

JOLANTA KOWALSKA

(Zakład Etnografii IHKM PAN w Warszawie)

ELEMENTARNE SKŁADNIKI KULTUROWYCH
KONCEPCJI RZECZYWISTOŚCI
W SYMBOLICE RUCHU TANECZNEGO

Część I

KULTUROWE KWALIFIKACJE RUCHU
A SYMBOLIKA RUCHU TANECZNEGO

Artykuł ten zawiera kolejny fragment rozważań dotyczących tańca jako formy przekazu treści kulturowych. Szukam w nich odpowiedzi na pytanie, jakie cechy tańca decydują, że może on pełnić w kulturze rolę środka przekazu *. W artykule poprzednim, poświęconym kwestii mechanizmu i środków przekazu tanecznego (Kowalska, 1985), wykazałam, że jednostki elementarne ruchu, określone w kinezyce i kinetografii mianem kinemów, nie posiadają znaczenia autonomicznego. Łączone są w pewne całości ruchowe i pełnią rolę znaków w rezultacie doboru i kompozycji wszelkich użytych elementów znaczących tańca, ze względu na właściwą tym elementom i ich związkom, kulturową konotację. Temu zagadnieniu: wpływu kulturowych konotacji ruchu na symbolikę ruchu tanecznego i tańca, poświęcam przedstawiane obecnie rozważania.

W pierwszej ich fazie zadaniem podstawowym było ustalenie i przyjęcie jednolitego kryterium kwalifikacji ruchu. Jest nim idea człowieka jako tańczącego centrum emisji i waloryzacji ruchu¹. Powstała ona w wyniku połączenia wniosków wypływających z analizy mitu o stworczym tańcu Siwy-Nataradży (Kowalska, 1984), który to mit w całości

* Artykuł ten powstał na podstawie jednego z rozdziałów pracy doktorskiej pt. „Taniec jako forma przekazu treści kulturowych” przygotowywanej przeze mnie w Zakładzie Etnografii IHKM PAN, pod opieką prof. dr Marii Frankowskiej.

¹ Pokrewna, jakkolwiek skoncentrowana na technicznej stronie zagadnienia, koncepcja człowieka jako centrum emisji ruchu leży u podstaw kinetografii, metody zapisu tańca i ruchu, stworzonej przez Rudolfa Labana. Porównaj: L a b a n, 1926, 1956; K n u s t, 1956, 1979.

prowadzonych przeze mnie prac spełnił rolę inspirującą, a nawet iluminacyjną, ze stwierdzeniem Marcela Maussa, iż ciało ludzkie jest podstawowym narzędziem poznania, jakim dysponuje człowiek, a techniki posługiwania się ciałem są wyrazem stosunku człowieka do rzeczywistości (Mauss, 1977, s. 543)². Człowiek o tak rozumianych prerogatywach w tańcu (i innych zachowaniach) operuje ruchowymi symbolami odzwierciedlającymi zinternalizowaną przez niego wiedzę i koncepcję rzeczywistości. Zarazem jest swoistym centrum jej poznania, przy czym narzędziem poznania jest ludzkie ciało³.

By wskazać ogólnie znane w tym zakresie fakty dość wspomnieć pierwotne jednostki miary i wagi, probierzem których z reguły było właśnie ludzkie ciało, czy rachunek dziesiętny — pochodną budowy pierwotnego liczydła: ludzkich dłoni. Wskazując zaś na budowę człowieka jako na źródło i determinantę jego możliwości ruchowych oraz na ciało ludzkie jako skondensowany ideogram orientacji przestrzennej wracam w krąg interesujących mnie zagadnień.

Subiektywny odbiór rzeczywistości przez człowieka wyznacza podstawowe relacje czasowo-przestrzenne jak: góra—dół, przód—tył, lewo—prawo, przyszły—przeszły, teraźniejszy—który zdarzy[ł] się kiedyś itp. W następstwie kulturowej obiektywizacji stają się one „pierwotnymi cełkami” symbolicznych klasyfikacji (Mieletyński, 1981, s. 286). One zdecydowały o strukturze kanonu rzeźbiarskich wyobrażeń Siwy-Nataradży. Decydują także o sposobach posługiwania się przez ludzi ruchem w tańcu i o strukturze tworzonych przez nich tekstów tanecznych.

W tej części artykułu przedstawiam kulturową klasyfikację ruchu i jego antytezy, klasyfikację ruchu ze względu na jego czasowo-przestrzenny aspekt oraz wpływ tych klasyfikacji na symbolikę ruchu tanecznego, a pośrednio tańca. Część następna poświęcona będzie omówieniu relacji łączących zwaloryzowany ruch ze zwaloryzowanym „ludzkim światem czasu i przestrzeni” (Cassirer, 1977, s. 108) ze względu na wypływające stąd implikacje symboliki tańca.

² Waga i prekursorska rola zaprezentowanego spostrzeżenia Marcela Maussa dla nowego kierunku prac w etnologii, podkreślana przez Claude Levi-Straussa we wstępie do *Socjologii i antropologii*, potwierdzona została w praktyce badawczej. Znalazło to odbicie w pracach Margaret Mead, Ruth Benedict i Clyde Kluckhohna, które poszły w kierunku rozpoznania psychologicznych motywacji zjawisk kulturowych, oraz w prowadzonych współcześnie pracach Mary Douglas, Johna Blackinga i innych, poświęconych symbolicznym sposobom posługiwania się ciałem. W tej też tradycji sytuuje się rozwijający się w ostatnich latach, przede wszystkim na terenie Stanów Zjednoczonych, kierunek określany jako „antropologia ciała”. Reprezentatywny dla tego kierunku poszukiwań jest zbiór prac opublikowanych w tomie zatytułowanym *The Anthropology of the Body* (London 1977).

³ Konstatacja tego kulturowo-biologicznego fenomenu stała się inspiracją wprowadzenia terapii ruchowej do leczenia psychiatrycznego, szczególnie w wypadkach autyzmu. Zob.: Deikman, 1966.

I. DYCHOTOMIA RUCH—BEZRUCH

Dychotomii ruch—bezruch odpowiada para kategorii egzystencjalnych: życie i śmierć. Ruch jako świadectwo a zarazem symbol życia i bezruch jako świadectwo i symbol śmierci. Przekonanie wiążące podstawowe stany właściwe nie tylko kondycji ludzkiej, ale w ogóle przyrodzie ożywionej, z ich zewnętrznymi przejawami jest faktem powszechnym. Porusza się samoistnie, a więc żyje, jest nieruchome, a więc martwe — oto obowiązujący w tym wypadku kanon myślenia. Przekonanie to jest zarazem tak głębokie, że wspiera się na nim zasadność przypisywania zjawiskom przyrody nieożywionej atrybutu życia. Obdarzane były nimi na przykład wiatr, słońce, woda itp. Co więcej, są one na tej podstawie antropomorfizowane⁴.

Ruch jest przy tym kojarzony nie tylko z życiem jako stanem mniej czy bardziej trwałym, ale z życiem jako kategorią ontologiczną w sensie pewnej jakości istnienia. Analogicznie, bezruch jest nie tylko symptodem śmierci i symbolem nieistnienia w kategoriach życia ziemskiego⁵, lecz także reprezentantem alternatywnej w stosunku do życia kategorii bytu.

Przedstawiona logika kojarzeń ruchu i bezruchu znajduje odzwierciedlenie w wielu przekazach mitycznych. Ruch występuje w nich wraz z kreacją życia, przy czym asocjowany jest z dwoma znaczeniami, w zależności od funkcji, którą pełni w zdarzeniach mitycznych.

Może to być więc ruch jako początek kreacji, na przykład: pierwszy ruch—drgnienie ożywiający zgodnie z mitologią hinduską martwą materię (Comaraswami, 1964, s. 155), spiralny ruch wewnątrz jaja kosmicznego, od którego „wszystko się zaczęło” wedle kosmogonicznych wyobrażeń Dogonów⁶, czy bierny ruch dziewicy Luonnotar na falach proceanu, za którego pośrednictwem ukształtowana została rzeczywistość w fiń-

⁴ Przy tym niejednokrotnie wszystkie one tańczą. Szczególnie często atrybut ten przypisywany jest wiatrowi. Powszechne jest na przykład przekonanie, że wiry powietrzne powstają na skutek tańca niewidocznych dla oczu ludzkich postaci. Na ten temat porównaj: *Mythology of all Races*, 1964, t. 2, s. 193; t. 4, s. 9, 179, 181-183, 286; t. 6, s. 233, 236; t. 7, s. 81; t. 8, s. 70; t. 9, s. 274; t. 11, s. 323. Także: Moszyński, 1967, t. 2: 1, s. 470-485; Sachs, 1965, s. 87, 114, 231. Sam wiatr antropomorfizowany jest tak dalece, że posiadać ma zgodnie z niektórymi przekazami zdolność zapładniania. Por.: Graves, 1967, s. 37; *Kalewala*, 1980, s. 621-623; Haavio, 1979, s. 430-431.

⁵ Zobacz na temat bezruchu w praktykach religijnych: van der Leeuw, 1978b, s. 532-544; Jung, 1976, s. 137-138. Na temat symboliki bezruchu: Douglas, 1978, s. 48-58; Huxley, 1977, s. 29-37.

⁶ Jajo kosmiczne w mitach Dogonów tworzą cztery połączone ramiona Amma, kreatora (Nazwanego boskim garncarzem). Spiralny ruch zaś wewnątrz jaja to wirowy taniec Amma wokół własnej osi. Za: Griaule, Dieterlen, 1965, s. 61-62, 95-101.

skiej wersji stworzenia świata, jak przedstawia ją epos *Kalewala* (*Kalewala*, 1980, s. 8-10).

Z drugiej strony ruch występuje w mitach kreacyjnych jako działanie twórcze. Są nim między innymi: wyłonienie się z Chaosu i taniec Eurynome, mający konotację aktu twórczego w pelazgijskim micie kreacyjnym (Graves, 1967, s. 37), potarcie dłoni i splunięcie Aruru, tworzącej herosa Enkidu w babilońskim eposie *Gilgamesz* (*Gilgamesz*, 1967, s. 7), ruch tanecznego koła bogów, którzy zgodnie z *Rigwedą* wytańczyli świat z Chaosu⁷, nurkowanie i wydobywanie ziemi z dna oceanu przez pomocnika boga w mitologii słowiańskiej (Dragomanov, 1961; Tomicki, 1976) czy autokreacyjna penetracja przestrzeni dokonywana w mitologii Indian Omaha przez bezcielesne dusze istnień w poszukiwaniu miejsca, gdzie mogłyby prowadzić cielesną egzystencję (Alexander, 1964, s. 98).

Bezruch natomiast współwystępuje w mitologiach wraz z nieistnieniem lub zamieraniem życia. Przede wszystkim jest stanem przedwstępnym, poprzedzającym kreację. Po wtóre, jest stanem pośrednim, poprzedzającym re-kreowanie w cyklicznych koncepcjach istnienia. Przykładem bezruchu Nocy Brahmy w hinduistycznej doktrynie religijnej⁸. Po trzecie, bezruch występuje w mitach jako efekt destrukcyjnych działań sił nadprzyrodzonych, które z reguły stanowią reakcję na błędne postępowanie pierwszych ludzi; przykładem kataklizm kosmiczny wywołany bezruchem ciał niebieskich, w mitologii Czejennów (Alexander, 1964, s. 99-100). Destrukcja bywa także wynikiem sporu między bóstwami. Reprezentatywny jest w tym wypadku japoński mit o pierwszym zamienieniu Słońca, spowodowanym ukryciem się obrażonego przez Księżyc Słońca we wnętrzu góry (Kotański, 1983, s. 125-127).

Jako środek umożliwiający przełamanie owego kryzysowego bezruchu ponownie występuje ruch. W obydwu wspomnianych wyżej mitach jest to taniec. W micie Czejennów — podarowany ludziom przez reprezentanta sił nadprzyrodzonych Grzmiący Piorun, w micie japońskim — wykonany przez boginię Ame-nouzume.

Ruchowi, który zgodnie ze swą kulturową kwalifikacją jest symbolem i świadectwem życia, w przypadku gdy występuje jako działanie,

⁷ W ten sposób zgodnie z mitologią hinduską przebiegać miała pierwotna kreacja świata.

⁸ Hinduistyczna doktryna religijna opiera się na koncepcji zamierania i odradzania się świata w cyklu Dni i Nocy Brahmy. W czasie Nocy materia jest martwa, nieruchoma. Dzień rozpoczyna się od pierwszego drgnienia — ruchu — Mahadevy. Zob.: Comarasvami, 1964, s. 155. „Gdy Mahadeva budzi się z nieruchomego milczenia, zachwyty i czyni pierwszy taneczny ruch, drgnienie przenika martwą materię, przepływają przez nią fale wibracji, dźwięku, budząc ją i przenikając pulsującym życiem”.

właściwa jest także dychotomiczna kwalifikacja. Może być on zarówno działaniem konstrukcyjnym, jak i destrukcyjnym, w konsekwencji zaś działaniem transformującym. Egzemplifikacji dostarcza taniec Siwy-Nataradży. Może być także środkiem tworzenia *in minus*, jak ma to miejsce w dualistycznych koncepcjach kosmogonicznych, zgodnie z którymi w dziele tworzenia brało udział dwóch demiurgów. W rezultacie zaś powstawała dwoista rzeczywistość dobra i zła.

Jak ważna jest ta kwalifikacja ruchu wykażą dalsze rozważania. W tym miejscu stwierdzam, że obok dychotomii ruch—bezruch denotującej parę pojęć istnienie—nieistnienie oraz życie—śmierć, funkcjonuje para kategorii ruch [+] i ruch [–], wartościująca ruch, a w konsekwencji działania i zachowania ruchowe. Dla mnie interesujące są przede wszystkim wypływające stąd implikacje kulturowych kwalifikacji stanów ruchu i bezruchu, a dalej treści, które mogą one wyobrażać w tańcu.

W praktyce tanecznej związanej z obrzędowością samo pojawienie się tańca stanowi niejednokrotnie wyraz treści życia, jego zamarcie zaś, bezruch, treści: nieistnienie, śmierć, stan przejściowy. Przykładem — znane z terenu Słowiańszczyzny oprowadzanie maszkar zwierzęcych w okresie Godów. Oprowadzane zwierzę (najczęściej koza lub tur, turoń), zgodnie z dramaturgią działania tańczy, skacze i na wszelkie sposoby dokumentuje w ruchu swą żywotność. Wiązana jest z tym wróżba o pomyślnym plonowaniu roślin uprawnych⁹. W pewnym momencie zwierzę „umiera”, to jest pada na ziemię i leży bez ruchu; później „zmartwychwstaje” i, by o tym zaświadczyć, ponownie tańczy i skacze.

Podobne fakty — śmierci wyobrażonej bezruchem i życia poświadczanego ruchem i tańcem — występują w tanecznej pantomimie z terenu Ukrainy, znanej pod nazwą *kostrubońko*, czy w czeskim tańcu *umerlec*. „Umarłym” i nieruchomym uczestnikiem działań jest w nich człowiek ożywiany przy pomocy tańca przez pozostałych ich uczestników, po czym — już jako „żywy” — wchodzi do grona tańczących (Moszyński, 1967, t. 2: 1, s. 273).

Analogiczny scenariusz porządkuje działania podejmowane w wypadku, gdy jeden z wykonawców „tańca niedźwiedzia”, wykonywanego przez Kwakiutłów podczas inicjacji młodzieńców na członków tajnego stowarzyszenia, popełniał pomyłkę. Musiał on, zgodnie z przyjętym rytuałem, upaść na ziemię i był symbolicznie rozrywany przez inne „niedźwiedzie”, a — jak stwierdza Ruth Benedict — w czasach odleglejszych za podobną pomyłkę rzeczywiście czekała śmierć (Benedict, 1966, s. 260).

⁹ Symbolika całości działania jest szersza. W tym miejscu jednak pomijam wszelkie informacje poza danymi na temat ruchu i bezruchu jako świadectwa życia i śmierci.

W tym kontekście upadek tancerza na ziemię i zamarcie w bezruchu, podobnie jak upadek i bezruch „kozy”, znaczy śmierć¹⁰.

Odpowiedniki znajdziemy w zachowaniach obrzędowych zawierających motyw wstrzymywania ruchu, który wprowadzany jest do cyklu ruchu przez samego tańczącego¹¹, bądź motyw eliminacji ruchu jednego z członków grupy jako niezdolnego do tańca (w odróżnieniu od nieuprawnionego, o czym za chwilę). Przykładem, notowane na terenie Bułgarii i Rumunii taneczne zabiegi lecznicze dokonywane przez *kalusarów* na chorym, który zapadł na tzw. *rusalsku bolest'* (Moszyński, 1967, t. 2: 1, s. 351; Proca-Ciortea, 1978/79; Oprisan 1966). Zabiegów tych dokonywano poza właściwym terenem wsi, najczęściej na obszarze, gdzie zgodnie z wierzeniami miały przebywać rusałki. Chorego umieszczano w kręgu *kalusarów*-lekarzy, którzy tańczyli wokół niego, przeskakiwali przezeń, podrzucali go na derce, aż wreszcie, gdy byli bliscy ekstazy, przewodnik tańca rozbijał naczynie z wodą stojące obok chorego. Następowo po tym omdlenie jednego lub nawet kilku z tańczących terapeutów, natomiast chory — dotychczas zbyt osłabiony, by poruszać się samodzielnie — podnosił się, biegał, skakał. Zgodnie z wierzeniami, życie chorego na *rusalsku bolest'* skażone zostało przez kontakt z postacią demoniczną — rusałką. Stąd brała się jego choroba. Dzięki tanecznemu egzorcyzmowi połączonemu z oczyszczającą symboliką wody, mógł być uleczony i powracał do normalnego życia¹².

Inaczej sprawa wygląda w przypadku bezruchu spowodowanego osiągnięciem przez tańczącego stanu *possession* (zawładnięcie)¹³, jak staje się to udziałem niektórych *kalusarów*. Podobnie, utrata świadomości i bezruch stanowią element ciągu zachowań i działań tanecznych szamana, „konia boga”, *nestinara* czy członka sekty Chłystów, na którego zstąpił duch¹⁴.

Stan ten we wszystkich wymienionych wypadkach może być interpretowany jako zjawisko psychosomatyczne i takie też jest jego podłoże z punktu widzenia biologii i psychologii. W etnologii znana jest kwa-

¹⁰ Do symboliki bezruchu dołącza tu symbolika działania polegającego na składaniu na ziemi, wyobrażającego śmierć i antycypującego odrodzenie. Zob.: Eliade, 1970, s. 149-153.

¹¹ Porównaj uwagi na temat bezruchu panny młodej. Stan śmierci głównego bohatera obrzędów przejścia jest w płaszczyźnie działań obrzędowych z reguły wiązany właśnie z bezruchem.

¹² Na temat zmyy i oczyszczenia por.: Douglas, 1966; van der Leeuw, 1978b, s. 392-398; Eliade, 1970, s. 61-196.

¹³ „Possession”, czyli zawładnięcie. Termin ten używany jest w literaturze specjalistycznej na określenia stanów transu, które — zgodnie z wierzeniami — spowodowane być mają zawładnięciem istoty ludzkiej przez siły nadprzyrodzone.

¹⁴ Porównaj dane zawarte w następujących pracach: Angełova, 1955; Szarakov, 1947 (na temat *nestinarów*); Grass, 1907, t. 1 (na temat Chłystów); Eliade, 1974 (na temat szamanizmu); Gell, 1978 (na temat „koni bogów”).

lifikacja stanów snu i utraty świadomości, zgodnie z którą uważane są one za stan śmierci lub śmierci częściowej powodowanej tym, że duch człowieka opuszcza jego ciało¹⁵. Uważa się, że z duchem wymienionych postaci dzieje się to samo. Co więcej, że ich ciała mają być we władaniu istnienia z rzeczywistości pozaludzkiej. Mamy tu, innymi słowy, do czynienia nie tylko z bezruchem jako symbolem śmierci, ale także sygnałem przenikania się dwóch sfer rzeczywistości: ludzkiej i pozaludzkiej. Zgodnie z referowanym kanonem rozumowania, dla pierwszej z nich wiąże się to z reguły z negacją przejawów życia biologicznego.

Funkcjonowanie tej zasady można także zaobserwować w działaniach nie zawierających stanu *possession*, na przykład w weselu z terenu Polski. Panna młoda podczas rytuału oczepin stawiała się tu postacią całkowicie bierną, poddającą się zabiegom oczepiających ją celebrantów, jakkolwiek zarówno przed oczepinami, jak i po nich była aktywną (i tańczącą) uczestniczką dziejących się zdarzeń. Uzasadnienie zawarte jest w funkcji oczepin. Stanowią one w weselu środkowy transformacyjny człon triady *rites de passage*; panna młoda trwa wówczas w zawieszeniu pomiędzy dawnym i nowym stanem egzystencji, w sensie obrzędowym „umiera” dla dawnego swego życia, by „urodzić” się do nowego.

W wypadku tańca pojmowanego jako sygnał i symbol życia charakterystyczna jest jego obecność w obrzędach. Zgodnie z dychotomią ruch—bezruch i kulturową kwalifikacją jej członów, pojawienie się tańca w obrzędzie lub jego części stanowi pewną charakterystykę zdarzeń obrzędowych, którym towarzyszy. Nie decyduje o niej jednak prosta zależność, zgodnie z którą, gdy pojawia się taniec (ruch), symbolizowane jest życie, gdy zaś brak jest tańca (ruchu) symbolizowana jest śmierć. Taniec występuje przede wszystkim w obrzędach przejścia, w których wyobrażana i realizowana jest przemiana jakości życia. Łączą one te dwie kategorie w spójnym działaniu symbolizującym odrodzenie życia poprzez śmierć do nowej przewartościowanej postaci¹⁶. Obecność tańca w tych obrzędach ma przy tym charakter szczególny — preferowanego sposobu poruszania się jego uczestników, przede wszystkim zaś głównych bohaterów. Taniec swoją obecnością symbolizuje w nich życie, informując zarazem o jego zamieraniu i odradzaniu się.

Jeżeli obrzęd dotyczy jednostki, jak na przykład wspomniane wesele (w polskiej kulturze ludowej inicjujące dziewczynę do roli kobiety), pojawienie się i nieobecność wykonywanego przez nią tańca w ważnych —

¹⁵ Porównaj: van der Leeuw, 1978b, s. 326-386 (na temat duszy), s. 524-529 (na temat wypełnienia bóstwem).

¹⁶ Na podstawie konstatacji występowania w obrzędach trzech faz: wstępnej, przejściowej i stanowiącej efekt przejścia, którym odpowiadają stany egzystencjalne: życia, śmierci i życia odrodzonego, Arnold van Gennep wypracował koncepcję obrzędów przejścia przyjętą w religioznawstwie i antropologii kulturowej. Zob.: van Gennep, 1960 (wyd. org. 1909).

w sensie obrzędowym — zachowaniach, zinterpretujemy jako sygnały przemiany jej życia. Zdarzenia układają się tu w następujący ciąg:

- 1) przed oczepinami — taniec panny młodej z młodzieżą lub jedynie z pannami
- 2) oczepiny — brak tańca, eliminacja ruchu panny młodej
- 3) po oczepinach: a) oprowadzanie lub (plus) taniec panny młodej z inicjującymi (tj. z kobietami, ze wszystkimi zamężnymi członkami grupy lub z mężczyznami o specjalnych uprawnieniach)
- b) „nieprawidłowy” taniec panny młodej z panem młodym
- c) taniec „naprawiający” z inicjującymi i pośrednikami-obcymi
- d) prawidłowy taniec z panem młodym.

