

JOLANTA KOWALSKA
(IHKM PAN, Warszawa)

KULTUROWE KWALIFIKACJE POZARUCHOWYCH ELEMENTÓW ZNACZĄCYCH TAŃCA*

I. KWALIFIKACJE CECH EMITORA RUCHU (CIAŁA TANCERZA)

W moich wcześniejszych rozważaniach wielokrotnie wpływały kwestie poprawności funkcjonowania ciała jako emitora ruchu oraz ocen i znaczenia wariantywności posługiwania się ciałem. Z pierwszą z nich łączy się zagadnienie symulowanych uszkodzeń ciała, sygnalizowane przeze mnie przy okazji występowania w tańcach ruchów: nieprawidłowego, „uszkodzonego”, a nade wszystko „kulawego”. Związki symboliczne decydujące o semantyce tego wyrażenia ruchowego zostały przedstawione wcześniej¹. W zaprezentowanych i analizowanych tam przykładach tancerze kwalifikowani jako istoty pochodzące spoza kręgu ludzkiego (tj. przyjmujący status i pełniący ich role w działaniu obrzędowym) posiadający cechy korespondujące z kulawością poruszali się w sposób nieprawidłowy, kuleli, pełzali itp., ponieważ stanowiło to ich cechę gatunkową. Ludzie-tancerze zaś, przyjmujący kwalifikację tych istot, posługiwali się owym ruchem jako sygnałem wykonywanej roli bądź też — dotyczy to głównych bohaterów obrzędów przejścia — zmienionego lub zmienianego statusu społecznego.

Istnieje także możliwość wyobrażenia kulawości środkami pozaruchowymi.

* Rozważania, które tu przedstawiam, stanowią kontynuację zawartych w dwóch poprzednich moich artykułach opublikowanych w „Etnografii Polskiej”, poświęconych analizie zagadnienia, jak w symbolice ruchu tanecznego odzwierciedlane być mogą elementarne składniki kulturowych koncepcji rzeczywistości (Kowalska 1986a, 1986b). Trzy te artykuły składać się mają w moim zamierzeniu na całość skoncentrowaną na problematyce kulturowych kwalifikacji elementów znaczących tańca i ich wpływu na symbolikę tańca. Wśród poruszanych tu dalej zagadnień pomijam symbolikę kontekstu sytuacyjnego, ponieważ omówienie kulturowych kwalifikacji miejsca i okoliczności wykonania tańca zawarłam w drugim z wymienionych wyżej artykułów. Uważałam, że taki układ tekstu umożliwi mi bardziej harmonijne przechodzenie z jednego etapu prowadzonej analizy na drugi, zgodny jest bowiem z kolejnością, w jakiej nasuwały się problemy i pytania badawcze.

¹ Pisałam o tym w obydwu ww. artykułach (Kowalska, 1986a, 1986b). Kulawość stanowi cechę miediantów asocjowanych ze sferą chthoniczną (Lévi-Strauss, 1970, s. 295-296).

Jakkolwiek nieliczne, udokumentowane zostały jednak fakty narzucania tancerzowi okulawienia poprzez rzeczywiste ograniczenie jego możliwości ruchowych: przywiązywanie do nóg ciężarów bądź wprowadzanie rekwizytów, a nawet części kostiumu uniemożliwiających swobodną i naturalną emisję ruchu.

Rozwiązanie pierwszego rodzaju znalazło zastosowanie w tzw. „tańcu z kłosem” należącym w Polsce do obrzędowego zespołu zapustów. W ostatnim ich dniu niezamężna młodzież (dotyczy to przede wszystkim dziewcząt) zmuszana była do tańca z przywiązanym do nogi kawałem drewna. W źródłach rejestrowana jest zgodna interpretacja tego działania jako represji – „kary za bezżenność”. Początkowo skłaniałam się ku interpretowaniu go jako formy spętania, a tym samym unieszkodliwienia przedmałżeńskiej niedookreśloności tej grupy tancerzy w rolach społecznych właściwych każdej płci, rzutu na przypisywane im konotacje kulturowe. Obecnie uważam za bardziej uzasadnioną interpretację, zgodnie z którą narzucany tancerzowi ruch kulawy, wyrażający cechę „kulawość” i jej denotanty, jest magicznym czynnikiem stymulującym obrzędową transformację wykonawcy tańca. Inaczej mówiąc, w moim przekonaniu, okulawienie jest w tym przypadku magicznym sposobem wywołania pożądanego faktu z przyszłości: przemiany dziewcząt i młodzieńców w ludzi w pełni dojrzałych ustabilizowanych w swych rolach kobiety i mężczyzny². Interpretacja ta znajduje uzasadnienie w transformacyjnym charakterze innych „kar za bezżenność” stosowanych równocześnie z opisaną.

Równoważnym działaniem stosowanym tego dnia wobec młodzieży było zaprzęganie do jarzma sochy lub pnia, co tłumaczono jako nakłanianie ich do poddania się jarzmu małżeńskiemu. Ważnej możliwości odczytu jego znaczenia dostarczają dane spoza polskiej kultury ludowej. W niektórych obszarach Słowiańszczyzny (Bułgaria) działanie takie stanowiło element obrzędu weselnego. Zaprzęgano tam do jarzma państwa młodych przed wejściem do domu pana młodego (Vakarelski, 1965, s. 273)³. Co więcej, zabieg zaprzęgania do sochy stosowany był w Bułgarii także wobec umierającego, który nie mógł skonać. Jak wierzano, miało mu to ułatwić śmierć i przejście do świata zmarłych (Vakarelski, 1965, s. 278)⁴. Przytoczone tu dane wyraźnie wskazują na analogiczną funkcję zabiegu polegającego na zaprzęganiu do

² Z uwagi, na czasowe przesunięcie zabiegów inicjacyjnych stosowanych wobec kobiet i mężczyzn (te ostatnie na terenie Słowiańszczyzny z reguły wyprzedzają wesele), „taniec z kłosem” jest „karą” stosowaną wobec dziewcząt, które nie wyszły za mąż i nie mają narzeczonego. Natomiast ciągnięcie kłosa dokonywane było przez młodzież obojga płci.

³ Wejście do domu pana młodego stanowiło przekroczenie progu: faktyczne przekroczenie progu domu oraz symboliczne przekroczenie progu nowego życia, które rozpoczynali młodzi małżonkowie.

⁴ Działaniu temu towarzyszyło przekonanie, że umierający cierpi, ponieważ obraził woły lub konie. Informacja ta zawiera uzasadnienie zablokowania „drogi” ponieważ koń i wół są zwierzętami-mediantami (Moszyński, 1967, t. 2, cz. 1, s. 25-26, 43-44). Z koniem i wołem identyfikowane są gwiazdy Wielkiego Wozu. Mówi się, że Gwiazda Polarna jest słupem, wokół którego chodzą koń i wół.

jarzma sochy w tych trzech działaniach obrzędowych, przy czym dwa pierwsze z nich występują w obrzędach przejścia (wesele i zabiegi związane ze śmiercią), a więc skoncentrowanych na transformacji bohaterów obrzędu. Zarazem – biorąc pod uwagę czas i miejsce akcji – w obydwu tych przypadkach rozgrywały się one przed przekroczeniem progu życia o nowej jakości (tj. przed początkiem wspólnej egzystencji państwa młodych jako pary małżeńskiej i przed śmiercią). Fakty te pozwalają na wyprowadzenie przypuszczenia, że także trzecie działanie – interesujące mnie zaprzęganie młodzieży do jarzma sochy w ostatnim dniu zapustów – odnosi się do obrzędowej transformacji osób będących przedmiotem działań. Ustalenie to traktuję jako wskazówkę co do możliwości interpretacji znaczenia tego zabiegu na terenie całej Słowiańszczyzny, także Polski. Przemawia za tym jednolita na wyżej określonym obszarze semantyka terminu „socha” (Moszyński, 1967, t. 1, s. 490; t. 2, cz. 1, s. 25), jak również fakt wymienialności rekwizytów w postaci sochy i pnia drzewa w opisanym kontekście obrzędowym. Przemawia za tym także sytuacja osób poddawanych owym zabiegom, którą określiłam wyżej jako „przed przekroczeniem progu życia o nowej jakości”.

Innym zabiegiem stosowanym wobec młodzieży w „ostatni zapust” było przyczepianie skorupki jaj do odzieży. Identyfikowano go jako sankcję ośmieszającą. Biorąc wszakże pod uwagę fakt, że puste skorupki jaj stanowią zdestrukturowany symbol życia⁵, także w tym działaniu widoczne jest nawiązanie do treści „śmierć”, przy czym jednakże ze względu na kanon myślenia oddany stwierdzeniem, że: „Chrystus wstał z grobu jak z jaja kurczę” (Krček, 1898, s. 218) i w tym symbolu śmierci dostrzegalny jest jej transformacyjny sens.

Ostatnią sankcją stosowaną tego dnia wobec niezamężnej młodzieży było bicie dokonywane przez maski „baby” i „dziada” przy użyciu konopnego sznura. Działanie to nawiązuje do symboliki uderzenia jako zabiegu oczyszczającego i transformującego (van der Leeuw, 1978, s. 396)⁶ oraz do hybrydycznej natury konopi kojarzonych zarówno z płodnością, jak i śmiercią (Benetowa, 1936, s. 21-33), mieszcząc się tym samym w rozważanym tu kontekście znaczeniowym.

Inną szczególną odmianą „okulawienia” wykonawcy tańca przez użycie rekwizytów utrudniających ruch zawiera jedna z wersji tarantystycznego „tań-

⁵ Por. uwagi Frazera na temat skorupki jaj przyczepianych do odzieży symbolizujących śmierć noszącej je osoby. Działania te związane były także z okresem świąt wiosennych i symboliką zmartwychwstania (Frazer, 1962, s. 481).

