

Część II

JOLANTA KOWALSKA

(Zakład Etnografii IHKM PAN w Warszawie)

TANIEC JAKO PRZEDMIOT BADAŃ: CHOREOLOGIA CZY ANTROPOLOGIA TAŃCA

Historia nauki odnotowuje w XIX w. znaczący skok w rozwoju nauk o kulturze oraz początek procesu kształtowania się szeregu dyscyplin szczegółowych poświęconych badaniu zjawisk z zakresu kultury duchowej i kultury artystycznej. Wówczas też przedmiotem zainteresowań naukowych staje się taniec. Trudno byłoby wskazać na argumenty przemawiające za datowaniem początków historii jego badań wcześniej niż na połowę XIX stulecia. Wprawdzie przed tą umowną cezurą powstały prace liczące się w ogólnym dorobku, jak *Dialog o tańcu* Lukiana z Samosat (Lukian, 1951) czy *Listy o tańcu* J. J. Noverre (Noverre, 1760), były to jednak prace wyjątkowe tak ze względu na sam temat, jak i problemowy sposób jego ujęcia. Przy tym, jakkolwiek historia badań tańca jest krótka, nagromadziło się wokół niego sporo nieporozumień i niejasności.

Zacząć należy od stwierdzenia, że same badania tańca oceniane były dwojako. Z jednej strony wiązano z nimi nadmierne nadzieje, przy czym tańcowi przypisywano rangę praszutki, z drugiej zaś podawano w wątpliwość zasadność badań w tej dziedzinie. Podejmowane były próby opisu tańca w kategoriach czysto racjonalnych lub odrzucano je na rzecz intuicjonizmu. Niejednokrotnie taniec był raczej przedmiotem sporów toczonych z pozycji moralności czy estetyki lub obiektem reakcji emocjonalnych niż przedmiotem dociekań naukowych¹. Poczynając jednak od drugiej połowy XIX w. poświęcone mu prace dokumentują już kształtowanie się nowego kierunku badawczego.

W historii tańca zarazem, przed określoną jak wyżej cezurą wyznaczającą początek naukowych nim zainteresowań, daje o sobie znać zainteresowanie tym fenomenem kulturowym jako elementem składowym dziedzictwa kulturowego społeczeństw. Świadectwem tej postawy intelektualnej są utrwalone w źródłach historycznych sądy i opinie o tańcu. Obecnie stanowią one

¹ Podobnie rzecz się miała z badaniami sztuki. Porównaj: Ossowski, 1966, s. 297.

niezwykle cenny dokument świadczący o roli i miejscu tańca w kulturze oraz procesu przekształceń, jakim ulegał jego obraz w świadomości ludzi².

Badacz sięgający po dorobek z zakresu studiów nad tańcem dysponuje pracami z takich dziedzin wiedzy, jak muzykologia, historia kultury, religioznawstwo, etnografia, a nawet filozofia, psychologia i medycyna. Rysuje się tu międzydiscyplinarne rozbieżności zainteresowań tańcem stanowiące ich cechę charakterystyczną. W początkowym okresie historii badań tańca, to jest poczynając od połowy wieku XIX po przełom XIX i XX w., prace nad tym przedmiotem były domeną historyków, a następnie muzykologów i religioznawców. W chwili obecnej natomiast badacze tańca reprezentowani są przede wszystkim przez etnografów i antropologów kultury.

Jest to ważna zmiana, sygnalizuje bowiem różnice w sposobie pojmowania badanego zjawiska, ujawniające się w miarę rozwoju dyscyplin szczegółowych. Skutkiem tego procesu jest stopniowe poszerzanie zbioru cech, ze względu na które jest ono badane. Jakkolwiek zbiór tych cech nie jest w żadnym przypadku na tyle pełny, by umożliwić badaczowi całościową charakterystykę fenomenu tańca, to jednak uwzględnienie każdej kolejnej cechy implikuje szerszy kontekst możliwych odniesień. Dlatego też przesunięcie zainteresowań tańcem z wymienionych dziedzin wiedzy do etnografii i antropologii kulturowej³ ma tak duże znaczenie. Przedstawiciele tych dyscyplin widzą bowiem w tańcu przede wszystkim zjawisko kulturowe. Pojęcie to zaś jest na tyle szerokie, że mieści w sobie atrybuty „muzyczności”, „historyczności”, związek tańca z religią i szereg innych jego cech⁴.

Związek tańca z kulturą, wysuwany przez antropologię kulturową na plan pierwszy, jest konstatacją faktu oczywistego. Oczywistego także dla badaczy reprezentujących wszystkie wymienione wcześniej dziedziny wiedzy, co znajduje odbicie w ich wypowiedziach. Podobnie rzecz się ma jeśli idzie o związek tańca z naturą ludzką — jego wpisanie w zasób właściwych człowiekowi zachowań. Aby jednak oczywistość tego związku mogła stać się poznawczo użyteczna, konieczne było przełamanie pewnych schematów myślenia o tańcu,

² Sądzę, że w badaniach tańca pominięcie czy niedocenienie tego rodzaju refleksji poznawczej, pomimo wszelkich jej wad i mimo że nie nazwiemy jej naukową, odbyłoby się ze szkodą dla całości prac. Charakter informacji dostarczanych przez ten typ źródeł ogranicza zakres problematyki, w zastosowaniu do której mogą one być wykorzystywane, do zagadnień określonych przeze mnie wyżej i wymaga dużej ostrożności w stawianiu hipotez. Potraktowane jednak w sposób właściwy mogą stanowić cenne źródło wiedzy na ich temat, a w wielu przypadkach są źródłem jedynym.

³ Terminami „etnografia” i „antropologia kulturowa” posługuję się tu w sensie (odpowiednio): nauka zajmująca się opisem zjawisk kulturowych oraz nauka, przedmiotem której jest budowa zdań ogólnych na temat kultury.

⁴ Znaczące jest także zainteresowanie tańcem środowisk medycznych i przedstawicieli psychologii. Dowodzi ono kształtowania się tendencji do wzbogacania opisu zjawiska dokonywanego w kategoriach kulturowych o opis w kategoriach biologii i psychologii. W chwili obecnej jest to jednak tendencja marginalna.

właściwych intelektualnemu nurtowi kultury europejskiej, w ramach której kształtowała się refleksja naukowa na temat tańca ze wszystkimi właściwymi sobie osobliwościami⁵.