Zamarcie w bezruchu denotujące w tym wypadku śmierć w kategoriach kulturowych, występując w obrzędowym przejściu z jednego stanu (bycia panną) do drugiego (bycia kobietą), wzbogacone jest o symbolikę obydwu tych stanów przez obsadę wykonawczą. Panna młoda nie tylko tańczy przed oczepinami, ale tańczy j e d y n i e z reprezentantami grupy, do której należała dotychczas, a więc z pannami lub młodzieżą. Po oczepinach tańczy natomiast z reprezentantami lub nawet wszystkimi obecnymi na weselu członkami grupy, do której wchodzi, to znaczy z kobietami lub wszystkimi zamężnymi. Dwa te tańce symbolizują zatem udział we wspólnocie życia, pojawiający się zaś między nimi bezruch głównej bohaterki obrzędu jest wyrazem jej nieprzynależności do żadnej jakości życia.

Przy tym, nieprawidłowość ruchu panny młodej w pierwszym po przemianie tańcu z panem młodym (oczepiona bowiem panna młoda kuleje) nawiązuje do kwalifikacji implikowanych przez opozycję ruch [+]-ruch [-]. Sytuuje to kulejącą pannę młodą po stronie [-] opozycji, co niekiedy wzmacniane jest zwierzęcą charakterystyką jej natury po przemianie ¹⁷.

Podobnie rzecz się ma z obecnością tańca w obrzędach tak zwanego cyklu rocznego w polskiej kulturze ludowej, w których znajduje odzwierciedlenie zamieranie i odradzanie się przyrody, ludzi i świata. Tworzą one ciąg:

- 1) gody — obecność tańca
- 2) zapusty — obecność tańca
- 3) wielki post, poza dniem św. Józefa ¹⁸ — brak tańca
- 4) Wielkanoc — obecność tańca
- 5) Zielone Świątki — obecność tańca

¹⁷ Panna młoda zachowuje się „jak zwierzę” (to jest kopie, gryzie itp.) i otrzymuje zwierzęce imiona. Kolberg, brw., t. 2, s. 70; t. 6, s. 59-60.

¹⁸ To jest poza dniem 19 marca. W źródłach nie znalazłam wyjaśnienia tego faktu. Sądzę, że znacząca jest zbieżność dnia św. Józefa z datą wiosennego zrównania dnia z nocą. Dane, którymi w tej kwestii dysponuję, są jednak zbyt wyrywkowe, by wysuwać na ich podstawie jakiegokolwiek dalej idące przypuszczenia.

- 6) sobótki — obecność tańca
- 7) obrzędy żniwiarskie — obecność tańca
- 8) Zaduszki — informacje sporne¹⁹
- 9) okres adwentu — brak tańca (zakaz tańczenia).

Biorąc pod uwagę charakter poszczególnych faz cyklu obrzędowego oraz prawidłowość, iż taniec pojawia się w tych, które skoncentrowane są na symbolicznej kreacji i trwaniu życia, nieobecny jest zaś w fazach jego zamierania, można powiedzieć, że taniec występuje tu w roli symbolu życia. Mamy tu także do czynienia z oddziaływaniem za pośrednictwem owego symbolu życia na rzeczywistość. W tym wypadku taniec występuje jako działanie magiczne mające wymusić, sprowokować lub stymulować pewne zdarzenia. Jest antycypacją zdarzeń pożądaných: pomysłowości całej grupy (tańce okresu Godów), udanych urodzajów, płodności zwierząt (tańce zapustne i sobótkowe), szczęśliwego zamążpójścia czy ożenku (tańce dziewcząt lub młodzieży okresu zapustów, Zielonych Świątek, wielkanocne i sobótkowe). Przy tym taniec niekoniecznie musi, jakkolwiek może — na przykład w zapustnych tańcach kobiet „na len”, „na konopie” — wyobrażać je²⁰. Do celów magicznych wystarcza samo użycie tańca w roli symbolu życia.

Innym przykładem wykorzystania związku symbolicznego: ruch (taniec) = życie, bezruch (brak tańca) = śmierć, jest prawo do udziału w tańcu. Nieuprawnieni różnią się od tańczących brakiem pewnej cechy, co zarazem odpowiada charakterowi ich egzystencji i jej kulturowej konotacji. Inaczej mówiąc, ze względu na brak tej cechy reprezentują inne, obce (wszystkim pozostałym) istnienie. Taką postacią jest zniuruhomiała panna młoda, o której mówiłam wyżej, chłopak przed „wyzwolinami na kosiarza” nie mający prawa do tańca z dziewczętami (Bystroń, 1916; Gloger, 1895; Kolberg brw., t. 24, cz. 1, s. 212), czy kobieta Bororo, której nie wolno wejść do grona mężczyzn uosabiających zmarłych, w tańcach wykonywanych podczas uroczystości pogrzebowych (Levi-Strauss, 1960, s. 257). W ostatnim z wymienionych przykładów zakaz dotyczy nie tylko kobiet, ale także mężczyzn należących do „połowy” zmarłego.

Omawiane zagadnienie dokumentują także kary grożące za próby wejścia do grona tańczących tym, którzy nie mają do tego prawa. Zna-ne z polskiej kultury ludowej to kary łagodne o charakterze sankcji ośmieszających czy towarzyskich. A jednak i tu dziewczyna, uparcie od-

¹⁹ Zarejestrowane zostały np. informacje, że odbywają się wówczas tańce „diableskie” (wspominane tu już wiry powietrzne w okolicy cmentarza, w których miał tańczyć diabeł. Moszyński, 1967, t. 2: 1, s. 483). Brak jednak danych świadczących, by obrzędowi zadusznym okresu jesiennego towarzyszyły na terenie Słowiańszczyzny tańce stanowiące zrytualizowane działanie ludzkie.

²⁰ Mówię o wersji, w której wysoki podskok symbolizuje wysokość rośliny. Kowalska, 1985.

mawiająca proszącym ją do tańca kawalerom, może zostać pobita i wyrzucona z pomieszczenia, w którym młodzież gromadzi się na tańce²¹. Odmową zanegowała swoje prawo do udziału w tańcu, jest więc eliminowana. Podobnie, do tańca wykonywanego podczas sobótek nie były dopuszczane dziewczęta, które urodziły dziecko ze związku pozamałżeńskiego, w wypadku zaś wejścia do grona tańczących narażały się na ośmieszenie, a także i pobicie. Działo się tak, ponieważ ze względu na swoją kulturową charakterystykę, wynikającą ze złamania przez nie normy społecznej, były „obce”²², zgodnie zaś z informacją podaną przez Moszyńskiego wszelka postać obca — człowiek czy zwierzę — pojawiająca się przy ogniu sobótkowym uważana była za „wcieloną wiedźmę”. Usuwano ją więc od udziału w obrzędzie i tańcu, jak również starano się pozbawić ją złowrogiej mocy²³.

Z drugiej strony człowiek, który chciałby wziąć udział w tańcu istot nieludzkich czy chociażby zobaczyć go, naraża się na niebezpieczeństwo. Rusalki podobnie jak południowosłowiańskie wiły i niemieckie wilidy, zamęczały na śmierć w tańcu młodzieńców, którzy nieostrożnie weszli w ich krąg czy znaleźli się w ich pobliżu. Mogły też przyprawić swych niefortunnych partnerów w tańcu o obłąd lub dotknąć ich paraliżem (Moczyński, 1967, t. 2: 1, s. 631, 641, 687-691; Kolberg, brw., t. 7, s. 221). Na terenie Polski znana jest bajka o dziewczynie, która tańczy z diabłem i na koniec jest przez niego uśmiercana²⁴, oraz historia parobka, który

²¹ Materiały terenowe ZE IHKM PAN, nr 1861, 1865.

²² Panna, która urodziła dziecko ze związku pozamałżeńskiego, nie tylko łamała normę obyczajową, ale wypadła z obowiązującego kobietę cyklu obrzędowego. Nie miała poza sobą inicjacji do roli matki: wesela. Nie szła też do *wyvodu*, który był zabiegiem puryfikacyjnym. W sensie kulturowym była więc postacią „obcą”, bo nie zsocjalizowaną.

²³ „Kaźde obce stworzenie (oczywiście nie tylko ssak!), zbliżające się niechcący do chaty, obory, świętojańskiego ognia itd., jest przyjmowane za wcieloną wiedźmę albo wiedźmiarza i odpowiednio traktowane: żabom obcinają łapy lub palą je w ogniu, czarnym kurom przypalają pierze, obcinają pazury, koty etc. palą, itd.” Moszyński, 1967, t. 2: 1, s. 558. Por. także na temat oczyszczającego sensu uderzenia w: van der Leeuw, 1978b, s. 396.

²⁴ Anegdota tych baśni mówi o mądrej pasierbicy i głupiej córce pewnej kobiety. Ta pierwsza, wygnana przez macochę na noc z domu, błądzi i trafia do opustoszałego domu w lesie (lub na pustkowiu). Dziewczyna postanawia w nim przenocować i po odmówieniu modlitwy siada do przedzenia konopi. O północy (bądź o jedenastej w nocy) w domu zjawia się diabeł i prosi dziewczynę do tańca. Ta wymawia się: najpierw pracą (którą wykonuje za nią diabeł), później brakiem odpowiedniego stroju i koniecznością umycia się, przy czym po każdej sztuce odzieży i każdy przedmiot potrzebny do dokonania toalety posyła diabła osobno, a do noszenia wody daje mu dziurawe sito. Wreszcie żąda pieniędzy. Trwa to wszystko aż do piania kurów. Diabeł wówczas znika, a dziewczyna już bezpieczna wraca do domu macochy, budząc zazdrość zdobytymi skarbami. Opowiada macosze, w jaki sposób weszła w ich posiadanie, a ta decyduje się wysłać do nawiedzonego domu własną córkę. Córka macochy jest głupsza od swej przyrodniej siostry, za-

chciał zobaczyć diabła tańczącego w karczmie podczas zapustów i przypłacił to śmiercią (Kosiński, 1891, s. 48; *Zapusty...*, 1895, s. 79; Gustawicz, 1900, s. 75). Przedstawione fakty wskazują, iż niezależnie od „pochodzenia” uczestników tańca, tancerz „obcy” usuwany jest od udziału w nim w sposób mniej lub bardziej drastyczny. Doskonałym odwzorowaniem tej zasady jest eliminacja popełniającego błąd uczestnika, wspomnianego wyżej „tańca niedźwiedzia” Kwakiutłów.

Grono jego wykonawców było ściśle ograniczone do osób wybranych, jakkolwiek pozostali członkowie społeczności byli jego uczestnikami. Jednak słowa pieśni śpiewanej podczas tego tańca dokumentują wzajemną obojętność tańczących i nie tańczących oraz lęk tych ostatnich przed „niedźwiedziem”. W tym kontekście tancerz popełniający pomyłkę (symbolicznie czy też rzeczywiście zabijany przez pozostałych wykonawców) jest wykluczany z grona postaci nawzajem identycznych, a zarazem odmiennych od wszystkich pozostałych, nie należących do ich wspólnoty. Myśląc się przechodzi do kategorii nie mających prawa tańczyć. Charakterystyczna jest logika zdarzeń i odpowiadających im symboli ruchowych. Są to kolejno:

- 1) ruch jako symbol życia oddawany ruchem [+], prawidłowym
- 2) pomyłka, czyli pojawienie się ruchu [—] nieprawidłowego, co oznacza zakłócenie związku łączącego *signifié* z *signifiant*, a w rezultacie
- 3) eliminacja ruchu — bezruch jako symbol śmierci.

Udział w tańcu jest więc w tym wypadku kryterium identyczności tańczących, a jednocześnie prawidłowe jego wykonanie jest warunkiem *sine qua non* przynależności do wspólnoty tanecznej. Ten, kto go nie spełnia, podobnie jak panna, która — jakkolwiek uprawniona — nie chciała wziąć udziału w tańcu, jest eliminowany.

Zgodnie z tą zasadą można zinterpretować fakt uśmiercania wykonawcy w tańcu panującego przed poddanymi, którego opis podaje James G. Frazer²⁵. W dawnym królestwie Dahomeju panujący był zobo-

ślepią ją też pragnienie zdobycia pięknego stroju i pieniędzy. Kiedy zjawia się diabeł i zaprasza ją do tańca, posyła go po wszystkie przedmioty na raz, a następnie przyjmuje zaproszenie do tańca. Taniec trwa długo, dziewczyna jest coraz bardziej zmęczona, próbuje się wyrwać, lecz daremnie. Diabeł tańczy, a na koniec uśmierca dziewczynę („urywa jej łeb”), korpus wpycha do pieca, głowę w okno, a duszę porwuje do piekła.

Obydwie bohaterki baśni kontaktują się z diabłem, reprezentantem „tamtego świata”, w jego negatywnym aspekcie. Pierwsza uchodzi z tego z życiem, a nawet obdarowana. Druga traci życie, a przy tym zostaje potępiona. Różnica w ich postępowaniu polega na tym, że „mądra” pasierbica nie dopuszcza do tańca z diabłem, „głupia” córka godzi się nań i wchodzi w krąg rzeczywistości [—] nie przygotowana, w żaden sposób nie zabezpieczona (zwróćmy uwagę, że pasierbica odmawia modlitwę). Dane za: Kolberg, brw., t. 8, s. 154-156; t. 21, s. 190-191; Krzyżanowski, 1947, t. 2, s. 90-91.

²⁵ Frazer, 1890, cz. 2, s. 123.

wiązany, by raz do roku, w okresie święta zbiorów, wykonać w obecności poddanych taniec, w czasie którego dźwigał worek z ziemią. Jeżeli nie mógł go wykonać, był usuwany od władzy; mógł być też jednak zabity. Semantyka tego swoistego egzaminu wsparta jest na symbolicznej opozycji ruch [+] — ruch [–] i pogłębiona o kulturową waloryzację postaci tańczącego (panujący jest z reguły reprezentantem sił wyższych), czasu (najważniejsze święto zbiorów), okoliczności (taniec wykonywany jest przed poddanymi, przy czym tancerz dźwiga worek wypełniony ziemią). Dane te pozwalają zrozumieć, dlaczego błędne — a raczej w tym wypadku niedoskonałe — wykonanie tańca jest tak ważne, jak również dlaczego ten, który mu nie podolał w sposób zgodny z przyjętym obyczajem, może zostać uśmiercony. Władca niezdolny do wykonania tańca, który go obowiązuje, dokumentuje, iż nie jest już tym, kim był wówczas, gdy wykonanie tego tańca nie przekraczało jego możliwości. Inaczej mówiąc: nie jest już władcą, „pomazańcem bożym”. Jest więc detronizowany.

Na całość zawartego w tym tańcu przekazu składa się także aspekt społeczny. Treść: „oto udowadniam swe prawo do sprawowania władzy tańcząc tak, jak jest to ode mnie wymagane”. Z drugiej strony (ze strony odbiorcy) treść: „oto zdolny jest wykonać przed nami taniec dźwigając ciężar. Jest więc zdolny do sprawowania władzy”. Ograniczając jednak rozumowanie do tej tylko płaszczyzny interpretacji nie zdołalibyśmy przekroczyć bariery naszego własnego systemu pojęć, który narzuciłby kwalifikację tego tańca jako działania dziwaczного lub egzotycznego.

Zagadnienie prawidłowości i nieprawidłowości ruchu wypłynęło również w związku z uwagami na temat obecności tańca w obrzędzie weselnym z terenu Polski. W tamtym jednak wypadku przebieg zdarzeń i użyte symbole były odmienne od opisanych. Bezruch poprzedza w nim ruch nieprawidłowy, by w końcowej fazie przejść w ruch prawidłowy. Różnica jest ewidentna. W omówionych wyżej przykładach związek znaczącego ze znaczoną zakłócaną był — jeżeli w ogóle miało to miejsce — niecelowo. Natomiast w weselnych tańcach panny młodej jest on eliminowany na rzecz innego porządku symbolicznego: bezruchu oznaczającego śmierć, a następnie rekonstruowany w kolejnych fazach „naprawiania” i „sprawdzania” panny młodej przez inicjujących i celebrantów-obcych, niejako nauki ruchu prawidłowego.

Przedstawione rozważania dotyczące symboliki dychotomii ruch—bezruch w tańcu prowadzą do stwierdzenia, że dychotomia ta — wyobrażana w przedstawionych tu sytuacjach tanecznym ruchem prawidłowym i nieprawidłowym — wykorzystywana jest jako symboliczny reprezentant treści: swój, niezmieniony, kulturowy, ludzki w sensie dodatnim, po przeciwnej zaś stronie opozycji: obcy, zmieniony, nieludzki, akulturowy.

Stwierdzam ponadto, że na podstawowym schemacie dychotomii

ruch—bezruch nadbudowywany jest szereg par pojęć antomimicznych: życie—śmierć, życie—nie życie, życie—inne życie itp. Operowanie jej składnikami, a więc ruchem i bezruchem, w pewnych ciągach tanecznych umożliwia reprezentowanie powyższych treści, a zarazem elementów dualistycznej wizji rzeczywistości.

II. CZASOWO-PRZESTRZENNY ASPEKT RUCHU. RUCH SYMBOLIZUJĄCY ORGANIZACJĘ I PENETRACJĘ RZECZYWISTOŚCI

W rozważaniach poświęconych środkom i mechanizmowi przekazu tanecznego (Kowalska, 1985) posłużyłam się przykładem tańca „na urodzaju”. Mówiłam tam m. in. o całościowym znaczeniu skoku jako symbolu jedności ruchu wstępującego i zstępującego, połączonych w całości działania, znaczących w niektórych kontekstach obrzędowych „archetyp wędrowni życiodajnej mocy”. W wypadku skoku zachodzi eksploatacja przestrzeni w osi góra—dół określająca sens tej całości ruchowej. W drugiej odmianie formalnej tańca „na urodzaj” występują obroty wokół własnej osi wykonywane przez tancerki jednocześnie z ruchem po obwodzie koła, czyli ruchy eksplorujące przestrzeń w płaszczyźnie horyzontalnej. Ze względu na symboliczną odpowiedniość ruchu prawoskrętnego z „do góry” i lewoskrętnego z „do dołu”, zinterpretowałam je także jako ruchy składające się na całość działania o znaczeniu takim, jak określone wyżej w odniesieniu do skoku.

Pojawiły się tu trzy oznaczniki: skok, ruch tańczącego wokół własnej osi oraz figura przestrzenna wyznaczana przez ruch wokół pewnego centrum — koło. Ze względu na sposób, w jaki człowiek przy ich pomocy wypełnia przestrzeń już w tej chwili, uprawnione będzie założenie uniwersalizmu związku semajologicznego łączącego je z kategorią „centrum” i implikowanymi przez nią treściami szczegółowymi.

1. BUDOWA CENTRALNEGO PORZĄDKU RZECZYWISTOŚCI I KOMUNIKACJA PRZEZ „CENTRALNE OTWARCIE”

Najbardziej wyrazistą egzemplifikację wysuniętego przypuszczenia stanowią mistyczne podróże taneczne przenoszące tańczącego w inny wymiar rzeczywistości. Wśród nich zaś na pierwszym miejscu wymienić należy tańce szamańskie wyobrażające podróż w zaświaty²⁶, budowane z takich elementów, jak skoki i różne odmiany ruchu obrotowego: wokół własnej osi, dookoła ogniska, chorego poddawanego zabiegom leczniczym itp. Mircea Eliade wykazuje, że szaman na mocy przypisywanych mu specjalnych uprawnień zdolny jest przekraczać — jak to określa — „centralne otwarcie” (Eliade, 1974, s. 165). Przedstawione przez niego

²⁶ W zaświaty, to jest nie tylko do góry, lecz i w dół. „Biali” szamani mieli prawo wędrować w obydwu kierunkach. „Czarni” jedynie do dołu.

opisy seansów szamańskich dokumentują, że otwarcie to jest nie tylko symbolicznie przekraczane, ale także tworzone za pomocą tańca nieodmiennie powtarzającego rysunek koła. Powtarza się także motyw wznoszenia się do góry, oddawany w ruchu przez skoki i zwielokrotnienie obiegów ogniska. Szaman Oroczów na przykład okrążał je w tańcu dziewięciokrotnie „pokonując” w ten sposób 9 pięter prowadzących do nieba (Eliade, 1974, s. 244-245). Szaman buriacki wskakiwał na kolejne stopnie wyobrażenia drzewa życia, a następnie uderzając o ziemię bębniem „przebijal” coraz wyższe poziomy kosmicznego uniwersum (Eliade, 1974, s. 194-195). Szaman kecki wykonywał w tańcu skoki dookoła ogniska połączone z jednoczesnymi obrotami całego ciała, przy czym kierunek obydwu obrotów był prawoskrętny, a więc „do góry” (Eliade, 1974, s. 225-226).

Te same ruchowe oznaczniki pojawiają się jako symbole podróży szamańskich w zaświaty w pozaazjatyckich odmianach szamanizmu. Wśród opisywanych przez Eliadego znamiona jest choreografia tańców wykonywanych przez młodzieńców Kariba (Wenezuela) inicjowanych na szamanów (Eliade, 1974, s. 128-130). Swoją pierwszą podróż do „górnego świata” odbywali tańcząc w koło, przy czym trzymali się liny zwieszanej ze szczytu domu obrzędowego²⁷. Symbolizowana była w ten sposób ich wspinaczka po „spiralnej drabinie” i wędrówka przez kolejne piętra nieba²⁸.

Inny wariant mistycznej podróży tanecznej reprezentują tańce wirujących derwiszy, na które także składają się obroty i ruch po obwodzie koła. Zgodnie z opisem pozostawionym przez Curta Sachsa²⁹ w zasadniczej fazie tańca — wirowaniu³⁰ — brało udział 11 uczestników. Formowali oni dwa koła: wewnętrzne składające się z 4 osób i zewnętrzne z 6, po czym rozpoczynali wirowanie wokół własnej osi. Pomiędzy kołami, w kierunku przeciwnym, przemieszczał się powoli przewod-

²⁷ Rekwizyt w postaci liny występuje także w „zwykłych” podróżach szamańskich.

²⁸ W ostatniej fazie inicjacji adepci odbywali „wędrówkę” w inny sposób. Umieszczani byli na platformie zawieszanej na czterech skręconych linach, które rozkręcając się wprawiały ją w ruch wirowy. Na temat interpretacji tych tańców por. rozdz. 4.

²⁹ Opis pozostawiony przez Sachsa powstał w rezultacie wielokrotnych obserwacji tańca wirujących derwiszy poczynionych przez Sachsa w Kairze w latach 1930-1932.

³⁰ Całość działania rozpoczynała recytacja modlitw z Koranu przez jednego z derwiszy znajdującego się poza kręgiem 17 siedzących w tym czasie nieruchomo tancerzy. Do recytującego dołączał flecista, a następnie siedzący, zmieniający pozycję na kuczną i stopniowo intensyfikujący poruszenia ciała. W dalszym ciągu 13 członków bractwa wstawało i utworzywszy koło szło po jego obwodzie w kierunku przeciwnym ruchowi wskazówek zegara. Fazę tę kończyły wzajemnie oddawane pokłony i pokłon przewodnikowi tańca.

nik tańca³¹. Sachs przypisuje temu tańcowi znaczenie astronomiczne, widząc w nim odwzorowanie ruchu słońca, księżyca i gwiazd. Podobnie odczytują go niektórzy badacze współcześni, m.in. Allan Danielou (1975, s. 14). W moim przekonaniu nie jest to interpretacja pełna.

Podstaw dekodyfikacji symboliki tego tańca szukać należy w doktrynie sufizmu (mistycznego prądu w islamie, kształtującego się poczynając od VIII w. n.e.), w ramach którego poczynając od X w. n.e. powstawały bractwa *sufich*, popularnie identyfikowane z bractwami wirujących derwiszy, jakkolwiek nie są one identyczne. Celem, jaki stawiali sobie wyznawcy sufizmu, było „pogłębienie wiary i poznanie prawdy absolutnej przez intuicję, zjednoczenie się z Bogiem przez ekstazę i miłość” (Bielawski, 1980, s. 164). W praktykach religijnych taniec — obok medytacji, modlitw i środków halucynogennych wywołujących sztuczne podniecenie i stany wizyjne — był jednym ze sposobów, które miały do tego celu prowadzić. Wirujący derwisze preferowali środki taneczne.

