possible to have *Nritta* devoid of all *Natya*” (*Nritta* przekazuje sens czystej radości ruchu i rytmu. Jego piękno leży w pełnych wdzięku ruchach kończyn. Pełny taniec również zawiera *Nritta*, jakkolwiek istnieje możliwość kreacji *Nritta* całkowicie pozbawionego *Natya*), Swanti Swarup, *5000 Years of Arts and Crafts in India and Pakistan*, Bombay 1968, s. 174. Według tego samego źródła *Natya* oznacza komunikowanie za pośrednictwem wszelkich form aktywności ruchowej.

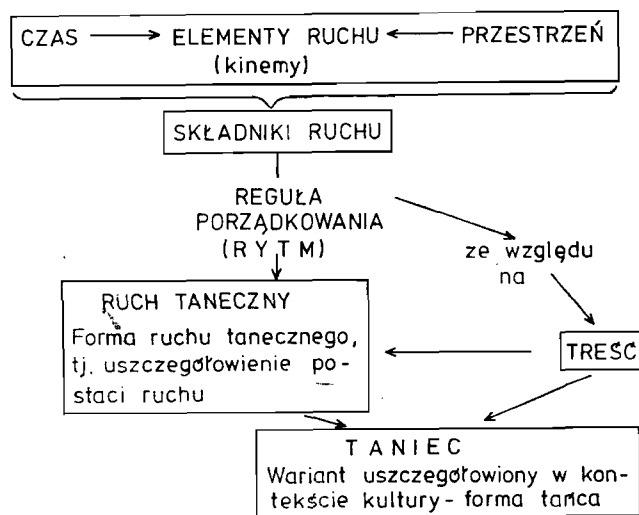
²⁰ Porównaj: J. Kowalska, *Pojmowanie tańca. Uwagi na temat źródeł konotacji negatywnej*, „Etnografia Polska”, t. 24: 1980, z. 2, s. 121-137.

tu odmienny sens, niezgodny jednak z rzeczywistymi funkcjami tak określanego fenomenu. Ograniczenie tańca do estetycznej formy ruchu nie decyduje o jego beztreściowości, sam bowiem kanon estetyki należy do kategorii treści, jakie mogą być w tańcu zawarte i za jego pośrednictwem przekazywane. Świadczą o tym chociażby reakcje na taniec reprezentujący inny niż zinternalizowany przez widza, warunkowany kulturowo, kanon estetyki ruchu.

Dochodzimy więc do wniosku, że taniec jest ruchem wypełnionym treścią nawet w swej tak zwanej czystej postaci, jakkolwiek funkcja wyrażana treści nie zawsze wysuwana jest na plan pierwszy.

Opisane tu fakty determinowane są przez cechę znakowości tańca tak bardzo akcentowaną we współczesnych jego badaniach. Nie sposób było ją pominąć nawet w omówieniu składników materialnej postaci tańca. Bez jej uwzględnienia niejasna pozostałaby kwestia „cytatów ruchowych” i sama zasada przemiany ruchu w ruch kwalifikowany jako taneczny, który w przeciwstawieniu do tego pierwszego określany bywa jako ruch „poszerzony”, „zintensyfikowany”²¹.

Tak więc na taniec i jego postać uszczegółowioną — formę tańca — składają się dwa elementy: realna postać, czyli postać ruchu, oraz zawartość znaczeniowa jaka jest (lub może być) przypisywana jej przez człowieka. Wzajemne uzależnienia ruchu tanecznego, tańca oraz ich składowych i form określone w trakcie prowadzonych tu rozważań prezentuję w przedstawionym niżej schemacie:



²¹ Porównaj: Kowalska, *Taniec jako...*, s. 175-176.

3. TANIEC A ZNAK TANECZNY

Kolejne zagadnienie to czy każdy z elementów ruchu zawsze wypełniany jest znaczeniem i czy jedynie one pełnią rolę elementów znaczących w przekazie tanecznym oraz jaki czynnik decyduje o ich doborze, a w efekcie o znaczeniu tańca. Problem ten omówię na podstawie przykładów tańca ze skokami „na len”, „na konopie” oraz tańca „na urodzaj”.

Pierwszy z nich w postaci, w jakiej notowany jest dla terenu Polski, tańczono zwykle zgodnie z pewnym ściśle określonym schematem. Może to być taniec z repertuaru wykonywanych na danym terenie, w tok którego wprowadza się skoki przy zachowaniu ciągłości działania jako całości i bez zmian akompaniamentu muzycznego. Zmianie, polegającej na wzmocnieniu, może ulec jedynie właściwa mu rytmika. Wykonawczyniami są kobiety zameżne. Tańczony jest w tak zwany „ostatni zapust”, to jest w ostatni poniedziałek lub wtorek karnawału bądź w środę popielcową. Forma ruchu, poza niezmiennie występującymi skokami, może być różna. Tańczące ugrupowane są w kole, w grupie parami bądź parami póruszającymi się po obwodzie koła. Jeżeli ruch przebiega po obwodzie koła, jest on z reguły przeciwny ruchowi wskazówek zegara. Jeżeli przy tym, obok postępującej linii ruchu tańczące wykonują obroty wokół własnej osi, ich kierunek zgodny jest z ruchem wskazówek zegara.

