

CZĘŚĆ II

Jolanta Kowalska
(IHKM PAN, Warszawa)

Taniec w mitach kreacyjnych. Wprowadzenie

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. Wtedy materia zaczyna tańczyć, układa się w olbrzymi łuk aureoli otaczającej jego postać.

Ananda Coomaraswamy

Jednym z najciekawszych zespołów źródeł odnośnie tańca są mity kreacyjne mówiące o stworzeniu świata i człowieka. W stosunkowo dużej ich liczbie taniec występuje w roli czynnika sprawczego tworzenia, bądź jednego z elementów działania kreacyjnego. Częstotliwość występowania tego motywu mitologicznego nasuwa nieuniknione pytanie - dlaczego właśnie taniec? Jakie czynniki właściwe myśleniu religijnemu ludów świata spowodowały, że niektóre z nich u początku swej drogi postawiły taniec. Artykuł mój poświęcam wprowadzeniu w tę frapującą problematykę.

1. Przesłanki

Z kwestią obecności tańca w mitach kreacyjnych i wymienionych tu dwóch jego ról, zetknęłam się kilkakrotnie przy okazji analiz różnych aspektów kulturowych uwarunkowań symboliki tańca. Po raz pierwszy wypłynęła ona w związku z rozważaniami poświęconymi funkcjom tańca w kulturze, a wśród nich funkcji komunikacyjnej i przyczynom swojego rodzaju „uprzywilejowania” tańca w artykułowaniu określonych treści. Ważną wskazówką umożliwiającą rozważenie tej kwestii stanowiło dla mnie spostrzeżenie Melville i Frances Herskovitsów, zawarte w *Dahomeyan Narrative* (1968 s. 45). Stwierdzili oni, że w analizowanych tekstach mitologicznych ludów zamieszkujących teren Dahomeju nie występowały wątki tragiczne. Zauważyli zarazem, że w badanych społecznościach obowiązywała wizja świata pojmowanego jako nieprzyjazny ludziom, obszar potencjalnych zagrożeń, narzucająca konieczność milczenia wobec smutku i cierpienia, bowiem objawienie ich mogłoby je powiększyć. Był to powód, ze względu na który uczucia te nie były wyrażane słownie,

mogły być jednak artykułowane w tańcu. Wprowadzenie tańca w miejsce słowa dokonywane było tu więc w ściśle określonych okolicznościach, z przekonaniem, że jest on środkiem gwarantującym skuteczność i nieszkodliwość wypowiedzi. Spostrzeżenie Herskowitsów nawiązuje do udokumentowanej w pracach z dziedziny etnologii i religioznawstwa szczególnej klasyfikacji kulturowej słowa (van der Leeuw 1978, s. 188-201; Cassirer 1977, s. 269-275).

Myśleniu magicznemu, które właściwe jest kulturom społeczeństw przed-industrialnych i tradycyjnych przynależna jest tendencja do posługiwania się omownością, gdy zachodzi potrzeba nazwania mocy i zjawisk przerastających człowieka w jego własnym domniemaniu. Wiara w niebezpieczną moc wypowiedzanego słowa, w tym zwłaszcza nazw własnych, wiąże się z przekonaniem, że nadanie imienia jest aktem pobudzenia do życia, wypowiedzenie go zaś równoznaczne z przywołaniem, a zarazem ujawnieniem symbolizowanej przez nie treści. W konsekwencji oznacza to, że użycie słowa niesie z sobą poważne ryzyko, zwłaszcza, gdy w grę wchodzi treści ważne.

Zwolennicy przestrzegania w tańcu prajęzyka ludzkości¹ byłoby może skłonni uznać przedstawione wyżej dane, za przemawiające na korzyść wysuwanej przez nich hipotezy. W przypadku prowadzonych tu rozważań największe znaczenie ma fakt, że zaprezentowane kwalifikacje słowa mają swe źródło w dualnej koncepcji świata, zgodnie z którą rzeczywistości ludzkiej odpowiada rzeczywistość pozaludzka - święta. Zarazem, kontakt człowieka z owym obszarem świętym jest - zgodnie z konwencją myślenia religijnego - koniecznością, warunkiem zachowania życia, ponieważ on właśnie jest życia sponsorem. Nawiązując z nim kontakt człowiek posługuje się środkami, które - zgodnie z jego przekonaniem - zapewnią mu nie tylko właściwy rezultat działania ale i bezpieczeństwo, a więc słowem i przedmiotem magicznym oraz samym działaniem w tym także tańcem.