Należy rozróżnić dwa aspekty obecności w ich tańcach ruchu wirowego. Po pierwsze jest on tu środkiem „deautomatyzacji doświadczenia”, czyli zachwiania zwykłego sposobu odbioru rzeczywistości przez człowieka (Deikman, 1966). Po wtóre metodą symbolicznej penetracji przestrzeni (analogicznie do „spiralnej drabiny” Karibów) i jej porządkowania w relacji do centrum. Ciekawego potwierdzenia związku ich działań z ideą centrum dostarcza symbolika liczb wkomponowanych w rozmieszczenie tańczących³².

Jedynka, solista i przewodnik tańca, posiadający — jak wierzano — szczególnie dar Boga i udzielający pozostałym uczestnikom tańca przed jego rozpoczęciem swojego rodzaju błogosławieństwa, oznacza w islamie Boga. Cyfra 4, koło wewnętrzne, to 4 elementy świata: woda, ziemia, ogień i powietrze. Pięć, koło wewnętrzne i solista, odpowiada ilości fundamentalnych dogmatów wiary. Na cyfrę 6, koło zewnętrzne, składa się kombinacja 2 + 4. Pierwszemu jej członowi odpowiada zdanie z Koranu: „wszystko zostało stworzone w dwóch rodzajach”, drugiemu zaś ponownie symbolika czterech elementów świata. Możliwa jest także w tym wypadku kombinacja 1 + 5, to jest Bóg oraz fundamentalne dogmaty

³¹ Nauczyciel nazwany *szajeh* lub *pir* (ta druga nazwa używana była w Turcji i Iranie), który miał posiadać szczególne błogosławieństwo Boga — dar duchowy *baraka*. Przed rozpoczęciem wirowania udzielał on członkom bractwa swojego rodzaju błogosławieństwa. Składali mu pokłon i przyjmowali od niego pocałunek. Warto w tym miejscu wspomnieć o analogii w rytuale Chłystów. Gdy trwające już wirowanie nie przynosiło rezultatu w postaci zstąpienia Boga, ci z członków zgromadzenia, którzy poczuwali się do jakiejś winy, podchodzili do sternika i wyznawszy swój grzech przyjmowali od niego oczyszczające ich tchnienie.

³² Dane na temat symboliki liczbowych podają za: Szymański, 1978, s. 475-516.

wiary. Zwraca przy tym uwagę fakt, że obydwie te możliwości interpretacji ugrupowania tancerzy w kole zewnętrznym zgodnie z symboliką liczb w islamie nie wykluczają się, lecz przeciwnie — uzupełniają. Reprezentują: w pierwszym wypadku materialny, w drugim duchowy aspekt świata. Siódemka, koło zewnętrzne plus solista, to 7 rodzajów nieba i 7 piekieł stworzonych przez Boga. Cała wreszcie figura przestrzenna, którą tworzą tańczący: 2 koncentryczne kręgi wirujących derwiszy, pomiędzy którymi porusza się, także po obwodzie koła, przewodnik tańca, zawiera — ze względu na opisane znaczenie każdego z jej członów — obraz jednoczenia świata ziemskiego z uniwersum.

Przy tym, nawet jeżeli pominiemy interpretację liczbową, sama figura 3 kół koncentrycznych zorganizowanych wokół wspólnego środka (czy w innych wypadkach koła wokół solisty) biorąc pod uwagę kontekst, w jakim się pojawia, stanowi odwzorowanie idei kreacji centrum³³, owego szczególnego punktu organizacji, a zarazem otwarcia przestrzeni umożliwiającego komunikację między poziomami kosmosu.

Nasuwa się tu jeszcze interesująca kwestia dotycząca kierunku ruchu tanecznego. Derwisze poruszają się w kierunku przeciwsłonecznym, co zgodnie z symboliką tego kierunku sugerowałoby działanie destrukcyjne, nie zaś konstruktywne. Działanie to wiąże się jednak nie tyle z symboliczną kreacją centrum już ewokowanego w z a j e m n ą k o n f i g u r a c j ą tańczących rozmieszczonych w koncentrycznych kręgach, ile z komunikacją poprzez centrum, czyli — zgodnie ze słusznym stwierdzeniem Wasilewskiego — przyjęciem boskiej emanacji i przekazaniem jej w dół, ku ziemi (Wasilewski, 1979, s. 142). Koresponduje z tym także układ dłoni tancerzy wznoszących podczas wirowania prawą dłoń ku g ó r z e i opuszczających lewą do d o ł u, co niekiedy akcentuje jeszcze układ ramion.

Podobny kanon myślenia o przestrzeni, rzutujący na operowanie w niej ruchem, występuje w tańcach wirowych Chłystów, wielkoruskiej sekty „bożych ludzi”. I tu, jak w wypadku sufizmu, najważniejszym celem praktyk religijnych była mistyczna unia z Bogiem. W czasie *radenij*, to jest zebrań połączonych z modlitwą, naukami i śpiewem, wykonywany był rodzaj wirowych tańców, których szczegółowy opis cytuję za ks. Dębińskim.

„Wirowanie bywa rozmaite: pojedyncze polegające na tym, że jeden z obecnych na pięcie prawej nogi, od czasu do czasu lewą nogą dotykając podłogi, kręci się z błyskawiczną szybkością za słońcem, to jest z prawej strony ku lewej³⁴. We

³³ I tak też jest interpretowana. Porównaj: Sachs, 1965, s. 144-151; K o t a ń s k i, 1978, s. 186-242; de Nebesky-Wojkowitz, 1976, s. 76; van der Leeuw, 1978b, s. 422.

³⁴ Ruch „zasłoneczny” przebiega od strony lewej ku prawej i w tę też stronę wykonywane były obroty w tańcach Chłystów, zgodnie ze świadectwem Grassa i Moszyńskiego.

dwójkę, gdy mężczyzna z kobietą objawszy się wzajemnie, kręcą się w miejscu za słońcem. Scianką, gdy tworzą koło w ten sposób, że członkowie koła, stanąwszy do siebie bokiem, na dany znak zaczynają podskakiwać w takt, a po każdym podskoczeniu machają rękami. Wirowanie kołowe albo taneczne, gdy zebrani utworzywszy dwa koła, jedno z mężczyzn, a drugie z kobiet, kręcą się szybko: mężczyźni pod słońce, a kobiety ze słońcem, przy czym klepią się rękami po biodrach. Wirowanie okrętowe albo Dawidowe polega na tym, że zebrani tworzą elipsę i biegną jedni za drugimi, po czym nagle zwracają się twarzami do siebie i podskakują na palcach z północy na zachód i ze wschodu na południe. Wreszcie wirowanie rozbieżne, inaczej zwane krzyżowym, ponieważ tworzą Krzyż Piotrowy. W nim kobiety i mężczyźni stają w kątach izby i szybko zamieniają swe miejsca jedni z drugimi, tworząc w ten sposób krzyż świętego Piotra” (Dębiński, 1910, s. 135).

Ruch tych tańców charakteryzowało zwiększające się tempo, narażające aż do kulminacji, to jest do momentu zstąpienia Boga nazywanego „Jasnym Sokołem” lub „Ptakiem z raju” (Moszyński, 1967, t. 2: 1, s. 356) na jednego z tańczących, po czym tańce przerywano i następowała faza, w której nawiedzony wieszczył i pouczał pozostałych uczestników zgromadzenia.

Chłystowie posługiwali się opisanym tańcem zawierającym różne odmiany ruchu obrotowego i skoki, którym towarzyszyły ruchy rąk symbolizujące wznoszenie się, w symbolicznym działaniu, w rezultacie którego dokonywali swojego rodzaju rewaloryzacji przestrzeni budując ruchem eliadowskie „centralne otwarcie”. Analogicznie jak w tańcach wirujących derwiszy pełniło ono rolę połączenia między poziomami kosmosu, umożliwiając magiczny przepływ bytów, w tym wypadku zstąpienie Boga.

Poza jedynym wariantem ruchu, kiedy koło utworzone przez mężczyzn obracało się w kierunku przeciwsłonecznym, opozycyjnym w stosunku do jednoczesnego ruchu koła utworzonego przez kobiety, ruch wirowy i obroty były wyłącznie prawoskrętne. Znaczenie formy choreograficznej, na którą składają się ruchy dwóch kół obracających się w przeciwnych kierunkach koresponduje — ze względu na kontekst i cel działania — ze znaczeniem tańca „na urodzaj”, w którym kobiety poruszały się zarazem: w lewo — po obwodzie koła i w prawo — wokół własnej osi. Inaczej mówiąc, widoczne w niej zjednoczenie przeciwstawnych kierunków ruchu (w osobach wykonawców zaś pierwiastków męskiego i kobiecego) pozwala odczytać tę figurę stylistyczną wypowiedzi ruchowej jako symbol pełni związanej semantycznie z kategorią centrum. Poza tym, w tańcach Chłystów występuje ruch o progresywnej charakterystyce czasowo-przestrzennej — w prawo, czyli (zgodnie z kulturowym kanonem kwalifikacji kierunków ruchu i ich odpowiedników) do przodu, do góry, w przyszłość.

Stwierdzona tu regularność znajduje uzasadnienie we wróżbiarskim aspekcie *radenij*, w tym szczególnie uroczystych, odprawianych w dniu

letniego przesilenia słonecznego. Mogły one być też organizowane poza przyjętym terminem, gdy chodziło o odsłonięcie zdarzeń, które mają nastąpić. Wykonywano wówczas tańce dookoła kadzi z wodą, a zgodnie z informacjami Junka i Sachsa także wokół naczyń z mlekiem (Junk, 1930, s. 154; Sachs, 1965, s. 42). W czasie ich trwania tańczący wpatrywali się w powierzchnię wody, rezultatem czego były halucynacje wzrokowe, połączone niekiedy ze słuchowymi, które uznawano za wizje. Interpretując je wysnuwano wnioski co do przyszłości.

Praktyka wróżbiarska polegająca na wpatrywaniu się w powierzchnię wody, błyszczące przedmioty, ogień itp. współwystępuje tu ze wspomnianym progresywnym ruchem tanecznym. A zatem, symboliczne przekroczenie bariery czasu teraźniejszego w przyszłość, stwarzające warunki, w których możliwe jest oglądanie rzeczy przyszłych, asocjowane było w tańcu Chłystów z prawoskrętnym ruchem obrotowym, przy czym ruch ten pełnił rolę rytualnego środka manipulacji czasem, a zarazem symbolizacji dokonywanego zabiegu. Inaczej mówiąc, w tańcu Chłystów manipulacji podlega nie tylko przestrzeń, co umożliwia symboliczna odpowiedniość i przekładalność kategorii poszczególnych wymiarów (w tym wypadku — jak już zaznaczyłam — progresywny kierunek na prawo równoznaczny jest z do przodu, w planie horyzontalnym i z do góry, w planie wertykalnym). Przedmiotem manipulacji staje się także czas przetransponowany na kategorie i symbole przestrzenne oddawane ruchem (na prawo, do przodu, do góry równoznaczne z w przyszłość)³⁵.

W opisanym tańcu ma miejsce dwuwarstwowość semantyczna podejmowanego działania. Po pierwsze, odtwarzając pierwotny porządek świata ewokowano „centralne otwarcie”, a więc czasowo-przestrzenny kontekst mistycznej podróży. Po wtóre, odwołując się do kulturowej charakterystyki owego pierwotnego porządku rozumianego jako pełnia, w której „wszystko jest dane”, sięgano — posługując się ruchem jako manipulatorem — w przyszłość. Zbudowany z niego taniec zapewnia nie tylko symboliczny przepływ istnień między poziomami kosmosu, ale staje się także swojego rodzaju wehikułem czasu.

Wróżbiarski aspekt tańca Chłystów wyjaśnia różnicę kierunków ruchu w ich tańcach i tańcach wirujących derwiszy, jakkolwiek w obydwu wypadkach celem podejmowanych działań była mistyczna unia z Bo-

³⁵ Porównaj w tej kwestii ustalenia Wasilewskiego. „Czas zostaje zatem w działaniach magicznych i rytualnych przełożony na ruch w przestrzeni, kierunek owego ruchu wyznacza swymi obrotami Niebo, ten wielki zegar archaicznego obserwatora. Ruch zgodny ze słońcem — a zarazem ruchem Księżycy i gwiazd, a więc mierników czasu, rytmu dnia i nocy, upływu tygodni, miesięcy i pór roku — taki ruch służy w obrzędach posuwaniu biegu rzeczy w przyszłość, jest sposobem magicznego zaprogramowania rozwoju, gdy zaś ruch pod słońce ów czas i dziejący się w nich rozwój zatrzymuje”. Wasilewski, 1979, s. 145.

giem. Podobnie, dominacja ruchu prawoskrętnego w tańcach szamańskich, pojawiającego się nawet wówczas, gdy szaman odbywa podróż do świata podziemnego (a więc w sytuacji, w której spodziewać by się można raczej ruchu lewoskrętnego), koresponduje z profetycznym charakterem wypowiedzi szamana w transie.

Wymienione wyżej choreograficzne formy-oznaczniki, to jest skoki i prawoskrętny ruch obrotowy, z reguły pojawiają się w tańcach, celem których jest antycypacja pomyślnej przyszłości. Przykładem wspomnianych tańce ze skokami mające zapewnić urodzaj³⁶ oraz analogiczne tańce ze skokami bądź zbudowane wyłącznie ze skoków występujące w obrzędach związanych z kultem płodności³⁷ i w rytmach inicjacyjnych³⁸. Skoki pojawiają się także w tańcu *kalusarów*, za pomocą którego przywracano do zdrowia chorego na *rusalsku bołest*, i w innych tak zwanych tańcach leczniczych (Sachs, 1965, s. 63-64). Z kolei obroty ze słońcem notujemy np. w bawarskim tańcu panien poprzedzającym wróżby małżeńskie³⁹, w tańcach państwa młodych w różnych odmianach obrzędu

³⁶ Obecność tego elementu ruchu w tańcach, celem których jest zapewnienie sobie przez ludzi pomyślnego urodzaju, jest regułą. Potwierdza ten fakt Frazer (1962, s. 52). Analogiczne stwierdzenie ujmowane już w szerszym kontekście odniesienia pojawia się u Sachsa (1965, s. 24-34, 85-102, 115-118).

³⁷ Wśród osiadłych ludów rolniczych płodność kobiety i płodność ziemi funkcjonują jako pojęcia synonimiczne. Dlatego też uwagi Sachsa, o których była mowa wyżej, dotyczą także tańców związanych z kultem płodności.

Skok jako symboliczny manipulator czasu, przywołujący i wymuszający niejako pomyślną przyszłość, stanowi element tańców związanych ze świętami wiosennymi (równonocy wiosennej) i letnimi (przesilenia letniego), także w obrzędowości noworocznej. Z terenu Słowiańszczyzny wymienimy wspomniane tańce zapustne na urodzaj; tańce związane z kompleksem Sobótek, w których występują skoki przez ogień stowarzyszone z ruchem okrężnym wokół ogniska czy taneczne skoki maszkar zwierzęcych oprowadzanych w okresie noworocznym. W tej samej roli występuje skok także w tańcach weselnych. W weselu z terenu Polski są to na przykład: zbudowany ze skoków taniec tzw. *korowajnic*, to jest zamężnych kobiet przygotowujących ciasto weselne, wykonywany podczas jego wypieku, czy skoki starościny z czepkiem. Zwraca uwagę symbolika pojawiających się tu rekwizytów: pieczywa obrzędowego, symbolu pomyślności oraz czepka, symbolu statusu, a zarazem roli i kompetencji, do których praw panna młoda nabywa w rezultacie wesela. Istotna jest także obsada wykonawcza. Tańczą mężatki, a więc kobiety z grupy reprezentującej przyszłość panny młodej. Przedstawione dane dostarczają wyjaśnienia przyczyn, ze względu na które skok występuje w działaniach magicznych i obrzędowych jako apotropeion. Jest nią właśnie owa symboliczna zdolność do przełamywania przestrzeni ku górze i czasu ku przyszłości.

³⁸ W tych tańcach skoki są raczej domeną inicjujących, podczas gdy inicjowani nie porusza się wcale lub wykonuje ruchy nieudolne, niepełne, niezwykle, jak: pełzanie, ruchy w pozycji kucznej, „kulejące” itp.

³⁹ Informacja dotyczy tańca wykonywanego w przeddzień św. Michała (29.09). Każda z panien, zanim sięgnęła po jeden z trzech ukrytych przedmiotów wróżących o jej przyszłym losie, wykonywała ten taniec trzykrotnie dookoła izby w kierunku „ze słońcem”. Za: Mozyński, 1967, t. 2: 1, s. 385.

weselnego z terenu Polski, w tej jego części, w której występują już jako „jedność”, w tańcu szamana wokół pary małżeńskiej nie posiadającej potomstwa, podczas seansu mającego zapewnić im narodziny potomka (Wasilewski, 1979, s. 65-66) — jest to też rodzaj terapii tanecznej, w tańcu tarantysty odbudowującego swą zdeintegrowaną osobowość (de Martino, 1970, s. 85-91) czy w najbardziej znanym rytuale tanecznym Indian Ameryki Północnej „tańcu słońca”, generującym — zgodnie z wierzeniami jego wykonawców — istnienie i prawidłowe funkcjonowanie świata⁴⁰.

Widoczna w przytoczonych przykładach powtarzalność asocjacji skoku i ruchu obrotowego z działaniami nie tylko antycypującymi, ale i ewokującymi niejako przyszłość, wskazuje, iż te formy ruchu oraz kategorie przyszłość, przywołanie przyszłości, łączy związek semajologiczny. Zarazem ostatni przykład dokumentuje, że realizowane za pośrednictwem tańca o prawoskrętnym ruchu obrotowym symboliczne przekraczanie czasu teraźniejszego ku przyszłości wiąże się ściśle z sytuowaniem się podmiotu działań w ramach odtwarzanego przezeń ruchem, pierwotnego porządku centrycznego.

Zgodnie z mitami Indian prerii „taniec słońca” ofiarowany został ludziom w latach głodu (suszy spowodowanej bezruchem ciał niebieskich) przez siły nadprzyrodzone, wraz z obietnicą, że powtarzanie go zapewni im pomyślność i obfite stada zwierząt, a przede wszystkim istnienie i funkcjonowanie świata w prawidłowy sposób.

„Postępujcie zgodnie z moimi instrukcjami — mówi w micie Czejennów Grzmiący Piorun⁴¹ do młodego szamana i towarzyszącej mu kobiety — a gdy wyjdziecie z wnętrza tej góry, wszystkie ciała niebieskie będą w ruchu. Grzmiący Piorun obudzi je, słońce, księżyc, gwiazdy i deszcz, który rodzi owoce. Wszystkie zwierzęta wyjdą za wami i pójda do waszych siedzib. Weź tę czapkę z rogami i noś ją podczas ceremonii, którą wam ofiarowałem, a będziecie posiadali władzę nad wszystkimi zwierzętami. Włóż ją, gdy wyjdiesz stąd, a ziemia będzie ci błogosławić” (Alexander, 1964, s. 123).

W przedstawionym tekście pojawia się motyw wędrówki (por. dalsze uwagi dotyczące ruchowych symboli procesu zdobywania wiedzy) uwieńczonej dotarciem do centrum, to jest do wnętrza góry kosmicznej, z któ-

⁴⁰ Najbardziej znany opis tego tańca zawarty jest w pracy angielskiego malarza i podróżnika Georga Catlina, *Letters and Notes on the Manners and customs and conditions of North American Indians* (London, 1844, t. 1, s. 127-128). Jest to zarazem jeden z cenniejszych opisów tego tańca z uwagi na moment rejestracji, szczegółowość opisu oraz materiał ilustracyjny. W mojej pracy korzystałam z polskiego tłumaczenia odnośnego fragmentu cytowanego w pracy Mirosławy i Aleksandra Posern-Zielińskich (1977, s. 102-106). Ponadto korzystałam z prac: Dorsey, 1903; Spier, 1921; Jones, 1955; Shimkin, 1953; Voget, 1953.

⁴¹ Piorun uważany był tu za głos Wielkiego Ducha (kreatora). Wyobrażano go w postaci ptaka („thunderbird” — ptak piorun). Za: Alexander, 1964, s. 99-100.

rej wierzchołka przemawia do ludzi reprezentant sił nadprzyrodzonych, ustanawiając zasadę funkcjonowania świata: powtarzany corocznie rytuał taneczny⁴². Ruch poszczególnych tańców wchodzących w jego skład organizowany był wokół pala, przyjmującego niekiedy formę krzyża, udekorowanego przedmiotami symbolizującymi siły natury. Sam pal stanowił symbol związku nieba i ziemi — jedności kosmosu (Alexander, 1964, s. 89; Anpetu Ojhanke Wanica, 1979, s. 19; Eliade, 1970, s. 80-81). Tańczący obiegali go po obwodzie koła, powtarzając w ten sposób, w rysunku przestrzennym ruchu tanecznego skorelowanym z symbolem jedności kosmosu, wyobrażenie budowy świata. Wśród Indian prerii był to krzyż lub kwadrat opisany kołem. Zgodnie z informacjami podanymi przez Alexandra (1964, s. 97-101), wyobrażenie to jest zarazem symbolicznym odpowiednikiem organizacji sił natury oraz społeczności ludzkiej. Zasłoneczny kierunek ruchu tego tańca jest przy tym zgodny z kierunkiem modlitwy, w której zwracano się kolejno ku zachodowi, północy, wschodowi i południu, a także z kierunkiem rytualnego palenia tytoniu.

Podobnymi danymi potwierdzającymi preferencję centrycznej organizacji ruchu w tańcach, które — jak „taniec słońca” — towarzyszą obrzędowym sytuacjom liminalnym i ewokującym przyszłość, dysponujemy dla szeregu kultur świata. Dla obszaru samej Ameryki Północnej wymienić należy drugi najbardziej znany taniec Indian prerii, „taniec bizona”⁴³. Wykonywany z początkiem sezonowych wędrówek tych zwierząt, tańczony po obwodzie koła, ze słońcem, w relacji do stałego centrum, sprowadzać miał w pobliże siedzib ludzkich stada bizonów. Znajduje on swe „instrumentalne” uzasadnienie w przytoczonym wyżej miedzie, zgodnie z którym człowiekowi przekazana została władza nad zwierzętami i — w moim przekonaniu — stanowi w cyklu zdarzeń obrzędowych roku kontynuację i pochodną tańca słońca (por. uwagi dotyczące ceremonii *O-kee-pa*), jakkolwiek w źródłach najczęściej opisywany jest jako osobny, nie związany w nim rytuał taneczny.

Ta sama zasada organizacji ruchu widoczna jest w tańcach inicjacyjnych Kwakiutłów (Zachodnie Wybrzeże) wykonywanych wokół pnia ce-

⁴² Rytuał „tańca słońca” miał miejsce w okresie bliskim terminowi letniego przesilenia słonecznego, przed rozpoczęciem sezonu wędrówek bizonów. W jego opisach wiele uwagi i miejsca poświęcono krwawym torturom, którym poddawani byli tancerze (w istocie raczej bohaterzy dramatu), jakkolwiek nie były one powszechnym ani najbardziej istotnym elementem rytuału. Najbardziej rozbudowane zostały przez grupy sjuańskie. W wielu wypadkach jednak były wzbronione, a wśród Indian Kiowa panowało przekonanie, że pojawienie się krwi w tym tańcu jest niekorzystnym znakiem. Za: Alexander, 1964, s. 90.