Zgodnie z opinią samych wykonawczyń, reprezentującą przyjętą interpretację celu wykonania tego tańca, tańczono go, by zapewnić sobie pomyślny wzrost lnu, konopi albo obydwu tych roślin uprawnych. Towarzyszyć mu może pieśń, w tekście której mówi się o celu tańca, lub okrzyki w rodzaju: „O, nehaj takij lon urisne!”²².

Czas jego wykonania zbiega się z początkiem wegetacji roślin²³. W cyklu obrzędów dorocznych wiąże się z kompleksem wiosennych obrzędów skoncentrowanych na problemie szeroko rozumianej płodności — często raczej trwania życia — pobudzanej i zabezpieczanej podejmowanymi w ich trakcie zabiegami. W tej sytuacji obecność jeszcze jednego działania mającego zapewnić urodzaj (a więc trwanie i przetrwanie) jest jak najbardziej uzasadniona. Dodajmy, że wtedy też odbywa się tak zwane „wkupne do bab”, zwane niekiedy „wkupnym na konopie”, to jest ostatni akt działań recepcyjnych sankcjonujący wejście młodej mężatki do grona kobiet zameżnych. Istotna jest przy tym kolejność działań: najpierw odbywa się „wkup do bab” i dopiero po nim kobiety wykonują swój taniec. Późnym zaś wieczorem pojawić się może taniec

²² Z. St., *Znad Bugu. Szkic etnograficzny*, „Lud”, t. 3: 1897, z. 1, s. 29.

²³ Termin niedzieli Wielkanocnej jako święta ruchomego ustalony został przez Sobór Nicejski i mieści się w przedziale czasu pomiędzy 25. 03 a 21. 04. Ma to być zawsze niedziela w kwadrze pełni księżyca, po zrównaniu dnia z nocą. Odpowiednio, ostatnia niedziela karnawału przypada na jedną z występujących pomiędzy 21.01 a 27.02.

wykonywany wspólnie przez kobiety i mężczyzn, także w intencji pomysłnego plonowania lnu i konopi. Jeżeli jednak wcześniej do grona tańczących kobiet wejdzie niezamężna dziewczyna, kawaler czy żonaty mężczyzna zakłada się im na głowę czepiec i zmusza do udziału w tańcu, co odbierane było przez grupę społeczną jako sankcja ośmieszająca. Przejdźmy teraz do interpretacji znaczenia tańca w świetle przytoczonych danych.

Po pierwsze, skok jest w nim analogonem wysokiej rośliny; symbolizuje ją samą, a jednocześnie jej pomysłny wzrost. W tym wypadku związek: wysoki skok — wysoka roślina, nie wymaga jakiejś szczególnej wiedzy, opiera się bowiem na zestawieniu cech formalnych i jednoznacznych (wysoki=wysoki). Dysponujemy wszakże informacjami pochodzącymi również z terenu Polski, zgodnie z którymi skok przybiera formę zeskoku lub przeskoku. Kobiety biorące udział w tańcu zeskakują ze stołu, przeskakują przez ławy lub pień drzewa ²⁴.

Pomimo różnicy formalnej semantyka tych trzech działań jest tożsama. Jeżeli wziąć pod uwagę nie tylko kierunek, ale i przebieg ruchu, stwierdzimy, że wszystkie realizują schemat: do góry/do dołu zamknięty w jednostce ruchu. Wprawdzie kierunki: do góry [+] do dołu [—] mają faktycznie wartości przeciwstawne (taka jest też ich kulturowa waloryzacja), ale połączone w bardzo prostym elemencie formy ruchu denotują nową jakość znaczeniową.

By to wyjaśnić, sięgnę po jeden jeszcze przykład omawianego tańca — ten, w którym tańczące kobiety poruszając się po obwodzie koła wykonują jednocześnie obroty wokół własnej osi. Kierunek w lewo, „przeciw słońcu” (tu: ruch całego koła) korelowany jest z „do tyłu”, „w dół” i waloryzowany ujemnie. Kierunek w prawo, „za słońcem” (tu: obroty kobiet wokół własnej osi) korelowany jest z kategoriami „do przodu”, „do góry” i waloryzowany dodatnio ²⁵. Podobne rozłożenie elemen-

²⁴ „W okolicy Pilicy mężatki tańczą taniec zwany konopny albo na konopie: tworzą koło, biorą się za ręce, obracają się kilkakrotnie wśród śpiewu i skaczą przez ławy, ażeby konopie w latosim roku na wysokość podskoku urosły”, J. Federowski, *Lud okolic Żarek, Siewierza i Pilicy*, Warszawa 1888, s. 34.