Na kwestię tę zwrócił uwagę Gerardus van der Leeuw w rozważaniach poświęconych roli ruchu w obrzędzie (1978, s. 418-419, 422-423) wyróżniając trzy jej aspekty. - Przede wszystkim więc działanie obrzędowe wywołuje „poruszanie świętej mocy”. Po wtóre, sam obrzęd jest ruchem, w którym „własna moc ciała staje się znowu, podobnie jak w świecie pierwotnym podstawą sakramentu” (van der Leeuw 1978, s. 419). A wreszcie obrzęd opiera się na ruchu stanowiącym powtórzenie aktu stwórczego, co decyduje o jego znaczeniu i przesądza o wartości. Van der Leeuw podkreślił przy tym, że działania związane z obrzędem, ze względu na występującą w nich szczególną rytmizację ruchu, nabierają charakteru zachowań tanecznych (ibidem, s. 422-424).

Dodać należy jeden jeszcze element uzupełniający, a zarazem wyjaśniający szczególne uprzywilejowanie tańca w omawianym zakresie. - Taniec, ów środek artykulacji treści zdolny wejść w kompetencje słowa w sytuacji, gdy okazuje się ono zawodne, nazywany bywa j ę z y k i e m b o g ó w . Docho- dzimy tu, jak przypuszczam, do sedna sprawy. Bowiem by zostać zrozumianym należy użyć właściwego języka, w odpowiedni sposób. W tym znaczeniu, uprzywilejowanie tańca jako środka przekazu wynika z jego kulturowo uwa-

runkowanej kwalifikacji, jako w ł a ś c i w e g o j ę z y k a o b r z ę d u. Ta zaś jego cecha znajduje potwierdzenie i egzemplifikację właśnie w mitach stanowiących przedmiot mego artykułu.

Najbardziej znaczący dla całości prowadzonych przeze mnie prac poświęconych kulturowym determinantom był i jest *casus* mitycznego tańca kreacyjnego Siwy-Nataradży zaczerpnięty z kultury Indii. Kontakt z reprezentowanym w nim sposobem pojmowania tańca stanowił ów nieodzowny moment iluminacji poznawczej, umożliwiając przełamanie utartych nurtów myślenia. Analiza treści tego mitu skonfrontowana z wyobrażeniem rzeźbiarskim opisywanego w nim tańca stanowiła podstawę, w oparciu o którą stworzyłam koncepcję roli człowieka w tańcu. Przyjęłam, że podobnie jak mityczny tancerz jest on „tańczącym centrum” emisji ruchu i znaków tanecznych. Koncepcja ta umożliwiła mi ustalenie punktu odniesienia klasyfikacji tańca rozumianego jako forma przekazu treści kulturowych (Kowalska 1985). Tenże mit, niezmiernie klarowny, kompletny a przy tym „oprawiony” w obszerną literaturę przedmiotu, nadał nowy wymiar podobnym przekazom mniej kompletnym, bądź po prostu mniej znanym, stanowiąc zarazem inspirację do bliższego ich poznania.

Taniec jest zjawiskiem ruchowym. Ruch o szczególnych walorach rytmicznych jest jego tworzywem i jedynym sposobem materialnej egzystencji. Dla tej przyczyny zapewne, podstawowy zakres ról możliwych do spełnienia przez taniec w mitach omawianej kategorii, wypłynął już przy okazji rozważania kwestii symboliki ruchu i bezruchu. Powszechnik kulturowy, na mocy którego tworzywo tańca - ruch - asocjowane jest z życiem w sensie atrybutu i symbolu życia, w sposób bezpośredni dokumentowała treść mitów kreacyjnych, w których taniec, ruch, pierwsze drgnienie kreatora, czy pierwotna wibracja materii stanowiły czynnik sprawczy aktu stwórczego. W dalszej kolejności były to mity, w których ruch bądź taniec stanowiły komponent działań twórczych. Na koniec wreszcie takie, zgodnie z treścią których taniec (ruch, wędrówka) czyniły możliwym przełamanie kryzysu mitycznego. Wymienione tu kategorie mitów kreacyjnych różniące się pomiędzy sobą rolą, którą odgrywał w nich taniec, odpowiadają zasadniczemu ich podziałowi.