⁶ Na temat bicia por. informacje o uderzeniach zadawanych państwu młodym łopatą do chleba przez jedną z *korowojnic*, podczas wypieku ciasta obrzędowego, w weselach z pogranicza polsko-białoruskiego (Moszyński, 1928, s. 196, 202), oraz informacje dotyczące bicia panien i kawalerów różgą weselną dokonywanego przez starszą swachę przed wyjazdem do kościoła w weselach z Podlasia, czemu towarzyszyło zalecenie: „A zeńta sie! A wychodziła za męż!” (Dekowski, 1935, s. 75). Por. także informację podaną przez Krzyżanowskiego, iż uderzenie „na odlew” pozbawia syna diabła (Lutra) właściwości diabelskich (Krzyżanowski, 1947, t. 2, s. 88).

ca małego pajęczka”. W XIV-wiecznym źródle przytaczanym przez Ernesta de Martino opisany został wypadek tańca wykonywanego z przywiązaną do stopy szpadą (de Martino, 1971, s. 169). De Martino przypisuje tu szpadzie funkcję dodatkowej broni wspomagającej rytmiczne ruchy stóp tancerza ściągającego w tańcu tarantulę. Interpretacja ta, w zestawieniu z faktem, że użycie szpady w seansach tarantystycznych łączyło się z autoagresją – okaleczaniem się tańczącego, przy czym pchnięcia zadawane były w stopy i dłonie, doskonale oddaje cel stymulacji nieprawidłowego funkcjonowania ciała. I w tym przypadku współwystępowały one z sytuacją kryzysu i zabiegami, które miały doprowadzić do transformacji (uzdrowienia) tancerza.

Zgodnie z przypuszczeniami Sachs z symboliką kulawości wiąże się ograniczanie możliwości ruchowych wykonawcy tańca polegające na tańczeniu na jednej nodze. Sachs powołuje się na przykład japońskiego tańca towarzyszącego bliżej przezeń nie określonym obrzędom kultu wegetacyjnego oraz – przytaczanego na Granetem – tańca chińskiego wykonywanego w parze przez współzawodniczących ze sobą młodzieńców (starających się nawzajem przeciągnąć drugiego tancerza na swoją stronę), przy akompaniamencie pieśni mówiącej o ptaku Szang-jang (Sachs, 1965, s. 31, 130). Na temat pierwszego tańca brak jest danych poza odautorską interpretacją Sachs, który – biorąc za kryterium sposób wykonania – kojarzył go z symboliką lunarną w znaczeniu zamierania i odradzania się⁷.

Jeżeli chodzi o drugi taniec, był on związany z okresem równonocy wiosennej, wykonywany w celu „obudzenia” grzmotu i wywołania opadów. Cel i sposób jego tańczenia znajdują uzasadnienie w dwóch wątkach mitologicznych. Po pierwsze, w tańcu tym powtarzano ruchy jednonogięgo boskiego ptaka Szang-jang, bażanta-tancerza, który objawił się na świętej górze Jüszan, poprzedzając poczęcie Wielkiego Jü z ziarna babki. Wykonawcy tańca musieli przez cały czas jego trwania utrzymywać się na jednej nodze, poruszając przy tym ramionami, jak uderzające skrzydłami o boki bażanty, które – zgodnie z wierzeniami mieszkańców starożytnych Chin – sprowadzały w ten sposób grzmoty, w konsekwencji zaś deszcze. Po wtóre, legendarnym pierwowzorem tego tańca miał być taniec jego prawykonawcy – Wielkiego Jü, twórcy państwa chińskiego i założyciela pierwszej legendarnej dynastii chińskiej Hia (Granet, 1973, s. 28-35) – „wysuszonego” w połowie, jak istoty posiadające Cnotę⁸, i kulejącego, jak jednonogi boski ptak Szang-

⁷ Co jedynie częściowo koresponduje z kwalifikacjami istot kulawych; zob. przyp. 1.

⁸ „Cnota” jest tożsama z ładem naturalnym „tao”. Ci, którzy ją posiadali, mieli także „moc” (w takim rozumieniu jak u van der Leeuwa) (Granet, 1973, s. 29). Zgodnie z tradycją chińską istotami posiadającymi moc, potężnymi, bo zdobyły „Cnotę”, były czarownice, mające ciała wychudzone i całkiem zasuszone. „Wysuszeni w połowie” byli także założyciele dwóch pierwszych legendarnych dynastii chińskich: Wielki Jü (dynastia Hia) i T’ang Zwycięzca (dynastia In). Złożyli się oni w ofierze, by odeprzeć niebezpieczeństwo – pierwszy powodzi, drugi suszy. W Chinach starożytnych do obowiązków władcy należało utrzymywanie harmonii istnienia świata, nawet kosztem składania siebie w ofierze. Uważano, że władca, który nie był

-jang. Posługując się tym tańcem Wielki Jü dokonał dzieła uporządkowania ziemi: wyznaczył kierunki świata, nadał stały bieg rzekom wyznaczając ich koryta, zagospodarował „święte obszary i dostojne góry”. — „jego głos był wzorcem dźwięków, jego ciało wzorcem miar długości». Mógł więc określić liczby, które umożliwiają kierowanie czasem i przestrzenią oraz muzykę, która stwarza powszechną harmonię” (Granet, 1973, s. 30)⁹.

Granet kojarzy ten taniec i sposób jego wykonania z ofiarą i transformacją Wielkiego Jü, który — by zapobiec powodziom i dokonać opisanych prac — złożył się bóstwu w ofierze (symbolizowało ją złożenie obciętych włosów i paznokci), a w rezultacie stał się istotą „wysuszoną” w połowie¹⁰. Wskazuje także na odpowiedniość „jednonogiego” tańca par młodzieńców z erotycznymi tańcami wykonywanymi podczas wiejskich świąt okresu równonocy wiosennej, w których brali udział współzawodniczący ze sobą przedstawiciele obydwu płci. Zgodnie z tradycją tańce te również miały za cel obudzenie piorunu i sprowadzenie deszczy (Granet, 1973, s. 190).

Eliade z kolei akcentuje związek „kulawego kroku” tanecznego Wielkiego Jü z tanecznymi technikami indukcji transu w szamanizmie chińskim, czym także nawiązuje do kwestii transformacji (Eliade, 1974, s. 449, 458)¹¹. Natomiast Sachs i w tym przypadku pozostaje przy interpretacji, zgodnie z którą podstawowe znaczenie miałyby symbolika astralna, precyzując: lunarna¹².

w stanie zapewnić owej harmonii, stracił „Cnotę”, winien zatem być uśmiercony (Granet, 1973, s. 192-193).

⁹ Bardziej obszerne dane na temat tego tańca zawarte są w: Granet, 1926.

¹⁰ Wielki Jü dokonując swego dzieła stracił żonę, która skamieniała ujrzawszy jego taniec (Jü tańczył w postaci niedźwiedzia). Skamieniała była także partnerka bażanta-tancerza. Granet wskazuje na pierwotną pełnię ofiar. Ważna była jedynie taka, która pochłaniała życie pary małżeńskiej. W okresie późniejszym miano ją zastąpić „zaślubinami” ofiarowywanych kobiet z bóstwem bądź składaniem w ofierze obciętych włosów i paznokci obydwójga małżonków. Granet zakłada, że ofiara Wielkiego Jü była ofiarą złożoną z żeńskiej połowy istoty pełnej (Granet, 1973, s. 188-193).

¹¹ Por. także prezentowane przez Eliadego dane, które jego zdaniem wskazują, że transformacja Jü przebiegała także wstecz, ponieważ tańczył on w postaci niedźwiedzia, a więc takiej, jaką przyjął jego ojciec Kun, zanim spłodził go na świętej górze z Jüszan (Eliade, 1974, s. 449, w przypisie).

¹² Energicznie przy tym protestuje przeciw „erotycznej” interpretacji Graneta, jakkolwiek ten aspekt omawianego tańca ma dla tego ostatniego znaczenie ze względu na symbolikę pełni zawartą w zjednoczeniu przedstawicieli dwóch płci. Co więcej, tak ujęty erotyzm nie kłóci się ze stwierdzeniem samego Sachsa, że dwaj „jednonodzy” tancerze reprezentują „dwa sierpy księżyca, które w nieustającej walce usiłują nie tyle odepchnąć przeciwnika, co przyciągnąć go ku sobie, wchłonąć” (the two sickles of the moon which in eternal battle endeavour not to push an opponent away but to bring him close, to absorb him — Sachs, 1965, s. 130). Koresponduje z tym także sytuacyjna kulawość-lunarność Wielkiego Jü — pośrednika i wdowca — który zarazem jako władca kojarzony był ze słońcem. Jak się zdaje, Sachs w tym wypadku (podobnie jak w szeregu innych) interpretuje symbolikę takich ruchów tanecznych, jak kulenie, pełzanie, ruch w pozycji kucznej czy ruch przebiegający po obwodzie koła, ulegając wpływom szkoły astralistycznej, która na przełomie XIX/XX w. rozwinęła tezy astralistyki XVIII-wiecznej.

U Sachsa znajduje się jeszcze jedna ciekawa wzmianka co do możliwości stymulowania ruchu „kulawego”. Zwraca on uwagę na związek tańców wykonywanych na jednej nodze z tańcami na szczudłach (Sachs, 1965, s. 31). Obydwa te sposoby przemieszczania się występują we wspomnianym tańcu japońskim, jako przykład zaś drugiego wariantu przytacza pogrzebowy taniec z Kamerunu, którego uczestnicy poruszać się mieli właśnie na szczudłach (Sachs, 1965, s. 105). Wskazuje przy tym, że elementem znaczącym jest ograniczenie „podstawy”, na której wspiera się tańczący w pierwszym, i zerwanie kontaktu z ziemią w drugim wariancie. Idąc dalej tym tropem, tj. biorąc pod uwagę zakłócenia naturalnego sposobu poruszania się tancerza, należałoby dodać jeszcze – pominięte przez Sachsa – tak zwane *clog dances* wykonywane w specjalnym obuwiu na wysokich drewnianych koturnach.

Wszystkie wymienione formy tańca zawierające elementy blokady bądź utrudnienia swobodnej emisji ruchu przez częściowe lub całkowite oderwanie tancerza od ziemi są rzadkie, a informacje na ich temat nieliczne. Poza obszerniejszą relacją V. Elvina na temat tańców na szczudłach (wykonywanych przed świętem zbiorów, związanych z zabiegami zabezpieczającymi) praktykowanych przez Muriów z Indii Centralnych (Elvin, 1944) i przedstawionymi wyżej, dane – które udało mi się zgromadzić – były wyrywkowe¹³. Nie podejmuję zatem próby ich interpretacji poprzestając na zasygnalizowaniu sugestii Sachsa, które – przynajmniej jeśli chodzi o kojarzenie ruchu „jednonogiego” z symboliką „kulawości” – wydają się słuszne, mimo że Sachs uwzględnia tylko jeden jej aspekt.