⁴³ Zgodnie ze świadectwem Catlina taniec ten trwał tak długo, aż stwierdzono nadejście bizonów, to jest niekiedy nawet dwa czy trzy tygodnie. Wykonywało go nieprzerwanie 10-15 tancerzy, przy czym na miejsce zmęczonego, opuszczającego krąg taneczny, wchodził natychmiast kolejny z grona dotychczasowych widzów. Za: Posern-Zieliński, 1977, s. 95.

dru wyobrażającego *axis mundi*⁴⁴ oraz w tańcach Irokezów (rejon Wielkich Jezior), gdzie rolę odpowiadającą roli cedru u Kwakiutłów odgrywała pinia⁴⁵. Notowana jest też u Zuni. Mity kosmogoniczne tej grupy zawierają motyw wędrówki i poszukiwania centrum świata (Alexander, 1964, s. 206-211; Benedict, 1935, t. 1, s. 1-50; Benedict, 1966, s. 137-141). Zgodnie z wierzeniami Zuni jest ono mitycznym miejscem tańca zamieszkiwanym przez tańczących bogów *kacina*. Jego symboliczną transpozycją staje się każdorazowo obszar, gdzie wykonywane są tańce ludzi przyjmujących na czas ich trwania rolę tańczących bogów.

Dla terenu Azji reprezentatywny przykład centrycznej organizacji ruchu tanecznego w działaniach obrzędowych ewokujących przyszłość są tybetańskie, noworoczne tańce świątynne wykonywane wokół *imago mundi* — ołtarza (de Nebesky-Wojkowitz, 1971, s. 9-64). Również tańce *kagura* japońskich szamanek *miko*, zbudowane z powtarzających się okrążeń platformy, umożliwiające przyzwanie bóstwa lub zapoznanie się z jego wyrokami. Tańce te są repliką mitycznego tańca bogini Ame-nou-zumie, wykonanego na odwróconym do góry dnem bębnie, przed wejściem do jaskini, w której ukryła się zagniewana Ameterasu — Słońce. Ame-nou-zumie wywabiła nim Ameterasu z jaskini zażegnując w ten sposób niebezpieczeństwo pierwszego zaćmienia Słońca (Kotański, 1978, s. 207-218; 1983, s. 125-127). Reprezentatywny jest tu także taniec *bon* wykonywany w Japonii podczas świąt zaduszy w intencji zmarłych, przez

⁴⁴ Na temat cedru i jego roli w kosmogonii Kwakiutłów por.: Boas, 1930, cz. 2, s. 86-109, 175-181, 217-218, 261-269; 1925, s. 310-357.

⁴⁵ Mówi o tym mit o „straconych dzieciach”, braciach zamienionych w Plejady. Obudzeni pewnej nocy śpiewami i muzyką zaczęli tańczyć. Tańcząc wznosili się coraz wyżej w niebo, aż Księżyc litując się nad nimi zamienił ich w gwiazdy, nakazując, by każdego roku przez 9 dni tańczyli nad obrzędowym domem pozostawionych na ziemi ludzi. Jeden z braci słysząc skargi swej matki obejrzał się i spadł na ziemię z taką siłą, że został w niej pogrzebany. Matka przez rok opłakiwała jego śmierć. Po roku, w miejscu, gdzie chłopca pochłonęła ziemia, wyrósł pęd, który rozwinął się w sięgające nieba drzewo pinii. Mit ten zawiera szereg charakterystycznych motywów właściwych mitom mówiącym o poprzedzonym śmiercią re-kreowaniu świata z początkiem każdego roku, znajdującym wyraz w obrzędowości początku roku, na obszarze całego świata. Następujące po sobie zdarzenia opisuje szereg: sakralizacja (przez taniec!) — czynnik zakłócający (spojrzenie wstecz) — upadek i śmierć — odrodzenie (z ciała ofiary lub bohatera). Towarzyszy mu drugi szereg: lament matki pozostawionej na ziemi (matka = ziemia) — powrót do łona matki ziemi — odrodzenie. Na rekreacyjny aspekt mitu o powstaniu Plejad i jego związek z obrzędowością początku roku zwrócił uwagę Mac Elwain (1978, s. 106). Przedstawione dane podają za: Alexander, 1964, s. 26-27; Mac Elwain, 1978, s. 107-108. Na temat noworocznych tańców Irokezów zob.: Kurath, 1964, s. 4-26. Rzecz charakterystyczna, że wiele tych tańców („Woman's Shuffle Dance”, „Corn Dance”, „Society of Womens Plantes Dance”) wykonywanych jest w kierunku przeciwsłonecznym. Jak jednak notuje Kurath, są to tańce dziękczynne, związane z kultami wegetacji. Akcja tańca dotyczy więc przeszłości, co uzasadnia kierunek ruchu.

wszystkich mieszkańców wiosek, wokół specjalnie na tę okazję wznoszonych wież, wyobrażających środek świata (Kotański, 1979, s. 219; Hincks, 1910).

Egzemplifikację można poszerzać powołując się na odpowiednie dane z innych kontynentów. Poprzestanę na trzech jeszcze tylko przykładach zarejestrowanych na obszarze Afryki. W tańcach transowych grupy Venda z Afryki Południowej, ruch okrężny i ruch obrotowy kojarzone są ściśle z miejscem wykonania klasyfikowanym jako centrum i z możliwością osiągnięcia przez tańczącego stanu *possession* przez przodka. Może się to stać jedynie w domu rodzinnym (Blacking, 1977, s. 39). Z kolei rytuał tańca *Sigi* Dogonów z Afryki północno-zachodniej, odgrywany co 60 lat w celu odtworzenia sił witalnych plemienia. Treścią owego rytuału są zdarzenia mitycznego początku. Jak już wspominałam, zgodnie z mitem kosmogonicznym Dogonów „wszystko” zaczęło się od spiralnego ruchu wewnątrz jaja kosmicznego i wirowego tańca „boskiego garniarza” Amma. Ostatnim zaś etapem ustanawiania porządku świata było spuszczenie z nieba na ziemię arki, w której przybyli przodkowie ludzi. Treści te wyrażane są w pieśniach śpiewanych w sekretnym języku, jak również w tańcach, w których preferowanym elementem formalnym jest interesująca mnie tu konstrukcja choreograficzna (Griaule, Dieterlen, 1965, s. 61-62, 95-101; Dieterlen, 1971, s. 1-11; Plass, 1970/71, s. 1821). Na koniec wreszcie taniec obowiązujący rodziców bliźniąt zanotowany dla wschodnioafrykańskiej grupy nilotyckiej Banjoro. Wykonywali go krążąc wokół umieszczonej po środku podwórza gałęzi drzewa (wyłącznie z gatunku *mutoma antiris africana* ze względu na symboliczną asocjację tego drzewa z bliźniętami i ich mitycznym rodzicem — Pytonem) odprawiając tym samym rytuał puryfikacyjno-zabezpieczający (Beaettie, 1962, s. 1-12).

Na podstawie przeprowadzonego tu omówienia grupy tańców towarzyszących sytuacjom liminalnym, których ruch organizowany jest w relacji do pewnego stałego centrum, stwierdzamy, że mamy w nich do czynienia nie tylko z symbolicznym wyobrażeniem organizowania rzeczywistości przez ruch taneczny, ale również z lokalizowaniem tańca w rzeczywistości już zwaloryzowanej. Symbolizuje to rekwizyt umieszczony w środku kręgu tańczących (pal lub drzewo) bądź samo miejsce wykonania (siedziba ludzka).

Prezentowane dotychczas informacje dokumentują przede wszystkim możliwości ruchowej eksploracji przestrzeni w płaszczyźnie horyzontalnej, przekładaną dzięki asocjacjom symbolicznym na układ pionowy i kategorie czasowe. Skok był jedynym elementem ruchu pozwalającym na „bezpośrednie” użytkowanie przestrzeni w osi góra—dół. Na baczność uwagę zasługują zatem piętrowe formy tańców wykonywanych w kole, notowane na południowej Słowiańszczyźnie, na Ukrainie, na terenie Indii Północnych (Pendżab) i na Kaukazie. Najpełniejsze informacje, jakimi na

ich temat dysponuję, dotyczą południowosłowiańskiego *kola na kolu* (Mladenovič, 1973, s. 118-128; 1980, s. 62-63; 1979, s. 73-77; Jankovič, 1937).

W południowej Serbii i Macedonii składało się ono w niektórych wypadkach z trzech pięter: koła dolnego, górnego i stojącego na ramionach tancerzy górnego kręgu solisty. Znaczące jest nazewnictwo poszczególnych członów. Dolny nazywano *stub* — słup, filar, pośredni *sprat* — wiążący, łączy, piętro, solistę zaś *blasiniač* — poświęcający. Taniec ten wykonywano w okresie świąt Wielkiej Nocy, z reguły na placu przed kościołem. Tancerze dolnego kręgu poruszali się wolno po obwodzie koła powodując obracanie się całej konstrukcji, podczas gdy *blasiniač* wygłaszał mowę, w której składał obecnym życzenia powodzenia i wygłaszał formułę magiczną, mającą ochronić przed złem ludzi i bydło. Podobnie budowany był piętrowy taniec kołowy *chambaria*, tzn. stodoły, wykonywany na terenie Bułgarii (Kornica) w okresie wiosennym przez kobiety (Mladenovič, 1973, s. 124), a także niektóre odmiany wielopoziomych męskich tańców w kole znanych z terenu Kaukazu (Mladenovič, 1973, s. 124-125). Częstszą wszakże odmianą jest ugrupowanie dwupiętrowe.

Figura, którą tym razem w planie wertykalnym tworzą tańczący (dodać warto, że w pewnych odmianach piętrowych tańców z Czarnogóry występują także skoki), oddaje ideę centrum w sposób — można powiedzieć — dosłowny. Tancerze odtwarzają porządek świata budując górę kosmiczną, stają się nią niejako i przejmują w podejmowanym działaniu — tym zaś jest powolny taniec po obwodzie koła — jej funkcje⁴⁶. Przedstawioną tu przeze mnie możliwość interpretacji potwierdzają nazwy nadawane piętrom serbsko-macedońskiego *kola na kolu*, składające się na wypowiedź: słup—łączy—błogosławiący (błogosławienie), uporządkowanie wielopoziomowego bułgarskiego *kola* kobiecego i męskich z Kaukazu wokół drzewa, a wreszcie sama wielopoziomowość konstrukcji korespondująca z archetypem budowy kosmosu oraz właściwy tym tańcom rodzaj ekspansji ruchowej w osi góra—dół.

Istotny jest także fakt, że omawiana forma tańca wiąże się z okresem świąt wiosennych i — podobnie jak opisane wyżej — z obrzędami, których celem jest zapewnienie pomyślności: ludzi, plonowania roślin, hodowli zwierząt. Dla terenu Ukrainy potwierdzają go informacje Moszyńskiego⁴⁷. Jeśli zaś idzie o obszar Indii, zgodnie z danymi przytacza-

⁴⁶ Porównaj wątek z mitologii hinduskiej mówiący o wydobyciu z dna oceanu *amrity* i trzynastu innych przedmiotów przy użyciu mąteyki, którą była góra kosmiczna Mandara (Dowson, 1978, s. 291-292). Porównaj także dane na temat aktywnej roli góry kosmicznej, przejawiającej się w ruchu obrotowym, przytaczane przez Haavio (1979, s. 204-210).

⁴⁷ Moszyński skłaniał się ku interpretowaniu tej formy tańca jako rodzaju zachowania zabawowego (1967, t. 2: 2, s. 375). Na temat ukraińskiego piętrowego

nymi przez Enakshi⁴⁸, notowane tu piętrowe tańce *kulu* wykonywane były w podobnym celu w okresie wiosennym⁴⁹, a taniec *bhangara* w czasie wysiewu i zbioru pszenicy (Enakshi, 1970, s. 183).

Rzecz przy tym charakterystyczna, że podobnie jak polskie tańce zapustne „na urodzaj”, analogiczne tańce ze skokami znane z obszaru całej Europy czy zielonoświątkowe tańce *kalusarów* znajdują swoje miejsce także w obrzędowości weselnej, na przykład „taniec słońca” Indian prerii i tańce *kacín* u Zuni towarzyszące świętom cyklu rocznego łączone są zarazem z rytami inicjacyjnymi stosowanymi wobec młodzieży męskiej, tak i piętrowe formy tańca związane ze świętami wiosennymi występowały również w obrzędowości weselnej (Mladenović, 1973, s. 126). Regularność ta odzwierciedla paralelizm obrzędów przejścia cyklu życia ludzkiego z odpowiednimi obrzędami powtarzalnych cykli istnienia świata. Wskazuje także na fakt, że skoki, różne odmiany ruchu obrotowego oraz konfiguracji kół koncentrycznych, w jakich grupują się tańczący, są w towarzyszących tym obrzędom tańcach grupą ruchowych wyrażen bliskoznacznych asocjowanych z podstawowym pojęciem centrum i motywem „podróży” przez centrum. Są symbolami organizacji czasoprzestrzeni w relacji do owego centrum, a zarazem i jej penetracji poprzedzającej organizację „pierwotną” opisywaną w mitach, jak również każdą organizację „wtórną”, realizowaną w obrzędach.

Uwagę zwraca jedna jeszcze cecha wspólna owych „wyrażen bliskoznacznych”. Wszystkie one, z wyjątkiem skoku, stanowią *t r a n s m u t a c j e s p i r a l i*. Zależność ta, ewidentna w wypadku ruchu wirowego, w zwielokrotnieniu obiegów po obwodzie koła oraz w konfiguracji kół koncentrycznych, jest zaszyfrowana nieco głębiej, niemniej jednak oczywista. Na jej obecność wskazuje wielowarstwowość kręgu tworzonego w wyniku powtórzeń rysunku koła (kolejne jego obiegi niejako nakładają się na siebie) i układu kół koncentrycznych. Skojarzenie wymienionych elementów ruchu z ruchem rozwijającym się po spirali i symboliką spirali szczególnie mocno akcentuje ich penetracyjny charakter. Wyjątkową sytuację skoku uzasadnia wspomniany wyżej fakt, iż jako jedyny umożliwia on „bezpośrednie” przemieszczanie się tańczących w osi góra—dół.

Ze sformułowaną tu tezą o synonimiczności wyróżnionych oznaczników jako konotantów treści „komunikacja przez centrum” koresponduje

tańca w kole zob.: Harasymczuk, 1964; Tkaczenko, 1954. Zgodnie z opinią tej ostatniej, piętrowe tańce w kole występować miały także na terenie Litwy.

⁴⁸ Obydwa występujące tu rodzaje tańca piętrowego w pierwszej fazie są jednopoziomowe. Również w tańcu karma Gondów z Indii Centralnych czwarta faza jest dwupiętrowa. Enakshi, 1970, s. 205.

⁴⁹ Tańce te miały służyć przede wszystkim symbolicznemu sprowadzaniu bogów na ziemię, między ludzi. Pomyślne urodzaje były pochodną tego działania. Enakshi, 1970, s. 182.

interesujące spostrzeżenie Sachsa. Kojarzył on tańce towarzyszące obrzędowi płodności, inicjacjiom oraz magicznym zabiegom leczniczym, zawierające te elementy ruchu, z pojawiającymi się w identycznych okolicznościach tańcami, których choreografia bazuje na szeregowej formacji „mostu” (Sachs, 1965, s. 87-88, 142, 162-163, 229)⁵⁰. Inaczej mówiąc zakładał, że te przeciwstawne rozwiązania choreograficzne w pewnych okolicznościach — w sytuacji obrzędowego odradzania się życia — występują jako rozwiązania równorzędne. Sachs myśli tu zawartej nie rozwinął. Argumentów potwierdzających jej słuszność dostarczają ustalenia na temat uniwersalnej symboliki mostu jako pośrednika pomiędzy dwoma rodzajami rzeczywistości (dwoma stanami, dwoma światami)⁵¹, zgodnej — w sensie mediacji — z symboliką spirali, skoku (szczególnie przeskoku), a również góry kosmicznej i kolumny niebios (Eliade, 1970, s. 72-73; 1974, s. 121, 203-204, 282).

2. DWUDZIELNOŚĆ RZECZYWISTOŚCI

Z koncepcją centrum jako kardynalnego punktu relatywizującego i organizującego rzeczywistość amorficzną wiąże się idea dualizmu świata i komplementarności zjawisk. W przedstawionych rozważaniach pojawiły się sygnały co do sposobów ich ruchowej reprezentacji. Były to dychotomia ruch—bezruch i towarzysząca jej prawidłowość i nieprawidłowość ruchu omówione w punkcie pierwszym.

Ze względu na charakteryzowany obecnie aspekt znakowości tworzywa tanecznego, na plan pierwszy wysuwa się sformułowana przez Gerardusa van der Leeuwa (w analogii do starogreckiej strofy i antystrofy) zasada ruchu i antyruchu widoczna w tańcach łączących opozycyjne kierunki ruchu w spójnej całości działania. W odniesieniu do tańców o formacji kołowej scharakteryzowana została ona tu już dość obszernie. Innym jej rozwiązaniem choreograficznym jest tzw. „przeciwtaniec”, to jest taka forma tańca, w której występuje opozycyjne rozmieszczenie tancerzy w szeregach (niekiedy zwielokrotnionych) lub grupach. Podob-

⁵⁰ Formacja mostu polega na takim ugrupowaniu tancerzy, że dwa szeregi lub para tancerzy trzymają się za wzniesione do góry ręce (w tańcach z bronią mogą to być np. skrzyżowane w górze szable), pod którymi przechodzi solista, para solistów lub kolejno wszyscy tańczący. Notowane są także takie rozwiązania, w których mostem jest szereg tancerzy stojących w rozkroku. Przejście pod mostem może się odbywać w pozycji wyprostowanej, kucznej lub na czworakach albo też pełzającej. Trzy ostatnie występują przede wszystkim w tańcach towarzyszących obrzędowi inicjacyjnym oraz związanych z kultami roślinności.

⁵¹ Reprezentatywnym przykładem asocjacji tych dwóch porządków symbolicznych jest taniec altajskiego szamana. Tańczył on posługując się zwykłymi w tańcach szamańskich elementami ruchu. Jednym z ostatnich etapów przebywania w kierunku południowym drogi jest most „cienki jak włos z końskiego ogona”, łączący dwa brzegi bezdennej przepaści. Po dotarciu na drugi brzeg szaman znajduje się w sferze zaświatów. Za: Eliade, 1974, s. 200-204.

nie jak tańcom w kole, towarzyszy im dychotomiczna wariantowość posługiwania się ruchem przez tancerzy obydwu grup, nie tylko ze względu na kierunki, ale też manierę wykonawczą i aspekt czasowy⁵². Przeciwwstawienie sobie dwóch „chórów” tancerzy współwystępuje w nich także z podziałem ze względu na płeć bądź role pełnione przez tańczących zgodnie z dramaturgią całości działania⁵³.

Dualizm świata może być jednak wyobrażany w nich samą opozycją dwóch zespołów wykonawców. Reprezentatywnym przykładem takiego rozwiązania jest starochiński taniec opisany przez Marcela Graneta (Granet, 1973, s. 168-174). Wykonywany był on w okresie świąt zimowych i — jak wierzano — miał przyspieszać, a przede wszystkim zapewnić nadejście pory ciepłej i odradzenie się przyrody. W kosmogonii chińskiej na pełnię wszelkiego istnienia składały się dwa elementy: *jang*, kojarzony ze słońcem, niebem i pierwiastkiem męskim, oraz *in*, asocjowany z księżycem, ziemią i pierwiastkiem kobiecym. Taniec, o którym tu mowa, przedstawiał w konwencji pantomimy ścieranie się i współdziałanie *jang* i *in*. Tańczony był wyłącznie przez mężczyzn podzielonych na dwa zespoły, pełniących odpowiednio rolę reprezentantów obydwu elementów świata. Umowne środki pantomimiczne służyły jedynie fabularyzacji działania, uzupełniając treść podstawową — dwudzielną naturę rzeczywistości — relacją o konsekwencjach podobnej struktury świata.

Rezultatem przyjęcia dualistycznej koncepcji ontologicznej jest przypisywanie cech swojskości i obcości (przychylności i wrogości) zwaloryzowanym obszarom świata i ich mieszkańcom. Opozycja swoje—obce jest w tym wypadku uszczegółowionym wariantem idei dualizmu rzeczywistości transponowanej na stosunki ludzkie. Znajduje ona wyraz w tzw. „tańcach wojennych” najczęściej, jakkolwiek nie zawsze należących do „przeciwtańca”⁵⁴. Wśród opracowanych przez Gertrudę Kurath tańców Irokezów, których ruch przebiega z reguły po obwodzie koła, występuje niewielka liczba tańców szeregowych oraz bazujących na opozycji grupy tancerzy do zespołu śpiewających i nie tańczących solistów lub przeciwległej opozycji dwóch par tancerzy w figurze kwadratu. Są to z reguły tańce wojenne. Niektóre z nich w momencie rejestracji przez Ku-

⁵² W wypadku manieri wykonawczej będą to: zróżnicowanie tempa ruchu poszczególnych grup, stopnia komplikacji ewolucji i rodzaju użytych kroków. Wprowadzone mogą być także stylizowane cytaty ruchu nietanecznego lub „niehumanistycznego”. Jeśli idzie o aspekt czasowy, będzie to przede wszystkim kontrapunkt ruchu i bezruchu.

⁵³ Sachs stwierdza, że o ile koło jest najczęściej formą „nieprzedstawiającą”, o tyle układ szeregowy, także w postaci pojedynczego szeregu, notowany jest w tańcach o charakterze dramatu wyobrażających pewną fabułę. Sachs, 1965, s. 155.

⁵⁴ Ugrupowanie kołowe występuje tu w sytuacjach, gdy pierwszorzędnym celem wykonania tańca jest podkreślenie zwartości grupy. Por. dalsze uwagi na temat wyznaczania granic i określania stanu posiadania za pomocą ruchu tanecznego.

rath częściowo zmieniły funkcje i weszły w skład zespołów obrzędowych o innym charakterze. Zachowały jednak typową dla przeciwtańca konfigurację tańczących, źródła zaś potwierdzają, że w okresach dawniejszych pełniły rolę tańców wojennych⁵⁵.

Motyw ścierania się przeciwieństw związany z opozycją swojego i obcego zawążył także na przeciwtańczej konstrukcji niektórych tańców korowodowych z terenu Wielkorusi, Bułgarii i Serbii (Moszyński, 1967, t. 2: 2, s. 377-390). Choreografia tych tańców ograniczona jest zazwyczaj do przemiennego zbliżania się i cofania jednego szeregu tancerzy do drugiego. Anegdota wypowiedziana jest w tekście pieśni, której kolejne strofy śpiewane są przez tańczący aktualnie szereg, mówiącej raz o sporze o pole uprawne, w innym wypadku o targu o dziewczynę itp., wyraźnie akcentującej konkurencyjność i opozycję obydwu grup, widoczną w podziale tańczących, a także i w charakterze ruchu. Gdy bowiem jeden z szeregów posuwa się do przodu, drugi stoi nieruchomo lub niekiedy cofa się nieco. Zasada ruchu i antyruchu znajduje tu zatem wyraz także w opozycjach ruch—bezruch oraz ruch do przodu—ruch do tyłu, inaczej mówiąc: ruch [+]
—ruch [–]. Są to charakterystyczne dla przeciwtańca sposoby posługiwania się tworzywem ruchowym.