2. Taniec jako czynnik sprawczy kreacji

Istnieją dwa warianty tej roli tańca w mitach kreacyjnych. Cytat stanowiący motto artykułu, zaczerpnięty z kultury Indii, oddaje sens pierwszego z nich. R u c h p r z e k s z t a ł c a j ą c y s i ę w t a n i e c, biorący swój początek z drgnienia Mahadevy ożywia tu martwą materię i pobudza ją do tańca rekreującego świat po każdym kolejnym kataklizmie kosmicznym. Hinduistyczna doktryna religijna (Berriedale 1964; Bhavnani 1970; Dowson 1978) opiera się na koncepcji zamierania i odradzania się świata w cyklu Dni i Nocy Brahmy. Brahma, pierwszy z trójcy bóstw hinduizmu narodzić się miał z jaja kosmicznego (lotosu). Stworzył on świat, zniszczony przed nastaniem pierwszej Nocy ognistym katalizmem, a następnie odtworzył go ponownie z nastaniem kolejnego Dnia. Cykl Dni i Nocy Brahmy powtórzyć się ma sto razy po czym nastąpi

zwinięcie świata, swojego rodzaju autoanihilacja, powrót do pierwotnego jaja kosmicznego, z którego wszystko wzięło początek.

W mitach o stworzeniu świata zarejestrowanych w kulturze Indii występują jeszcze dwa inne wątki kojarzące taniec z kreacją. Zgodnie z *Rygwedą*, a więc najstarszą przedaryjską warstwą wierzeń, wyłonienie świata z Chaosu dokonane być miało przez krąg tańczących bogów. Motyw ten powtarza się następnie w opisie wydobywania z dna oceanu *amrity* - napoju nieśmiertelnych - dokonywanego już nie poprzez taniec lecz ruch obrotowy mątewki obracanej przez bogów i *asurów*².

Trzeci wątek związany jest z postacią Siwy-Nataradży - Pana Tańca (por.: Kowalska 1985), któremu przypisywane są atrybuty całej trójcy bóstw hinduistycznych. - Brahmy, do którego należała kreacja świata, Wisznu utrzymującego świat w trwaniu i chroniącego go, oraz Siwy - niszczyciela. Zgodnie z mitem mówiącym o „prawykonaniu” a zarazem początku nieustającego tańca *nadanta*, Siwa tworzy nim, zachowuje w trwaniu i niszczy istnienie, w sensie niszczenia zła-niewiedzy. Wykonuje zaś swój „stworczy tan” w idealnym centrum - środku i sercu świata, które jest zarazem sercem każdego z ludzi. Uosabia on tu pełnię kompetencji, kategorii istnienia a nade wszystko pełnię czasoprzestrzeni, które powołuje do życia swym tańcem.

Inny przykład tańca kreacyjnego, którego źródłem jest pierwotny impuls zawiera mitologia Dogonów z Afryki Zachodniej (teren Mali). Zgodnie z koncepcją tego ludu na temat stworzenia świata (Griaule 1970; Griaule, Dieterlen 1963, s. 84-87, 1965, s. 61-62, 95-101) początkiem wszystkiego była wibracja. Siedem pierwszych wibracji materii we wnętrzu jaja kosmicznego, inaczej ziarna *pō* (identyfikowanego z najmniejszym znanym Dogonom nasieniem - *digitaria exilis*, a zarazem z bliźniaczą gwiazdą Syriusza nazywaną gwiazdą Digitaria) sprawiło iż pękła jego powłoka i materia rozprzestrzeniła się po najdalsze krańce świata. Jednocześnie, owe wewnętrzne wibracje wprawiły materię w ruch rozwijający się zgodnie z linią spirali, stanowiący swoisty taniec kreatora - boskiego garncarza Amma. Rzecz znamienna, że zarówno pierwsze drgnięcie Mahadevy w mitologii Indii, jak i pierwotna wibracja materii w wierzeniach Dogonów, mają swe źródło w intelekcie - ruchu myśli Kreatora.