Nieprawidłowości w budowie ciała, pozostające bez wpływu na poprawność emisji ruchu i funkcjonowania ciała, nie mają dla omawianej kwestii znaczenia, pełniąc rolę swoistej charakteryzacji, jak np. komediowy sztafaż „brzuchaczy” i „garbusów” – wykonawców starogreckiego *kordaxu*. Koresponduje on z obscenicznym charakterem tego tańca jako element wyspecjalizowanego spektaklu tanecznego, a przede wszystkim z erotyzmem (postaci te są poz wszystkim innym postaciami fallicznymi) wynikającym ze związku *kordaxu* z kultem Artemidy jako bogini płodności (Lawler, 1964, s. 87-88; Grave 1967, s. 86-89, 398, 400-402).

*

Druga z wymienionych na początku kwestii dotyczy wariantowości sposobów posługiwania się ciałem jako emitorem ruchu oraz wartościujący

¹³ Sachs wspomina m. in. o tańcach kobiet w Meksyku prekolumbijskim, wykonywanych na szczudłach dookoła pól uprawnych. W chwili obecnej uzyskałam pewne wskazówki o nośnię do źródeł, w których mogą być zawarte informacje na temat tych tańców. Źródła nie są mi jednak znane. Wzmiankę o tańcach na szczudłach wykonywanych na terenie Europy (Niemcy) zamieszcza P. Santarcangeli w *Księdze labiryntu*. Mowa jest tu o wiosennym tańcu wykonywanym przez młodzieńców poruszających się na szczudłach wokół „potwora”, który następnie zmienia się w piękną dziewczynę. O ile mi wiadomo, tańce na szczudłach występują także w ceremonii „Sigi” Dogonów.

go ocen. Znakomitą ilustracją jest tu przytaczany przez Moszyńskiego (za Maksimovem) opis reakcji podróżującego z tym ostatnim mieszkańca Wielkorusi na tańce wotiackie (Moszyński, 1967, t. 2, cz. 2, s. 340-341). Towarzysz Maksimova uznał je za przejaw nieumiejętności tańczenia, zaimprovizował więc pokaz jak należy tańczyć, wykonując trepaka. Brak danych jak na tę demonstrację zareagowali Wotiacy, czytamy natomiast, że zdaniem Maksimova tańczący uśmiechał się „dziwnie głupio”, a z całego opisu przebija pewna ironia wobec poczynąń owego samozwańczego nauczyciela.



Ryc. 1. Piotr Breugel, Taniec chłopski

wg *Tanz in der Kunst*, Lipsk 1976

W osobach uczestników tego zdarzenia spotkały się trzy różne, zdeterminowane kulturowo kanony ruchu tanecznego. Ich znaczenie dla ostatecznego kształtu, czy – jak częściej jest to ujmowane – wyrazu tańca, staje się szczególnie przejrzyste, gdy istnieje możliwość porównania wykonania tego samego tańca (w sensie formy ruchu) przez przedstawicieli różnych narodowości. Zagadnienie to znajduje dobrą egzemplifikację w interpretacji *botolo* – tańca występującego na terenie Węgier i Albanii (Martin, 1963).

Na Węgrzech tańczony jest zarówno przez ludność węgierską, jak i przez Cyganów. Jest rodzajem utanecznionej walki rozgrywanej przez dwóch, niekiedy trzech mężczyzn. W węgierskiej wersji *botolo* nie biorą udziału kobiety. W cygańskiej tak, tańcząc pomiędzy dwoma „przeciwnikami” w ten sposób, by uniemożliwić im wzajemne zadawanie sobie ciosów, bądź jako jedyne partnerki uzbrojonego tancerza, starając się uniknąć uderzenia. Węgrzy tańczą utrzymując, jak w innych tańcach, sztywny korpus, nadając ruchowi



Ryc. 2. Ilia E. Riepin, *Wieczornica* (na obrazie przedstawiony jest kozak ukraiński)

wg *Tanz in der Kunst*, op. cit

ekspresję zróżnicowaniem, komplikacją i tempem kroków wykonywanych na prawie sztywnych nogach. Ruch ich przypomina nieco poruszenia wytrawnego szermierza, walczącego „na dystans” z dużo słabszym od siebie przeciwnikiem. Cyganie natomiast balansują całym ciałem, tańczą na „miękkich nogach”, wirują wokół własnej osi, krążą dookoła partnera, przyklękają, przysiadają — co czyni wrażenie skradania się, a w partiach „ataku” swobodnej zamaszystości¹⁴.

Kulturowy kanon ruchu, jako cecha charakterystyczna tancerza określająca jego przynależność ze względu na opozycję swój—obcy, znajduje zastosowanie w praktyce tanecznej jako swojego rodzaju kostium sygnalizujący jego podobieństwo lub odmienność wobec pozostałych uczestników tańca lub widzów, a także określający jego konotację w sposób bardziej szczegółowy. W polskiej kulturze ludowej istnieje grupa tańców, które — w intencji — stanowią naśladownictwo, a częściej parafrazę sposobu poruszania się „obcych”, przy czym dotyczy to przede wszystkim reprezentantów mniejszości narodowych.

Najczęstsze są tańce o nazwach: „Żyd” i „Cygan” („cygański”), zaliczane do kategorii tańców zabawowych. W przypadku pierwszego wyraźne są ośmieszające skarykaturowania manieri ruchu, w obydwu zaś zaznaczony jest

¹⁴ Charakterystyka zaprezentowana na podstawie materiałów archiwum filmowego zakładu badań tańca przy Instytucie Muzykologii Węgierskiej Akademii Nauk w Budapeszcie.

ich komediowy charakter¹⁵. Zarazem tańce te poza funkcją rozrywkową mają do spełnienia określone role obrzędowe. Lubelski „Cygan” np. wykonywany był podczas wesela po oczepinach (Bryk, Leszczyński, 1970). Podobnie zlokalizowane były w tym obrzędzie tańce kobiet przebranych za Żydówki i Cyganki. Tańce te, jak również wspomniany wyżej „Cygan”, były jednym z szeregu symboli treści „obcość” adekwatnej z oczepinami, które stanowiły fazę liminalną obrzędu weselnego¹⁶. Analogiczne było także znaczenie manieri ruchu masek „Żyda” i „Cygana” wprowadzanej do innych obrzędów, przede wszystkim do zapustów.

W polskiej kulturze ludowej kanon ruchu asocjowany z obsadą wykonawczą tańca pełnił również rolę charakterystycznego komentarza do wydarzeń spektaklu jasełkowego. W pierwszej części, obok występujących tu lalek pasterzy adorujących Dzieciątka i trzech króli, tańczyły kukiełki reprezentantów „swojskości”: Krakowiaka, Górala itp., wykonujących tańce właściwe danej grupie etnicznej. Po ich występie następowało ścięcie Heroda. Fakt ten był rodzajem cezury. Od tego momentu następowały tańce „obcych”: Cygana z Cyganką, Żyda z Żydówką, czarownicy, diabła, a niekiedy także „dziada” (Matuszewski, 1903; Matyas, 1887). Podobna zasada następstwa postaci wykonujących tańce, które stanowiły swoistą charakterystykę wykonawcy, rządziła obsadą tzw. „herodów” (były to ludowe spektakle wystawiane w okresie Bożego Narodzenia przez rodzaj „wędrownych trup” aktorских wyłanianych spośród mieszkańców wsi)¹⁷.

Rola kulturowego kanonu ruchu jako cechy decydującej o kwalifikacji tancerza widoczna jest nie tylko na poziomie grupy etnicznej, lecz także narodu, a nawet rasy, jakkolwiek te wypadki z natury rzeczy są rzadsze. Wymienić tu jednak można np. motyw „Maurów – obcych” w noworocznych tańcach meksykańskich (Olivera, 1974) czy komediowy motyw „białych” w nowo powstających (w momencie rejestracji, tj. około 1939 r.) tańcach grupy Banda z terenu Ubangi-Szari¹⁸ (Cannig, 1939, s. 183). Zasadę kojarzenia ruchu odmiennego, kwalifikowanego jako „komiczny” lub „gorszy”,

¹⁵ W „Żydzie”, który nazywany jest także „kiwoniem” (Krakowskie), występuje figura polegająca na uderzaniu się przez tancerzy przy ukłonie na wzajem pośladkami, niby przez niezręcznych tancerzy – Żydów. „Cygan”, najczęściej „cygański”, tańczony jest „byle jak”, co oznacza, że uczestnicy tańca nie są skrepowani sztywnymi regułami rozmieszczenia w grupie, związków z partnerami, kolejnością figur itp. Dotyczy to wersji południowo-zachodnich. „Cygan” lubelski tańczony jest zgodnie z ustalonym schematem (sądzę, że decydujące znaczenie ma tu lokalizacja w obrzędzie weselnym) zawierającym przede wszystkim elementy ruchu symbolizujące opozycję i układy o charakterze „mostu”. Tańce te wykonywano z towarzyszeniem odpowiednich pieśni, których teksty zawierają pejoratywne bądź ośmieszające wypowiedzi na temat Żyda i Cygana (w wersji lubelskiej bardzo złagodzone).

¹⁶ Wyrażenie treści „obcość” przez odpowiednie symbole podczas oczepin lub bezpośrednio po nich wynika z ówczesnej kwalifikacji inicjowanego, w tym wypadku panny młodej.

¹⁷ Sam spektakl, podobnie jak szopka, przejął motyw walki dobra ze złem, stąd dycho-
tomia obsady.

¹⁸ Obecnie Republika Środkowoafrykańska.

z wykonawcą „obcym” dobrze też ilustruje przytaczany przez Zwolskiego fakt dotyczący historii chorei¹⁹. W schyłkowym jej okresie, gdy tracąc wagę elementu misteriów stała się spektaklem tanecznym, obywatele odmawiali udziału w tańcach komediowych argumentując, że role „garbusów”, „brzuchaczy” oraz fallicznych wykonawców *kordaxu* i podobnych tańców nie licują z ich godnością, winny być zatem powierzane cudzoziemcom lub niewolnikom (Zwolski, 1978, s. 223).