Opozycja szeregową występuje także w tańcach towarzyszących obrzędowi pogrzebowym, oddając tym razem podział na świat żywych i zmarłych. Tu przeciwtańiec współwystępuje z reguły z formami kołowymi. Fakt ten znajduje uzasadnienie w charakterze obrzędu należącego do podstawowych obrzędów przejścia w cyklu życia ludzkiego. Zabiegiem, który mógłby dostarczyć znaczących informacji, byłoby w tym wypadku prześledzenie następstwa formacji kolejnych tańców pojawiających się w całości obrzędu, rozważanych w asocjacji z celem działań, którym towarzyszą. Dane, jakimi w tym względzie dysponujemy, są skromne — można więc mówić jedynie o pewnych przypuszczeniach. Niewątpliwie jednak istotna jest tu zarówno ewokacja „centralnego otwarcia” i możliwa dzięki niemu symboliczna komunikacja pomiędzy piętrami świata i kategoriami istnienia, jak i dokumentacja różnicy, a nawet wrogości pomiędzy światem żywych i światem zmarłych.

W opisanym np. przez Jane Goodale dwudniowym rytuale „tańca dla zmarłego”, kultywowanym przez lud Tiwi z wysp Melville’a (Goodale, 1959/60, s. 3-13)⁵⁶, w którym akcentowane jest przede wszystkim dzia-

⁵⁵ Dotyczy to „Eagle Dance”, „Scalping Dance”, „Pole Dance”, które weszły w skład obrzędów związanych z kultami wegetacji i rytuałami leczniczymi. Można przypuszczać, że zaszła tu transpozycja motywu walki ze stosunków międzyludzkich na relację „człowiek-rzeczywistość”. Dane za: Kurath, 1964, s. 6-8.

⁵⁶ Przedstawiony w artykule opis rytuału powstał na podstawie jego rekonstrukcji „wystawionej” poza zwykłym kontekstem sytuacyjnym, inscenizowanej na prośbę autorki artykułu, Jane Goodale. Nie była to jednak rekonstrukcja w sensie historycznym, bowiem w momencie rejestracji, to jest w roku 1954, w wypadku śmierci członka społeczności Tiwi „taniec dla zmarłego” nadal był wykonywany.

łanie na rzecz zmarłego, przeważają tańce w kole wykonywane „w obecności” tzw. pali pogrzebowych (nazwa ta nadawana jest owym rekwiizy-
tom przez autorkę opisu). Pale te stanowią w przekonaniu Tiwi symbol
odradzania się życia. Mamy tu do czynienia z sygnalizowaną wcześniej
symboliką związku ruchu po obwodzie koła z wyobrażeniem drzewa ży-
cia⁵⁷.

Przeciwtańiec wykonywany jest dwukrotnie: w pierwszym dniu, bez-
pośrednio po dotarciu procesji mieszkańców wsi w pobliże cmentarza,
gdzie rozgrywana jest całość akcji obrzędowej, oraz podczas lamentu nad
zmarłym. Łączą się z nim zabiegi puryfikacyjne i zabezpieczające (oka-
dzenie, malowanie ciał⁵⁸) przed niekorzystnymi skutkami spodziewane-
go, ale koniecznego kontaktu ze światem zmarłych. Występuje tu opo-
zycja nieruchomego chóru mężczyzn, okrażanego w tańcu przez solistę,
do grupy kobiet, których ruch w manierze powolnego „szuranego” prze-
mieszczania się przebiegał w linii prostej. Biorąc pod uwagę kontekst
sytuacyjny i sposób wykonania tego tańca skłaniam się ku zinterpreto-
waniu go właśnie jako relacji o świecie żywych i umarłych. To rozszcze-
pienie rzeczywistości zarazem uzasadnia potrzebę wykonania „tańca dla
zmarłego”, w którym człowiek współdziała z siłami nadprzyrodzonymi
w jednym z wielu aktów dramatu istnienia „socjalizując” śmierć i przy-
wracając zakłóconą nią równowagę „ludzkiego środowiska ekologicznego”.

W omawianym przykładzie idea dualizmu rzeczywistości symbolizo-
wana jest zarówno przez relację swoje—obce, jak i opozycję męskie—ko-
biece, znajdujące choreograficzny wyraz w przeciwstawieniu grupy nie-
tańczących mężczyzn szeregowi tańczących kobiet⁵⁹. Podobna możliwość

⁵⁷ Rekwiizytowi w postaci drążka, niekiedy długiej laski trzymanej przez wy-
konawców, w tańcach zaliczanych do kategorii tzw. „stick-dances”, w sytuacjach,
gdy tańce te towarzyszyły obrzędowym rozwiązaniom sytuacji przejścia między ży-
ciem i śmiercią, najprawdopodobniej właściwa jest symbolika drzewa życia. Do
„stick-dances” zaliczano m.in. wspomniane tańce *kalusarów* wchodzące w skład
obrzędów leczniczych oraz obrzędu weselnego, a także — jako pobudzające płod-
ność ziemi — wykonywane w okresie świąt wiosennych. Na temat „stick-dances”
zob.: Sachs, 1965, s. 121-123; Blake, 1970/71.

⁵⁸ Malowanie ciał miało ochronić uczestników tańca dla zmarłego przed ewen-
tualnością rozpoznania ich przez obecną w czasie obrzędu wśród żywych duszę
człowieka, któremu był on poświęcony. Okadzenie i przechodzenie przez dym za-
bezpieczać miało przed złamaniem kości. Znajduje tu zastosowanie symbolika ko-
ści jako wyobrażenie więzi pokrewieństwa. Zwraca uwagę fakt, że gdy wszyscy
uczestnicy obrzędu, poza bliskimi krewnymi zmarłego, podejmują zabiegi zabez-
pieczające ich przed „złamaniem kości” (przez co rozumieją śmierć ich samych lub
kogoś z ich bliskich), ci ostatni obowiązani są do wykonania tańca, w którym sy-
mulują uszkodzenie nogi lub jej złamanie. Goodale interpretuje to jako symbol
nieobecności zmarłego. W moim przekonaniu istotna jest w tym wypadku raczej
symbolika postaci jednonych i kulawych, status których przypada rodzinie zmar-
łego. Dane za: Goodale, 1959/60, s. 9.

⁵⁹ Kwalifikacja: kobieta = obce, mężczyzna = swoje, którą nasuwa podział ról
w rytuale tańca dla zmarłego, nie jest powszechna. Asocjacje symboliczne zależą

„wzmocnienia” wypowiedzi często jest wykorzystywana w przeciwnie. Sachs wskazuje przede wszystkim na erotyczny aspekt tańców, w których występuje opozycyjna konfiguracja „chórów” męskiego i kobiecego, stowarzyszona niekiedy z opozycją pary lub par solistów, przypisując im znaczenie gry miłosnej (Sachs, 1965, s. 155). W stwierdzeniu tym jest niewątpliwie wiele racji, co potwierdzają przytaczane przez Sachsa (1965, s. 155-160) i inne znane na ten temat dane. Nie jest to jednak ich treść jedyna. Do naturalnej opozycji płci (i właściwego jej znaczenia erotyczno-seksualnego) dołączył się szereg kulturowych asocjacji. W rezultacie pełni ona rolę ich reprezentanta, przykładu czego dostarcza właśnie przedstawiony rytuał taneczny.

Podobnie, w skomponowanych przeciwtanecznie korowodach z terenu Słowiańszczyzny, o których była mowa wyżej, opozycja szeregów męskiego i kobiecego stanowiła powtórzenie wypowiedzi na temat walki przeciwnieństw zawartej w tekście pieśni. Z kolei w tańcach zamykających drugi i trzeci akt ceremonii *O-kee-pa* Mandanów (Hoebel, Frost, 1976, s. 340-346) konkurencyjność grup kobiet i mężczyzn kojarzona była z opozycją chaos—ład.

Treścią owej ceremonii powtarzanej corocznie z początkiem lipca były zdarzenia mityczne związane — zgodnie z wierzeniami praktykującego ją plemienia — z genezą rodzaju ludzkiego⁶⁰. Do jej integralnych ele-

od kontekstu. We wspomnianym wcześniej tańcu pogrzebowym Indian Bororo, zmarłych (obcych, ale i przodków) wyobrażają mężczyźni, zarazem jedyni wykonawcy tańca. Kobiety są „widzami” reprezentując społeczność żywych, zarazem ludzi i swoich. Podobny podział ról spotykamy w tańcach, które wykonywane były przez mężczyzn w trakcie rytuału wieńczącego zabiegi puryfikacyjne obowiązujące ich po zabiciu wroga (zob.: Frazer, 1890, t. 2, s. 165-185). Z kolei w tańcach pogrzebowych opisywanych przez Malinowskiego (Trobriandy), aktywnymi ich uczestniczkami były kobiety, wyłączone jednak od bezpośredniego udziału w tańcach świątecznego okresu *milamala* stanowiącego połączenie uroczystości święta zbiorów i święta zmarłych, w których brali udział wyłącznie mężczyźni (za: Malinowski, 1958, s. 508-511; 1980, t. 2, s. 176-178).

⁶⁰ Na pełny obraz kosmogonicznych wierzeń Mandanów składają się dwa cykle mitologiczne. Zgodnie z pierwszym, w początkach świat zbudowany był wielopoziomowo. Cztery piętra wznosiły się ponad i cztery poniżej powierzchni ziemi. Ludzie żyli wówczas w podziemnej wiosce, do której dotarli pewnego dnia pęd winorośli. Najpierw zwierzęta, a następnie ludzie wspinali się po nim do świata górnego, aż w końcu pęd zerwał się pod ciężarem pewnej tęgiej kobiety. W ten sposób zerwana też została „droga” pomiędzy poziomami świata. Nastąpił wówczas potop, w którym zginęła większość stworzeń (także i ludzi), które wydostały się na powierzchnię ziemi. Drugi cykl mitów, w którym mieści się także mit *O-kee-pa*, należy do typowych dla kosmogonii grup sjuańskich koncepcji stworzenia świata, zgodnie z którymi w dziele tworzenia bierze udział dwóch demiurgów. Pan Życia (Ojciec Słońce) stworzył Pierwszego Człowieka (in. Samotnego Człowieka), który z kolei utworzył ziemię z mułu wyniesionego na powierzchnię ziemi przez kaczkę. Po tym Pan Życia i Samotny Człowiek pokłócili się i podzielili ziemię między siebie. Samotny Człowiek stworzył ludzi, a następnie był ich nauczycielem i opie-

mentów należały: inicjacja młodzieńców oraz tańce słońca i bizona. W matrylokalnej i matrylinearnej społeczności Mandanów przedstawicielkami ładu były kobiety. One też (co decyduje o ich roli w *O-kee-pa*) uprawnione były do pośredniczenia w przepływie „mocy”⁶¹. Przechwytywały nie ujętą w żadne karby, nie zorganizowaną potencję witalną uosobienia chaosu — Oxinhede — (przejmując tym samym władzę nad wszystkim, co żyje), by w zakończeniu ceremonii „udzielić” jej inicjowanym, a także mężczyznom biorącym udział w wymienionych wyżej rytuałach tanecznych, którym na czas trwania *O-kee-pa* przypadał status istot aseksualnych. W tańcach unaoczniających w symbolice ruchu te dwa fakty, to jest przechwycenie i udzielenie mocy witalnej, erotyka pełniła rolę podrzędną wobec zasadniczej relacji o świecie, któremu człowiek nadaje kształt podejmowanymi przez siebie działaniami, odwołując się w nich do kanonu zdarzeń czasu mitycznego. Oxinhede, z którym „nie było wiadomo co począć”, został uśmiercony, w rezultacie zaś zlikwidowano wprowadzony przez niego bezład. Młodzi mężczyźni (Oxinhede jest wyobrażeniem ich pierwotnej natury) są socjalizowani przez omawiany obrzęd.

Podobnie rzecz się ma w szeregu innych tańców związanych z kultami płodności i wegetacji, w których przeciwstawne ugrupowanie tancerzy wedle płci współwystępuje z akcentami erotycznymi, aż po symulowany bądź rzeczywiście odbywany rytualny akt płciowy. Znamienna jest przy tym występująca często dwufazowość akcji tanecznej, polegająca na dwu- lub wielorzędowym przeciwtańcu w pierwszej fazie oraz na łączeniu się tancerzy we wspólnym kręgu bądź korowodzie w fazie drugiej⁶². Tego rodzaju rozwiązanie choreograficzne odzwierciedla następstwo symboli, które opisuje formuła: podzielone—złączone.

kunem. On też stworzył zwierzęta i wszystko, co żyje. Pan Życia zaś powołał do życia Hoitę (Nakrapianego Orła), który stał się przeciwnikiem Samotnego Człowieka. Kwestią najbardziej tu nas interesującą jest konflikt wywołany uwięzieniem przez Hoitę wszystkich zwierząt w „psiej pieczarze”, dokąd zwałił je przy pomocy tańca. Samotny Człowiek, wraz z towarzyszącym mu młodzieńcem z plemienia Mandanów, występującym w roli jego syna, podjął wędrówkę, w rezultacie której dotarł do „psiej pieczary” i zdobył tajemnicę owego magicznego tańca, przy pomocy którego można osiąść władzę nad zwierzętami. W rezultacie Hoita uwolnił zwierzęta i przyrzekł Samotnemu Człowiekowi współpracę dla dobra ludzi. Dane za: Alexander, 1964, s. 105-106; Hoebel, Frost, 1976, s. 341-342.

⁶¹ Termin ten używany jest tu w takim sensie, jak u van der Leeuwa w odniesieniu do „mocy jako takiej”, co zgadza się z koncepcją mocy Mandanów. Van der Leeuw, 1978b, s. 227-233.

⁶² Przykładem, po który chcę w tym wypadku sięgnąć, jest taniec *karma* wykonywany przez Gondów z Indii Centralnych po zakończeniu zbiorów. Wykonują go mężczyźni i kobiety, jego przebieg zaś wygląda następująco: taniec rozpoczynają kobiety, mężczyźni natomiast tworzą nieruchomą grupę stojącą na uboczu. W pierwszej fazie kobiety formują linię, w drugiej kwadrat, w trzeciej koło i wów-

Ze względu na okoliczności, jakim tańce te towarzyszyły, właściwym konstrukcją choreograficzną spełniała także rolę symbolu jednoczenia współistniejących, przeciwstawnych, zarazem jednak uzupełniających się wzajemnie elementów rzeczywistości. Znajduje w nich zastosowanie nie tylko symbolika opozycji męskie—kobiece kojarzonej z dualizmem świata, ale także uniwersalna symbolika intymnego związku kobiety i mężczyzny, pojmowanego jako akt kreacji, przy czym owa dwuelementowość ma charakter pozytywny, jest bowiem warunkiem *sine qua non* jego spełnienia⁶³.

Opozycja męskie—żeńskie ma pozytywne znaczenie również w tańcach *patoe'doe* i *pakarena* (Indonezja, wyspa Celebes), które należą do kategorii tańców dworskich, wykonywanych przy specjalnych okazjach, jak: koronacja i intronizacja panującego, wesela, wyrznanie się pierwszych zębów dziecka itp. (Simatupang, brw., s. 133-144). Stanowiły one *paoli*, to jest „środek, który przynosi szczęście”, dla osoby, której były dedykowane. Jeśli idzie o choreotechnikę, początkowe ugrupowanie kołowe, występujące w introdukcji do tańca, przekształcane było tu w układ przeciwstawianych sobie (w rozmieszczeniu na scenie służącej do tańca i w kolejności ruchu) grup młodzieńców i dziewcząt — w *pakarena*, oraz kobiet i mężczyzn, młodzieńców i dziewcząt — w *patoe'doe*. Ów podział

czas do tańca włączają się mężczyźni tworząc koło wewnętrzne. W fazie czwartej pojedyncze koło męskie przekształcane jest w piętrowe otaczane nadal kręgiem kobiet. W ostatniej, piątej fazie, uczestnicy tańca tworzą mieszaną linię: kobieta, mężczyzna, kobieta itd. Brak jest danych na temat kierunków ruchu w czasie tego tańca i na temat charakteru ruchu poszczególnych grup w kolejnych fazach. Nie są to zresztą dane w tym wypadku najważniejsze. Sama kolejność występujących po sobie formacji poczynając od trzeciego etapu, w połączeniu z symboliką obsady wykonawczej, składa się na klarowną wypowiedź w omawianej materii. Podobny przebieg ma szereg innych tańców z terenu Indii wykonywanych właśnie po zakończeniu żniw. Dane za: Enakshi, 1970, s. 175-218.

Analogiczny kanon asocjacji symbolicznych właściwy jest tańcom związanym z kultami płodności i wegetacji, w których pierwsza faza jest domeną kobiet lub mężczyzn (ten pierwszy przypadek jest częstszy), w drugiej zaś następuje połączenie obydwu płci. Za przykład tańca z dominacją kobiet służyć mogą zapustne tańce „na urodzaj” czy tańce sobótkowe z terenu Polski i Słowiańszczyzny; natomiast tańca, którego wykonawcami są mężczyźni dopuszczający kobiety dopiero w ostatniej fazie — *Kunapipi*, corroboree plemion Alawa, Mara i Mangaraja zamieszkujących rejon Roper River w Australii. Dodać przy tym należy, że przebieg tego obrzędu w wersji zarejestrowanej przez Lockwooda różni się zasadniczo od zawartego w pracy W. L. Wernera, właśnie ze względu na udział kobiet w obrzędzie. Prawdopodobnie zaważyła tu różnica w czasie rejestracji. Praca Wernera ukazała się w latach 30-ych, a Lockwooda w latach 60-ych naszego wieku. Dane za: Werner, 1937, s. 290-311; Lockwood, 1969, s. 127-135.

⁶³ Porównaj w tej kwestii trafne uwagi Gluzińskiego dotyczące symboliki tańców orgiastycznych (Gluziński, 1927, s. 100-101). Zobacz także na temat konotacji związku mężczyzny i kobiety w: van der Leeuw, 1978b, s. 138-139, 292-293, 302-303, 416.

i opozycja akcentowane odmiennym charakterem ruchu każdej z grup stanowiące odwołanie do idealnych modeli męskości i kobiecości⁶⁴ sprawiały, że tańce te były nie tylko relacją na temat odmienności świata mężczyzn i kobiet (taką interpretację sugeruje Simatupang). Zawierały one także informację, że *paoli* pochodzi od wszystkich uczestników uroczystości, stanowi niejako pełny dar. Przedstawione fakty uzasadniają stwierdzenie, iż opozycja męskie—kobiece towarzysząca ruchowi przeciwnym sobie grup tancerzy, uszczegóławia właściwą mu symbolikę dualizmu o treści dodatkowe: dysjunkcji kategorii w ramach poszczególnych klas zjawisk.

3. GRANICE

Troską człowieka żyjącego w niejednorodnej rzeczywistości jest — poza określeniem zasady jej organizacji — wydzielenie obszarów jednorodnych oraz ustalenie ich granic. Łączy się z tym konieczność zdefiniowania pewnych zjawisk i faktów jako swoje (bliskie, identyczne, wchodzące w zasób stanu posiadania) i odróżnienia ich od obcych. Ponownie więc mamy do czynienia z opozycją swoje—obce. Ponieważ przy tym, zgodnie z kulturowym archetypem pojmowania tych faktów, kategoria swojskość identyfikowana jest jako pewna jakość zorganizowana, obcość zaś asocjowana jest ze stanem chaosu, mamy także do czynienia z opozycją chaos—ład. Ze względu na problem granicy znaczenie ma symbolika koła magicznego porządkującego, a jednocześnie wyraźnie dzielącego rzeczywistość na dwie różnowartościowe strefy: cassirerowski ludzki świat czasu i przestrzeni oraz świat, w którym zwykle miary czasu i przestrzeni ulegają niejako zawieszeniu.

Motyw obieganego i otaczania w tańcu pewnego wyodrębnionego obszaru (oraz znajdujących się na nim postaci i obiektów) zamykanego we wnętrzu powstającej w ten sposób figury koła, wystąpił wielokrotnie w prezentowanych dotychczas przykładach. Ewokacja centrum wiązała się w nich z nadawaniem temu obszarowi znaczenia szczególnego, przy czym obwód koła pełnił rolę wydzielającej go granicy. W tańcach o charakterze podróży mistycznych był to obszar święty, na którym mogło dokonać się to, co w zwykłych warunkach było niemożliwe. A więc: wyleczenie chorego, w stosunku do którego zawiodły inne metody terapii, zapewnienie potomka bezdzietnej parze małżeńskiej, zdobycie wiedzy o czasie przyszłym i wiedzy prawdziwej, wywarcie presji na przyszłe zdarzenia, a przede wszystkim przepływ bytów i energii witalnej pomiędzy poziomami kosmosu, stanowiący warunek dokonania się i przy-

⁶⁴ Dziewczęta i kobiety poruszają się płynniej i wolniej, ornamentując ruch gestem, natomiast mężczyźni i młodzieńcy tańczą szybciej, bardziej ostro, przy czym taniec ich zawiera elementy ruchu właściwego tańcom wojennym. Simatupang, brw., s. 140-141.

czynę sprawczą wymienionych zdarzeń. Granica wyznaczana ruchem i konfiguracją tańczących zapewniała izolację przed niekorzystnymi wpływami, które mogłyby zakłócić skuteczność podejmowanych działań.

Szczególnie jasno widoczne jest to w tańcach leczniczych. „Terapeuta” tańczył wokół chorego zamykając go niejako w kręgu swoich czynności i wpływów⁶⁵. Podobny, izolacyjny i zawłaszczający sens mają tańce wykonywane wokół wszelkich obiektów, które mają być poddane oddziaływaniu tańczącego lub oddane w jego wyłączne władanie. Wymienić tu można procesyjne tańce wokół pól uprawnych (Lechowa, 1967, s. 277-302; Moszyński, 1967, t. 2: 1, s. 445-446; van der Leeuw, 1978b, s. 424-425), parataneczne obchodzenie i tańce wokół domów i siedzib ludzkich⁶⁶, taniec inicjujących wokół inicjowanego, na przykład taniec mężatek wokół oczepionej panny młodej występujący w weselach z terenu Polski⁶⁷, czy — wykonywany na północno-zachodnim pograniczu

⁶⁵ Bardzo interesujący opis terapii tanecznej zawiera biografia aborygena australijskiego, *Ja, Australijczyk*. Bohater wspomnień został w młodości „wyśpiewany” przez „czarnego doktora” i groziła mu śmierć. Wyleczył go inny, silniejszy „czarny doktor”. W obydwu wypadkach działania magicznego, to jest „wyśpiewania” i leczenia, terapeuci posługiwali się tańcem jako sposobem brania delikwenta w posiadanie. Pierwszy tańczył wokół wyobrażenia osoby, której chciał zaszkodzić, drugi wokół samego chorego. Dane za: Lockwood, 1969, s. 19-22.

⁶⁶ Na terenie Europy działania te związane są z okresem Bożego Narodzenia i Nowego Roku (kołędniczy, *herody*, obchód z kozą, turoniem itp.) oraz świąt wiosennych (obchód z kurkiem, niedźwiedziem, wędrówki po całej wsi od domu do domu bułgarskich *lazaric*, *peperugi* i *dodoli*, polskich dziewcząt z gaikiem i analogiczne formy obchodzenia wsi z wyobrażeniem drzewa życia; wreszcie obieganie siedzib przez różnego rodzaju zamaskowane postaci w ostatnich dniach karnawału itp.). W tym samym czasie dom i cała zagroda mogły być obchodzone przez jej mieszkańców bądź jedynie przez gospodarza czy gospodynię. Jeśli idzie o teren Polski, znacząca jest etymologia pojęć „obchód” na określenie całości działań opisanego rodzaju oraz „obejście” w znaczeniu zagroda, całość siedziby ludzkiej, mających wspólny źródłosłów w czasowniku obchodzić. Motyw obchodzenia połączonego z tańcem notowany jest także w obrzędowości weselnej. Panna młoda obchodziła (lub była oprowadzana) wokół zagrody, domu czy ognia. Dodajmy, że dotyczy to nie tylko Europy czy jedynie społeczności osiadłych, okrążanie bowiem przez młodą mężatkę miejsc jej przynależności lub insygniów roli, w którą wchodzi wraz z zawarciem małżeństwa, rejestrowano we wszystkich kulturach, w których zawarcie małżeństwa jest właściwym obrzędem inicjacji w stosunku do kobiety. Zwraca przy tym uwagę, że okrążanie i obchodzenie symbolizuje tu obustronność związku (i zawłaszczania) łączącego tańczącą z obiektem zabiegów. Kobieta staje się panią domu, ale jednocześnie własnością domu, swojego rodzaju *domo adscripti*.