„We wszystkich gospodach odbywały się tańce i hulanki. Dziewki niepobrane za mąż i parobcy bezzenni ciągnęli kłoc do gospody, gdzie póty lano nań wodę, aż gospodarz okupił się sutym poczęstunkiem. A potem baby skakały przez ten pień na len, a gospodarze na owiec powiadając, że jak kto wysoko podskoczy, tak wysoki będzie miał len lub owies w tym roku”. Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska*, Warszawa 1972, s. 488, hasło: „zapusty”.

²⁵ W tejże kwestii porównaj: V. Ivanov, V. Toporov, *Slawiańskie jazykowe modelirujuszcze sistemy*, Moskwa 1965; E. Mieletyński, *Poetyka mitu*, Warszawa 1981; J. S. Wasilewski, *Symbolika ruchu obrotowego i rytualnej inwersji*, „Entografia Polska”, t. 22:1978, z. 1, s. 81-108. Symbolice opozycji „lewo-prawo” poświęcone są także (nie znane mi) prace: R. Needham, *Right and Left. Essays on Dual Symbolic Classification*, Chicago—London 1973; J. Littlejohn, *Right and*

tów znaczących determinowanych kulturową kwalifikacją kierunków ruchu wskazuje we wszystkich wariantach na równoległość ruchu wstępującego i zstępującego. Można powiedzieć, że w całości akcji zawiera się symbolicznie to, co G. van der Leeuw nazwał tajemnicą ruchu i przeciwruchu — „ruchu, który wychodzi z ziemi i skierowany jest ku Bogu, i tego który wychodzi od Boga ku ziemi”²⁶.

Wobec tego, zważywszy na prezentowany już kontekst kulturowy, tańczące kobiety w ruchu tanecznym unaocniają archetyp wędrówki życiodanej mocy: ze strefy *sacrum* (góra) ku człowiekowi i ziemi (dół) oraz od człowieka ku sferze *sacrum*. Ich taniec stanowi zarazem formę współdziałania człowieka z tą sferą; przy tym — pozostając przy nomenklaturze van der Leeuwa²⁷ — człowieka uosabiającego moc płodności — kobietę.

Znaczenie tego jednego elementu ruchu, który wybija się na plan pierwszy w omawianym tańcu, nabiera głębi dzięki ciągłym kojarzeniowym stymulowanym przez pozaruchowe elementy znaczące i ich korelaty, współwystępujące z elementem ruchu w całości tańca. Ograniczenie grona wykonawców do zamężnych kobiet powtarza i wzmacnia symbolikę płodności, dzięki mającym swe źródło w archetypie związkom łączącym kobietę z płodnością. W połączeniu z analogiczną symboliką przypisywaną konopiom²⁸ daje to w rezultacie szereg skojarzeniowy: kobieta zamężna (o spełnionej kobiecości) — płodność — symbol płodności (konopie).

W istocie mamy tu do czynienia z dwoma poziomami odwołań symbolicznych: do ogólnego zasobu sił witalnych oraz do jego szczegółowych realizacji w życiodajnej funkcji kobiety i płodności ziemi. Obydwa reprezentowane są przez kobietę, która tańczy i skacze po to, by zapewnić urodzaj lnu i konopi. W tym kontekście niezamężna dziewczyna czy kawaler, a nawet żonaty mężczyzna wchodzący do grona tańczących kobiet, są elementami zakłócającymi spójność działania. Dlatego też narzuca im przebranie — czepiec symbolizujący pełnoprawną uczestniczkę tańca — niwelować ma ich obcość w koherentnym systemie znaków.

Fakt, iż taniec o nazwie „na konopie” stanowi element obrzędu weselnego i jest wykonywany przez oczępioną już pannę młodą, stymuluje

Left. *An Essay on the Choreography of Everyday Life*, [w:] W. A. Lessa, E. Z. Vogt [ed:], *Reader in Comparative Religion. An Anthropological Approach*, New York—Evanston—San Francisco—London 1972, s. 288—298.

²⁶ G. van der Leeuw, *In der Himmel es eenen Dans*, Paryż—Amsterdam 1932. W Polsce praca ta drukowana była w „Literaturze na Świecie”, no 5/85, maj 1978, ss. 306—353, pod tytułem *Czy w niebie tańczą*. Wspomniane sformułowanie zawarte jest na s. 350.

²⁷ G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, Warszawa 1978, s. 57—78 (rozważania na temat mocy), s. 130—141 (*Postać matki*).