Drugi wariant roli tańca jako czynnika sprawczego w mitach kreacyjnych, *s a m o i s t n i e s t a n o w i ą c e g o a k t s t w o r z e n i a* reprezentuje taniec Eurynome z przedhelleńskiego mitu pelazgijskiego. - „Na początku Eurynome, bogini wszechrzeczy, wyłoniła się naga z Chaosu, nie miała jednak na czym oprzeć stóp, wobec czego tańcząc samotnie na falach oddzieliła morze od nieba. Tańczyła w kierunku południa a wiatr, który wiał w ślad za nią wydawał się czymś nowym i zbyt samodzielnym by od niego zacząć dzieło stworzenia. Kręcąc się w koło chwyciła ten Wiatr Północny, roztarła go w dłoniach i patrzcie: oto powstał wielki wąż Ofion. Eurynome tańczyła by się rozgrzać, jej ruchy stawały się coraz gwałtowniejsze aż Ofion pełen pożądania owinał się wokół jej boskich członków i połączył się z nią” (Graves, 1967, s. 37)³.

Występują tu dwa znamienne motywy ruchowe rejestrowane w wielu mitach mówiących o powstaniu świata i człowieka. Pierwszy, to ruch Kreatora na falach praoceanu prowadzący do stworzenia stałego gruntu, „na którym można by oprzeć stopy”. W przytoczonym micie pelazgijskim jest to taniec wykonywany jako celowe działanie twórcze. Znane mi jego korelaty mają na ogół charakter czysto ruchowy, bądź działań paratanecznych. W mitologii fińskiej np. miał to być wręcz bezwolny ruch dziewicy Leónnotar unoszącej się biernie w bezkresie wód pokrywających ziemię (Kalwela 1980, s. 8-10). Z kolei, zgodnie z mitycznym przekazem na temat początku Indian Omaha, był to ruch bezcielesnych istnień przemieszczających się ponad wodami w stronę północy a następnie wschodu, południa i zachodu (zgodnie z wierzeniami Omaha był to kierunek tworzenia, a w praktyce obrzędowej tej społeczności kierunek modlitwy) w poszukiwaniu miejsca, gdzie mogłyby prowadzić życie jako istoty z ciała i krwi. W czasie swej wędrówki nie znalazły one nigdzie suchego skrawka gruntu, gdy „nagle spośród wód wyrosła ogromna skała. Wybuchła płomieniami aż wody uniosły się ku niebu jako chmury. Pojawiła się sucha ziemia, wyrosły na niej trawy i drzewa. Duchy zstąpiły na nią i stały się istotami ludzkimi; nasyciły się pokarmem z nasion traw i owoców drzew, a ziemia zawibrowała radością i wdzięcznością dla Wakondy, pana stworzenia” (Alexander 1964, s. 98). W tym przypadku, jak widać, zasadniczą rolę odgrywa ruch obrotowy wypełniający przestrzeń w „kierunku kreacji”, stanowiący typologiczny i funkcjonalny odpowiednik czynności macenia wód, wydobywania ziemi na ich powierzchnię. Ruch ten zarazem stanowi element swego rodzaju auto-kreacji, przemiany w istoty ludzkie, dokonywanej przez owe bezcielesne istnienia.

Drugi motyw ruchowy charakterystyczny dla mitów kreacyjnych, który wystąpił w tańcu Eurynome to potarcie dłoni posiadające znaczenie czynności twórczej, czyniącej materię podległą intencji Kreatora, umożliwiającej p r z e - t w o r z e n i e jej.

Taniec jako samoistna czynność stwórcza jest częstym sposobem działania zwierząt-kreatorów, kruka, kojota itp. - w koncepcjach stworzenia szeregu plemion Indian Ameryki Północnej (Alexander 1964, s. 217, 259-262, 293, 308). Jest też elementem działania bóstw, istot nadprzyrodzonych i legendarnych założycieli podwalin życia i kultury. Wkraczamy tu w kolejny zakres zagadnień dotyczących tańca w mitach kreacyjnych.