O tym, jak istotnym czynnikiem identyfikacji „swoich” jest obowiązujący kanon ruchu, świadczy istnienie w wielu społecznościach przedinicyjnych szkół tańca. Szkołą taką, w równej mierze, jest trzystopniowa edukacja taneczna dziewczyny z grupy Venda, będąca odpowiednikiem szkoły życia przygotowującej ją do roli matki, którą przyjdzie jej pełnić w dojrzałym życiu²⁰, jak i wieloletni nieraz „trening” przyuczający do opanowania ruchu zgodnego z obowiązującym konwenansem towarzyskim, któremu poddawana była młodzież w Europie wielu epok, jakkolwiek cele pierwszej przekraczały utylitarną edukację drugich²¹.

Fakty, o których tu mowa, łączą się z kwestią umiejętności tańczenia, co sprowadza się do tańca zgodnego z obowiązującym kanonem ruchu. Charakterystyczny jest tu przypadek, o którym pisze Bystron w pracy poświęconej zwyczajom żniwarskim (Bystron, 1916). Podczas zabawy dożynkowej zorganizowanej przez dwór jedna z córek rodziny miała duże powodzenie, podczas gdy druga nieomal całą zabawę przesiedziała na miejscu. Stało się tak, ponieważ – jak to określili wieśniacy – panna „tańczyła po niemiecku”, co nie znaczy, że rzeczywiście miałyby tańczyć tak, jak to robią Niemcy, ale obco, z cudzoziemska.

W tej konwencji kwalifikacji ruchu tańca jako „swojego” i „obcego”, kojarzonego odpowiednio z „prawidłowym” i „nieprawidłowym”, mieści się reakcja wspomnianego na początku tych rozważań Wielkorusa uczącego Wotiaków jak należy tańczyć. Analogiczny rodzaj reakcji na obcy kanon ruchu dokumentują wypowiedzi szeregu badaczy, którzy mówiąc o tańcach innych społeczeństw czy tańcach warstw ludowych przypisywali ich członkom nieudolność wykonawczą bądź w ogóle brak umiejętności tańczenia. Sięgając po przykłady z polskiej literatury etnograficznej szczególnie ostro formułowała swe wypowiedzi Stefania Ulanowska. W odniesieniu do górali z okolic Rabki tańczących polkę (była to tzw. „wściekła polka”) uznała ona arbi-

¹⁹ Zgodnie z greckim źródłosłowem „chorea” oznacza taniec zjednoczony z ekspresją dźwiękową (muzyka, śpiew, melorecytacja, recytacja).

²⁰ Trzy kolejne tańce: *vhusha*, *tahikanda* i *domba*, stanowią etapy wtajemniczenia, przy czym dwa pierwsze są właściwym, indywidualnym przygotowaniem do nowych funkcji, jakie niesie z sobą dojrzałość płciowa, trzeci zaś jest symbolicznym wyobrażeniem zawarcia małżeństwa i poczęcia dziecka.

²¹ Jak sądzę, daleką i przetworzoną reminiscencją roli szkół tańca jest w kulturach słowiańskich baśniowy wątek tańca jako jednej z prób, którym poddawano kandydatki do ręki księcia czy kandydatów do ręki księżniczki.

tralnie interpretację owego tańca za „małpiarstwo” tańca, którego nauczyli się od gości kąpielowych, a który „jak każde małpiarstwo wygląda nie tylko śmiesznie, gorzej jeszcze, bo obrzydliwie” (Ulanowska, 1888, s. 116). Także w artykule poświęconym Łotyszom Inflant Wschodnich Ulanowska wykpiła sposób, w jaki Łotysze tańczyli podczas wesela „lawonichę”. W jej przekonaniu rozwiązanie akcji tanecznej polegające na kolejnej wymianie partnerów: dziewcząt i młodzieńców, przeprowadzanej w taki sposób, że cały czas tańczą tylko dwie pary, dowodziło wyłącznie braku pomysłowości Łotyszy – „nie przyjdzie im bowiem do głowy, że więcej niż dwie pary mogłyby tańczyć jednocześnie” (Ulanowska, 1891, s. 217/218).

Podobnie negatywnie ocenił miejscowe wykonanie „góralskiego” Walery Radzikowski. Stwierdził:

„Chodzi im [góralom] wyraźnie o wybębienie nogami najrozmaitszych łamańców na jednym miejscu [...] Trzeba dopiero osób wykształconych do tego tańca i posiadających poczucie piękna, aby mógł się wydać tym, czym być powinien [podkr. J.K.]”. A dalej: „Uprosil przewodnicy jedną z naszych towarzyszek, aby przebrała się za góralkę i z nimi zatańczyła, bo żadnej Podhalanki ku temu mieć nie mogli. Teraz dopiero nabrałem lepszego wyobrażenia o tańcu góralskim. Panna E. K. tańczyła go z takim wdziękiem i pojęciem ducha tego tańca, do czego i tanecznicy usiłowali się zastosować, że się nawet piękności mogłem w nim dopatrzeć [podkr. J.K.]” (Moszyński, t. 2, cz. 2, s. 347)²².

Zaprezentowane reakcje trudno byłoby nazwać tolerancyjnymi, jakkolwiek opiniodawców nie dzielił nazbyt wielki dystans kulturowy od wykonawców ocenianego tańca. W wypowiedziach tych i podobnych do nich badacze często – obok zasadniczej treści – wyrażali po prostu swoją reakcję na odmienność. Rzecz znamienna, że jest to reakcja czysto estetyczna właśnie na kanon ruchu czy styl tańca. Nawet wówczas, gdy taniec obserwowany jest niejako *in situ*, wyłączany jest w całości kontekstu i oceniany jedynie jako estetyczna forma. Akceptacja tańca zaś bądź jej brak są w takich przypadkach pochodną odpowiednio: paralelizmu albo sprzeczności kanonów estetyki jego wykonawcy i obserwatora.

II. KWALIFIKACJE CECH WYKONAWCY TAŃCA

Przywilej wykonywania szeregu tańców opisywanych we wcześniejszych moich rozważaniach przysługiwał wyłącznie kobietom lub mężczyznom. W niektórych ważny był także wzajemny układ przestrzenny tańczących lub kolejność udziału w tańcu, przy czym i tu czynnikiem decydującym o miejscu i roli była płeć tancerzy. Wspominałam także o tańcach stanowiących „własność” młodzieży, kojarzonych z miejscem i sytuacją o kwalifikacjach obcości, dezorganizacji i chaosu (Kowalska, 1986a, 1986b). Fakty te znajdują uzasadnienie w archetypie, zgodnie z którym pierwiastki męski i kobiecy składają się na kategorię pełni; zawarte w niej zarazem wyobrażają dualizm rzeczy-

²² Zwraca uwagę wysuwane na plan pierwszy kryterium oceny tańca – piękno zgodne z odczuciem obserwatora.

wistości, a reprezentantem tej idei jest każda para ludzka: kobieta i mężczyzna. Z kolei młodzież, ze względu na charakteryzujące ją niedookreślenie w rolach życiowych właściwych każdej płci, jest reprezentantem liminalności. Wreszcie – uprzedzając niejako dalsze etapy analizy – należy dodać, że dziecko, kwalifikowane jako istota bezpłciowa (precyzując: nieokreślone ze względu na płeć) dość często odgrywa rolę reprezentanta pełni. Inaczej mówiąc, tańczący, ze względu na płeć, może uosabiać pewne ściśle określone treści.

W przypadku tańczącej kobiety będzie to przede wszystkim treść „żeński element pełni”, a dalej treści szczegółowe, takie jak: „kobiecość” – przykładem taniec *patoe'doe* (Simatupang, brw., s. 140-141); „matka”, „macierzyństwo” – sygnalizowane m. in. w trzeciej fazie tanecznej edukacji dziew-



Ryc. 3. Klasyczny taniec hinduski, szkoła Orissi. Poza wyobrażająca zdobienie głowy przed lustrem

wg E. Bhavnani, *The Dance in India*, Bombay 1970

czął Venda, tańcu *domba* (Blacking, 1977, s. 45-48); „płodność”, „ta, która daje życie” – wysuwanej na plan pierwszy w kobiecych tańcach związanych z kultami wegetacji; „istota, która posiada «moc»” – przykładem czego udział kobiety w tańcach ceremonii O-kee-pa Mandanów (Hoebel, Frost, 1976, s. 341-342; Alexander, 1964, s. 105-106), czy wreszcie kobieca dominacja w tańcach bachicznych.

Odpowiednio, mężczyzna będący reprezentantem męskiego pierwiastka w pełni uosabia treści: „męskość” – jak w *patoe'doe* i w popisowym tańcu węgierskim *legenyé* (Martin, 1974, s. 25-38; 1963, s. 486), „zdolność zapładniania”, „ten, który daje życie” – symbolizowanej męskimi tańcami związanymi z kultami wegetacji i płodności. Nie spotkałam natomiast danych, które świadczyłyby, że wyłącznie męska obsada wykonawcza może być symbolem treści „ojcostwo”. Bywa ona jednak sygnalizowana we wspólnych tańcach obojga rodziców²³.



Ryc. 4. Dwie figury węgierskiego męskiego tańca popisowego *verbunk*

wg Martin, 1974

Waga kulturowej charakterystyki wykonawcy tańca zaznaczyła się szczególnie dobitnie w moich rozważaniach dotyczących ruchu wprowadzanego w rzeczywistość o określonej waloryzacji, w części poświęconej analogii użytych wyrażen symbolicznych (Kowalska, 1986b). Zgodność ich była w głównej mierze pochodną odpowiedniości miejsca (okoliczności) i kulturowych kwalifikacji cech tancerza, decydujących o semantyce emitowanego przezeń ruchu. Ruch był w tych przypadkach znaczący ze względu na wykonawcę. Kulturowa charakterystyka wykonawcy stanowiła także ważny czynnik peł-

²³ Por. na temat „siłniejszej” mocy kobiecej: van der Leeuw, 1978, s. 277, 130-139.