I. KWALIFIKACJE A BADANIA TAŃCA

Europejskiej spuściźnie intelektualnej⁶ właściwy jest obraz tańca jako zjawiska zwalczanego lub co najmniej kontrowersyjnego. W kontekście kultur całego świata nie jest to tendencja powszechna, lecz raczej wyjątkowa⁷. W samej zresztą kulturze europejskiej mamy do czynienia z żywą obecnością tańca: w szeregu sytuacji jego obecność jest akceptowana, i to nie tylko w życiu warstw ludowych, ale także w życiu warstw elitarnych. Judith L. Hanna wysuwa przypuszczenie, że na zachodzie Europy źródłem negatywnych konotacji tańca stała się właściwa purytanizmowi postawa niechęci wobec piękna cielesnego oraz obowiązujące kanony estetyczne. Wskazuje także na niski status społeczny aktorów⁸. Przypuszczenie to budzi moje zastrzeżenia,

⁵ Wprowadzenie do tego zagadnienia stanowi omówienie źródeł negatywnych konotacji tańca zawarte w: Kowalska, 1980.

⁶ Używając tu bardzo szerokiego terminu, jakim jest „europejska spuścizna intelektualna”, mam na myśli wspólny kulturom tego kręgu rdzeń idei wypracowanych w łonie kultur basenu Morza Śródziemnego. Jeśli chodzi o taniec, rolę podstawową odegrały poglądy na jego temat ukształtowane w schyłkowym okresie Cesarstwa Rzymskiego, kiedy to taniec uległ sekularyzacji i postępującej za tym degradacji, o czym szerzej mówię w artykule.

⁷ Szczególnie pouczających danych dostarcza obraz tańca charakterystyczny dla kultury Indii. Można go uznać za kontrpropozycję w stosunku do oferowanej przez naszą kulturę. Mam na myśli nie tylko hinduską klasykę taneczną zamkniętą w czterech systemach tanecznych *Kathakali*, *Bharata Natyam*, *Manipuri*, *Kathak* – uważanych za podstawowe, do których dołączane są niekiedy systemy *Odissi* i *Kuczipudi*, ale sam sposób rozumienia tańca. Pojmowany on jest jako hierofania, a zarazem jako środek jej realizacji. Z tych też powodów taniec nie tylko obrazuje stany emocjonalne, zdarzenia i przedmioty, ale obiektywizuje je w systemie symbolicznych gestów i póź określanych jako język bogów. Rzecz charakterystyczna, że i tu wystąpił proces sekularyzacji tańca. Szanti Swarup stwierdza, że na terenie Indii Północnych „Mahometan gave it the status of low sensual entertainment perceiving only the physical charm of the dancer [...] Emphasis shifted from the spiritual to the physical [...] The dances of India lost its emotional and spiritual appeal and expressed only the lower sentiments of passion. It soon came to be tained as something low in society and become a tabooed art for respectable women” (Mahometanie nadali tańcowi status zmysłowej rozrywki, dostrzegając jedynie fizyczne piękno tancerki. Nacisk przeniesiony został z aspektu duchowego na fizyczny. Tańce Indii straciły [wówczas] swe emocjonalne i duchowe znaczenie i wyrażano w nich jedynie niższe uczucia i namiętności. Niebawem też utarła się opinia o małej randze tańca w życiu społecznym, a także stał się on sztuką, której nie mogły uprawiać szanowane kobiety: Swarup, 1968, s. 172).

⁸ “Dance has been disparted in the West because of prejudices reflecting the Purytanical distrust of bodily beauty and gaiety and inferior status of theatrical performances”. (Na Zachodzie taniec oceniany był ujemnie w rezultacie uprzedzeń wpływających z właściwej purytanizmowi niechęci wobec piękna cielesnego i wesołości, a także z powodu niskiego statusu społecznego teatru; Hanna, 1979, s. 313).

fakty kulturowe bowiem powstałe jako pochodna pewnego procesu wyjaśnianie są tu sobą nawzajem, bez sięgania do przyczyn ich zaistnienia⁹.

Zgodnie z pierwszymi opiniami na temat tańca, jakimi dysponuję dla kręgu kultur obszaru Morza Śródziemnego, można stwierdzić, że na tym terenie stosunkowo wcześniej zaczął on ulegać przemianom związanym z procesami sekularyzacyjnymi. Rezultatem ich stała się utrata – w świadomości ludzi – charakteru składowej ludzkiej egzystencji o zrozumiałych rolach i czytelnej symbolice. Brak jest wprowadzić danych, na podstawie których możliwe byłoby precyzyjne datowanie początków tego procesu, można jednak stwierdzić, kiedy jego efekty stały się na tyle wyraźne, by wolno było uznać je za zjawisko do pewnego stopnia powszechne.

Sekularyzacja tańca była faktem dla II w. n.e., a wraz ze schyłkiem Cesarstwa Rzymskiego stopniowo narastała. Jeszcze w Grecji okresu hellenistycznego można obserwować świadomość powiązania tańca ze sferą sakralną. Również w czasach Cesarstwa w Grecji taniec pełnił inne role niż te, które popularnie przypisywano mu w metropolii. W samym zresztą Rzymie wykonywane były wówczas tańce związane z obrzędami, których wartości i związku z religią nikt nie kwestionował¹⁰. Przy tym pierwsze udokumentowane sygnały procesu już tak widocznego w Rzymie cesarów pojawiały się w Grecji klasycznej w przemianach, jakim uległa wówczas chorea¹¹. Interesujących ustaleń w tej kwestii, udokumentowanych starannie zgromadzonym materiałem źródłowym, dostarcza praca Edwarda Zwolskiego (Zwolski, 1978).