3. Taniec jako element kreacji

Liczne koncepcje stworzenia zarejestrowane w kulturach ludów pierwotnych odczytujemy jak wielce niekompletne księgi rodzaju, pozbawione pierwszego a niekiedy i więcej rozdziałów. Brakuje w nich nam, przyzwyczajonym do kanonu myślenia ukształtowanego przez biblijną sekwencję „na początku było Słowo, a Słowo było u Boga i Bogiem było Słowo” - określonego początku i logicznego, z naszego punktu widzenia, przebiegu zdarzeń. Biorąc do ręki którykolwiek z tekstów tego rodzaju wpadamy niejako „w środek akcji”⁴. Oto

więc dowiadujemy się np., że istnieje ludzka wioska, tyle że mieści się ona w świecie podziemnym, bądź, że w świecie już istniejącym i na poły lub nawet całkowicie ukształtowanym, egzystują jakieś istoty o bliżej niesprecyzowanym statusie - ni to nadprzyrodzonym, ni to ludzkim. Dopiero ich działania i kompetencje ujawniają ich charakter.

W mitach tych ważną rolę odgrywają: kwestia stadialności tworzenia i kryzysów istnienia spowodowanych błędami popełnianymi przez pierwszych ludzi, bądź konfliktem pomiędzy istotami nadprzyrodzonymi oraz motyw poszukiwania przez ludzi zasady istnienia świata. Taniec ma w nich do wypełnienia trzy rodzaje zadań. Pierwsze z nich wynika z przypisywanych mu tu kwalifikacji w a r u n k u w ł a ś c i w e g o f u n k c j o n o w a n i a ś w i a t a przekazywanego ludziom przez istoty nadprzyrodzone lub zdobywanego przez ludzi. Motyw zdobycia tańca-zasady zawarty jest w micie Kwakiutłów z północno-zachodniego wybrzeża Ameryki Północnej, mówiącym o pochodzeniu tańca *Xwe'xwe*. Powiedziane jest w nim: „*Wa'qe^e* wioślował w pobliżu *Xulk^u*. Wędrował w kierunku północnym aż dotarł do *K'wa ne*. Wylądował, wylądował [zawartość] swej łodzi i pozostał tam na długi czas. Wybudował mały dom. Pewnego wieczoru, gdy siedział w swym domu usłyszał łoskot i rozmawiających ludzi. Dokonał wówczas oczyszczenia ponieważ myślał, że było to coś ponanaturalnego. Usłyszał to ponownie i poszedł zobaczyć co by to mogło być. Przybył do *Ax dEm* i zobaczył dom. Przez dach wylatywały iskry. Z domu dobiegał hałas. [Hałas] nagle umilkł i [*Wa'qe^e*] usłyszał rozmawiających ludzi. Zajrzał przez dziurę po sęku [do wnętrza domu] i zobaczył tańczących *xwe-xwe*. Kiedy w pieśni towarzyszącej tańcowi wypowiedziane zostało pewne słowo upadli oni na ziemię i zmienili się w karmazyny. Ogony ich uderzały o ziemię powodując łoskot. Musieli być istotami przedwiecznymi ponieważ nie zauważyli kiedy przyłączył się do nich obcy. [*Wa'qe^e*] przez cztery noce chodził by patrzeć na ich taniec. Potem pomyślał: sprawdzę co uczynią [gdy wejdę do domu]. Wszedł [do domu]. Nikt nie zwrócił na niego uwagi. Zatrzymał się i powiedział: Otrzymałem was jako mój nadprzyrodzony dar. Jesteście mi potrzebni do mego świętego tańca. Oni na to przystali” (Boas 1935, s. 27–28).

Z kolei motyw przekazania ludziom tańca-zasady prawidłowego funkcjonowania świata zawierał mit Indian prerii wyjaśniający pochodzenie „tańca słońca”. Taniec ten ofiarowny został ludziom w latach głodu i suszy spowodowanych bezruchem ciał niebieskich. Wraz z tańcem otrzymali zapewnienie, że coroczne powtarzanie go zagwarantuje im pomyślność i obfite stada zwierząt, a przede wszystkim niezagrożone żadnym nieszczęściem istnienie świata. W micie Czejennów Grzmiący Piorun (głos Wielkiego Ducha) takimi oto słowy zwrócił się do przedstawicieli ludzi, młodego szamana i towarzyszącej mu kobiety: „Postępujcie zgodnie z moimi instrukcjami 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 pójdą do waszych siedzib. Weź tę czapkę z rogami i noś ją podczas ceremonii, którą wam ofiarowałem a będziecie posiadali władzę nad

zwierzętami. Włóż ją, gdy wyjdiesz stąd a ziemia będzie ci błogostawić" (Alexander 1964, s. 123).