Ryc. 5. Macedonia. Męskie *kolo* otwarte

wg R. Lange. *The Nature of Dance. An Anthropological Perspective*, London 1975

niejszej dekodyfikacji ruchów symbolizujących penetrację i porządkowanie rzeczywistości (Kowalska, 1986a). Zgodnie z tą zasadą np. wiele kojarzeń: „kobieta – ziemia – płodność”, determinowało kobiecą obsadę polskich tańców zapustnych „na len”, „na konopie”, jak również kobiecego tańca dzięczynnego kobiet Irokezów, który kierowany był od ziemi (zwanej „Naszą Matką” – *Eithinoha*) i jej córki („Ducha Kukurydzy” – *Onatah*) (Alexander, 1964, s. 27). Zasada ta decydowała też, że *kolo na kolu* z Bułgarii, zwane *chambaria* (stodoły), wykonywane w celu zapewnienia dobrych urodzajów, tańczone było przez kobiety.

Ten sam związek i występująca w nim asocjacja mężczyzny z Tęczowym Wężem zadecydowała najprawdopodobniej w społeczności Alawów z północnej Australii o odsunięciu kobiet od *kunapipi* na korzyść mężczyzn pełniących rolę celebrantów i wzywających kobiety jedynie do udziału w końcowym akcie rytualnej hierogamii (Werner, 1937; Lockwood, 1969). Z kolei w starożytnych Chinach, gdzie wierzono, że współdziałanie pierwiastków męskiego i kobiecego (*jang* oraz *in*) stanowi warunek powodzenia wszelkich doniosłych działań, tańce okresu równonocy wiosennej, udział w których ograniczony był pierwotnie do ekskluzywnej grupy kobiet, dopuszczających mężczyzn jedynie w charakterze chierofantów-prokreatorów, z czasem wykonywane były przez obydwie płci, zanim kreacyjne starcie i współdziałanie

kobiety z mężczyzną nie zostało zastąpione symboliką opozycji fratrii, z których jedna reprezentowała *in*, druga *jang*, same tańce zaś stały się domeną mężczyzn (Granet, 1973, s. 189-190).

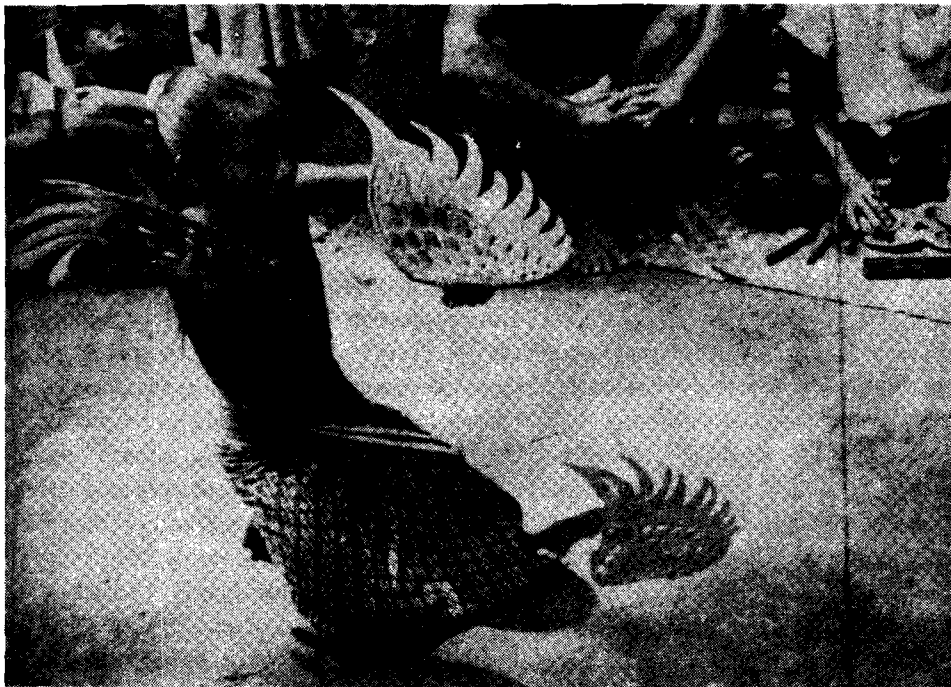
Generalizując, ograniczenie grupy tancerzy do przedstawicieli jednej płci jest z reguły sygnałem, że działanie dokonywane za pośrednictwem tańca jest skoncentrowane na tym aspekcie rzeczywistości, który przez osoby swych członków reprezentuje zespół tancerzy. Wspólny udział kobiet i mężczyzn zawiera natomiast odwołania do idei pełni.

Szczególnym przypadkiem personifikacji w osobie tancerza pełni człowieczeństwa (ze względu na płeć) jest taniec postaci biseksualnych oraz taniec dzieci występujących w roli celebrantów. Jeżeli chodzi o pierwszy z nich, reprezentatywna jest kwalifikacja szamanów, którym w wielu społecznościach przypisywany jest status istot dwupłciowych. Eliade wspomina o szamanach, którzy „są jak kobiety” (Eliade, 1974, s. 257-258). Przyjmują sposób bycia i strój kobiet, a nawet zawierają małżeństwa z innymi mężczyznami, przy czym nie pociąga to za sobą konieczności zerwania związku z żoną. Informacja ta dotyczy Czukczów. Analogiczne fakty rejestrowane są w odniesieniu do szamanów w Indonezji oraz plemion Ameryki Południowej (Araukanie, Patagończycy) i Ameryki Północnej (Arapaho, Czejennowie, Ute). W tymże sensie o feminizacji mężczyzn pełniących funkcje kapłańskie mówi także van der Leeuw (van der Leeuw, 1978, s. 261-267).

Poza owymi profesjonalnymi „pośrednikami”, zadaniem których jest mediacja pomiędzy różnymi kategoriami istnienia (przy czym zadanie to uzasadnia przedstawioną tu charakterystykę ich osób), biseksualny status w odniesieniu do tancerzy rekrutujących się spośród zwykłych członków społeczeństwa jest zjawiskiem rzadkim. Jeżeli ma miejsce, łączy się zwykle ze szczególną rolą, jaka powierzana jest tym tancerzom w obrzędzie. Do takich przypadków należą okazjonalny biseksualizm kobiet, które podczas tańca stanowiącego element obrzędu weselnego w jednym z rejonów Indii markują konsumpcję małżeństwa (Selwyn, 1979, s. 684-698), oraz transwestytyzm mężczyzn przyjmujących status kobiet na czas wykonania weselnego tańca jawajskiego *gandrung* (Simatupang, brw., s. 19). Podobna zamiana ról dokonywana przez młodzież nie posiada już przedstawionej tu konotacji z uwagi na charakterystykę kulturową tej grupy.

Pozycji dziecka jako tancerza właściwa jest szczególna dychotomia. W wielu społeczeństwach, a należą do nich wszystkie z terenu Europy, taniec dziecka nie posiada żadnego specjalnego znaczenia ze względu na osobę swego wykonawcy. Jakkolwiek przy tym taniec ten rozgrywa się nawet nie na marginesie, ale poza wszelkim liczącym się działaniem, nie można powiedzieć, że jest on kulturowo obojętny. Jest właśnie nijaki. Inaczej rzecz się przedstawia, gdy w grę wchodzi przekonanie, że – jak to stwierdza van der Leeuw:

„dziecko ma swoją własną moc. Jego czystość, to jest jeszcze nie zużyta, trzymana w ryzach siła, przedstawia wartość religijną, którą kult potrafi wykorzystać. Stąd bierze się funkcja,



Ryc. 6. Bali. Indonezja. Dziecko w roli tancerza

wg Lange, *op. cit.*

jaką pełnią dzieci-kapłani lub chłopcy z chórów kościelnych, «pais amphitales», w kulcie i ludowych zwyczajach Grecji, dzieci wykonujące sakralne tańce z Bali, Kambodży itp.» (van der Leeuw, 1978, s. 254).

Dziecko pełni w takich sytuacjach rolę naturalnego hierofanta. Do objęcia jej predystynowane jest ze względu na fakt swej aseksualności. Z chwilą zaś, gdy pojawiają się pierwsze symptomy dojrzewania, traci uprawnienia do pełnienia tej roli. Balijskie tancerki np., wykonawczynie świątynnych tańców *sang hyang dedari*, *sang hyang deling* i *legong*, w których uosabiają bóstwa, oraz tańców z narratywnego gatunku *lelamphan*, w których obejmują rolę ludzi i bóstw lub ludzi i zwierząt (a więc istot reprezentujących wzajemnie przeciwstawne kategorie istnienia), zaprzestają wykonywania ich z chwilą wystąpienia pierwszej menstruacji (Simatupang, brw., s. 75-84).

Jeśli idzie o semantykę tańca określaną przez osobę wykonawcy istotne znaczenie ma także przyjmowanie bezpłciowego statusu dziecka przez inicjujących w niektórych rytach inicjacyjnych. Ma to miejsce m. in. w „tańcu słońca” wchodzącym w skład ceremonii *O-kee-pa* Mandanów. Deseksualizacja rytualna dotyczyła tam nie tylko „rodzących się powtórnie” w wyniku inicjacji (tzn. „przychodzących” na świat jako ludzie dojrzały) młodzieńców, ale także mężczyzn biorących bezpośredni udział w tym tańcu. Uzasadnienie tego zabiegu stosowanego wobec dojrzałych uczestników obrzędu zawarte

jest w miecie odnoszącym się do początków istnienia świata (Alexander, 1964, s. 105-106; Hoebel, Frost, 1976, s. 341-342). Powiedziane tam jest, że drogę prowadzącą do poznania zasady prawidłowego funkcjonowania świata przebyła para ludzi. W jednej wersji jest to szaman, a więc pośrednik z profesji, obdarzony „mocą”, któremu towarzyszyła żona wodza plemienia, czyli kobieta posiadająca „moc” i „range”. W drugiej drodze tę przebył szaman wraz z młodzieńcem. Działanie mityczne prowadzone było więc przez parę reprezentującą pełnię ze względu na wiek²⁴. Z tym pierwowzorem kompetencji koresponduje obsada ról w działaniach symbolicznych wypełniających obrzęd.