Zwolski dowodzi w niej, że przyczyną upadku, a zarazem źródłem negatywnych ocen chorei, stał się ogarniający ją stopniowo proces zeświecczenia postępujący równolegle z procesem laicyzacji życia. Chorea, dotychczas jednocząca w całość obrzędu biorących w niej udział uczestników ze sferą

⁹ Zarazem jest to interpretacja dyktowana spojrzeniem na zjawisko wyłącznie przez kategorię własnej kultury. Ten zarzut stawia interpretacji Hanny Josziko Ikegami (głos w dyskusji do: Hanna, 1979, s. 326-327). Przy tym negacja wartości ciała i piękna cielesnego nie pociąga za sobą bezwarunkowej negatywnej waloryzacji tańca, jeżeli taniec zachowuje w świadomości swoich wykonawców aspekt religijny. Kwestia moralności i wynikających z niej postaw wobec tańca, jak i problem podobnego wpływu na jego oceny kanonów estetycznych, są zagadnieniami dużej wagi dla całości historii badań tańca. Należy je rozpatrywać wspólnie, mają bowiem wspólny mianownik: system wartości respektowanych w grupie ludzkiej, do których odnoszone są wszelkie oceny zjawisk i faktów kulturowych. Tam też, nie gdzie indziej, znajdziemy wskazówki na temat negatywnej waloryzacji tańca.

¹⁰ Na przykład taniec Saliów, kapłanów Marsa. Taniec ten określany jako wojenny (ze względu na sposób wykonania) miał zarazem ścisły związek z kultem religijnym. Wykonywany był podczas świąt Marsa przez 12 członków kolegium kapłańskiego, nazywanych Saliami, czyli skoczками.

¹¹ Zgodnie z greckim źródłosłowem „chorea” oznacza taniec zjednoczony z ekspresją dźwiękową (muzyka, śpiew, melorecytacja).

sakralną, nobilitującą ich jako wybranych do pełnienia zaszczytnych funkcji (reprezentowania innych ludzi wobec sił nadprzyrodzonych) rozpada się na egzystujące osobno składowe; sztukę gestu, muzyki, słowa. Miejsce wykonujących ją obywateli zajmują specjaliści; staje się źródłem dochodów dla wielu i dwuznacznej popularności dla niektórych jej wykonawców. Zwolski datuje opisany proces na okres pomiędzy V i III w. p.n.e. Nie wszystkie rodzaje chorei uległy mu w równym stopniu i w tym samym czasie. Nawet w III w. n.e. dokumentowane są ślady świadomości ról, które chorea pełniła w całej swej postaci (Zwolski, 1978, s. 225-226). Niemniej jednak z chwilą, gdy straciła swój aspekt religijny, straciła zarazem dotychczasową wartość i znaczenie (Zwolski, 1978, s. 222-225).

W tym samym czasie w Cesarstwie Rzymskim mamy do czynienia niemal wyłącznie z tańcem wykonywanym przez grupę specjalistów, zawodowych tancerzy, w tym głównie celu, by dostarczyć widzowi rozrywki i przyjemnych doznań natury estetycznej. W spektaklach tanecznych oceniano i ceniono doskonałość techniczną wykonawców, biegłość, z jaką unaoczniali wątki mityczne czy baśniowe, oraz piękno form, w jakich zamykali taniec.

Taniec związany z religią, stanowiący element obrzędowości, słusznie określany jest przez Curta Sachsa i Gerardusa van der Leeuwa jako „modlitwa” (Sachs, 1965, s. 3-6; van der Leeuw, 1978, s. 422-423), kierowany był bowiem do sił nadprzyrodzonych. Nawet jeśli był to spektakl taneczny, rozgrywał się w obliczu bóstwa. Doskonałość techniczna nie była tu celem, lecz środkiem prowadzącym do celu. Natomiast w widowiskowym tańcu, który udokumentowany został dla okresu Cesarstwa, adresatem tancerza staje się wyłącznie człowiek – widz. Jest to przy tym widz bierny, konsument dostarczonego produktu. Co więcej, zachodzi tu także zjawisko hierarchizacji pozycji uczestników spektaklu tanecznego. Tańczący w stosunku do widza zajmuje pozycję służebną, na którą rzutuje ich wzajemny stosunek w sytuacjach pozatanecznych. W rezultacie członkowie „kasty tanecznej” przeszli ze „służby” bóstwu, czy w ogóle transcendentnym siłom stwórczym, w „służbę” u ludzi. Akcent przeniesiony został z więzi tworzonej za pośrednictwem tańca pomiędzy człowiekiem a otaczającą go rzeczywistością, sytuujących go w niej i wobec niej, na więzi – wyłącznie – z drugim człowiekiem; przy tym więzi o charakterze merkantylnym.

To przesunięcie akcentów stało się przyczyną krytyki tańca jako takiego. Nie błędnie czy nieudolnie wykonywanego, jakkolwiek ona właśnie zdawać by się mogła w podobnej sytuacji bardziej uzasadniona. Sam taniec stał się zjawiskiem, którego wartość można było podać w wątpliwość. Tymczasem wszędzie tam, gdzie nie uległ opisanym wyżej procesom, z reguły oceniany był pozytywnie.

Obydwie tendencje odzwierciedla przykład tańców bakhicznych. Tańce te akceptowane były bez jakichkolwiek zastrzeżeń tak długo, jak długo stanowiły element świętych misterii, w których człowiek łączył swoje siły vitalne

z mocami warunkującymi istnienie świata i kosmosu, trwanie życia¹². Ich forma i charakter ruchu sankcjonowane były pełnioną rolą. Z chwilą jednak, gdy utraciły opisane tu znaczenie i gdy uległ zatarciu decydujący o ich wartości związek ze sferą sakralną, przeszły do kategorii tańców potępianych. Forma pozbawiona symbolicznej treści przestaje być semantycznie jasna; staje się treścią jedyną¹³.

W rezultacie procesów sekularyzacyjnych zerwana została zasada jednoczesnego realizowania wszystkich pełnionych przez taniec ról na rzecz specjalizacji w ramach ról poszczególnych, przede wszystkim rozrywkowej i rekreacyjnej oraz wysuwającej się na plan pierwszy funkcji estetycznej. Taniec przesunięty został tym samym w stronę „mniej istotnego”, zabawowego marginesu życia. Zdecydowało to na długi czas o dominacji tendencji do postrzegania go w sposób fragmentaryczny, w zredukowanej do pewnego aspektu postaci, poprzez pryzmat swoiście pojmowanych wartościujących uprawnień moralności i estetyki. Taniec pozostał wprawdzie składnikiem ludzkiej egzystencji, funkcjonował jednak jako swojego rodzaju atawizm, znak z systemów zdezaktualizowanych: tych, które nie mieściły się w wyidealizowanym obrazie człowieka¹⁴.