Wątek poszukiwania i uzyskania tańca stanowiącego swoisty *modus vivendi* świata zawarty jest również w mitologii Zuñi. Zgodnie z wierzeniami tej społeczności pierwsi ludzie odbyli wędrówkę w poszukiwaniu centrum świata, które zamieszkiwane było przez tańczących bogów *kacina*. Symboliczną transpozycją owego mitycznego centrum miało być w konsekwencji każde miejsce, w którym wykonywane były tańce ludzi przyjmujących na czas ich trwania role tańczących bogów, powracających w kontekst czasu mitycznego (Benedict 1935, s. 1-50; 1960, s. 137-141; Alexander 1964, s. 206-211).

Drugie zadanie tańca w omawianej kategorii mitów łączy się z przypisywaną mu zdolnością do spełniania r o l i ś r o d k a p o r z á d k o w a n i a ś w i a t a. Motyw ten zawiera mitologia Chin (Granet 1973, s. 28-35; Ferguson 1964, s. 35-38). W legendarnych czasach państwo chińskie młode jeszcze i niepełnie ukształtowane, a zatem tym łatwiej ulegające wszelkim wpływom destrukcyjnym, nawiedzały kataklizmy, zapobieganie którym należało do obowiązków władców. Pierwszy z nich, Wielki Jü, twórca państwa i założyciel legendarnej dynastii Hia, posłużył się tancem by dokonać boskiego dzieła uporządkowania ziemi. Wyznaczył on 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). Był to taniec niezwykle z wielu względów, w tym również na formę ruchu (Wielki Jü poruszał się kulejąc), przede wszystkim jednak zwraca uwagę jego funkcjonalna zgodność z tańcem Siwy-Nataradży, jakkolwiek zakres dokonań Wielkiego Jü był węższy, bo ograniczony do „ziemskiego gospodarstwa”.

W kompetencjach tańca do porządkowania świata mieści się jego zdolność do przekształcania. Sygnałem tej kwestii był autokreacyjny ruch bezcielesnych istnień z mitu plemienia Omaha. Daleko wyraziściej ta cecha tańca daje o sobie znać w mitach Irokezów (Mac Elwain 1978, s. 107-108; Alexander 1964, s. 26-27), które opisują powstanie Plejad nazywanych tu tańczącymi gwiazdami. Gwiazdy te były kiedyś dziećmi. Pewnej nocy dzieci obudził śpiew, zaczęły do jego wtóru tańczyć i w czasie tańca wstępowały coraz wyżej i wyżej aż znalazły się na sklepieniu niebieskim, a tam zostały zamienione w gwiazdy. Zgodnie z wierzeniami Irokezów Plejady tańczą każdego roku przez cztery dni nad domem obrzędowym jednego z męskich stowarzyszeń. Taniec ich rozpoczyna nowy rok.

Ostatnie wreszcie zadanie tańca jako elementu działań kreacyjnych to s t a b i l i z a c j a a k t u k r e a c j i. Ideę tę pięknie oddają - jeśli idzie o stworzenie świata mit Indian Pima, w wymiarze ludzkim zaś mit australijski zarejestrowany w okolicach Melbourne. Pierwszy z nich powiada: „Na początku nie było nic w miejscu gdzie jesteśmy - ziemi, słońca, księżyca, gwiazd ani niczego co widzimy. Przez wieki ciemność zbierała się aż uformowała się w wielką bryłę, w której ukształtował się Opiekun Ziemi. Unosił się on z wia-

trem jak puszysty klaczek bawełny, przemieszczając się tu i ówdzie, nie mogąc się na niczym oprzeć ani nigdzie zatrzymać. Pewien swej mocy postanowił spróbować utworzyć trwałe miejsce, wziął więc ze swej piersi odrobinę pyłu i rozpląszczył ją na placek. Następnie pomyślał: niech ukażą się rośliny i pojawił się gąszcz kreozotowy. Trzykrotnie krąg ziemi przewrócił się lecz za czwartym razem pozostał tam, gdzie Opiekun Ziemi umieścił go. Wówczas, Opiekun Ziemi zatańczył na [stworzonej przez siebie] ziemi i zaśpiewał" (Alexander 1964, s. 177)⁵.