Wiek i wynikająca stąd pozycja społeczna wykonawcy tańca dają o sobie znać przede wszystkim jako element kompozycyjny większych całości tanecznych, w których biorą udział wszyscy członkowie społeczności. Wówczas, jak w południowoślowiańskim *kolo*, najstarsi zajmują pierwsze miejsca (Mladenović, 1973, s. XXX; 1980, s. 59, 62, 66), bądź – jak w „tańcu słońca” – obejmują główne role: celebrantów lub starszyzny towarzyszącej celebrantowi. Wyjawszy te przypadki, bardziej zaawansowany wiek predysponuje przede wszystkim do przyjęcia roli obserwatora i swojego rodzaju stróża poprawności tańca, którego wykonanie spoczywa na dojrzałych członkach grupy i młodzieży. Zależność pomiędzy aktywnym udziałem w życiu a aktywnym udziałem w tańcu nasuwa się tu nieodparcie.

To samo stwierdzimy w przypadku rangi związanej z pozycją w grupie. Rola przywódcy łączy się niejednokrotnie z rolą celebranta²⁵, którego przywilejem jest wykonanie pewnych tańców, przy czym bywa to przywilej niebezpieczny. Uwidacznia się to przede wszystkim w społeczeństwach zhierarchizowanych. Przykładem takiego tańca jest opisany przez Frazera taniec panującego przed poddanymi, którym władca Dahomeju dokumentował swoją zdolność do sprawowania władzy (Frazer, 1890, cz. 2, s. 123). Pomimo braku bliższych danych na jego temat, czas i okoliczności wykonania (święto zbiorów), fakt, że było to obowiązkiem króla oraz grożąca mu w razie niesprawdzenia się kara, pozwalają wysunąć przypuszczenie, że podobnie jak w Chinach panujący tańcząc tworzył harmonię kosmosu, w tym przypadku król restytuował zużyte zasoby energii witalnej, „mocy”²⁶. Innymi przykładami związku wysokiej rangi w grupie z rolą celebranta, uprawnionego do wykonania tańca o szczególnym znaczeniu dla życia całej grupy ludzkiej lub jednostek, są jawajskie tańce *bedadza* i *serimpi* wykonywane wyłącznie przez dzieci miejscowej arystokracji (Simatupang, brw., s. 51-57).

Ranga decydować może także o przełamaniu tabu wykonawczego. Malinowski odnotował, że jakkolwiek kobiety na Trobriandach zasadniczo nie brały udziału w tańcach okresu *milamala* (uroczystości żniwne poświęcone zarazem duchom przodków), to jednak miał możliwość obserwować przypadek

²⁴ Por. uwagi dotyczące znaczenia takiej „pełni”: Lévi-Strauss, 1970, s. 318.

²⁵ Szersze omówienie tej kwestii: van der Leeuw, 1978, s. 153-170, 260-261.

²⁶ Tym więcej, że przekonanie o szczególnym wypełnieniu nią panującego jest powszechne.

odejścia od tej zasady. Tańcząca była jednak kobietą pochodzącą z rodziny wysoko stojącej w hierarchii Omarakany (Malinowski, 1980, t. 2, s. 178).

Z kolei niska pozycja w grupie decyduje często o niedopuszczaniu do udziału w tańcu. Przykładem reguła rządząca obsadą wykonawczą tańca „White Deerskin” Indian z grupy Hupa, zamieszkujących północno-zachodnią Kalifornię (Goldschmidt, Driver, 1940, s. 107-108). Taniec ten organizowany był przez osoby o wysokim prestiżu, w posiadaniu których znajdowały się rekwizyty konieczne do jego wykonania, stanowiące najbardziej cenną własność grupy. W tańcu tym pod groźbą choroby i nieszczęścia winni byli brać udział wszyscy, którzy mieli do tego prawo, to jest wszyscy dobrze urodzeni. Oznaczało to wszystkich członków grupy z wyjątkiem bastardów.

W innych tańcach, np. w *kolu*, im niższa ranga tańczącego, tym dalsze jego miejsce w szeregu tancerzy, bądź tym mniej istotne przypadające mu role, jak ma to miejsce w podziale zadań tanecznych w weselu polskim. Najdonioślejsze funkcje obrzędowe łączone z tańcem spełniali tam ludzie dojrzali ciesząc się autorytetem (Baudouin de Courtenay-Jędrzejewiczowa, 1929). Natomiast młodzież była tam niekiedy od tańca obrzędowego wręcz odsuwana (Dworakowski, 1935, s. 65), jakkolwiek wiele tańców występujących w części wstępnej i niektóre z części centralnej wesela stanowiło swoistą własność członków tej grupy. Oni też przede wszystkim brali udział w weselnych tańcach zabawowych.

Związek podziału ról w tańcu z kwalifikacjami kulturowymi wykonawcy syntetycznie ilustruje jedna z faz „Buffalo-head-Dance” Indian Fox (Michelson, 1928, s. 25). Podstawowy zespół tancerzy składał się w nim z czterech grup, których członkowie mieli za zadanie uosabiać odpowiadającą im kategorię zwierząt w stadzie bizonów i ich cechy. Pierwsze miejsce zajmował mężczyzna pełniący rolę przewodnika stada „ponieważ stary bizon przewodzi stadu”. Rola ta należała do jednego z dostojników plemienia. Tańczył on poruszając się po obwodzie niewielkiego koła, w pobliżu centrum domu obrzędowego, gdzie też złożona była głowa bizona. Za nim uplasowana była grupa kobiet, „starych krów”, poruszających się za przewodnikiem w dwóch szeregach, jedna przy drugiej, bo tak – bok przy boku – idą bizonie matki ze swym potomstwem. Kolejne miejsce zajmowała grupa chłopców przemieszczających się w zwartej grupie kolistej, jak czyniły to reprezentowane przez nich roczne bizony, tworzące wewnątrz stada odrębny zespół równolatków. Na końcu wreszcie usytuowany był szereg młodych kobiet występujących w roli „młodych krów” nie posiadających jeszcze potomstwa. Jak widać płeć, wiek oraz pełnione w grupie role decydowały o miejscu i roli w tańcu²⁷.

²⁷ Pomijam bardziej szczegółowe dane na temat tego rytuału tanecznego. Pełny opis, połączony z analizą funkcji poszczególnych „aktorów”, byłby tematem na osobną rozprawę. Podobnie rzecz się ma w przypadku szeregu innych rytuałów tanecznych społeczeństw pozaeuropejskich. Danymi na ich temat posługuję się z całą świadomością, że wiedza o nich jest cząstkowa, a interpretacje uwzględniają z reguły jedynie pewien aspekt.

III. ROLA KOSTIUMU I REKWIZYTU

Pierwszym zadaniem stroju w procesie przekazu tanecznego jest uzupełnienie i podkreślenie właściwej danej kulturze „naturalnej” charakterystyki tancerza, a więc strój stosowny do płci, wieku i rangi oraz sytuacji. Najczęściej jest to strój odświętny, noszony przez tancerzy w innych uroczystych sytuacjach, wydobywający cenione walory urody i podkreślający uznawany kanon piękna, jakkolwiek może to być zwykły strój codzienny. W obydwu przypadkach jest on zharmonizowany z przyjętymi normami określającymi co i jak winni nosić: kobieta, mężczyzna, dziecko, starzec lub dostojnik, korespondując z przyjmowaną przez nich rolą²⁸.

Z reguły przy tym, poza społecznościami, w których strój nie ulega zmianom zależnie od okoliczności (np. Buszmeni nie znają zabiegu polegającego na przebraniu się do tańca w strój bardziej uroczysty; przebranie oznacza tam przyjęcie wraz z nie swoim kostiumem obcej osobowości – jest to osobna kwestia, o której obszerniej mówię dalej), „idąc na tańce” w znaczeniu tańców towarzyskich czy zabawowych bądź też biorąc udział w rytuale tanecznym czy obrzędzie, któremu towarzyszy taniec, uczestnicy ich przyodziewają się stosownie do chwili: pięknie, a precyzując: piękniej niż na co dzień, przystosowując się do świąteczności sytuacji tanecznej²⁹. Na Trobriandach np. tańce obrzędowe poprzedzały długotrwałe zabiegi magiczne, których celem było zapewnienie tancerzowi urody, a więc doskonałości ciała, gładkości i pożądanego odcienia skóry, bujności włosów, a także świetności stroju i ozdób, przewyższającej tę, na którą mogli zdobyć się ich partnerzy. Magii piękności towarzyszyła magia gwarantująca sławę dobrego tancerza i zabezpieczająca przed zazdrością mniej zręcznych czy mniej obdarzonych urodą tancerzy. Co więcej, Malinowski odnotował przekonanie, że zazdrość wywołana posiadaniem przez nielicznych szczęśliwców owych niematerialnych dóbr może spowodować śmierć ich posiadacza, gdy zazdrosny rywal odwoła się do pomocy czarnej magii. Wyróżniano nawet klasę oznak na ciele zmarłego, przypominających ornament podobny do tego, którym zdobiono ciało do tańca, uznawanych za świadectwo, że „człowiek ten został uśmiercony za to, że tak dobrze tańczył” (Malinowski, 1980, t. 2, s. 435).

Kostium zarazem podkreśla walory kanonu ruchu tanecznego, przy czym jest to jego funkcja wtórna, w przeciwieństwie do kostiumu komponowanego dla potrzeb określonego tańca. Wielopiętrowe welniaki łowickie na przykład „trzymają” tancerkę przy ziemi, stabilizując ją w momencie emisji ruchu, i ułatwiają ceniony sposób tańczenia określany jako „niesienie się”³⁰.

²⁸ Por. pracę P. Bogatyrieva (1979, s. 163-232) na temat funkcji stroju ludowego na obraszce morawskosłowackim.

²⁹ Bardzo interesujące jest spostrzeżenie B. Malinowskiego na temat międzykulturowych różnic odnośnie do piękna i poprawności stroju noszonego przy uroczystych okazjach. Mieszkańców Trobriandów razil zaobserwowany u Białych zwyczaj redukcji stroju w takich sytuacjach, miejscową normą było bowiem wzbogacanie go (Malinowski, 1980, t. 2, s. 513-514).

³⁰ Jest to maniera ruchu popularna w wielu obszarach Polski.