²⁸ S. Benetowa, *Konopie w wierzeniach i zwyczajach ludowych*, „Prace Etnologiczne”, nr 2: 1936, *passim*.

ten sam szereg kojarzeń: kobieta zameężna — płodność — symbol płodności (konopie), tym razem w innej sytuacji obrzędowej²⁹. Szczególnie symptomatyczne jest, że ponownie mamy tu do czynienia z tańcem. Związek tańca z powyższym szeregiem symbolicznym jest więc przynajmniej w tych dwóch wypadkach powtarzalny.

Dotychczas koncentrowałam się wyłącznie na wersji tańca „na urodzaj”, w której pierwszorzędną rolę, jeśli idzie o reprezentację treści, odgrywa skok, i która wykonywana jest wyłącznie przez zameężne kobiety. Właściwy jest jej przy tym, pomimo pewnych dowolności, jednorodny kanon formalnowykonawczy. Natomiast w wypadku tańca, w którym na plan pierwszy nie wysuwa się żaden z elementów formy ruchu, odnotowywanych jest szereg wersji. Powstają one w rezultacie dominującej pozycji poszczególnych pozaruchowych znaczących składników tańca.

W tej roli pojawia się przede wszystkim zmieniająca się grupa wykonawców. Mogą to być zameężne kobiety i żonaci mężczyźni tańczący wspólnie, zwykle jednak — co sygnalizowałam — po wcześniejszym wykonaniu tańca przez same kobiety³⁰, wszyscy dojrzałe członkowie społeczności³¹, mogą to być same panny wykonujące taniec w intencji

²⁹ Benetowa, *op. cit.*, s. 4. Ruch zamykany jest w tym wypadku w kanonie poloneza, czym nawiązuje się do oprowadzania i demonstrowania przez oprowadzanie tego, kto został przeprowadzony przez inicjację. W kulturach społeczeństw nie znających inicjacji dziewcząt, inicjacyjne działania obrzędowe przenoszone są do obrzędów związanych z zawarciem małżeństwa. Interesujące uwagi na ten temat porównaj: T. Selwym, *Images of Reproduction*, „Man”, vol. 14: 1979, no 4, s. 684-698.

³⁰ „Pod sam wieczór, gdy już mężatki w karczmie zgromadzone, dozwolony jest przystęp chłopom. Wtenczas, każda bierze swego męża lub przyjaciela za tanechnika i z nim przetańczy choć raz ostro po izbie, na tą intencję, aby się jej len udał”, O. Kolberg, *Dzieła Wszystkie Oskara Kolberga* [DWOK], t. 9: *Poznańskie*, s. 128.

„Każdego wieczora wołścianie tańczą do upadłego, a z wtorku na środę do północy, to jest dopóty, dopóki dzwon kościelny nie ogłosi zaczęcia Wielkiego Postu. Nie wszyscy jednak po uderzeniu dzwonu rozchodzą się z karczmy do domu. Zostają tam jeszcze gosposie i niektórzy gospodarze: piją tańczą, hulają na konopie, czyli z przesądu, aby im się konopie dobrze rodziły, a ta hulanka jeszcze w Środę ciągnie się do południa, a czasem nawet do wieczora”, Kolberg, DWOK, t. 16: *Lubelskie*, cz. 1, s. 114.

³¹ „Wspomnę tylko, że tego wieczoru [to jest w ostatni wtorek karnawału — przyp. J. K.], gdzie się tylko towarzystwo zbierze, musi każdy tańczyć, stary czy młody, bo gdyby nie tańczono, nie rośłaby dobrze rzepa ani jarzyny”, P. Miklavc, *Zwyczajne zabawy i zabobony ludu słowiańskiego w pld. Styrii*, „Lud”, t. 8: 1902, s. 339. W tym wariantcie zmienia się zupełnie rodzaj rośliny, której udane płony ma zapewnić taniec. Przy tym taniec wykonywany jest przez wszystkich, nie zaś przez wybranych członków grupy. Związek: taniec-[na]-urodzaj pozostaje jednak niezmienny. Na terenie Bułgarii odnotowano jeszcze jedną wersję omawianego tańca, w którym przedmiotem zabiegów były już nie rośliny, ale bydło (por. Ch. Vakarelski, *Etnografia Bułgarii*, Wrocław 1965, s. 294). Wskazuje to w interesu-

pomyślnego wzrostu ruty³² lub gospodarze pragnący zapewnić sobie w ten sposób udany urodzaj zbóż³³. Pojawiają się też postaci nieludzkie. Na przykład w Tarnobrzescu gospodyni tańczyła „by się jej konopie udały” z „niedźwiedziem”, to jest z chłopcem przebranym za niedźwiedzia, który w środę popielcową obchodził całą wieś. Jeżeli w domu nie było gospodyni, w jej imieniu tańczyła z „niedźwiedziem” Kaśka, czyli przebrany za kobietę chłopak towarzyszący „niedźwiedziowi” w obchodzie wsi³⁴. Jak widać, faktyczna pleć wykonawcy nie odgrywała w tym wypadku roli; przebranie decydowało o przypisywaniu mu cech wykonawcy właściwego.