Zarówno dzieje tańca w Europie, jak i historia jego badań noszą na sobie ślad opisanej tu przemiany ról. Znajduje to wyraz w jego pozycji pomiędzy występkiem a tolerowaną granicą poprawności, w potępieniu tańca przez moralistów różnych epok, a wreszcie w wątpliwościach, czy równie błahe i kontrowersyjne zjawisko może stać się przedmiotem wartościowych prac badawczych. W rezultacie pojawiają się próby usprawiedliwienia, niejako obrony interesów tańca, przez tworzenie kategorii tańca jakościowo lepszego, bardziej niż inne jego rodzaje mającego prawo do nazywania się tańcem, nie narażając przy tym swego wykonawcy, ani zainteresowanego nim badacza na pejoratywne oceny.

Nie bez powodu w rozważaniach dotyczących genezy i natury tańca, które pojawiły się w pierwszych poświęconych mu pracach, tyle wagi przywiązywano do rozróżnienia pomiędzy tańcem ludzi a tańcem zwierząt, po-

¹² W tym przypadku myślę o misteriach dionizyjskich. Stwierdzenie to dotyczy jednak wszystkich ich odmian i towarzyszących im tańców. W tym kontekście warto zwrócić uwagę na negatywną ocenę przez Lukiana tańca o nazwie „żuraw” (*geranos*), który stanowił element składowy misterii eleuzyjskich, a który Lukian pomija w swoich rozważaniach o tańcu, zaliczając go do niegodnych miana „współczesnej sztuki tanecznej” (Lukian, 1951, s. 10).

¹³ Zgodnie z ustaleniami Romana Jakobsona estetyczna funkcja języka (i wszystkich innych środków komunikowania) wynika z relacji łączącej komunikat z nim samym (Jakobson, 1972).

¹⁴ Pragnę się tu odwołać do uwag zawartych w dowcipnej rozprawce polemicznej Gerarda van der Leeuwa z utartymi poglądami na temat tańca. Stwierdza on: „Największą trudnością, ba, tragedią naszego nowoczesnego życia jest właśnie to, że istnieją rzeczy, którymi się zajmujemy, i takie, którymi nie zajmujemy się wcale [...] Tańczymy na balu, lecz zdumiewamy się obserwując baletowe ewolucje, lub też nie tańczymy wcale i złościmy się na kretyńskie hołubce, mające oznaczać sztukę i rozrywkę” (van der Leeuw, 1978a, s. 308).

między tańcem „naszym” – ludzi cywilizowanych a tańcami społeczeństw pierwotnych. Nie bez głębszych przyczyn pojawiły się również takie terminy, jak: sztuka taneczna, taniec szlachetny, piękno i estetyka ruchu tanecznego oraz im podobne, mające ułatwić identyfikację tych zachowań, które wolno nazwać tańcem. U podstaw podobnych zabiegów interpretacyjnych – polegających na poszerzaniu zbioru atrybutów określających zjawisko – leży pytanie o „dostateczną godność” zachowań tanecznych. Te z nich, które mogły dać podstawy do jakichkolwiek ocen negatywnych, winny być – zgodnie z zaprezentowaną postawą – wyeliminowane¹⁵.

W badaniach tańca dała ona o sobie znać w opisach i ocenach tańców tzw. ludów prymitywnych czy pierwotnych oraz tańców europejskich warstw ludowych, znajdując werbalny wyraz w konstatacjach, iż nawet jeśli obserwowane zjawisko identyfikowane jest przez swych wykonawców jako taniec, to z punktu widzenia obserwatora (badacza) nie sposób jest je tak zakwalifikować.

Znalazła ona odbicie również w próbach rekonstrukcji historii tańca. Tańce ludów prymitywnych sytuowane były, zgodnie z przyjętą przez badaczy postawą ewolucyjną, na wcześniejszym etapie historii niż np. tańce kultur basenu Morza Śródziemnego. Kryterium takiej klasyfikacji stanowiły: choreotechnika (w wypadku tańców społeczeństw pierwotnych często dość prosta, bo też nie jej formalna ozdobność była tu najistotniejsza) oraz fakt, że były to właśnie tańce ludów zaliczonych przez europejskiego badacza do grupy prymitywnych. Inaczej mówiąc, obserwowane współcześnie traktowano jako przetrwałe do naszych czasów świadectwo wcześniejszych etapów rozwoju¹⁶. Tendencja taka, jakkolwiek obecnie rozpoznana i w znacznej mierze eliminowana, nadal wywiera silny wpływ na potoczne sądy o tańcu.

Nie tak łatwe do zamieszczenia w podobnej koncepcji okazały się tańce ludowe oraz tańce ludów będących spadkobiercami wielkich cywilizacji azjatyckich. Tu europocentryczny schemat linearnego rozwoju już nie wystarczał. Podobnie, niewystarczająca okazała się koncepcja tańca zbudowana na podstawie stereotypowego jego obrazu ukształtowanego w rezultacie opisanych procesów sekularyzacyjnych.

II. HISTORIA I KIERUNKI BADAŃ TAŃCA

Historię badań tańca można podzielić na dwa okresy. Kryterium podziału stanowi typ podejścia do badanego zjawiska i charakter prowadzonych prac. Pierwszy, trwający od połowy XIX w. do lat trzydziestych naszego stulecia,

¹⁵ Porównaj rozważania Ossowskiego na temat świętości i czystości sztuki (Ossowski, 1966, s. 296-297).

¹⁶ Charakterystyczne, że kwestia tańca obrzędowego, nie mieszczącego się w schemacie ewolucyjnym, traktowana była jako osobne zagadnienie. Wyodrębniana była więc kategoria tańców obrzędowych (określanych także jako kultowe lub religijne) egzystująca niejako obok tego schematu.

to początkowo okres gromadzenia mniej czy bardziej przypadkowych informacji, następnie prac dokumentacyjnych, a w końcowej fazie prac zorientowanych na tworzenie ujęć syntetycznych. Wtedy też powstały podstawy metodyki badań; przede wszystkim były to poszukiwania metody zapisu zjawisk ruchowych. Badania tego okresu skoncentrowane były na problematyce historyczno-genetycznej i na opisie form tańca.