Ryc. 7. Węgry, okolice Szebeny. Dziewczęcy strój odświętny

wg Martin, 1974

Polega ona na przemieszczaniu się połączonym z obrotami tak równym, by nie rozlała się woda z przysłowiowej szklanki postawionej na głowie tancerki. Natomiast owinięte wokół ciała hinduskie sari czy przyjęty w Indonezji sposób noszenia spódnic składających się – podobnie jak sari – z jednej sztuki tkaniny zamotanej wokół bioder, podkreślają bogactwo ruchów korpusu w kobiecych tańcach z tych rejonów świata. Z kolei obfite, splisowane „w harmonijkę” spódnice kobiet z okolic Pesztu i Szebeny (Węgry) harmonizują z bogactwem obrotów i skrętów wykonywanych przy jednoczesnej sztywności korpusu, co szczególnie widoczne jest w szybkiej części czardasza. Również kanon wolnego, spokojnego ruchu tańców kobiecych przeciwstawianych szybkim, energicznym tańcom męskim, właściwy wielu społecznościom Europy i Azji, często znajduje dodatkowy akcent w stroju, który w odniesieniu do kobiet – bardziej, mężczyźni – mniej krępuje swobodną emisję ruchu.

Drugie zadanie kostiumu stoi w opozycji do przedstawionego. Polega na niwelacji naturalnej charakterystyki tancerza i przekształceniu go w „kogoś innego”. Tu, obok stroju, ważną rolę pełni maska i „maska ruchowa”



Ryc. 8. *Kralice* – uczestniczki magicznego tańca kobiecego z Serbii. W kostiumie widoczne jest połączenie świątecznego stroju kobiecego z elementami zdobienia (ziola) i rekwizytami charakterystycznymi dla tego tańca

wg Mladenović, 1980

konstruowana na podstawie istnienia kulturowych i gatunkowych kanonów ruchu. W omawianym znaczeniu i funkcji kostiumem jest przede wszystkim nagość, będąca odwróceniem sytuacji zwykłej³¹, w znaczeniu odczłowieczenia wykonawcy tańca bądź cofnięcia go w czasie. Pierwszy wariant reprezentuje *vrzino kolo* tańczone przez nagich mężczyzn i stanowiące rytuał, w którym owi nadzy tancerze przyjmowali na siebie rolę istot nadludzkich. Wariant drugi znalazł zastosowanie w ceremonii *O-kee-pa*, w której przeniesienie inicjowanych i celebrantów w kontekst czasu mitycznego łączone było z ich aseksualną nagością.

Innym przykładem transformacji tancerza symbolizowanej kostiumem i maską jest przejście stroju (lub tylko jego elementów) innych postaci ludzkich wzbogacane niekiedy stylizacją twarzy (np. kobiecy makijaż, wąsy i broda, domalowywane zmarszczki itp.). A więc może to być kostium „Kra-kowiaka”, „Negra”, „panny młodej”, „kobiety”, „starca” i inny noszony nie przez swego prawowitego właściciela, lecz przez tych, którzy stają się nim w pewnych okolicznościach i ze względu na nie, choć nie zgadza się to

³¹ Przy uwzględnieniu kulturowo warunkowanej niejednorodności pojęcia „nagość” człowiek jest zawsze ubrany, nawet jeżeli jego strój składa się z przysłowiowego „figowego listka”.



Ryc. 9. Afryka Południowa, grupa Venda. Nagość jako kostium w inicjacyjnym tańcu kobiecym

wg Blacking, 1977

z właściwą im kwalifikacją w życiu codziennym³². Przyjęcie kostiumu kobiety lub mężczyzny przez przedstawicieli płci przeciwnej jest przykładem typowym dla tej formy transformacji dokonywanej za pośrednictwem przebrania.

Kostium nieco bardziej już skomplikowany, w którego symbolice podstawową rolę pełni skrót metaforyczny i synteza cech innych istot ludzkich, zwierząt i form istnienia nieludzkiego, umożliwia tancerzowi „przywdzianie”

³² Zróżnicowanie to dobrze oddaje postać Murzyna Filomeno, jednego z bohaterów *Koncertu barokowego* A. Carpentiera. — Bawiąc podczas karnawału w Wenecji, wbrew panującym obyczajom nie nosił maski, wychodził bowiem z założenia, że jego własna twarz wystarczy za maskę.

ich ciała. Odpowiednia maska zwierzęca i prześcieradło, przewrócony włosiem do góry kozuch, słomiany warkocz oplatający korpus i kończyny czy elementy uprząży czynią z tancerzy biorących udział w obchodach noworocznych i zapustnych – w zależności od potrzeby – bociana, kozę, turonia, niedźwiedzia czy konia³³. Zarazem, czynią z niego reprezentanta cech tych zwierząt i przypisywanej im symboliki, w tym wspólnej cechy „zwierzęcości” i łączących się z nią kojarzeń symbolicznych. Podobnie, maska o bazylijskowej fizjonomii i odzież obwieszona futrzanymi ogonkami lub postrzępionymi frędzlami nadaje noszącemu je tancerzowi ze Słowacji, występującemu w okresie zapustów, kwalifikację Żyda (*Masopustni...*, 1979). Z kolei kostium składający się z żółtego centkowanego kombinezonu i hełmowej maski wyobrażającej wielkiego drapieżnego kota „zmieniają” wykonawcę „Danza de los Negritos” z Meksyku w tygrysa (Olivera, 1974, s. 77, 102)³⁴, słomiany zaś ogon „fryca” (parobka wyzwalanego na kosiarza) czyni zeń, zgodnie z konwencją obrzędu, istotę niedoskonałą, nie w pełni ludzką. „Fryc” przestaje nią być w chwili dopełnienia wyzwolin, a wówczas ogon jest urywany lub podpalany (Kolberg, brw., t. 9, 24).

W przedstawionych przykładach do komponowania kostiumu wykorzystywane są elementy realnie istniejącej rzeczywistości. Natomiast w przypadku tworzenia symbolicznych wyobrażeń „ciał” istot nadprzyrodzonych i nieludzkich, wprowadzane są symbole funkcjonujące w wyobraźni społeczeństw jako imaginacyjne personifikacje tego rodzaju istot oraz ich cech, a także idei i zjawisk, które uosabiają. Wymieńmy reprezentatywne dla tej kategorii kostiumy *katein* – tańczących bogów – Indian Zuni i Hopi, maski Ludożercy z Północy i istot *xwē-xwē* Kwakiutłów, kostiumy diabła i śmierci (znane nam z naszej własnej kultury), taneczne maski lamajskie wyobrażające postaci skomplikowanego panteonu tej religii czy skonwencjonalizowaną charakteryzację i kostium wykonawców tańca *kathakali* z Indii, odtwarzających bohaterów „Ramajamy” i „Mahabharaty”. W tym ostatnim przypadku maską jest obfity makijaż pozbawiający tancerza jego własnej twarzy. Podobnie, jednym i właściwym kostiumem Australijczyka biorącego udział w jednym z *corroboree* i wchodzącego w rolę mitycznych istot może być pierze przyklepione do skóry krwią i tworzące na niej ustalone tradycją ornamenty, czyniące jego ciało ciałem owych istot.

W kontekście transformacyjnym mieści się także zabezpieczająca funkcja stroju. Spełniają ją zarówno konwencjonalny kostium i maska, jak i ich wersja zredukowana do pokrywającego ciało ornamentu czy zmienionego koloru skóry. Przykładem strój bułgarskiej panny młodej szczelnie okrywający ją całą, łącznie z twarzą ukrytą za zasłoną, chroniący ją przed wszelkimi niekorzystnymi wpływami. Przytoczyć tu można także zabezpieczającą funk-

³³ Przedstawione dane dotyczą Polski.

³⁴ Zgodnie z podanymi tu informacjami, jakkolwiek tygrys jest postacią mityczną, sam taniec powstał w okresie kolonialnym. Dane te dotyczą grupy Zinancateków.



Ryc. 10. Północna Australia. Wykonawcy tańca obrzędowego w strojach „przekształcających” ich w istoty mityczne

wg Lange, *op. cit.*

cję czepca w zastosowaniu do niewłaściwych uczestników kobiecego tańca zapustnego „na len”, „na konopie”. Panna, młodzieniec czy też dojrzały mężczyzna, którzy dostali się w krąg tańczących kobiet, zmuszeni byli do przywdziania czepca i wykonania w tym przebraniu tańca wspólnie z kobietami. W moim przekonaniu zabieg ten miał na celu nie tylko niwelację obcości owego odmiennego tancerza, ale także zabezpieczenie go przed bliżej nie określonym nieszczęściem (Kowalska, 1985, s. 74-75). Funkcjonalnym odpowiednikiem tego elementu kostiumu kobiecego jest barwnik, którym żałobnicy z plemienia Tiwi pokrywają ciała przed przystąpieniem do wykonania „tańca dla zmarłego” zabezpieczając się w ten sposób przed zagrożeniem wynikającym z udziału w tym tańcu.

Na pograniczu obydwu omówionych tu sposobów posługiwania się kostiumem można umieścić funkcję stroju szamańskiego. Był on jednocześnie przebraniem i strojem właściwym tej postaci, co koresponduje ze statusem szamana w grupie ludzkiej jako istoty uprzywilejowanej (w sensie kontaktów



Ryc. 11. Brazylia. Wykonawcy tańca w strojach „przekształcających” ich w ptaki (zarazem w istoty mityczne)

wg Lange, *op. cit.*

z zaświatami), a zarazem żyjącej na marginesie społeczności, jak również zgadza się z pośrednią pozycją szamana pomiędzy światem ludzi a światem istot nieludzkich.

Rekwizyt jest tym elementem kontekstu wykonawczego, któremu przypada rola środka wyrazu określającego sytuację, w jakiej występuje taniec, bądź narzędzia działania symbolicznego dokonywanego w tańcu. Pełniąc pierwszą z nich reprezentuje przede wszystkim uniwersalia kulturowe. Ma to miejsce przede wszystkim w przypadku różnych wyobrażeń drzewa życia: od Człowieka-Cedru Kwakiutłów i Pinii wyrosłej z ciała jednego ze „straconych dzieci” Indian Seneka (szerzej na ten temat pisałam w artykułach poprzednich; zob. Kowalska, 1986a, 1986b), przez pale pogrzebowe Tiwi, po tyrs menad i łaskę kalusarów, „gaik” obnoszony wiosną w polskich wsiach czy gałęzie trzymane przez bałkańską *dodolę* i jej towarzyszek (Vakarelski, 1965, s. 301-302).