Gdy natomiast taniec „na urodzaj” wykonywany był przez pannę lub gospodarza, miał on zapewnić pomyślny wzrost tych roślin, które były z nimi symbolicznie kojarzone. Ma tu więc miejsce odpowiedniość symboli: kobieta — len (konopie), panna — ruta, gospodarz — zboże, wyrażana w tańcu przez obsadę wykonawczą. Głównym aktorem działania symbolicznego, którym w tym wypadku jest taniec, podobnie jak wykonawcą działań praktycznych mających przynieść urodzaj określonej rośliny, był jej ludzki reprezentant.

Zróżnicowanie wersji tańca „na urodzaj” zależne jest także od miejsca, w którym jest on wykonywany. Opisany wcześniej odbywał się najczęściej w karczmie. Mógł być też wykonywany poza domem, ale w obrębie gospodarstwa. Z „niedźwiedziem” gospodyni tańczyła „na śmieciach”, to jest w tym miejscu obejścia, gdzie przez cały miniony rok składała śmieci wymiatane z domu jako nawóz pod konopie. Zgodnie z informacjami podanymi przez Benetową³⁵, taniec ten bywał też wykonywany na dachach domów, mógł przenieść się na pole, niekiedy zaś bywał łączony ze skokami przez ogień.

Szczególnie czytelna jest symbolika miejsca w wypadku tańca „na śmieciach”. Tańcząc na nich, w dodatku tańcząc z „niedźwiedziem”, zwierzęciem, które zgodnie z wierzeniami notowanymi na terenie Słowiańszczyzny posiada szczególną moc zabezpieczania przed złem i czarami, i w ogóle moc witalną³⁶, kobieta nieomal bezpośrednio przekazuje nawozowi, glebie, a w następstwie roślinie swoją i jego energię. Analo-

jącym nas wypadku na szerszy zakres *signifié* niż dokumentowany przez tańce z terenu Polski. Taniec zapewnić miał nie tylko urodzaj roślin, lecz — jeśli tak wolno rzecz ująć — urodzaj życia.

³² Informacja podana przez Kolberga za Siarkowskim: „dziewczyny tańczą w tęże wstępną Środę, piją i tańczą w karczmie, aby im się w ogródku ruta zrodziła”, Kolberg, DWOK, t. 18: — *Kieleckie*, s. 48.

³³ Gloger, *op. cit.*, s. 488.

³⁴ *Zapusty, Popielec, Wielkanoc — wierzenia z Tarnobrzesckiego*, „Lud”, t. 1: 1895, s. 82-83.

³⁵ Benetowa, *op. cit.*, s. 34-36.

³⁶ Porównaj informacje podane przez Moszyńskiego, *op. cit.*, t. 2, cz. 1, s. 573-576.

gicznie rzecz się ma z owym przekazem mocy, gdy tańczący — tym razem już sami ludzie — przenoszą się na pole. Podejmowane przez nich działanie zabezpieczane jest wówczas obecnością ognia, przez który skaczą. Oczyszczająca i ochronna symbolika ognia kojarzonego ze słońcem jest na terenie Słowiańszczyzny (i nie tylko) powszechna. Z kolei niedźwiedź budzący się wiosną z zimowego snu, który przez swą — jak to określił Moszyński — czystość chroni przed złem, jest również kojarzony ze słońcem³⁷. Zmieniają się więc symbole towarzyszące tańcowi, denotujące jednak tę samą treść: czystość, zabezpieczenie, moc vitalna.

Taniec „na urodzaj” wykonywany na dachu domu nawiązuje do tej wypowiedzi w inny sposób. Pierwszorzędną rolę odgrywa w nim symbolika centrum i góry kosmicznej. Dom, zgodnie ze znanymi na ten temat ustaleniami, to kardynalny punkt świata; jego środek a jednocześnie odwzorowanie.

„Uważano, że domy mieszkalne znajdują się w istocie w środku świata — stwierdza Eliade — i na mikroskalę odtwarzają wszechświat. Inaczej mówiąc, człowiek społeczeństw tradycyjnych był w stanie żyć jedynie w obszarze otwartym ku górze, w którym było symbolicznie zapewnione przerwanie poziomów i gdzie obrzędów umożliwiona była łączność z tamtym światem, ze światem transcendentnym”³⁸.