Wśród opracowań z zakresu historii tańca i ujęć syntetycznych niewątpliwie największe znaczenie ma dzieło Kurta Sachsa *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, wydane w Berlinie w 1933 r. (Sachs, 1933). Zaproponowany przez Sachsa schemat dziejów tańca posiada typowe cechy podejścia ewolucyjnego, ze wszystkimi wynikającymi stąd konsekwencjami: linearnym widzeniem przemian badanego zjawiska, dopasowywaniem faktów kulturowych do sztywnej periodyzacji epok historycznych¹⁷, eliminowaniem tych, którym właściwy jest rodzaj historycznej oboczności, jak ma to miejsce w wypadku tańców ludowych, zupełnie w schemacie pominiętych. Z drugiej strony, zaprezentowana przezeń w I części pracy wieloaspektowa charakterystyka tańca stanowi próbę konstrukcji pełnowymiarowego jego obrazu, ze względu na pewne cechy uniwersalne, właściwe wszelkim formom tańca. Są to: 1) „budulec” – czyli ruch; 2) uporządkowanie ruchu – czyli formy ruchu, oraz 3) znakowość tańca, czyli zdolność do reprezentowania „wobec kogoś czegoś innego”¹⁸. Co więcej, cechy te wyznaczają pary pojęć o przeciwnej konotacji: ruch – zgodny lub niezgodny z możliwościami motorycznymi ciała ludzkiego; forma ruchu – indywidualna lub grupowa; prosta lub złożona; znaczenie tańca – wyrażane w drodze imitacji lub symbolizacji. W przyjętym przez Sachsa typie opisu i klasyfikacji form tanecznych pojawiają się więc pewne elementy metody, która do badań tańca wprowadzona została blisko 30 lat później. W sumie praca Sachsa stanowi dla współczesnego badacza nie tylko bogate źródło zawierające zestawienie i systematykę materiału faktograficznego. Jest też dokumentem tendencji badawczych, które ujawniły się w tym przełomowym dla badań tańca okresie.

Inne prace o charakterze syntez historycznych czy historyczno-problemowych, wprawdzie nie tak obszerne jak dzieło Sachsa, zawierają także cenne propozycje zakresu ustaleń definicyjnych i klasyfikacyjnych, rozważania dotyczące zmienności form tanecznych oraz dane na temat tańców poszczególnych epok historycznych. Na uwagę wśród nich zasługują prace Maxa von Boehna (1925), Voleta Alforda i Rodneya Gallopa (1935), Havellocka Ellisa (1923), Paula Jensfelsa (1939), W. O. E. Oestesleya (1923), Cecila Scharpa (1924), zaś wśród prac dawniejszych, powstałych jeszcze w XIX w., dzieła A. Czerwińskiego (1862), Mariana Gorzkowskiego (1869). Čenka Zibrta (1895) i Rudolfa Vossa (1868).

¹⁷ Świadczy o tym umiejscowienie w schemacie tańców cywilizacji wschodnich.

¹⁸ Przypisywany tu przeze mnie Sachsowi sposób pojmowania tańca zawarty jest w jego pracy *implicite*.

Wśród prac badaczy polskich uwagę zwracają trzy pozycje. Pierwsza z nich to *Dziela Oskara Kolberga* (1857-1910) zawierające materiał, który stanowi bezprecedensowe – nie tylko w badaniach polskich – źródłowe opracowanie na temat tańca ludowego, dostarczające cennych danych faktograficznych do badań prowadzonych współcześnie. Cechą szczególnie korzystnie je wyróżniającą jest sposób podejścia do opisywanego zjawiska. W rozumieniu Kolberga taniec nie jest wyrwaną z kontekstu, estetyczną formą ruchu, ale częścią większej całości – kultury badanej społeczności. Jest to fakt tym bardziej godny uwagi, że pierwsze tomy prac Kolberga ukazały się na początku 2 połowy XIX w.

Równie ważne jest syntetyczne opracowanie słowiańskich tańców ludowych zawarte w *Kulturze ludowej Słowian* Kazimierza Moszyńskiego (1939), które zaliczyć należy do najciekawszych prac końcowej fazy omawianego okresu. Autor podaje tu systematykę tańców zbudowaną na podstawie materiału źródłowego. Taniec charakteryzowany jest jako zjawisko ruchowe (typy i formy tańca), muzyczne (rytmika i rodzaj akompaniamentu muzycznego), element obrzędowości. Omawiane są też typowe dla poszczególnych obszarów etnicznych postaci tańca. Moszyński silnie akcentuje kwestię – jak to określa – pozaestetycznej wartości tańca, łącząc ją z udziałem tańca w obrzędowości rodzinnej i dorocznej.

Na szczególną uwagę zasługuje również praca Włodzimierza Harasymczuka poświęcona tańcom huculskim (Harasymczuk, 1939). Ta typowa monografia etno-choreologiczna¹⁹ wyprzedza tego rodzaju opracowania czasem powstania, a od większości z nich odbiega w sposób korzystny poziomem. Obok szczegółowych danych na temat tańców z omawianego terenu zawarta w niej jest oryginalna koncepcja morfologii ruchu tanecznego i skonstruowana na tej podstawie propozycja zapisu tańca.

Wśród wyróżniających się prac badaczy polskich powstałych w omawianym okresie, wykraczających poza ścisły zakres syntez i monografii tańca, wymienić należy pracę Cezarii Baudouin de Courtenay-Jędrzejewiczowej (Baudouin de Courtenay-Jędrzejewiczowa, 1929), która została poświęcona analizie dramatycznej formy obrzędowości weselnej. Autorka zawarła w niej niezmiernie cenne uwagi odnośnie do roli tańca w obrzędowości weselnej wyprzedzając na naszym terenie tego rodzaju „kontekstowe” analizy tańca o co najmniej 20 lat. Godny uwagi jest także fakt, że taniec stanowi dla autorki nie tylko element kontekstu kulturowego – na co wśród badaczy polskich wskazał już Kolberg – ale także element owej „dramatycznej formy obrzędu”, co – wzięwszy pod uwagę okres powstania pracy – decyduje o jej oryginalności nawet w ogólnej skali badań tańca.

¹⁹ Terminu „choreologiczna” w złożeniu z „etno-” używam tu w sensie „monografia tańców grupy etnicznej”, nie zaś w znaczeniu choreologii jako dyscypliny. Podobnie, mówiąc o literaturze choreologicznej mam na myśli prace powstałe w rezultacie naukowych zainteresowań tańcem, nie zaś w ramach dyscypliny określanej mianem choreologii.