Z kolei w australijskim micie o stworzeniu człowieka powiedziane jest co następuje: „Na początku Pundjel uczynił z gliny dwie istoty ludzkie rodzaju męskiego. Przy pomocy swego wielkiego noża wyciął trzy duże arkusze kory. Na jednym z nich umieścił porcję gliny i wyrobił ją swym nożem aż uzyskała potrzebną konsystencję. Gdy glina była miękka położył część jej na drugim arkuszu kory i zaczął lepić z niej człowieka: zaczął od stóp, potem ulepił nogi, korpus i ramiona i głowę. Na każdym z arkuszy kory ulepił człowieka. Był bardzo zadowolony ze swej pracy, spoglądał na ludzi długi czas i zatańczył dookoła nich. Następnie wziął włóknistą korę, zrobił z niej włosy i umieścił je głowach ludzi - jednemu z nich dał włosy proste, dwóm pozostałym kręcone. Pundjel ponownie obejrzał swe dzieło. Był bardzo zadowolony. Raz jeszcze zatańczył wokół ludzi. Wygładził ich ciała swymi dłońmi poczynając od stóp do głowy, po czym kładł się na nich kolejno i wdmuchiwał im oddech w usta i pępki aż ciężko oddychając poruszyli się. Wówczas zatańczył wokół nich po raz trzeci. Później nauczył ich mówić i sprawił, że powstał [z ziemi], urosli i stali się dojrzałymi młodymi ludźmi" (Dixon 1964, s. 273).

W micie Indian Pima taniec pojawia się z chwilą całkowitego zakończenia dzieła stworzenia, natomiast w micie australijskim zamyka on, niejako wieńczy kolejne fazy procesu kreacji. W obydwu nie tyle stymuluje czynności Opiekuna Ziemi i Pundjela, co stanowi ich akt końcowy - ostatni wyraz dokonanego dzieła.

....

Przedstawiłam tu zaledwie szkic problematyki dotyczącej tańca w mitach kreacyjnych, rodzaj zgrubnego inwentarza zagadnień. Pełna analiza przytoczonych tu jak i pominiętych mitów ujawni z pewnością szereg dalszych korelacji pomiędzy poszczególnymi ich wątkami, jak i niejeden nowy motyw kryjący się w obszernych danych źródłowych.

Przypisy

¹ Ta stara poetycka wizja zawarta w *Dialogu o tańcu* Lukiana z Samosate powracała w koncepcjach wielu badaczy. Nawet jeśli nie wypowiediana dosłownie tkwiła u podstaw powtarzającego się motywu: „taniec jest tak dawny jak ludzkość. Dawniejszy niż język”.

² Analogiczny motyw - wydobywania z dna oceanu jako jednego ze zdarzeń wchodzących w skład kosmogonii - zawiera mitologia Japonii. Por.: *Kojiki*: 1986, s. 46-48 (zwój I, akapit 2, w. 3-4, zwój I, akapit 4, w. 1-16).

³ Graves powołuje się na: Pliniusz, *Historia Naturalna* (IV.35 i VIII.67) oraz Homer, *Iliada* (XX.223)

⁴ W oparciu o konstatację tych cech mitów społeczeństw przedindustrialnych wylansowana została tyle chwytliwa co nieuzasadniona hipoteza o braku jakichkolwiek systematycznych koncepcji stworzenia wśród owych ludów (Arrhenius 1912, s. 1-10).

⁵ Opiekun Ziemi śpiewał:

„Opiekun Ziemi ukształtował świat/ Podziwiał do czego jest zdolny!
 Uczynił go krągłym i gładkim/ Podziwiał do czego jest zdolny!
 Opiekun Ziemi stworzył góry/ Bacz co powiedział!
 On jest tym, który to uczynił/ Bacz co powiedział!
 Opiekun Ziemi ukształtował ten świat/ Opiekun Ziemi stworzył te góry
 Czynił go większym i większym/ Po ziemi się rozgląda
 Na góry swe spoglądać może”

(Alexander 1964, s. 177).