Człowiek, o którym mówi Eliade, z reguły dążył do sytuowania podejmowanych działań obrzędowych właśnie w owym punkcie centralnym i w wypadku omawianego tu tańca postępują podobnie. Zbędne są wówczas symbole „dopowiadające” treść działania, jego bowiem pełny sens zawarty jest w symbolice miejsca. Natomiast kobiety tańczące w karczmie — czyli na terenie swojego rodzaju „ziemi niczyjej” — kreują centrum ruchem tanecznym przebiegającym po obwodzie koła i jednoczącym przeciwstawne kierunki w kategorii pełni.

Każda z sygnalizowanych tu zmian w obsadzie wykonawczej tańca czy miejscu jego wykonania, każdy nowy element znaczący decyduje o występowaniu — w poszczególnych wersjach tańca — indywidualnych różnic w szeregu symbolicznych konotacji składających się na jego znaczenie. Pomimo to we wszystkich wersjach niezmienny pozostaje związek semajologiczny łączący ruch taneczny (lub jego element) z urodzajem.

Ujawniona tu prawidłowość odzwierciedla zasadę wymienialności form-oznaczników przy stałym związku łączącym symbol ze znacze-

³⁷ Kojarzony w ten sposób właśnie ze względu na sen zimowy. Porównaj uwagi na temat święta obchodzonego na Białorusi w przeddzień Zwiastowania Najświętszej Marii Pannie, zwanego *kamajezica* i poświęconego niedźwiedziowi, oraz obchodów z terenu Bułgarii odbywających się 30 listopada, Moszyński. *op. cit.*, t. 2, cz. 1, s. 575-576.

³⁸ M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, Warszawa 1970, s. 78.

niem³⁹. Formy-oznaczniki są pochodnymi realizacji szczegółowych, stanowią efekt wyboru dokonanego ze zbioru symbolicznych odwołań, jakimi dysponuje kultura określonej grupy ludzkiej. Związek semajologiczny natomiast jest podstawą, wedle której dokonywane są wszelkie wybory. Innymi słowy, symboliczny związek tańca z urodzajem decyduje o tym, że z zasobu wszelkich możliwych oznaczników selekcjonowane są te, które z nim korespondują.

Przekonujemy się zarazem, że obok ruchu i jego składowych oraz określających go determinantów czasowych i przestrzennych, elementami znaczącymi (a nie tylko elementami ruchu znaczącego) w tańcu są także jego wykonawcy, sytuacja i miejsce, w jakim jest wykonywany, kostium i rekwizyty towarzyszące mu, a także słowo i akompaniament muzyczny. Czynnikiem decydującym o pełnieniu przez nie roli znaków jest kultura — właściwy jej system wartości, mechanizm funkcjonowania i archetypy kierujące myśleniem jej członków. W jej kontekście i zgodnie z nią każdy z wymienionych elementów nabiera znaczenia. Forma-oznacznik (forma ruchu tanecznego i jej elementy) wypełniane są syntetyczną treścią zbitek konotacji i denotacji powstałych na mocy odwołań do różnych płaszczyzn interpretacji. To dopiero decyduje o możliwości reprezentowania przez nie całych zespołów znaczeń.

Proces wypełniania znaku znaczeniem nie odbywa się w pustce psychologicznej. Podobnie jak nie do pomyślenia jest ich realizacja w oderwaniu od kultury, tak nie jest też ona możliwa bez udziału człowieka. Zagadnieniu temu poświęcam ostatni punkt prowadzonych rozważań.

4. CZŁOWIEK W PROCESIE PRZEKAZU TANECZNEGO

Warunkiem realizacji wszelkich procesów komunikowania jest obecność tego, kto pewną informację przekazuje — nadawcy, oraz tego, kto ją odbiera — odbiorcy. Człowiek informację przekazujący może czynić to świadomie (intencjonalnie) lub nieświadomie (nieintencjonalnie). W tym pierwszym przypadku przekaz jest zawsze celowy, skierowany do konkretnego bądź potencjalnego adresata. W drugim tak rozumiana celowość ulega zatarciu. Należy podkreślić, że niezależnie od pobudek nadawcy w tym samym komunikacie realizowany być może jednocześnie przekaz jednego i drugiego rodzaju⁴⁰. W tańcach ze skokami „na len”, „na konopie”, opisami których dysponowałam, przekaz świadomy ograniczony był właściwie do samego skoku, który znaczyć miał: „niech len (konopie) urośnie tak wysoko, jak skaczę”, „skaczę po to, żeby len (ko-

³⁹ U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, Warszawa 1972, s. 53 n.

⁴⁰ Jest to cecha wszelkich systemów komunikowania. Porównaj: J. Lotman, B. Uspienski, *O semiotycznym mechanizmie kultury*, [w:] *Semiotyka kultury*, Warszawa 1977, s. 147-170.

no pie) urósł jak najwyżej". Przeprowadzona w poprzedniej części analiza dotyczyła natomiast przekazu nieintencjonalnego.