⁶⁷ Mysłę o tej fazie oczepin, w której panna młoda poddaje się już zabiegom oczepiających ją kobiet. Z uwagi na omawianą kwestię należy rozróżnić dwie fazy tańca towarzyszącego oczepinom. W pierwszej, podczas zakładania czepka, tańczą wyłącznie otaczające pannę młodą mężatki. Sygnalizowana jest tu przede wszystkim izolacja obiektu ich zabiegów od wszelkich wpływów zewnętrznych. Wzmacnia to niekiedy fakt, że oczepiny przenoszone są z głównej izby do zamkniętej komory,

tego obszaru — taniec wszystkich dojrzałych uczestników wesela wokół pomieszczenia, w którym państwo młodzi spędzają noc poślubną (Mossyński, 1928, s. 182-207). Dalej — tańce wokół trofeów wojennych, niekiedy tak niezwykłych, jak skalp lub głowa zabitego przeciwnika. Rezultatem tych tańców miało być zawłaszczanie nie tylko samego obiektu działań, ale także jego cech (Sachs, 1965, s. 75-76). Na koniec wreszcie tańce wokół nabytych bądź nabywanych przedmiotów. Reprezentatywnym ich przykładem jest taniec z wysp Fergussona dookoła łodzi opisany przez Ann Chowning, wykonywany przez wszystkich mieszkańców wsi, ponieważ wszyscy oni byli właścicielami nowego nabytku (Chowning, 1960/61, s. 32-39).

Tańce te, również ze względu na symbolikę granicy, zawierają inne jeszcze znaczenie. W wypadku, gdy wykonywane są przez grupę tancerzy, zachodząca pomiędzy nimi interakcja prowadzi do wytworzenia więzi. Przedmiotem wzajemnego oddziaływania jest tu nie tylko obiekt znajdujący się wewnątrz kręgu (przy czym obiekt ten w szeregu wypadków jest ideą oczywistą dla uczestników działań, nie wyobrażaną przedmiotowo), ale także każdy z tancerzy oddziałujący na pozostałych przez sam fakt uczestnictwa w tańcu. W efekcie tańczący ludzie tworzą samymi sobą i ruchem, jaki wykonują, zwarty układ o określonych granicach. Zarazem, biorąc udział w tańcu, dokumentują swoją przynależność do powstałego układu, a wraz z nim autonomię wobec wszystkiego, co zewnętrzne. Ruch po obwodzie koła i kołowa konfiguracja tańczących pełnią w tym wypadku rolę oznaczników treści izolacja oraz granica⁶⁸, sam zaś udział w tańcu sygnalizuje treści wspólnota i — jakkolwiek nie zawsze — jedność.

do której nie ma wstępu nikt poza panną młodą i dokonującymi oczepin kobietami. W drugiej fazie oczepin oczepiona panna młoda tańczy w głównej izbie (często przed tym jest jeszcze oprowadzana), z mężatkami lub wszystkimi dojrzałymi członkami grupy, wspólny taniec bądź też tańczy z każdą i każdym „raz dookoła”. Tu na plan pierwszy wysuwa się informacja o przynależności młodej mężatki do grupy zamężnych.

Interesujące są dane z terenu Rumunii dokumentujące, że w analogiczny sposób — jeśli idzie o choreotechnikę — sygnalizowane jest zawłaszczanie panny młodej przez rodzinę jej męża. Partnerami jej w tańcu są kolejno wszyscy członkowie jego rodziny poczynając od krewnych najdalszych, na najbliższych kończąc. Za: Pop, 1979, s. 135-146. Z kolei informacje z pogranicza Rumunii i Jugosławii (Banat) wykazują, że w tenże sposób sygnalizowane było w obrzędzie weselnym swojego rodzaju prawo wszystkich mężczyzn z rodu pana młodego do młodej mężatki. Za: Świeżawski, 1903, s. 209-239. Por. także ciekawą polemikę Bystronia z poglądami Pipreka na temat symboliki okręcania się obrzędowego. W: Bystron, 1980, s. 199-203.

⁶⁸ Porównaj wcześniejsze uwagi na temat izolacyjności grupy tańczących. Z kolei w zestawieniu z uwagami na temat roli symbolu koła w podróżyach mistycznych stwierdzamy, że koło w ruchu po obwodzie koła i kołowej konfiguracji tańczących jest oznaczniakiem o charakterze wyrażenia homonimicznego (z jednej strony koło — symbol podróży mistycznej, z drugiej — symbol jedności).

Ważne są tu dane przytaczane przez Mladenović (1980) na temat kołowych form tańca z terenu południowej Słowiańszczyzny (Serbia). Wynika z nich, że udział w koło był przez tańczących identyfikowany ze współudziałem nie tylko w tańcu, ale w pewnej jakości istnienia, samo zaś koło było formą *bycia razem*. Wyrażało się to w jednorodności ruchu wszystkich tańczących, nad prawidłowością którego czuwał *kolovodia* (przewodnik tańca). Pewna możliwość indywidualizacji ruchu, poza dozwolonymi formami tańca solo (wykonywanego zwykle wewnątrz koła przez osoby pełniące szczególne role w obrzędzie, któremu towarzyszył taniec), była przywilejem jedynie *kolovodii*. Ponadto, w koło obowiązywały stałe reguły rozmieszczenia tańczących w obrębie kręgu ze względu na wiek i płeć (zgodnie z zasadami stratyfikacji społecznej)⁶⁹ oraz włączania nowych tancerzy do kręgu i przekształcania koła w linię prostą, spiralę lub meander⁷⁰.

Zarazem, tak z konstrukcją koła zamkniętego, jak i otwartego⁷¹, związane były pewne restrykcje stosowane wobec „winnych” pomyłki w ruchu czy przerwania koła w czasie tańca. Byli oni bici, *kolovodia* zaś, „pod panowaniem którego” zdarzył się podobny incydent, tracił na zawsze prawo do przewodniczenia *kołu*. Restrykcje te zbliżone są do omówionych w pierwszym punkcie artykułu, w związku z zagadnieniami ruchu i bezruchu oraz ruchu [+] i ruchu [-], na przykładach tańca Bractwa Niedźwiedzi u Kwakiutłów i tańca panującego przed poddanymi z Dahomeju. Obecność ich w koło uzasadniają przedstawione wyżej dane na temat sposobu rozumienia udziału w tańcach tego rodzaju przez tańczących i zasad ich organizacji. W takim kontekście zerwanie tańca lub pomyłka w ruchu są jednoznaczne z zakłóceniem ustalonego porządku tańca, a przede wszystkim symbolizowanej przez udział w nim wspólnoty istnienia i działaniu grupy ludzi. Są one zarazem nie usprawiedliwionym w za-

⁶⁹ Oddaje je reguła: lepsi przed gorszymi, co w tym wypadku oznacza: starsi przed młodszymi, mężczyźni przed kobietami. Za: Mladenović, 1980, s. 59, 62, 66; 1973, s. XXX.

⁷⁰ Nowi tancerze mogli włączać się do tańca zajmując miejsce na końcu tego członu *koła*, w którym tańczyli przedstawiciele ich grupy wiekowej i społecznej. W nowszych odmianach *koła*, w których kobiety i mężczyźni uszeregowani są naprzemiennie, należy dołączać tak, by nie zakłócać przyjętego porządku konfiguracji tańczących. Do przekształcania *koła* uprawniony był *kolovodia*. Zdarzały się jednak incydenty tego rodzaju, że inny ambitny dobry tancerz konkurujący z *kolovodią* mógł w trakcie tańca oderwać grupę tancerzy i uformować koło konkurencyjne. Jak stwierdza Mladenović, stanowiło to tak wielką obrazę dla *kolovodii*, że prowadziło zwykle do poważnych konfliktów i walki. Jeżeli przy tym konkurent *kolovodii* obraził którąś z tancerek, mogło dojść nawet do zabójstwa. Mladenović, 1980, s. 66-67.

⁷¹ Dwóch uprzywilejowanych tancerzy: *kolovodia* i *kec* („niosący koniec”) nie nawiązuje bezpośredniego kontaktu fizycznego. Koło zamknięte uważane jest przez specjalistów za formę bardziej archaiczną niż otwarte, stanowiące o silniejszej integracji tancerzy.

den sposób wypadkiem naruszenia granicy owej wspólnoty, stąd kary: zarówno dla członka społeczności popełniającego błąd w tańcu, jak też dla *kolovodii* — „detronizowanego króla”, który nie zdołał utrzymać spójności powierzonego mu układu⁷².

Innym przykładem ilustrującym omawiane zagadnienie są kołowe korowody procesyjne stanowiące — obok rytualnego „trzęsienia się” — drugi co do ważności element obrzędów shakerów⁷³. Wykonywali je wszyscy uczestnicy obrzędu okrążając w dwóch szeregach w kierunku przeciwsłonecznym wewnątrz kościoła. Wzmacniali oni przy tym dodatkowo, symbolicznie i realnie „zwarcie szeregów” chwytając się nawzajem i ściskając mocno za dłonie w tym celu, by „nie zdołał wcisnąć się pomiędzy nie diabeł”⁷⁴.

Shakeryzm, podobnie jak szereg innych religii synkretycznych Ameryki, stanowi wyraz próby odnalezienia się Indian w nowych warunkach i ustalenia *modus vivendi* pomiędzy zdeaktualizowanym sposobem życia przodków i ich wierzeniami a obcym i dominującym światem ludzi białych i ich religią. Jest też koncepcją moralnego odrodzenia się Indian i środkiem kompensacji, przy czym w doktrynie bardzo mocno akcentowana jest odmienność Indian i Białych, sama zaś religia uważana jest za religię indiańską. Przy tym, jakkolwiek w chwili obecnej shakeryści nie są wrogo nastawieni wobec Białych, dążą jednak do *o d i z o l o w a n i a* się od nich.

Autorka artykułu, z którego czerpię przedstawione dane, podkreśla integracyjną funkcję i panindiański charakter shakeryzmu, przyjmując zarazem na tej podstawie, że procesyjne korowody wchodzące w skład obrzędów mają za zadanie tworzenie więzi między współwyznawcami. Bliskość fizyczna stymulować miałyby bliskość psychiczną. W świetle przedstawionych faktów (akcentując słuszność tej opinii) uważam, że

⁷² Na graniczną — w sensie izolacji grupy tańczących — symbolikę *kola* wskazuje także kierunek ruchu. Najczęstszy jest kierunek przeciwsłoneczny, czyli „zamykający”. Jest on rejestrowany w formach nowszych, występujących na terenach wschodnich, natomiast formy starsze zasłoneczne utrzymują się na zachodzie Jugosławii (a także Bułgarii, gdzie stwierdzono analogiczną prawidłowość). Nasuwa się domniemanie, że decydująca jest w tym wypadku bliskość granicy tureckiej, a więc granicy państwa, które podbiło i zdominowało na długo ludy Półwyspu Bałkańskiego, czyli inaczej mówiąc bliskość pierwiastka obcego, wrogiego, która sprawia, że na plan pierwszy w symbolice tych tańców wysuwa się treść: „jedność odizolowanej grupy” dominująca treści wynikające z koneksji obrzędowych.

⁷³ Mówię o shakeryzmie indiańskim powstałym na początku ósmej dekady XIX w., nie zaś o sekcie tej samej nazwy, która powstała w Anglii, w 1747 r. Dane za: Nowicka, 1971, s. 41-52.

⁷⁴ Shakeryzm przejął od chrześcijaństwa wiarę w Boga-Ojca, stwórcę ziemi, Jezusa — Jego syna, Ducha Świętego i matkę Jezusa Marię, a także wiarę w anioły i diabły. W opisanym tu działaniu zwraca uwagę motyw ruchu przeciwsłonecznego asocjowanego z tworzeniem nieprzenikliwej wspólnoty.

w obrzędach shakerów równie istotna była symbolika izolacjonizmu. Wydzielania i zabezpieczania „granica” owej indiańskiej wspólnoty religijnej.

Formy rozwiązań choreograficznych niemniej ściśle jednoczące i wydzielające tańczących w autonomiczną grupę, mimo że nie nawiązują oni jakiegokolwiek bezpośredniego kontaktu fizycznego, reprezentuje opisany przez Lornę Marshall leczniczy taniec Buszmenów !Kung (Marshall, 1962, s. 221-252). Jego wykonanie miało zapewniać zdrowie i oddalać zło, przy czym obiektem działania był w nim nie pojedynczy, konkretny człowiek, lecz zdrowie i bezpieczeństwo wszystkich członków żyjącej razem wspólnoty ludzkiej. Wykonywali go też wszyscy zainteresowani, rozlokowujący się na ten czas koncentrycznie, nie tworząc jednak uporządkowanych kręgów, lecz luźną strukturę kolistą. Jak zauważa Marshall, stanowili oni w tym tańcu jeden wspólnie działający organizm, scementowany urytmizowanym ruchem i śpiewem. Owa spójność oraz koncentracja grupy-organizmu, wyrażające się w dośrodkowej orientacji tańczących, decydowały, że tworzyli oni świat dla siebie, „zamknięty” na wpływy obce czy szkodliwe⁷⁵.

Do ruchowych środków reprezentacji idei granicy należy również taniec wykonywany w parze. Zwraca uwagę fakt, iż konfiguracja parzysta jest zredukowaną do minimum wersją konfiguracji kołowej, przy czym semantyka tych dwóch rozwiązań formalnych jest równoważna właśnie ze względu na treść autonomizacja grupy ludzi określających granice swego ekskluzywnego świata. Charakterystyczne, że tak jak ma to miejsce w kole tańczących „związanych” uchwytem czy w grupie spajanej interakcją, podobnie i taniec w parze narzuca jako swojego rodzaju manierę wykonawczą konieczność nie tylko partnerowania, ale i współdziałania, wyrażającą wspólnotę istnienia, także wówczas, gdy jest to wspólnota przeciwieństw. Inaczej mówiąc, ruch i konfiguracja tańczących przyjmujące formę koła, ewokują ideę samowystarczalnego, wyizolowanego układu.

Realna i symboliczna autonomizacja grupy jest wyraźna we wszystkich rozwiązaniach choreograficznych, w których ma miejsce wyodrębnianie zespołu tancerzy z grona tańczących, tańczących z grupy ludzkiej, bądź też jednoczenie w tańcu pewnej określonej zbiorowości. Natomiast możliwość symbolizowania przez nie rozgraniczania wewnętrznie jednorodnych wzajemnie zaś przeciwstawnych, obszarów i sfer rzeczywistości nie jest czytelna ani oczywista poza rozwiązaniami kołowym i przeciwtanecznym.

⁷⁵ Na ciekawy aspekt zależności *signifié* z *signifiant* w wypadku koła wskazuje John Blacking. Wysuwa on mianowicie przypuszczenie, że taniec (a w nim psychosomatyczny poziom odbioru rzeczywistości poprzez ruch — komentarz J. K.) jest raczej źródłem aniżeli następstwem myślenia symbolicznego. Blacking, 1977, s. 44.

Na tym baczniejszą uwagę zasługuje zatem szczególna odmiana okrażania magicznego, którą określam mianem „klamry tanecznej”. Mam na myśli takie sytuacje, w których taniec w kole (ale także każdy taniec bez względu na formę), występując w początkowej i końcowej fazie obrzędu (albo jego poszczególnych części, czy też przed i po pewnych działaniach instrumentalnych), określa ich granice w sensie ram czasowych, a zarazem ram strukturalnych. Elementem znaczącym jest tu obecność tańca w pierwszym i ostatnim akcie obrzędu, przed i po właściwym działaniu obrzędowym.

W przedstawionych wcześniej przykładach ruchowych symboli treści granic w tańcu, wydzielanymi obiektami oddziaływania były pewne postaci i przedmioty obiegame tańcem, oddziaływający na siebie nawzajem wykonawcy tańca, czy nawet nieuprzedmiotowione w żaden sposób idee. W tym wypadku owym chronionym i wydzielanym przedmiotem działania tanecznego jest samo działanie obrzędowe.

Modelowym przykładem zastosowania klamry tanecznej jest tzw. *vrzino kolo* z terenu Serbii, posiadające też — zgodnie ze świadectwem Kazimierza Moszyńskiego — odpowiedniki na terenie Bułgarii (Moszyński, 1967, t. 2: 1, s. 273)⁷⁶. Był to kołowy taniec poprzedzający i zamykający działanie obrzędowe, łącznie z którym miał stanowić magiczny sposób przerywania suszy. Całość akcji rozgrywała się w nocy. Grupa mężczyzn udawała się na cmentarz, poza obręb wsi. Rozpalali oni tam ognisko, wybierali wodza, a następnie zrzuciwszy odzież tańczyli dookoła ogniska „do upadłego” i w zupełnym milczeniu. Na znak dany przez wodza przy ogniu pozostawało tylko kilku uczestników, inni zaś ruszali do wsi, czyniąc wszelkimi sposobami jak największy hałas. Znalazłszy się w jej obrębie, nadal hałasując, obiegali ją całą, po czym wracali do ogniska, gdzie po raz drugi, w sposób identyczny jak poprzednio, wykonywali *vrzino kolo*. Trójfazowość działań: taniec—działanie nietaneczne—taniec, będąca istotą klamry tanecznej, jest tu wyraźna.

Moszyński zwrócił uwagę przede wszystkim na środkową część obrzędu, czyli działanie nietaneczne, interpretując je jako obławę i wyganianie Żmija, który osiedlając się wśród ludzi stał się mimowolnym sprawcą suszy „jako że burze i grady omijają siedzibę Żmija” (Moszyński, 1967, t. 2: 1, s. 273, 486-487). Cały rytuał zaś traktuje jako przykład wypłaszania i odstraszania demonów za pośrednictwem dźwięku. Interpretacja ta budzi zastrzeżenia przede wszystkim ze względu na charakterystykę domniemanego sprawcy nieszczęścia wyganianego ze wsi, którego Moszyński nazywa wymiennie Żmijem lub Smokiem, jakkolwiek

⁷⁶ W prowadzonych przeze mnie pracach nie dotarłam do żadnego innego opisu *vrzino kolo* czy form analogicznych, poza opisem pozostawionym przez Moszyńskiego. O tańcu tym wspomina wprawdzie Vakarelski, jest to jednak informacja o charakterze przyczynku, przy czym interpretacja tańca jest tam taka sama, jak u Moszyńskiego. Vakarelski, 1965, s. 303-304.

w ludowej mitologii południowo-słowiańskiej są to postaci antagonistyczne (Tomicki, 1976, s. 69-85, szczególnie s. 82). Żmij należy do istot piorunowładnych sprawujących opieką nad płodnością, zwalczających wszelkie ciemne siły zagrażające urodzajom, a co najważniejsze zsyłających deszcze i zwalczających Smoki, które zatrzymują wodę bądź powodują nadmierne, szkodliwe opady, gradobicia itp.

Kierując się zatem interpretacją Moszyńskiego, zgodnie z którą *vrzino kolo* jest działaniem represyjnym, należałoby przyjąć, że wyganiany był ze wsi Smok, w przeciwnym bowiem wypadku działanie to nabiera cech dwuznacznego „paktu z diabłem”, w rezultacie którego przestrzeń siedzib ludzkich dla niewiadomych przyczyn otwierana by była na wpływ sił, od których w zwykłych warunkach była starannie izolowana. Przy tym podobne „otwarcie” byłoby przyczyną pogłębienia kryzysu, gdy szło o jego zażegnanie.

Wątpliwości budzi także odstrasżająca i represyjna interpretacja tych działań obrzędowych. Nazwa tańca — *vrzino kolo*, to znaczy „sabat czarownic” lub „zaczarowane” albo „błędne koło” (Wierzbicki, Radnovič, Chlabicz, 1966, s. 246) — sugeruje, że mamy tu do czynienia z odwróceniem prawideł rzeczywistości ludzkiej. Znajduje to odzwierciedlenie w symbolice elementów kontekstu wykonawczo-sytuacyjnego: miejscu tańca, którym jest cmentarz, gdzie tańczą jedynie istoty demoniczne, nocnej porze wykonania, nagości i milczeniu tancerzy, ich izolacji od wszystkich pozostałych mieszkańców wsi. Zwraca też uwagę fakt, że tancerze obiegając wieś hałasują, ale nie wydają ludzkich głosów, a jedynie „mruczą” lub „ryczą”. Inaczej mówiąc, nie zachowują się jak ludzie.

Na podstawie przedstawionych danych wprowadzam interpretację *vrzino kolo* (łącznie z sekwencją środkową) jako działania magicznego, które stanowiło odpowiedź człowieka na zakłócenie praw przyrody i wynikający stąd kryzys (długotrwałą suszę), a zarazem próbę naprawy zaistniałego stanu rzeczy w planie bardziej ogólnym niż wypłaszanie poza granicę wsi domniemanego sprawcy⁷⁷. Uczestnicy obrzędu, zgodnie z moim założeniem, przyjmowali na siebie rolę wrogich sił (stąd „sposób bycia tancerzy”), zyskując tym samym możliwość kontrolowania ich. Odgrywali przełamanie rzeczywistości ludzkiej i kryzys (pierwszy taniec i penetracja wsi), by następnie móc go zażegnać (powrót na cmentarz i ponowny taniec) usuwając go ze swej rzeczywistości i oddziałając granicą „błędnego”, a zarazem „zaczarowanego” kręgu⁷⁸.

⁷⁷ Tego rodzaju uszczegółowienie można uznać za rezultat swoistych racjonalizacji. Por. mechanizm reakcji na wewnętrzny kryzys psychiczny w tarantyzmie, gdzie ukonkretnioną „winę” przypisuje się tarantuli. De Martino, 1971, s. 198-206, 255-269.

⁷⁸ W zapisie Moszyńskiego brak informacji na temat kierunku ruchu tańczących poruszających się po obwodzie koła. Sens określenia błędny sugeruje nie tyle błędność działania, ile raczej jego obłądność, odmiennność, nieludzkość.

Klamra taneczna spotykana jest powszechnie jako czynnik kompozycyjny w obrzędach i całych cyklach obrzędowych związanych genetycznie z kategorią *rites de passage*. W przedstawianych tu rozważaniach sygnałem tego zagadnienia był rozkład obecności tańca w obrzędach cykli rocznego i indywidualnego, ze względu na dychotomię ruch—bezruch. Można wyróżnić dwa sposoby wyrażania treści granica, które mają charakter klamry tanecznej, wynikające z udziału tańca w tych obrzędach.

Po pierwsze, tańce wchodzące w skład aktów i działań obrzędowych w roli ich elementów integralnych, pojawiające się w fazie początkowej i końcowej działania, określają jego punkty skrajne, a zarazem sygnalizują zwartość. Z drugiej strony, tańce „intermedialne”, pojawiające się pomiędzy poszczególnymi aktami obrzędu, podkreślają następstwo kolejnych jego faz. Przykładem tych ostatnich mogą być zabawowe tańce niezamężnej młodzieży w polskich weselach, plasujące się w nich w taki właśnie sposób. Nie pełniły one bezpośrednio istotnych funkcji obrzędowych, a stanowiły jedynie rodzaj *leitmotiv*u spajającego wszelkie kolejne akty w całość. Podobnie rzecz się ma z obecnością tańców o charakterze zachowań ludycznych w rocznym cyklu obrzędowym, skoncentrowanym na życiu jako wartości uniwersalnej. Pojawiają się pomiędzy następującymi po sobie kolejno kompleksami działań obrzędowych, w okresach, które określam „czasem trwania”, czasem codziennym stanowiącym przeciwagę eliadowskiego czasu świętego (Eliade, 1970, s. 97-113).