W omawianym okresie badań monografie etnograficzne tańca należały do rzadkości. Pojawiają się one dopiero poczynając od lat trzydziestych XX w. Na tym tle interesująco wyróżnia się szereg prac na temat tańców indiańskich grup plemiennych z terenu Ameryki Północnej oraz na temat obrzędów tychże grup i występujących w nich tańców. Powstały one w efekcie badań prowadzonych przez Smithsonian Institution (Densemore, 1929; Michelson, 1928), Muzeum Historii Naturalnej w Nowym Jorku (*Dances...*, 1914; Lowie, 1913; Wissler, 1912, 1913), Uniwersytet Kalifornijski w Berkeley (Loeb, 1929), Uniwersytet Columbia w Nowym Jorku (Boas, 1925) oraz prac badaczy indywidualnych (Dorsey, 1903; Evans, Evans, 1931). Wartość zgromadzonych w nich materiałów trudno w chwili obecnej przecenić, udokumentowano bowiem w nich dane na temat tańców społeczeństw, których kultura zniszczona została przez cywilizację białego człowieka. Wśród prac tych znalazły się także zawierające informacje odnośnie do szczególnej roli pełnionej przez taniec w indiańskich ruchach niepodległościowych (Mooney, 1896).

W tym też czasie powstała pewna liczba monografii i artykułów o profilu historyczno-etnograficznym poświęconych tańcom z terenu Indii (de Kleen, 1937), Kambodży (Groslier, 1913; Samdach, 1930), Chin (Garnet, 1926), Japonii (Hincks, 1910; Kellerman, 1920) oraz tańcom Indonezji (Nieuwenhuis, 1916). Na szczególne wyróżnienie wśród nich zasługuje dzieło Marcela Graneta zawierające wyjątkowe w swoim rodzaju kompendium wiedzy na temat tańców Chin Starożytnych i ich związków z wątkami mitologicznymi.

W końcowej fazie omawianego okresu Rudolf Laban sformułował podstawy metody zapisu tańca i ruchu, która uzupełniona przez Albrechta Knusta znana jest obecnie pod mianem kinetografii²⁰. Nie była to jedyna propozycja w tej dziedzinie²¹. Równocześnie z Labanem lub nawet nieco wcześniej pewne propozycje dotyczące notacji tańca wysunęli: Olga Desmond (1919), M. Morris (1928), Pierre Conte (1931), Srubi Lisicjan (1940) i wspomniany wyżej przeze mnie Włodzimierz Harasymczuk (1939). W latach późniejszych powstały systemy zapisu tańca Stefana Totha (1952), Rudolfa Benesha (1956), sióstr Danicy i Ljubicy Janković (1975) oraz Valerie Sutton (Otis, 1979). Kinetografia jednakże uznana została na międzynarodowym kongresie poświęconym badaniom tańca, który odbył się w Dreźnie w 1957 r., za metodę stwarzającą największe możliwości w zakresie analizy naukowej zjawisk tanecznych utrwalonych przy jej pomocy. O ile mi wiadomo, opinia ta w późniejszym czasie nie uległa falsyfikacji. W chwili obecnej działa kilka ośro-

²⁰ Pierwszą pracą Labana na ten temat była *Choreographie* wydana w Jenie w 1926 r. W roku 1956 opublikował pracę *Principles of Dance Movement Notation* wydaną w Londynie. Natomiast Albrecht Knust swoją pierwszą pracę pt. *Abriss der Kinetographie Laban* wydał w 1956 r. w Hamburgu. Dopiero w roku 1979 ukazało się jego główne dzieło *Dictionary of Kinetography Laban* wydane w Plymouth.

²¹ Porównaj także zarys historii notacji ruchu zawarty w: Lange, 1975b, s. 11-20.

ków notacji kinetograficznej²², na Węgrzech zaś na podstawie kinetogramów prowadzone są prace z zakresu analizy ruchowej struktury form tanecznych występujących na terenie tego kraju²³.

Drugi okres prac badawczych charakteryzuje tendencja do postrzegania w tańcu fenomenu kulturowego o pewnych cechach właściwych wszelkim jego odmianom. Tendencja ta pojawiła się z końcem lat dwudziestych XX w., chociaż niekiedy sygnalizowana była w pracach jeszcze wcześniejszych (wspominani tu Gorzkowski i Kolberg). Wystąpienie jej wiąże się ściśle z pracami z zakresu etnografii, w miarę zaś ich rozwoju coraz bardziej widoczna staje się jej dominacja. Jednak o rozwoju prac nad tańcem implikowanych podobnym sposobem jego pojmowania można mówić dopiero w odniesieniu do okresu ostatniego trzydziestolecia; szczególnie zaś interesujące osiągnięcia obserwujemy poczynając od lat sześćdziesiątych naszego stulecia.

Granica pomiędzy obydwooma okresami historii badań tańca nie jest ostra. Przyjmuję jednak lata trzydzieste jako cezurę, wtedy bowiem obserwujemy jednocześnie występowanie i ścieranie się obydwu tych podejść badawczych, czego przykładem jest praca Sachsa. Wówczas też ukazują się ważne dla dalszego rozwoju badań artykuły: Edwarda Evans-Pritcharda, zawierający próbę spojrzenia na taniec z punktu widzenia szkoły funkcjonalnej (Evans-Pritchard, 1928), zgodnie z założeniami której taniec rozumiany jest jako powstała w odpowiedzi na konkretną potrzebę instytucja kulturowa o określonych funkcjach; oraz Marcela Maussa (1973) na temat technik posługiwania się ciałem, gdzie taniec definiowany jest jako swoisty aparat poznawczo-komunikacyjny. Jakkolwiek zawarte w nich propozycje wykorzystane i rozwinięte zostały dopiero w pracach późniejszych, w swoim czasie stanowiły sygnał kształtujących się tendencji badawczych.