Komunikat zawarty w tańcu wypowiedzany jest przez tańczącego w jego własnym imieniu lub tych, których reprezentuje. W sytuacji skrajnej jest on, jak to określa Ikegami *location at which dance event happens*⁴¹, przy czym możliwe są dwa warianty takiej sytuacji. Pierwszy ma miejsce wówczas, gdy tańczący gra rolę operującego znakami podmiotu zdarzeń. Drugi związany jest z wszelkiego rodzaju tańcami transowymi, a precyzując — z fazą *possession*⁴², kiedy tańczący staje się w istocie przedmiotem, którym operuje siła wyższa.

Odbiorcą treści staje się w pierwszym rzędzie sam tańczący. „Upojenie tańcem” jest właśnie rezultatem odbioru nie tyle treści w ścisłym tego słowa znaczeniu, co harmonii ruchów, przyjemności z niej wynikającej, pewnych doznań estetycznych, które stają się udziałem tańczącego (porównaj uwagi na temat czystego tańca w rozumieniu *Natya Sastra*). Zarazem, kiedy treść tańca zawierana jest w nim intencjonalnie, świadomość tańczącego kontrolująca proces emisji znaków, rejestruje je, a zatem i odbiera.

Z kolei odbiorcą tańca staje się jego współuczestnik, tj. wykonawca, a także uczestnik bierny, świadomy jednak celu działań tanecznych oraz sensu emitowanych znaków dzięki znajomości kodu. Dalej, odbiorcą treści zawartych w tańcu jest „widz z definicji”, znający lub nie znający kodu, jakim posługuje się tańczący. A wreszcie moce, do których i wobec których się tańczy — adresaci spoza ludzkiego kręgu, bóstwa, siły przyrody. Ta kategoria odbiorców komunikatu tanecznego stanowi element *implicite* tańców obrzędowych. Taniec „na len”, „na końpie” kierowany jest właściwie do nich, w mniejszym stopniu do członków własnej społeczności, do ludzi w ogóle, jakkolwiek przez nich właśnie dekodyfikowana jest jego treść.

Proces odczytu treści zawartych w tańcu jest skomplikowany ze względu na szereg przyczyn. Po pierwsze, obok kodu ruchowego współdziałają w przekazie dwa (lub więcej) inne kody, w samym zaś kodzie ruchowym łączą się kody kinezyki i proksemiki⁴³. Po wtóre, znaczenie

⁴¹ „Miejsce, w którym taniec się dzieje”, Y. Ikegami, głos w dyskusji na temat artykułu: J. L. Hanna. *Movements toward Understanding Humans thought. The Anthropological Study of Dance*, „Current Anthropology”, vol. 20: 1979, no 2, s. 327.

⁴² *Possession* — czyli zawładnięcie. Porównaj na ten temat: M. Eliade, *Shamanism, Archaic techniques of Ecstasy*, Princeton 1974 (pierwodruk: *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paryż 1951); N. Eptin, *Trances*, London 1967; I. M. Lewis, *Ecstatic Religion. An Anthropological Study of Spirit possession and Shamans*, Penguin Books, London 1981; te j ż e: *Spirit Possession and Deprivation cults*, „Man”, vol. 1: 1966, no 3, s. 307-329.

⁴³ Kinezyka bada język gestu i ruchu, proksemika — relacji czasowych i przestrzennych w procesie porozumiewania się. Porównaj: Eco, *op. cit.*, s. 334-345; E. Hall, *Ukryty wymiar*, Warszawa 1978; P. Guiraud, *Semiologia*, Warszawa

gestów i ruchów jest zróżnicowane w zależności od kultury, w jakiej funkcjonują. Nawet znaki zdawałoby się tak uniwersalne, jak skinienie głową na „tak” i ruch głową w płaszczyźnie horyzontalnej na „nie”, są kulturowo względne⁴⁴. Po trzecie, o czym była mowa wcześniej, znaczenie znaku tanecznego jest najczęściej zbitką treści, nie zawsze przy tym w pełni uświadamianą przez tańczącego.

W sytuacji, gdy odbiór kształtowany jest przez inny system pojęć, niż ten, na którego podstawie budowany był komunikat, mamy do czynienia ze zjawiskiem wariantowości semantyki znaku. Jakkolwiek nie blokuje to procesu dekodyfikacji, zakłóca jednak odpowiedniość treści nadanej i odebranej. Kolberg na przykład, wielokrotnie prezentując opisy tańca na urodzaj lnu i konopi, nie omieszczał zastrzec się, że interpretacja informatorów wiążących jego wykonanie z realnym skutkiem jest rezultatem zabobonu. Podobnie, znany nam jedynie z inicjału autor szkicu *Znad Bugu* dostrzega przede wszystkim śmieszne strony tego działania⁴⁵. Odautorskie wypowiedzi o podobnym charakterze są częste w opisach tańców ludowych, dokonywanych przez reprezentantów warstw elitarnych, oraz tańców społeczeństw plemiennych, pozostawionych przez wielu europejskich podróżników i badaczy obcych kultur. Są one wyrazem reakcji na odmiennność (doznanie której wiąże się niejednokrotnie z przeżyciem swoistego szoku estetycznego) i próbą racjonalizacji bądź dystansowania się wobec zachowań obcych własnej konwencji kulturowej piszącego⁴⁶.