W tymże sensie rekwizyt jest: 1) niejako zastępcą postaci – bohaterów obrzędu (różga weselna symbolizująca pannę młodą, przekazywana z rąk do rąk w porządku zgodnym z kolejnością „brania w taniec” panny młodej przez uczestników wesela – Kolberg, DWOK, t. 16); 2) symbolem stojących

przed nimi zadań (np. wór napelniony ziemią dźwigany przez króla Dahomeju w jego dorocznym tańcu przed poddanymi); 3) sygnałem mających nastąpić zdarzeń (czepek, z którym przed oczepinami w niektórych rejonach Polski tańczyła swacha); 4) środkiem umożliwiającym pełniejszą identyfikację dziejących się zdarzeń (ikona trzymana podczas tańca przez *nestinara* umożliwiająca mu – jak wierzy – taniec na ogniu – Angelova, 1955) czy wreszcie 5) sygnałem celu, ze względu na który podejmowane są pewne działania obrzędowe (kloc „wymuszający” kulawość przywiązywany do nogi w tańcu wyobrażającym i antycypującym przyszłą transformację tancerzy, tj. młodzieży w ludzi dojrzałych, ustabilizowanych w rolach życiowych odpowiadających każdej płci). W pierwszym z wymienionych wyżej zadań rekwizytu mieści się także uzupełnienie symboliki kostiumu.

Rekwizyty występujące jako narzędzia działań symbolicznych wprowadzanych na miejsce działań instrumentalnych to przede wszystkim narzędzia pracy wspomagające i czyniące prawdopodobnymi wersje tanecznych relacji o pracy, jakkolwiek najczęściej są one wypierane przez gest (Kowalska, 1985, s. 67-68). Z kolei są to różne rodzaje broni, autentyczne i zastępowane przez jej namiastki, używane w tańcach wyobrażających walkę i polowanie, które zgodnie z wierzeniami zapewnić miały zwycięstwo w pierwszym i powodzenie w drugim przypadku.

Na koniec, wspomnieć jeszcze należy o stosowanych w podrózach mistycznych rekwizytach-pojazdach. Do nich należy bęben szamana z Azji Centralnej nazywany jego koniem („koniem” była tu także skóra końska spreparowana w specjalny sposób), huśtawki ułatwiające mediom z grupy Muriów indukcję tanecznego transu, używane także w stanie *possession*, jak również – opisany wcześniej – wehikuł występujący w inicjacjach szamańskich Karibów z Wenezueli. Rekwizyty te stanowiły szczególnego rodzaju uzupełnienie ruchu tancerza powtarzając jego symbolikę w ściśle określonym przedmiocie (do tej kategorii należy bęben szamański) bądź wzbogacając naturalne możliwości ruchowe człowieka mechanicznym ruchem rekwizytu (w tej roli występuje huśtawka Muriów i „wehikuł” Karibów).

LITERATURA

Alexander, H. B.

1964 *North American Indians*, [w:] *The Mythology of all Races*, New York, t. 10.

Angelova, R.

1955 *Igra po ognii. 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 TPN 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.

Benetowa, S.

1936 *Konopie w wierzeniach i zwyczajach ludowych*, Prace Etnologiczne, nr 2, Warszawa.

- Blacking, J.
1977 *An Introduction to Venda traditional Dances*, „Dance Studies”, t. 2, s. 34-56.
- Bogatyriev, P.
1979 *Semiotyka kultury*, Warszawa.
- Bryk, A., Leszczyński, S.
1970 *Pieśni i tańce lubelskie*, Lublin.
- Bystroń, J. S.
1916 *Zwyczaje żniwarskie w Polsce*, Kraków.
1980 *Tematy, które mi odradzano*, Warszawa.
- Cannig, S.
1939 *The Birth of Folk-Dance in French Equitorial, Africa*, „Man”, vol. 39, s. 183.
- Dekowski, J. P.
1948/49 *Zwyczaje weselne w powiecie opoczyńskim*, *Prace i Materiały Etnograficzne*, t. 7, Łódź.
- Dworakowski, S.
1935 *Zwyczaje rodzinne w powiecie wysoko-mazowieckim*, *Prace Etnologiczne*, t. 3, Warszawa.
- Eliade, M.
1974 *Shamanism. Archaic techniques of Ecstasy*, Princeton.
- Elvin, V.
1944 *Stilt-walking among Murias of Bastar State*, „Man”, vol. 44, part B, s. 38-41.
- Frazer, J. G.
1890 *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, New York-London.
1962 *Złota gałąź*, Warszawa.
- Goldschmidt, W. R., Driver, H. E.
1940 *The Hupa white deerskin Dance*, University of California Publications in American Archeology and Ethnology, Berkeley.
- Gonet, Sz.
1904 *Widowiska w czasie świąt Bożego Narodzenia*, „Lud”, t. 10, z. 1, s. 23-30.
- Granet, M.
1926 *Danses et legendes de la Chine Ancienne*, Paris, t. 1-2.
1973 *Cywilizacja chińska*, Warszawa.
- Graves, R.
1967 *Mity greckie*, Warszawa.
- Hoebel, E. A., Frost, E. L.
1976 *Cultural and Social Anthropology*, New Delhi.
- Kolberg, O.
1961 *Dziela wszystkie Oskara Kolberga*, (DWOK), t. 9 – *Wielkie Księstwo Poznańskie*, t. 16 – *Lubelskie*, t. 24 – *Mazowsze*, Wrocław-Poznań.
- Kowalska, J.
1985 *Środki i mechanizm przekazu tanecznego*, „Etnografia Polska”, t. 29, z. 2, s. 63-82.
1986a *Elementarne składniki kulturowych koncepcji rzeczywistości w symbolice ruchu tanecznego. Część I: Kulturowe kwalifikacje ruchu a symbolika ruchu tanecznego*, „Etnografia Polska”, t. 30, z. 1, s. 83-138.
1986b *Elementarne składniki kulturowych koncepcji rzeczywistości w symbolice ruchu tanecznego. Część II: Współzależność symboliki ruchu tanecznego i rzeczywistości o określonej waloryzacji*, „Etnografia Polska”, t. 30, z. 2.
- Krčėk, F.
1898 *Pisanki w Galicji*, „Lud”, t. 4, s. 186-231.
- Krzyżanowski, J.
1947 *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, Warszawa, t. 1-2.
- Lawler, L. B.
1964 *The Dance in Ancient Greece*, Washington.

- van der Leeuw, G.
1978 *Fenomenologia religii*, Warszawa.
- Levi-Strauss, C.
1970 *Antropologia strukturalna*, Warszawa.
- Lockwood, D.
1969 *Ja, Australijczyk*, Warszawa.
- Malinowski, B.
1980 *Dzieła*, Warszawa, t. 1-3.
- Martin, G.
1963 *East-European Relations of Hungarian Dance Types*, [w:] *Europa et Hungaria Congressus Ethnographicus in Hungaria, Budapest 16-20. 10. 1963*, Budapest, s. 469-515.
1974 *Hungarian Folk Dances*, Budapest.
- de Martino, E.
1971 *Ziemia zgryzoty. Przyczynek do historii życia religijnego południowych Włoch*, Warszawa.
- Masopustni...
1979 *Masopustni tradice*, Brno.
- Matuszewski, I.
1903 *Bohaterowie jaselek*, [w:] *Swoi i obcy*, Warszawa.
- Matyas, K.
1887 *Dramat gminny polski (kolęda)*, „Wisła”, t. 1.
- Michelson, T.
1928 *Notes on the Buffalo-head Dance of the Thunder Gens of Fox Indians*, [w:] *Smithsonian Institution Bureau of American Ethnology*, bull. 87, Washington.
- Mladenović, O.
1973 *Kolo u južnih Slovena*, Beograd.
1980 *Forms and Types of Serbian Folk Dances*, „Dance Studies”, vol. 4, s. 53-83.
- Moszyński, K.
1928 *Polesie Wschodnie. Materiały etnograficzne z wschodniej części byłego powiatu mozyrskiego oraz powiatu rzeczyskiego*, Warszawa.
1967 *Kultura ludowa Słowian*, Warszawa, t. 1-2.
- Olivera, M.
1974 *Las Danzas y Fiestas de Chiapas*, [w:] *Catalogo Nacional de Danzas*, t. 1, Mexico.
- Sachs, C.
1965 *World History of the Dance*, New York.
- Selwyn, T.
1979 *Images of Reproduction: An Analysis of Hindu Marriage Ceremony*, „Man”, vol. 14, nr 4, s. 684-698.
- Simatupang, R. O.
brw. *Dances of Indonesia*, Djakarta.
- Ulanowska, S.
1888 *Boże Narodzenie u górali zwanych Zagórzanami*, „Wisła”, t. 2, s. 98-119.
1891 *Łotysze Inflant Polskich a w szczególności gminy Wielońskiej, powiatu Rzeczyckiego. Obraz etnograficzny*, Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej, t. 15, s. 181-282.
- Vakarelski, Ch.
1965 *Etnografia Bułgarii*, Warszawa.
- Werner, W. L.
1937 *A Black Civilization*, New York – London.
- Zwoński, E.
1978 *Chorea. Muza i bóstwo w religii greckiej*, Warszawa.

Jolanta Kowalska

THE CULTURAL QUALIFICATIONS OF THE NON-MOVEMENT MEANING ELEMENTS OF THE DANCE

Summary

The reflexions presented here are the continuation of the two previous papers published in "Etnografia Polska" concerning the problem how the primary components of the conception of reality can be reflected in the symbolism of the dance movements (Kowalska, 1986a, 1986b). All the three papers together are intended to make a whole study concerning the cultural qualifications of the meaning elements of the dance and their influence on the symbolism of the dance itself.

The issue discussed in this paper comprises three subjects. The first one concerns the cultural qualifications of the emitter of the movement i.e. the body of the dancer. Special attention has been paid to the problems: 1. The meaning of incorrectness in the functioning of the body — the emitter 2. The estimation and meaning of the culturally conditioned variants of the use of body (so-called "mannerism of the movement"). The second one is connected with the meaning of the social role of the dancer: sex, age and social status. The third group of problems concerns the function of costumes and other material requisites. The symbolism of the situational context has been set aside here since the analysis of cultural qualifications of the place and situation of the dance performance had been discussed in the second of my above mentioned papers. I think that such an order of the discussed problems gave me a harmonious way of passing them in sequence for it stays in accordance with the order in which the questions arose.

Translated by Anna Kuczyńska-Skrzypek