Do kategorii ruchowych symboli treści granica w tańcu należą także tańce „wspomagające”, wykonywane równocześnie z inną czynnością obrzędową czy praktyczną, a mające zapewnić jej pomyślny przebieg. Przykładami: taniec towarzyszący wypiekowi ciasta obrzędowego w weselach ze wschodnich obszarów Polski (Moszyński, 1928, s. 185, 196, 202), poleski taniec wykonywany przez dojrzałych uczestników wesela, gdy państwo młodzi spędzają pierwszą wspólną noc (Moszyński, 1928, s. 191-192)⁷⁹, czy pojawiający się w analogicznych okolicznościach bułgarski taniec *čukane na piper*, stanowiący domenę mężczyźni (Vakarelski, 1965, s. 274), oraz cytowany przez Sachsa taniec aborygenów australijskich wykonywany przez kobiety i młodych chłopców, podczas gdy mężczyźni znajdują się na polowaniu (Sachs, 1965, s. 76). W tym ostatnim przykładzie, dodajmy, kobiety i chłopcy tańczyli wokół wyobrażeń zwierząt, na które polowali mężczyźni.

Taniec „wspomagający” towarzyszy z reguły działaniom, które stanowią w obrzędzie element gry z losem, mogącej powieść się lub nie, bądź działaniom utylitarnym — wykonaniu konkretnej pracy — które ze względu na swą wagę w życiu człowieka domagają się odpowiednika

⁷⁹ W przeciwieństwie do wspomnianego wcześniej tańca wykonywanego wokół pomieszczenia, gdzie młodzi spędzają pierwszą wspólną noc, taniec ten wykonywany był w innym pomieszczeniu lub na podwórzu. Trwał tak długo, jak długo państwo młodzi pozostawali razem.

w planie obrzędowym, a przy tym także stanowią element gry losowej. Taniec staje się ich rzecznikiem i reprezentantem. Jednocześnie służy magicznemu przekazywaniu sił i energii analogicznie do przekazu *paoli* zawartego w tańcach *pakarena* i *patoe'doe* przez sam fakt obecności w określonych okolicznościach. Sachs słusznie określa taki przekaz jako *telepatyczny* (Sachs, 1965, s. 76).

Wykonanie tańca stanowi tu także sygnał separowania i wydzielania, a zarazem zabezpieczania działań, którym towarzyszy. Tworzona granica jest *par excellance* strukturalną granicą jungowskiego *participation mystique* znajdującą wyraz w trwaniu tańca (Jung, 1976, s. 134). Widoczna jest ona także w pozostałych wariantach granicznych wyrażen w tańcu, jakkolwiek tam na plan pierwszy wysuwa się symbolika przestrzennych i czasowych kategorii kulturowych. W tymże sensie, symbolika granicy wyrażanej trwaniem ruchu stanowi element przekazu zawartego w każdym tańcu, który dziejąc się jest zarazem symbolicznym generatorem rzeczywistości swojej lub obcej, a wraz z nią optymalnych warunków mających nastąpić zdarzeń.

4. RUCHOWE ŚRODKI WYRAZU PROCESU POZNAWCZEGO

Z aktywnym, poznawczo-konstrukcyjnym stosunkiem człowieka do rzeczywistości wiąże się problem błędzenia jako *modus operandi* właściwy kondycji ludzkiej oraz błędu jako czynnika weryfikującego konstruowane hipotezy, wyznaczającego kolejne etapy poszukiwań. Korespondują z nimi symbole: linii prostej jako wizerunku najdoskonalszej drogi poznania, której przypisywana jest z reguły boska proveniencja, spirali i meandru wyobrażających drogę ludzkiego poznania—błędzenia oraz idea labiryntu jako odpowiednika nie do końca poznawalnej rzeczywistości.

W przedstawionych dotychczas rozważaniach sygnalizowałam obecność tych symboli w omawianych przykładach tańców. Dominowały w nich symbole poznania—błędzenia. Rolę tę pełniły różne warianty ruchu obrotowego — ruch wirowy, ruch wokół własnej osi, po obwodzie koła itd., kojarzone pod względem formalnym i treściowym z symbolem spirali. Wystąpił także odpowiednik owej idealnej linii prostej — skok (kolejny to argument uzasadniający rolę skoku jako apotropeionu), jedyna — jak pamiętamy — forma ruchu umożliwiająca „bezpośrednią” penetrację czasoprzestrzennej rzeczywistości w osi góra—dół. Pośrednią formę stanowią tańce, w których ma miejsce koniunkcja symboli linii prostej i spirali, wykonywane wokół rekwizytu symbolizującego związek nieba i ziemi, wyznaczającego zarazem kardynalny punkt organizacji rzeczywistości. Odczytuję ją jako relację o ludzkim poznaniu—błędzeniu, zyskującym sens i celowość w kontakcie z *sacrum*. Zakładam przy tym, że analogiczna może być semantyka tańców, w których ruch obrotowy łączony jest ze skokiem.

Rozważenie kwestii poznania i penetracji rzeczywistości pod kątem błędzenia jako metody zdobywania wiedzy umożliwi szersze niż dotychczas uwzględnienie ruchowych symboli stosunku podmiotowego *ego*, tańczącego człowieka, nie tylko do rzeczywistości, ale i do siebie samego. Potrzeba refleksji tego rodzaju związana jest z sytuacjami kryzysu i destrukuryzacji osobowości *ego* (a wraz z nią destrukuryzacji jego rzeczywistości) oraz z odpowiadającą im w planie obrzędowym liminalną fazą obrzędów przejścia.

Choreotechniką tańców towarzyszących tym działaniom, występującym w określonym jak wyżej kontekście sytuacyjnym, rządzi również archetyp myślenia o centrycznie zrelatywizowanej czasoprzestrzeni ludzkiej rzeczywistości. Proces jej rozpoznania symbolizowany jest ruchem rozwijającym się po spirali, któremu zgodnie z kulturową kwalifikacją ruchu przypisywana jest symbolika błędzenia i penetracji. Reprezentatywnym ich przykładem jest taniec w autoterapeutycznych seansach tarantystycznych, pełniący w nich rolę działania ewokującego — do kulminacji — i rozładowującego wewnętrzny kryzys psychiczny⁸⁰. Niżej cytuję opis przebiegu cyklu tanecznego Marii z Nardo zarejestrowany przez Ernesto de Martino (de Martino, 1971, s. 86-87).

„Figury taneczne rozwijały się w następującym porządku: kapela zaczęła grać tarantelę i tarantystka leżąca na podłodze na wznak zaczęła natychmiast reagować na dźwięki rzucając rytmicznie głową w prawo i lewo. Następnie, jak gdyby przez jej ciało przetoczyła się fala dźwiękowa, zaczęła pełzać na plecach odpychając się zgiętymi w kolanach nogami i tłukąc piętami o podłogę. Głową wybijała gwałtowne tempo, a ruchy nóg zespolone były z rytmem taranteli. Wykonała w ten sposób z wyciągniętymi w bok rękami jeden obrót po obrzędowym kręgu, później odwróciła się nagle na brzuch — nogi rozrzucone, nieruchome ręce zgięte przed sobą lub pod tułowiem, głowa w ciągłym rytmicznym ruchu, włosy w burzliwym nieładzie. Figury te naśladowały w oczywisty sposób stworzenie niezdolne do zajęcia pozycji pionowej, jakby przyrośnięte do ziemi, czyli tarantulę. Tańcząca przeżywała więc swoją identyfikację z tarantulą, była ujarzmiona przez bestię, tańczyła z nią, co więcej, sama była tańczącą bestią. Po momencie identyfikacji z pajakiem nastąpił moment rozłączenia: tarantystka zerwała się na nogi i przebiegła kilkakrotnie w prostych podwójnych podskokach obrzędowy krąg, wykonując od czasu do czasu niektóre znane figury tradycyjnej taranteli z kolorową chusteczką w rękach. Trzymała chusteczkę za dwa końce w rękach opuszczonych wzdłuż tułowia; wzniesionych do góry nad głową; zgiętych do tyłu za plecami w ten sposób, że jedna była wzniesiona do góry, a druga opuszczona w dół itp. Również w tej fazie, podobnie jak w poprzednich, tarantystka przestrzegała ściśle rytm. Tańczącymi stopami uderzała o podłogę niezmiennie 50 razy w ciągu każdych 10 sekund. Po pewnym czasie, nie dłuższym niż kwadrans, cykl taneczny dobiegł końca. Koło, po którym przebiegała tarantystka, zaczęło się stopniowo zmniejszać, równowaga stawała się coraz mniej pewna, rytm nie był już przestrzegany z taką dokładnością i wszystko skończyło się frenetycznym kręceniem się w kółko zapowiadającym bliski upadek, jak przy zawrocie głowy”.

⁸⁰ We wnioskach z badań de Martino stwierdza, że obserwowane przez jego ekipę wypadki tarantyzmu apulijskiego stanowiły zniekształconą formę autonomicz-

W opisanym cyklu tanecznym widoczne są wyraźnie trzy fazy ruchu, który odbywał się w obrębie kręgu (pomocnice pilnują, by tarantystka nie wydalała się poza jego granice) i przebiegał po obwodzie koła. W początkowej, tańcząca rozpoznawała niejako sytuację, w której znalazła się, i granice danego jej świata (do pewnego stopnia mamy tu także do czynienia z rekonstrukcją granic). Wykonała pierwszy pełny obrót po obwodzie koła, leżąc na plecach, po czym przyjęła pozycję, którą oznajmiła: „jestem tarantulą” i poddała się działaniu swej „zgryzoty, która każe płakać”⁸¹. Nie bez znaczenia jest właściwa tej fazie preferencja ruchu „niezwykłego”, znamionującego najpierw bezradność, a następnie bestiaryzację tarantystki.

Kolejno następuje faza, którą de Martino identyfikuje jako fazę walki⁸². Maria z Nardo, przyjmując pozycję stojącą, ściga swą prześladowczynię przebiegając wielokrotnie krąg taneczny (zwraca tu uwagę obecność skoku, znacząca ze względu na określoną wyżej jego symbolikę), przy czym pojawiające się tu elementy choreotechniki zwykłej taranteli stanowią — jak należy domniemywać — sygnał normalizacji sytuacji⁸³.

Nie uzyskawszy wyzwalającej łaski św. Pawła Maria przegrywa i ponownie ulega „zgryzocie” zacieśniając obwód przemierzanego koła aż do całkowitej nieomal jego redukcji, do obrotów wokół własnej osi, po

nego zjawiska kulturowego, na którego charakter szczególnie silny wpływ wywarła historia Apulii w okresie kształtowania się jego pierwocin, to jest pomiędzy ekspansją islamu na te tereny a wyprawami krzyżowymi. Symbol tarantuli jest — zgodnie z jego przekonaniem — symbolem „złej przeszłości”, symboliczne zaś ukąszenie „wyalienowanym momentem wewnętrznej zgryzoty, która szuka samej siebie” będąc symptomem nie dokonanego wyboru i konfliktów działających w podświadomości tarantystów. Uzasadnienia dla obecności postaci św. Pawła udzielającego tarantysty w ostatniej fazie egzorcyzmu łaski, uwalniającej go spod wpływu zatrucia spowodowanego imaginowanym ukąszeniem, upatruje de Martino w próbach pochłonięcia owej ekstatycznej praktyki przez Kościół katolicki. Stwierdza także, że tarantyzm, który pierwotnie pełnił rolę „kulturowego systemu obronnego” w sytuacjach konfliktowych (porównuje go z innymi formami ekstazy tanecznej, opierając się na materiałach historycznych i etnograficznych), w postaci obserwowanej w roku 1959, tj. w okresie, gdy prowadzone były badania, sprowadzony został wyłącznie do samego kryzysu identyfikowanego z chorobą. De Martino, 1971, s. 209-306.

⁸¹ Maria z Nardo, badana przy użyciu testu list skojarzeniowych, na hasło „ukąszenie” odpowiedziała: „zgryzota, która każe ci płakać”. De Martino, 1971, s. 333.

⁸² Stwierdza co następuje: „Żeby bowiem zabić lub zdeptać tarantulę trzeba naśladować taniec małego pajaczka, czyli tarantelę: trzeba tańczyć razem z pajakiem, co więcej, trzeba samemu stać się tym pajakiem, który tańczy, trzeba utożsamić się z nim bez reszty. Równocześnie jednak trzeba uchwycić kulminacyjny moment, w którym narzuci się tańcowi pajaka własny rytm taneczny, zmusi pajaka, by tańczył aż do upadłego, zmusi do ucieczki przed goniącą go stopą, zmiażdży i rozdepcze stopą wybijającą gwałtownie rytm taranteli”. De Martino, 1971, s. 81.

⁸³ Narastająca częstotliwość wprowadzania tych elementów ruchu do surowego kanonu ruchu opisanego cyklu stanowiła dla miejscowych obserwatorów sygnał zbliżania się „wyzwolenia” tarantystki. De Martino, 1971, s. 90.

których następuje upadek kończący cykl. W tej fazie ma miejsce „zwiżanie” ruchu po spirali, kończące się wirowaniem w punkcie. Tym razem kontekst wyklucza interpretację ruchu wirowego jako działania kreatywnego. Ruch tu nie ekspanduje, a cofa się aż do granic zdeintegrowanego ludzkiego „ja” tańczącej tarantystki. Istotne znaczenie ma i ten fakt, że Maria z Nardo uzyskała łaskę przełamując dręczący ją kryzys wewnętrzny, w trakcie przemierzania jednego z pełnych kręgów tanecznych, a więc wówczas, gdy istniały po temu optymalne warunki: gdy była niejako „w drodze” do jej uzyskania.

Omówiony seans tarantystyczny stanowi najpełniejszy wśród zarejestrowanych w czasie badań, których rezultatem jest „Ziemia zgryzoty”, wariant owego rytuału poszukiwania utraconej tożsamości. Dane dotyczące innych wskazują, że nie zawsze miały one tak klarowną konstrukcję. Decydował o tym stopień deformacji tarantyzmu apulijskiego w momencie prowadzenia badań. Natomiast dane historyczne, przytaczane w obszernym komentarzu, potwierdzają zasadniczy schemat przebiegu seansu ujawniony w tym przykładzie.

Tu także znajdują się informacje dotyczące asocjacji opisanych form ruchu symbolizujących proces zdobywania wiedzy z rekwizytem w postaci liny (tarantysty trzymali się jej w czasie tańca, przy czym niekiedy zwieszała się ona z drzewa, wokół którego wykonywano taniec), nieobecnym już w żadnej z wersji rytuału zarejestrowanych w czasie badań w roku 1959. Martino uzasadnia jego zastosowanie przede wszystkim względami praktycznymi. Tarantysta trzymając się liny łatwiej utrzymywał równowagę, przy czym długość liny wyznaczała zasięg jego poruszeń. W płaszczyźnie symbolicznej zaś wskazuje na związek z pajakiem (w ten sposób tańczyć mieli ukąszeni przez pajaka zwieszającego się z gałęzi drzewa), z którym identyfikuje się tarantysta, i na symbolikę *aioresis* — rytualnego huśtania się. Dla prowadzonych przeze mnie rozważań ważny jest drugi z wymienionych związków, z uwagi na dokumentowaną nim asocjację z obrzędami inicjacyjnymi i okresem seksualnego dojrzewania młodzieży (de Martino, 1971, s. 150–151, 234–252).

Podobna konstrukcja formalno-symboliczna, w której ruch obrotowy i wirowy „regulowane” liną kojarzone są z ideą i semantyką spirali, występuje we wspomnianej w związku z podróżami mistycznymi, tanecznej inicjacji szamańskiej Indian południowoamerykańskiego plemienia Kariba (Eliade, 1974, s. 128–130). Tu także ważną rolę odgrywa powtarzalność podejmowanych prób, w czasie których adept przyswajał sobie nauki mistrza i stopniowo wnikał w siebie, a w rezultacie rozpoznawał własne możliwości, aż w końcu stawał się zdolny — jak wierzył — do przeprowadzenia faktycznej penetracji rzeczywistości: wędrówki przez poziomy kosmicznego universum.

W pierwszej fazie czterostopniowej inicjacji, nauki poprzedzane były tańcem wykonywanym w kole, wspólnie przez wszystkich inicjowanych

młodzieńców, przy czym nie tańczyli oni jak „zwykli” ludzie, ale naśladowali ruchy zwierząt, o których mówił im w naukach mistrz. W drugiej fazie identyfikacja z naśladowanymi zwierzętami była tak głęboka, że inicjowani — we własnym przekonaniu — zamieniali się w jaguary czy nietoperze (dodać należy, że inicjacji towarzyszyły zabiegi deprywacyjne, jak użycie środków halucynogennych, powstrzymywanie się od snu, post).

Pod koniec tej fazy występował pierwszy taniec inicjowanych, mający charakter podróży mistycznej. Młodzieńcy tańczyli trzymając się zwieszonych z dachu domu obrzędowego lin, obracając się i huśtając, bądź uczepieni ich wirowali w powietrzu. „Wstępują” wówczas po „spiralnej drabinie” (jest to właściwa droga podróży szamańskich Kariba, nazywana także drogą Ojca Vulture, kreatora i głównej postaci panteonu) do pierwszego piętra nieba. Znalazłszy się tam rozpoznają jego obszary, spotykają nadprzyrodzone istoty, na skrzyżowaniu dróg Życia i Śmierci dokonują wyboru pomiędzy Ziemią Bez Wieczoru i Ziemią Bez Świtu (stanowi to odpowiednik wyboru kompetencji), a na koniec pouczeni są przez ducha-przewodnika o przeznaczeniu dusz po śmierci.

W ostatniej fazie inicjacji młodzieńcy przemierzali kolejne piętra nieba, aż do ostatniego, przenoszani przez szczególnego rodzaju pojazd — platformę wprowadzaną w ruch przez 4 rozwijające się skręcone liny.

Z kolei przykład tańca, w którym ruch ekspanduje w przestrzeni w linii meandru. Rozwiązanie tego rodzaju reprezentuje słynny starogrecki *geranos*⁸⁴. Był to rodzaj korowodu wykonywanego przez dziewczęta i młodzieńców rozmieszczonych naprzemiennie w długim łańcuchu, połączonym uchwytami dłoni. Tańczono go w nocy, przebiegając „pod słońce” meandryczną drogą o skomplikowanym rysunku, przy czym zgodnie z niektórymi świadectwami (Lawler, 1964, s. 48, 148; Graves, 1967, s. 319) tancerze nieśli tzw. *rhymoi*, co tłumaczone jest jako liny⁸⁵.

Taniec ten badacze wiązali z misteriami eleuzyńskimi poświęconymi Demeter i Persefonie oraz z — łączącymi ich kult z kultem Dionizosa — misteriami orfickimi, których treścią była tajemnica odradzającego się życia.

⁸⁴ Dane za: Lawler, 1964, s. 46-48. Ta sama autorka opublikowała nie znany mi artykuł poświęcony szczegółowej reinterpretacji nazwy i funkcji *geranosu* (L. B. Lawler, *The Geranos Dance — A New Interpretation*, „Transactions of the American Philological Association”, t. 77: 1946, s. 112-130). Na temat *geranosu*: Zwolski, 1978, s. 36-38 i n. dotyczące „chorei natury”. Na temat uzasadnień mitologicznych: Graves, 1967, s. 310-320; Santarocangeli, 1982, s. 212-214. Por. także informacje na temat wykonywanego współcześnie tańca *yaryitos*, zwanego także tańcem Tezeusza (Stratou, 1977, s. 19-22).

⁸⁵ Jest to pojęcie sporne, jednak zgodnie z informacjami podanymi przez Lawler badacze przychylają się do takiej, jak zaprezentowana, jego interpretacji. Opinię tę potwierdza Graves, przy czym powołuje się na inne przykłady zastosowania tego rekwiwytu w tańcach starogreckich.

Mitycznym pierwowzorem *geranosu* był taniec panien i młodzieńców z domów ateńskich przeznaczonych na ofiarę dla Minotaura, których przed śmiercią w otchłaniach Labiryntu uchronił Tezeusz. On to, dzięki pomocy Ariadne, zdołał poznać i oznaczyć właściwą drogę umożliwiającą zagłębienie się w Labirynt, a następnie bezpieczne z niego wyjście, przy czym znakiem drogi była nić. Tezeusz zabił Minotaura i podążając za nicią wydostał się z Labiryntu wyprowadzając zeń młodzież (zgodnie z niektórymi wersjami mitu do wnętrza Labiryntu wszedł sam Tezeusz). W drodze powrotnej z Krety do Aten zatrzymał się na Delos i tam, przed wizerunkiem Afrodyty, wokół „rogatego ołtarza” zbudowanego przez Apollina z lewych rogów byków i jałówek, po raz pierwszy wykonany został *geranos* (Graves, 1967, s. 310-315; Santarcangeli, 1981, s. 213).

Do niedawna nazwę tego tańca tłumaczono dosłownie — *geranos*, w języku greckim znaczy tyle, co „żuraw” — i na tej podstawie przypisywano mu charakter tańca naśladowczego, w którym tancerze mieliby naśladować poruszenia ptaka (żuraw był poświęcony Demeter, jego ruchy zaś — z bliżej nie określonych powodów — kojarzono z rytualnymi orgiami towarzyszącymi misteriom⁸⁶). Przekonywającej reinterpretacji dokonała Lillian B. Lawler. Semantykę terminu *geranos* wywodzi ona z rdzenia „ger-” co znaczy „wić się”, „wznosić się do góry spiralą”, „poruszać meandrycznie”. Jest to interpretacja doskonale osadzona w przedstawionym kontekście mitologicznym. Zarazem na jej zasadność wskazuje logika użytych symboli: meandrycznego ruchu tancerzy, odpowiadającego drodze przez Labirynt, która okazała się drogą ku życiu, dzięki prowadzącej ich nici Ariadne, symbolizowanej w tańcu przez *rhymoi*.

Symbole te współgrają z treścią misterii — wydobywanie się z podziemi ziarna, życia, Persefony, odrodzenie się rozszarpanego przez tytanów Dionizosa; występuje tu także wątek drogi—błądzenia Demeter poszukującej porwanej Persefony oraz drogi przemierzanej w czasie obłędu przez Dionizosa (Graves, 1967, s. 91-97, 104-111) — podobnie wywodzona przeze mnie na ich podstawie „poznawcza” wykładnia rozumienia tego tańca.

⁸⁶ Pewną wskazówką co do istnienia tego związku są dane przytoczone przez Gravesa na temat wiosennego erotycznego tańca kretańskiego. Ruch tancerzy łączący posuwanie się z biegiem linii wykreślonego na posadzce wzoru labiryntu z podskokami, kojarzony miał być z ruchem przepiórki wabionej przez samca zamkniętego w klatce, zagłębiającej się w zasadzkę o kształcie labiryntu. Podobne sprzężenie miałoby grać rolę także w wypadku *geranosu*, przy czym erotyka tańca ludzi asocjowana była z faktem, iż obydwie te ptaki wykonują w okresie godowym rodzaj tańca (Graves, 1967, s. 318-319). Santarcangeli z kolei uważa za uprawnioną interpretację tańca ruch, który ekspanduje w linii menadru i tańców związanych semantycznie z ideą labiryntu (zalicza do nich *geranos*), za odpowiednik stosunku seksualnego (Santarcangeli, 1982, s. 62, 215).