Zakłócenia podobne towarzyszyły nie tylko odbiorowi z zewnątrz. Pozostając przy przykładzie tańca na urodzaj lnu i konopi, w jednym z poznańskich tomów dzieł Oskara Kolberga zarejestrowany został interesujący fakt. Jakkolwiek taniec ten był tam wykonywany, to jednak nie biorący w nim udziału mężczyźni wypowiadali się o nim w sposób pejoratywny, wyrażając wątpliwość co do realnej skuteczności podejmowanego przez kobiety działania symbolicznego⁴⁷. Owa postawa dystansu, pewnej pogardy i wątpienia, jest sygnałem zacierania się jego sensu.

1974, s. 104-106; M. O. Watson, *Symbolic and Expressive Uses of Space: and Introduction to Proxemic Behavior*, „Current Topics in Anthropology”, vol. 4: 1972, mod 20, s. 1-18; E. Hall, *Proxemics — the study of man's spatial relations*, [w:] *Man's Image in Medicine and Anthropology*, New York 1963; tenże: *Proxemics*, „Current Anthropology”, vol. 9: 1968, s. 83-108. Na temat kinezyki: R. L. Bird-whistell, *Introduction to kinesics*, Louisville 1954; tenże, *Kinesics and Context*, Philadelphia 1970.

⁴⁴ Eco, op. cit., s. 371.

⁴⁵ Z. St., op. cit., s. 29.

⁴⁶ Kwestii tej, podobnie jak wielu innym, tu jedynie sygnalizowanym, poświęcam uwagę w bardziej szczegółowych rozważaniach, o których wspominałam w przepisie „x”. Publikacja ich spodziewana jest w okresie późniejszym.

⁴⁷ Mężczyźni o całości działań obrzędowych i związanym z nimi tańcu mówili „babskie pierdoły”. Za: Kolberg, DWOK, t. 9: *Poznańskie*, s. 127.

Związek łączący nadawcę z odbiorcą treści komunikowanych za pośrednictwem tańca nawiązywany jest na podstawie kodu. W uzależnieniu od stopnia, w jakim kod jest znany obydwu stronom uczestniczącym w procesie komunikowania, a także od jego aktualności i ścisłości, powstają różne łączące ich relacje. Zakładam istnienie szeregu wariantów procesu przekazu treści, w którym pośredniczy taniec, zależnych od trzech jego elementów składowych: 1) nadawcy świadomie lub nieświadomie posługującego się formami w roli znaków; 2) kodu znanego lub nieznanego bądź też znanego jedynie częściowo; 3) odbiorcy interpretującego formy-oznaczniki zgodnie lub niezgodnie z konwencją przyjętą przez nadawcę⁴⁸.

W rozważaniach zawartych w tym artykule starałam się zaprezentować interesujące mnie zjawisko — taniec spełniający w kulturze funkcję komunikacyjną — ze względu na cechy immanentne predystynujące go do pełnienia tej roli. Pokusiłam się wobec tego o próbę odtworzenia procesu powstawania tańca: poczynając od rudymentu — ruchu — poprzez kolejne etapy jego organizacji w taniec, do analizy wariantów konkretnego tekstu tanecznego. Powstał w ten sposób „dynamiczny” obraz tańca odsłaniający zarazem złożoność jego struktury formalnej, symboliki, a następnie wielopoziomowość możliwości interpretacyjnych.

Jolanta Kowalska

THE MEANS AND MECHANISM OF THE COMMUNICATION IN THE DANCE

Summary

The paper contains some reflections upon dance, in which the author continues her interests in the role of dance as a means of communication and transmission of cultural information. She aims to present the dance with its immanent attributes predestinating it for its communicative role in culture. She tries to trace back the process of the formation of dance beginning with its rudiments—the single motion, passing through the successive stages of its organization into a dance, ending with the analysis of a particular dance—so-called „The dance for the crop”. She deals with following problems: the elements and form of dance motions and the dance as a whole, dance and the sign and the human individual in the process of dance communication. She created thus a dynamic image of dance showing the complexity of its formal structure, its symbolism and, next, the possibilities of its interpretation on many different levels.

Translated by Anna Kuczyńska-Skrzypek

⁴⁸ Kowalska, *Taniec jako...*, s. 190.