Literatura

- Alexander H. B.
 1964 *North American Mythology, Mythology of all Races*, t. 10, New York.
- Arrhenius S.
 1912. *Obraz wszechświata w dziejach ludzkości*, Łódź-Warszawa-Lwów.
- Benedict R.
 1935 *Zuñi Mythology*, Columbia University Contributions to Anthropology, t. 21, cz. 1-2, New York.
- 1966 *Wzory kultury*, Warszawa
- Berriedale K.
 1964 *Indian Mythology, Mythology of all Races*, t. 6, New York.
- Bhavani E.
 1970 *The Dance in India*, Bombay.
- Boas F.
 1935 *Kwakiutl Tales*, New Series, Columbia University Contributions to Anthropology, t. 24, New York.
- Cassirer E.
 1977 *Esej o człowieku wstęp do filozofii kultury*, Warszawa.
- Dixon R. B.
 1964 *Oceanic, Mythology of all Races*, t. 9, New York.
- Dowson J.
 1978 *A classical dictionary of Hindu mythology and religion, geography, history and literature*, New Delhi
- Elwain Th. Mac
 1978 *Mythological tales and the Allegany Seneca*, Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in Comparative Religion no 17, Stockholm.
- Fergusson J. C.
 1964 *Chinese Mythology, Mythology of all Races*, t. 8, New York.
- Granet M.
 1973 *Cywilizacja chińska*, Warszawa.
- Graves R.
 1967 *Mity greckie*, Warszawa.
- Griaule M.
 1970 *Schwarze Genesis*, Freiburg.

Griaule M., Dieterlen G.

1963 *The Dogon of the French Sudan, Africa Worlds. Studies in the Cosmological Ideas and Social Values of African Peoples*, Oxford-London-New York, Toronto, s. 83-110

1965 *Le renard pâle*, Travaux et Memoires de l'Institut d'Ethnologie University de Paris, t. 72, Paris.

Herskovits M. i F.

1968 *Dahomeyan Narrative. A cross-cultural analysis*, Evanston.

Kalewala...

1980 *Kalewala*, Warszawa.

Kojiki...

1986 *Kojiki czyli księga dawnych wydarzeń*, t. 1-2, Warszawa.

Kowalska J.

1985 *Symbolika uniwersum w wyobrażeniu rzeźbiarskim mitycznego tańca kreacyjnego Siwy-Nataradży*, „Etnografia Polska”, t. 28, cz. 2, s. 231-241.

Leeuw G. van der

1978 *Fenomenologia religii*, Warszawa.

Jolanta Kowalska

Dance in the creation myths. An introduction

Summary

Myths telling about the acts of creation of the world and people belong to the most interesting sources for the study of dance. In a relatively great number of them dance appears as a causative factor of creation or of the elements of the creative activity. The frequency with which those motives occur suggests a question: why the dance? What the characteristics of the religious thought of the human placed dance at very beginning of everything? This article introduces into the problem.

The premises of it have emerged from my studies concerning cultural functions of dance. I wanted to discover reasons of privileged role of dance in articulating particular meanings. The most inspirational became the instance of the mythical creative dance of Siva Nataraja (Kowalska 1985). That myth, very clear, complete and „supplied” with a rich scientific literature shed a new light on some less complete or simply not so well known texts.

Dance is a motion phenomenon. The movement with particular rhythmic patterns is its material stuff and the only way of material existence. Perhaps that is why the essential scope of its possible functions in creation myths had already been revealed in discussing the symbolism of movement and static condition. The creation myths gave evidence to a cultural universal, according to which dance matter - movement - is associated with life, both as an attribute and symbol of life. First of all - dance, movement, the first tremor of the creator or the primordial vibration of the matter, were in one group of those myths, causative factors of the act of creation. In other group of them, dance (or movement) constituted a component of the creative act. In the third at last, dance (or relatively movement and wondering) enabled getting over the mythical crisis.

Translated by Anna Kuczyńska-Skrzypek