Charakterystyczne, że w interpretacji semantyki tańca ze względu na ruch Lawler pozostaje przy tradycyjnej kwalifikacji ruchu meandrycznego jako odpowiednika ruchów węża. W tym też skojarzeniu szuka uzasadnienia dla obecności *rhymoi*, które miałyby być jego symbolem, sam zaś taniec określa jako „taniec węża”. Popelnia tym samym błąd, przypisuje bowiem *signifié* rolę *signifiant*. Ruch meandryczny, spiralny, ruch, jak ruch węża, nie tłumaczą się nawzajem, nie łączy ich związek semantologiczny. Są grupą synonimicznych wyrażen ruchowych stanowiących oznaczniki treści: penetracja, błędzenie, błędzenie poznawcze. W innym kodzie, np. w plastycznym, ich odpowiednikiem będą wizerunki węża, meandru czy spirali. W innej konwencji meander lub spirala jako schematyczne wizerunki węża symbolizować mogą kulturowe cechy węża.

Uzasadniona jest natomiast proponowana przez Lawler interpretacja *geranosu* jako tańca radości i zwycięstwa. Zgodnie z mitem mamy tu do czynienia ze zwycięstwem nad śmiercią, jakkolwiek sam taniec wyraża proces, a nie fakt. Stąd przeciwny kierunek ruchu. W tym kontekście znacząca jest opinia Sachsa, który skłania się ku interpretowaniu tańców spiralnych i meandrycznych asocjowanych z ideą Labiryntu jako *drogi zmarłych*⁸⁷. Nie klóci się to z proponowanym przeze mnie rozumieniem, jeżeli uwzględnimy religijny punkt widzenia na śmierć jako przemianę do życia o innej jakości. W tym sensie są one symbolami drogi zmarłych ku życiu, co znajduje wyraz w fakcie, że ruch spiralny i meandryczny współwystępuje w nich z symbolami idealnej — prostej — drogi poznania bądź z symbolami idei centrum. Do tej kategorii należą obecne w zaprezentowanych tu przykładach rekwizyty — liny — stanowiące symboliczne odwzorowanie nici życia⁸⁸.

Analogiczna całość symboliczna: ruchu, rekwizytu i sytuacji liminalnej, występuje — sięgając po przytaczane już dane — w „tańcu słońca” Indian prerii, w którym inicjowani młodzieńcy byli zawieszeni pod dachem domu obrzędowego na linach przewleczonych przez mięśnie klatki piersiowej i pleców (był to element rytualnych tortur). Dojrzała zaś tancerze zwracający się do Stwórcy w podobny sposób przytracali się

⁸⁷ Pogląd Sachsa inspirowany był ustaleniami J. Laylard na temat symboliki labiryntu w kulturach megalitycznych. Sachs, 1965, s. 155. Szerzej na temat tej formy tańców u Sachsa s. 151-155.

⁸⁸ Na temat symboliki i funkcji liny porównaj dane zawarte w: Eliade, 1974, s. 50, 78, 121, 136, 226, 484, 490 (środek podróży mistycznej), s. 75 (wyobrażenie niebiańskiego małżeństwa), s. 111 (droga dusz). Dla terenu Słowiańszczyzny zob. uwagi Moszyńskiego na temat liny oraz kwalifikacji dróg i mostów (Moszyński, 1967, t. 2: 1, s. 712), Vakarelskiego na temat dróg i mostów, którymi przechodzą nowożeńcy, symbolizowanych m. in. czerwoną nitką (Vakarelski, 1965, s. 273). Porównaj także asocjację lina—wąż w mitologii hinduskiej, gdzie wąż Vasuki pełni funkcję liny owiniętej spiralnie wokół góry Mandara.

do słupa, wokół którego wykonywano taniec. Zarazem, w mitach ludów kultywujących ten rytuał taneczny występował motyw drogi prowadzącej do poznania zasady organizacji i istnienia świata (przebywanie jej stanowiło odpowiednik poszukiwania owej zasady) oraz motyw pnąca winorośli jako drogi między piętrami kosmosu.

Tenże zespół kojarzeń symbolicznych występuje w „kulawym tańcu” panny młodej, wykonywanym bezpośrednio po oczepinach (a więc bezpośrednio po obrzędowej transformacji) w polskich weselach. Składał się on z dwóch części. W pierwszej panna młoda tańcząc z panem młodym kulala, była więc „naprawiana” i „wypróbowywana” trzykrotnym powtórzeniem tańca z inicjującymi i pośrednikami-obcymi. Trzykrotne powtórzenie i w ogóle powtórzenie tańca, tym więcej że przebiega on po obwodzie koła, stanowi — jak mówiłam wcześniej — transmutację spirali. W drugiej części panna młoda wykonywała prawidłowy taniec z panem młodym. Zarazem, w pieśni towarzyszącej oczepinom mówiono o chmielu wijącym się wokół tyczki jako o czynniku sprawczym transformacji. O podobnych faktach dotyczących tańca panny młodej mówi Sachs powołując się na przykłady z Bawarii, Grecji, Nowej Gwinei i Maroka (Sachs, 1965, s. 117, 129-130), przy czym kojarzy ruch „kulawy”, „uszkodzony” wprowadzany do ciągu tanecznego z pełzaniem, często dominującym w zachowaniach postaci inicjowanych.

Wyodrębniony kompleks symboliczny zawierają także, pełniące już przede wszystkim funkcje ludyczno-estetyczne i słabiej udokumentowane, argentyńskie tańce żniwne wykonywane wokół słupa opłatanego w czasie tańca wstęgami (Benvenuto, 1965), dziewczęce tańce *kolattam* i *pinal kolattam* z Indii (Madras) związane z okresem świąt wiosennych i mitycznym epizodem narodzin boga-herosa Ramy (Enakshi, 1970, s. 175-176), występujące na terenie całej Europy tańce wykonywane wokół słupa umajonego zielenią (z jego wierzchołka zwieszają się niekiedy wstęgi trzymane przez tancerzy), wykonywane w okresie świąt wiosennych oraz w dniu letniego przesilenia słonecznego.

Tu wymienić należy także taniec *mengket* z Celebesu tańczony przez młodzież po zakończeniu zbiorów, łączący w warstwie choreotechniki elementy ruchu meandrycznego i kołowego z formacją mostu zlokalizowanego wewnątrz dwóch koncentrycznych kół tancerzy, pod którym kolejno, w pozycji kucznej, przechodzą wszyscy tańczący (Simatupang, brw., s. 146-147). Występująca tu kumulacja ruchowych oznaczników w powiązaniu z kontekstem sytuacyjnym (uroczystościom żniwnym towarzyszy dobór małżeński poświadczany wspólnym udziałem dziewcząt i młodzieńców w tańcu — stanowi to rodzaj zaręczyn) jest dla prowadzonych rozważań szczególnie ważna ze względu na fakt, że łączy symbolikę mediacji (most), transformacji (przejście w pozycji kucznej pod mostem) i poznawczej penetracji (ruch meandryczny), przy czym symbolem mediacji jest konfiguracja tańczących (most), nie zaś rekwizyt. Na

współzależność tych elementów i form ruchu wskazywał Sachs na marginesie uwag dotyczących tańców meandrycznych i spiralnych związanych z inicjacjami i obrzędami płodności (Sachs, 1965, s. 91-93, 117, 154). Podobnie jednak, jak w wielu innych trafnych spostrzeżeniach, kwestii tej nie rozwinął.

LITERATURA

- Alexander H. B.
1964 *North American Indians, The Mythology of all Races*, New York, t. 10.
- Anapetu Ojhanke Wanica
1979 *The Lakota Sun Dance*, „Expedition”, t. 13, nr 1, s. 17-23.
- Angelova R.
1955 *Igra po ognju. Nestinarstvo*, Sofia.
- Baudouin de Courtenay-Jędrzejewiczowa C.
1929 *Ze studiów nad obrzędami weselnymi ludu polskiego*, cz. 1: *Forma dramatyczna obrzędowości weselnej, Rozprawy i Materiały Wydziału I Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie*, t. 2, z. 3, Wilno.
- Beattie J. H. M.
1962 *Twin ceremonies in Bunyoro*, „Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland”, t. 92, cz. 1, s. 1-12.
- Benedict R.
1935 *Zuni Mythology*, t. 1-2, *Columbia University Contributions to Anthropology*, t. 21, New York.
1966 *Wzory kultury*, Warszawa.
- Benvenuto E. L.
1965 *Danzas folklóricas argentinas*, Buenos Aires.
- Bielawski J.
1980 *Islam*, Warszawa.
- Blake A.
1970/71 *Stick-dances*, „Yearbook of the International Folk Music Council”, t. 2, s. 56-62.
- Blacking J.
1977 *An Introduction to Venda traditional Dances*, „Dance Studies”, t. 2, s. 34-56.
- Boas F.
1925 *Contributions to the Ethnology of Kwakiutl*, *Columbia University Contributions to Anthropology*, t. 3, New York.
1928 *Bella Bella Texts*, *Columbia University Contributions to Anthropology*, t. 5, New York.
1930 *The Religion of the Kwakiutl Indians*, *Columbia University Contributions to Anthropology*, t. 10, cz. 2, New York.
- Bystroń J. S.
1916 *Zwyczaje żniwiarskie w Polsce*, Kraków.
1980 *Tematy, które mi odradzano*, Warszawa.
- Callois R.
1973 *Żywioł i ład*, Warszawa.
- Cassirer E.
1977 *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, Warszawa.
- Chowning A.
1960/61 *Canoe making among the Molima of Fergusson Islands*, „Expedition”, t. 3, nr 1, s. 32-39.

- Comaraswami A.
1964 *Stwórczy tan, Podstawy kultury hinduskiej*, Warszawa, s. 143-156.
- Danielou A.
1975 *Music, Dance and Ecstasy*, „Courier UNESCO”, nr 10, s. 12-15.
- Deikman A.
1966 *Deautomatisation and Mystic Experience*, „Psychiatry”, t. 29, s. 324-338.
- Dębiński K.
1910 *Raskoś i sekty prawosławnej cerkwi rosyjskiej (szkic historyczny)*, Warszawa.
- Dieterlen G.
1971 *Les ceremonies soixantennaires du Sigie chez les Dogon*, „Africa”, t. 41, s. 1-11.
- Dorsey G. A.
1903 *The Arapaho Sun Dance. The Ceremony of the Offering Lodge*, „Field Columbian Museum Publications. Anthropological Series”, t. 4 (75).
- Douglas M.
1966 *Purity and Danger*, London.
1978 *Natural Symbols. Explorations in Cosmology*, London.
- Dowson J.
1975 *A Classical Dictionary of Hindu Mythology and Religion*, New Delhi.
- Dragomanov M. P.
1961 *Notes on the Slavic Religio-Ethical Legends: The Dualistic Creation of the World*, Indiana University Publications Russian and East-European Series, t. 23, Haga.
- Eliade M.
1970 *Sacrum, mit, historia*, Warszawa.
1974 *Shamanism. Archaic techniques of ecstasy*, Princeton.
- Mac Elwain T.
1978 *Mythological Tales and the Allegany Seneca*, Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Comparative Religion, nr 17, Stockholm.
- Enakshi B.
1970 *The Dance in India*, Bombay.
- Frazer J. G.
1890 *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, cz. 2: *Taboo and the peris of the soul*, Cambridge.
1962 *Złota gałąź*, Warszawa.
- Gell A.
1980 *The Gods at Play. Vertigo and Possession in Muria Religion*, „Man”, t. 15, nr 2, s. 219-248.
- van Gennep A.
1967 *The Rites of Passage*, London.
- Gilgamesz ...
1967 *Gilgamesz. Epos babiloński i asyryjski ze szczątków odczytany i uzupełniony także pieśniami szumerskimi przez Roberta Stillera*, Warszawa.
- Gloger Z.
1895 *Frycowe w Korytnicy*, „Wisła”, t. 9, s. 764-768.
- Gluziński J.
1927 *Taniec i zwyczaj taneczny*, Lwów.
- Goodale J. C.
1959/60 *The Tiwi Dance for the Dead*, „Expedition” t. 2, nr 1, s. 3-13.
- Granet M.
1926 *Danses et Legendes de la Chine Ancienne*, Paris, t. 1-2.
1973 *Cywilizacja chińska*, Warszawa.

- Grass K.
1907 *Die Gottesleutes oder Chlūsten. Die Russischen Sekten*, Juriev, t. 1.
- Graves R.
1967 *Mity greckie*, Warszawa.
- Griaule M., Dieterlen G.
1965 *Le renard pâle, Travaux et Mémoires de l'Institut d'Ethnologie Université de Paris*, t. 72, Paris.
- Gustawicz B.
1900 *O ludzie poddukłańskim w ogólności a Iwonicza w szczególności*, „Lud”, t. 6, s. 36-80.
- Haavio M.
1979 *Mitologia fińska*, Warszawa.
- Harasymczuk P.
1964 *Osobiennosti ukrainskich tancov karpatskiego rajona*, Moskva.
- Hincks M. A.
1910 *The Japaness Dance*, London.
- Hoebel E. A., Frost E. L.
1976 *Cultural and Social Antropology*, New Delhi.
- Huxley F.
1977 *The Body and the Play within the Play, Anthropology of the Body*, London, s. 29-37.
- Jankovič L. i D.
1937 *Folk Dances*, Beograd.
1953 *Niekie karakterystike orskich igra v Srbji*, „Zbornik Etnografskog Muzeja u Beogradu”, s. 278-282.
1957 *Prilog prouczovaniju ostatka orskich obriednich igra u Jugoslaviji*, Beograd.
- Jones A. J.
1955 *The Sun Dance of the Northern Ute*, Smithsonian Institution Bureau of American Ethnology, bull. 157 (Anthropological Papers nr 47), s. 203-264, Washington.
- Jung C. G.
1976 *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, Warszawa.
- Junk V.
1930 *Handbuch des Tanzes*, Stuttgart.
- Kalewala ...
1980 *Kalewala*, Warszawa.
- Knust A.
1956 *Abriss der Kinetographie Laban*, Hamburg.
1979 *Dictionary Kinetography Laban*, Plymouth.
- Kolberg O.
1961 *Dzieła wszystkie Oskara Kolberga*, Wrocław—Poznań, t. 1-66.
- Kosiński W.
1891 *Niektóre zabobony i przesady ludu polskiego z okolic Makowa i Andrychowa*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej”, t. 15, s. 46-52.
- Kotański W.
1978 *Zwyczaje, obrzędy i symbole religijne w Japonii*, [w:] *Zwyczaje, obrzędy i symbole religijne*, Warszawa, s. 475-516.
1983 *Japońskie opowieści o bogach*, Warszawa.
- Kowska J.
1984 *Symbolika uniwersum w wyobrażeniu rzeźbiarskim mitycznego tańca kreacyjnego Siwy-Nataradży*, „Etnografia Polska”, t. 28, z. 2, s. 231-241.

- 1985 *Środki i mechanizm przekazu tanecznego*, „Etnografia Polska”, t. 29, z. 2, s. 63-82.
- Kroeber A. L.
1925 *Handbook of the Indians of California*, Smithsonian Institution Bureau of American Ethnology, bull. 78, Washington.
- Krzyżanowski J.
1947 *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, Warszawa, t. 1.
- Kurath G. P.
1964 *Iroquis Music and Dance: Ceremonial Arts of two Seneca Longhouses*, Smithsonian Institution Bureau of American Ethnology, bull. 187, Washington.
- Laban R.
1926 *Choreographie*, Jena.
1956 *Principles of Dance and Movement Notation*, London.
- Lawler L. B.
1964 *The Dance in Ancient Greece*, Washington.
- Lechowa I.
1967 *Obrzędowe obchodzenie granic pól w Łowickiem w świetle materiałów porównawczych*, „Łódzkie Studia Etnograficzne”, t. 9, s. 277-302.
- van der Leeuw G.
1932 *In der Himmel es eenen Dans*, Paryż—Amsterdam.
1978a *Czy w niebie tańczą?* (tłumaczenie pozycji z roku 1932), „Literatura na Świecie”, nr 5 (85), s. 306-353.
1978b *Fenomenologia religii*, Warszawa.
- Levi-Strauss C.
1960 *Smutek tropików*, Warszawa.
1970 *Antropologia strukturalna*, Warszawa.
- Lockwood D.
1969 *Ja, Australijczyk*, Warszawa.
- Lukian z Samosate
1951 *Dialog o tańcu*, Warszawa.
- Malinowski B.
1958 *Szkice z teorii kultury*, Warszawa.
1980 *Dzieła*, Warszawa, t. 1-2.
- Marshall L.
1962 *!Kung Bushman Religious Beliefs*, „Africa”, t. 32, nr 3, s. 221-252.
- de Martino E.
1971 *Ziemia zgryzoty. Przyczynek do historii życia religijnego Włoch*, Warszawa.
- Matida K.
1938 *Odori. Japanese Dance*, Tokio.
- Mauss M.
1973 *Sposoby postępowania się ciałem. Socjologia i antropologia*, Warszawa, s. 533-566.
- Mieletyński E.
1981 *Poetyka mitu*, Warszawa.
- Mladenović O.
1973 *Kolo u južnih Slovena*, Beograd.
1979 *Kolo na kolu: The Round upon the Round in Yugoslavia, The Performing Arts*, Hague, s. 73-77.
1980 *Forms and Types of Serbian Folk Dances*, „Dance Studies”, t. 4, s. 53-83.

- Moszyński K.
 1928 *Polesie Wschodnie. Materiały etnograficzne z byłego powiatu mozyrskiego oraz z powiatu rzeczyckiego*, Warszawa.
 1967 *Kultura ludowa Słowian*, Warszawa, t. 1-2.
- de Nebesky-Wojkowitz R.
 1971 *Tibetan Religious Dances*, Hague.
- Nowicka E.
 1971 *Shakeryzm — religia Indian Ameryki Północnej*, „Euhemer”, nr 4 (82), s. 41-52.
- Oprisan H. B.
 1966 *Calusari*, Bucuresti.
- Pajtondžev G.
 1973 *Makedonski narodni ora*, Skopje.
- Plass M.
 1970/71 *The Dance of Sigi*, „Expedition”, t. 13, s. 18-21.
- Pop M.
 1979 *The Relations between the System of Kinship Relations and the System of Customs*, „Man”, t. 14, nr 4, s. 135-146.
- Posern-Zieliński M. A.
 1977 *Indiańskie wierzenia i rytuały religijne*, Wrocław.
- Proca-Ciorrea V.
 1978/79 *The Calus Custom in Rumania. Tradition-Change-Creation*, „Dance Studies”, t. 3, s. 1-43.
- Sachs C.
 1965 *World History of the Dance*, New York.
- Santarcangeli P.
 1982 *Księga labiryntu*, Warszawa.
- Shimkin D. B.
 1953 *The Wind River Shoshone Sun Dance*, Smithsonian Institution Bureau of American Ethnology, bull. 151 (Anthropological Papers nr 41), s. 397-484, Washington.
- Simatupang R. O.
 brw. *Dances in Indonesia*, Djakarta.
- Spier L.
 1921 *The Sun Dance of Plains Indians. Its development and difussion*, Anthropological Papers of the American Museum of Natural History, t. 16, s. 451-527, New York.
- Stratou D.
 1977 *The Greek Dances: How we found and how we show them*, „Dance Studies”, t. 2, s. 19-22.
- Szarkov E.
 1947 *Nestinarstvo*, Sofia.
- Szymański E.
 1978 *Zwyczaj, obrzędy i symbole religijne w islamie*, [w:] *Zwyczaj, obrzędy i symbole religijne*, Warszawa, s. 457-516.
- Świeżawski E.
 1903 *Z przeszłości ludoznawstwa polskiego*, „Lud”, t. 9, s. 209-239.
- Tkaczenko T.
 1954 *Narodnyj tanec*, Moskva.
- Tomicki R.
 1976 *Słowiański mit kosmogoniczny*, „Etnografia Polska”, t. 20, z. 1, s. 47-97.
 1980 *Ludowe mity i stworzenie człowieka. Z badań nad synkretyzmem mito-*

- logicznym w Europie wschodniej i południowej oraz w Azji Centralnej*, „Etnografia Polska”, t. 24, z. 2, s. 40-119.
- Vakarelski Ch.
1965 *Etnografia Bulgarii*, Wrocław.
- Vogel F. W.
1953 *Current trends in the Wind River Shoshone Sun Dance*, Smithsonian Institution Bureau of American Ethnology, bull. 151, (Anthropological Papers nr 42), Washington.
- Wasilewski J. S.
1978 *Symbolika ruchu obrotowego i rytualnej inwersji*, „Etnografia Polska”, t. 22, z. 1, s. 81-108.
1979 *Podróże do piekieł. Rzecz o misteriach szamańskich*, Warszawa.
- Werner W. L.
1937 *A Black Civilization*, New York—London.
- Wieruszewska M.
1966 *Obzędy recepcyjne wieku dojrzałego w Bełchatowskim*, „Łódzkie Studia Etnograficzne”, t. 8, s. 23-80.
- Wierzbicki J., Radnovič U., Chlabicz J.
1966 *Mały słownik serbochorwacko-polski*, Warszawa.
- Wolfram H.
1935 *Ritual and dramatic associations of Sword and Chain Dances*, „Journal of the English Folk Dance and Song Society”, t. 2.
- Youngernian S.
1974 *Maori Dancing since the Eighteenth Century*, „Ethnomusicology”, t. 18, cz. 1, s. 75-100.
- Zapusty ...
1885 *Zapusty, Popielec, Wielkanoc. Wierzenia z Tarnobrzieskiego*, „Lud”, t. 1, s. 82-83.
- Zwolski E.
1978 *Chorea. Muza i bóstwo w religii greckiej*, Warszawa.

Jolanta Kowalska

THE BASIC ELEMENTS OF THE CULTURAL CONCEPTS OF REALITY IN THE SYMBOLISM OF DANCE MOVEMENT

Part I

CULTURAL QUALIFICATIONS OF THE MOVEMENT AND THE SYMBOLISM OF DANCE MOVEMENTS

Summary

This paper is the successive part of the study of the dance as a means of cultural communication. My question is: which features of the dance determine, that it can fulfill communicational functions? In my previous paper on the mechanism and means of cultural transmission in dance (Kowalska, 1985) I pointed out, that the elementar units of the movement called in kinetography and kinesics as “kinems” have no autonomous meaning. They are joined together into particular movement wholes and have function of signs as a result of the selection and composition of all the used significant elements of the dance due to the cultural conotation of the elements and their combination as well.

The influence of cultural conotation of the movement on the symbolism of the dance is the main subject of this paper.

As the starting point to the qualification of the movement and the organizing factor for the logic of my reasoning I assume the idea of a human individual as a dancing centre of emission and of the valorization of movement. The idea has been sprung up from two statements: the normative role of the dancer—the conclusion of the analysis of the myth on creative dance of Siva-Nataradja (Kowalska, 1984) and the Marcel Mauss' idea, that the human body is the basic available instrument of cognition and that the techniques of using the body reflect people's attitudes towards reality (Mauss, 1977, p. 543). In dancing (as in other kinds of behavior as well) man operates with movement symbols reflecting his internalized knowledge and world outlook. He is, at the same time, the centre of cognition — and the instrument of cognition is his body. The subjective human perception of reality distinguishes the basic spatial and temporal relations (upwards-downwards, backwards-forwards, left-right, future-past, present-past etc.). As a consequence of cultural objectivization these relations become the basic categories of symbolic classifications and so they determine the ways, in which people use the movement in dance. They determine too the structure of „dance texts” composed by them like they have determined the structure of the images of Siva-Nataradja in sculptures.

In this part of the paper I present the cultural qualification of the movement and the movement's antithesis and also the classification of the movement with reference to its spatial and temporal aspect and the influence of these classifications on the symbolism of dance movement and, implicitly, the dance itself. The next part is going to be devoted to the connection of the valorized movement with valorized „human world of time and space” (Cassirer, 1977, p. 108) in consideration of the dance symbolism.

Translated by Anna Kuczyńska-Skrzypek