Poczynając od końca lat trzydziestych do połowy lat pięćdziesiątych w badaniach tańca widoczny jest regres ustaleń teoretyczno-metodologicznych. Prowadzono wówczas jednak prace dokumentacyjne, rezultatem których stały się liczne opracowania opisowe tańców poszczególnych grup etnicznych narodowościowych. Dominacja prac dokumentacyjnych w tym okresie była reakcją na proces szybkich zmian kulturowych, któremu towarzyszyły zanik oraz przekształcanie się form tzw. kultury tradycyjnej w społecznościach chłopskich i kultur plemiennych pozaeuropejskich społeczności przed-industrialnych. Celem było w tym przypadku utrwalenie stosunkowo „czy-

²² Między innymi: Laban Art Movement Centre w Addlestone, Instytut Kinetografii w Essen-Werden, Dance Notation Bureau w Nowym Jorku, Centre for Dance Studies, Jersey – Sant Peter. O ile mi wiadomo, klasyczny zapis labanowski, w ośrodkach budapeszteńskim i nowojorskim, stosowany jest z pewnymi modyfikacjami, polegającymi przede wszystkim na uproszczeniu zapisu.

²³ Szerzej na temat bardzo interesujących badań prowadzonych przez budapeszteński ośrodek przy Instytucie Muzykologii WAN oraz prac innych ośrodków badań tańca na Węgrzech zob.: Martin, 1982.

stej” postaci elementów tradycji kulturowej, przy czym tendencja ta widoczna jest nie tylko w badaniach tańca, ale szerzej – kultury.

O zwróceniu się ku tradycji kulturowej i próbach jej dokumentacji a nawet rekonstrukcji zdecydowały dwa czynniki. W krajach Europy Zachodniej dawała już o sobie znać unifikacja kultury stymulująca większe zainteresowanie kulturą narodową i etniczną. W krajach Trzeciego Świata zyskujących w tym okresie niezależność polityczną, zwrot ku własnej kulturze – częściej etnicznej niż narodowej – wiązał się z poszukiwaniem dowodów własnej odrębności.

Prace, które powstały w tym nurcie w omawianym okresie i kontynuowane były w latach późniejszych, przedstawiają różną wartość poznawczą i źródłową. Obok bardzo starannych opracowań ukazujących się w ramach serii Smithsonian Institution (m. in.: Capron, 1953; Jones, 1955; Kurath, 1964; Shimkin, 1953; Voget, 1953), świetnej monografii na temat tańca Indii autorstwa Bhavnani Enakshi (1965), pracy Marii Żornickiej (1966) poświęconej tańcom Jakutów, niezwyklego studium Rosicy Angelovej na temat nestinarstwa, synkretycznej formy kultu religijnego z terenu Bułgarii, zawierającego także informacje odnośnie do tańców występujących w obrzędach związanych z owym kultem (Angelova, 1955), czy bardzo interesującej pracy sióstr Jankovič, poświęconej reliktowym formom obrzędowych tańców kołowych z terenu Jugosławii (Jankovič, Jankovič, 1957), powstała – szczególnie na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych – znaczna liczba wydawnictw o niewielkiej wartości. Dotyczy to większości prac na temat tańców narodów europejskich wydanych pod auspicjami Royal Academy of Dancing and Song Society w serii “Handbooks of European Folk Dances”. Mają one charakter wydawnictw raczej popularnych niż naukowych. Podobnie, niewielką wartość poznawczą przedstawiają opracowania zawierające opisy tzw. „typowego repertuaru tanecznego” różnych rejonów etnicznych, przygotowywane dla potrzeb amatorskich i profesjonalnych zespołów tanecznych²⁴. Wadą tych prac, będących w gruncie rzeczy katalogami kroków i ruchów tanecznych, jest sztuczność tworzonych w nich form tańca, przystosowanych do wykonania scenicznego.

Zagadnieniem osobnym jest kwestia prac z różnych dziedzin wiedzy (wymienionych tu wcześniej), w których występują informacje na temat tańca, jakkolwiek nie stanowi on głównego przedmiotu rozważań w nich zawartych. Prace te w wielu przypadkach stanowią jedyne, a zarazem poprawne w sensie poznawczym źródło danych na jego temat.

W zakresie muzykologii najcenniejszy jest nurt etnomuzykologiczny i prace o charakterze opracowań problemowych, poświęconych określonym zjawiskom muzycznym w kulturze. Dodajmy, że muzykologami byli Sachs i Harasymczuk, którym zawdzięczamy najciekawsze ujęcia problematyki tańca powstałe w latach trzydziestych. Wykształcenie muzyczne posiadał także Kolberg, co znalazło wyraz w jego pracach.

²⁴ Ten rodzaj publikacji reprezentuje większość prac wydanych w Polsce przez CPARA.

Prace dotyczące obrzędowości i zwyczaju oraz religii i mitologii zawierają obszerny materiał na temat tańców związanych z wszelkimi sytuacjami świątecznymi w życiu ludzi. Zasadnicza ich wartość dla badaczy tańca wynika z faktu, że taniec występuje w nich jako składnik szerszego, determinującego go układu: określonej kultury. Zawierają one zwykle obszerne dane na temat okoliczności wykonania tańca, powodów, dla których jest wykonywany, wykonawców, rekwizytów itp.

W równym stopniu cenne są monografie grup etnicznych. Znajdujemy w nich informacje na temat powiązań form tanecznych z różnymi aspektami życia kulturalnego i społecznego grupy. Ponadto jest to zwykle materiał datowany, a co za tym idzie stanowić może uzupełnienie danych zawartych w tych pracach, w których zarejestrowano jedynie formę ruchu. Uzupełnienie i podstawę weryfikacji danych stanowić mogą także informacje zawarte w źródłach historycznych i opracowaniach na temat historii kultury.

Kilka słów należy dodać także o pracach z zakresu psychologii i medycyny, w których poruszane są niektóre kwestie dotyczące tańca, przede wszystkim zaś zagadnienia stanów ekstatycznych i szerzej – transu, zespołów ruchowych właściwych niektórym innym stanom paranormalnym oraz zastosowaniu terapii ruchowej w leczeniu – zarówno chorób o podłożu somatycznym, jak i chorób psychicznych²⁵. Zawarte w nich ustalenia będą niewątpliwie danymi o pierwszorzędym znaczeniu w pracach poświęconych roli stanów paranormalnych w kulturze, w tym także w rozważaniach na temat tańca. Interesujące przykłady zastosowania ich odnośnie do tańca zawierają m. in.: praca Ernesta de Martino pt. *Ziemia zgryzoty. Przyczynek do historii życia religijnego południowych Włoch* (de Martino, 1971) oraz artykuł Alforda Gella na temat stanów transowych osiąganych za pośrednictwem tańca we współcześnie notowanych obrzędach jednej z grup etnicznych z terenu Indii Centralnych (Gell, 1980).

Przedstawiona tu charakterystyka źródeł pozwala stwierdzić, że literatura, z jakiej może korzystać badacz tańca, prezentuje się imponująco pod względem ilości. Jakość poszczególnych pozycji jest jednak bardzo zróżnicowana – poczynając od świetnych opracowań źródłowych i problemowych po te, których wartość faktograficzna jest dyskusyjna. Ponadto rozproszenie zainteresowań tym przedmiotem sprawia, że dane na jego temat zawarte w pracach z różnych dziedzin pozwalają nam wprowadzić docenić bogactwo natury badanego zjawiska, zarazem jednak ze względu na ich przyczynkowski niejednokrotnie charakter i nieporównywalność, tradycyjne metody analizy wypracowane w ramach dyscyplin szczegółowych, w badaniach tańca okazują się nieskuteczne. Analogiczny wniosek leżał u podstaw poszukiwań metodologicznych, które pojawiły się z początkiem lat sześćdziesiątych i kontynuowane są do chwili obecnej.

²⁵ Szczególne zainteresowanie tym zagadnieniem przejawiają amerykańskie ośrodki badawcze. W Columbia (stan Maryland) istnieje nawet Amerykańskie Towarzystwo Terapii Tanecznej.

Dalszym więc krokiem w stosunku do propozycji wniesionych przez Evans-Pritcharda i Maussa była próba refleksji nad tańcem „jako takim” podjęta przez Maxine Sheets w drugiej połowie lat sześćdziesiątych (Sheets, 1966), kontynuowana przez Armstronga (1971). Największe jednak znaczenie dla rozwoju naukowych zainteresowań tańcem miało wprowadzenie do badań tego zjawiska metody strukturalnej i analizy semiotycznej.

Cecha znakowości tańca nie budziła nigdy wątpliwości (kwestią dyskusyjną była jedynie alternatywa: imitacyjność czy symboliczność tanecznych środków wyrazu). Lukian np. szczegółowo opisał treści, które mogą być wyrażane w tańcu (Lukian, 1951). Sachs, jakkolwiek w definicji tańca stwierdził jedynie, że „są to wszelkie działania rytmiczne nie wynikające z podniet pracy” (Sachs, 1965, s. 6), w całości swoich rozważań wielokrotnie wracał do kwestii znaczenia omawianych tańców. Inni badacze, jak Rey (1958) czy Gorzkowski (1869), podkreślali „wyrazowość” i „symboliczność” tańca. Cecha ta pojawia się nawet w pracach, których celem była jedynie notacja i opis formy ruchu tanecznego. Mniej jasna natomiast była strukturyzacja tańca nawet dla badaczy, którzy dostrzegali jego aspekt znaczeniowy.

Jednak np. w wypowiedziach Wundta²⁶, Reya²⁷ i Witwickiego²⁸ zwrócona została uwaga na uporządkowanie i ciągłość ruchu tanecznego, któremu za razem przypisywano cechy „wyrazistości” lub „obrazowości” jako decydujące o jego autonomii wśród wszelkich działań i zachowań ruchowych.

Dla wprowadzenia metody strukturalnej do badań tańca istotne znaczenie mają prace dwóch badaczy węgierskich: György Martina i Ernő Pesovara (kontynuowane przez zespół, którym od śmierci Martina w 1983 r. kieruje Pesovar). W roku 1961 przedstawili oni propozycję metodologicznej koncepcji w zakresie morfologicznych ujęć struktury ruchu tanecznego²⁹ (Martin, Pesovar, 1961), prace zaś powstałe w latach następnych stanowią jej rozwinięcie (Martin, Pesovar, 1963; Pesovar, 1980; Martin, 1979, 1980, 1983). Martin i Pesovar na podstawie kinetograficznych zapisów ludowych tańców węgierskich zmierzali do wykrycia stałych i zmiennych elementów ruchu oraz zasad ich łączenia, a w efekcie ustalenia typologii tańców węgierskich ze względu na ruch.

Z kolei propozycję przeniesienia zasad analizy strukturalnej do badań tańca, w której dane dotyczące struktury ruchu korelowane są z danymi na temat kontekstu kulturowego i sytuacyjnego wykonania tańca (egzemplifikację stanowią tańce z wysp Tonga), przedstawiła A. Kaeppler (1972).

²⁶ „Taniec jest szczególnym, rytmicznie uporządkowanym ruchem wyrazistym” (Wundt, 1923).

²⁷ „Taniec to harmonia rytmicznych ruchów ukształtowanych obrazowo, nie podporządkowanych bezpośrednim pobudkom pracy” (Rey, 1958).

²⁸ „Taniec to prawidłowe, wyraziste układy ruchów i postaw ciała działające jako widowisko” (Witwicki, 1930).

²⁹ Jeszcze wcześniejsza, niejako wprowadzająca, była propozycja Olgi Szentpál (1958).

Ciekawą, jakkolwiek krytykowaną jako ujęcie nazbyt generalizujące, propozycję określaną mianem „chorometrii” opracował zespół trzech badaczy amerykańskich: Allan Lomax, Irmgard Bartenieff i Forrestine Paulay (1968; Lomax, 1972). Na podstawie analizy zapisów filmowych tańców całego świata wyodrębnili oni pewne podstawowe kategorie elementów ruchu, z których budowany jest ruch taneczny, korelując je ze „stylem” konkretnych kultur. Interesujące i znaczące – jako przykład myślenia sferycznego o tańcu – są także rozważania Alana Saltera na temat struktury i substancji tańca (Salter, 1980).

Próby wprowadzenia analizy semiotycznej do badań tańca pojawiły się poczynając od lat siedemdziesiątych, przy czym wszakże dzieło – w moim przekonaniu – prekursorskie w tym zakresie ukazało się już na początku lat pięćdziesiątych. Była to praca Raya Birdwhistella *Introduction to kinesics* (Birdwhistell, 1953) zawierająca propozycję swoistej gramatyki i słownika ruchów, m. in. tanecznych. Jej głębsze, poszerzone o relację ruch – kontekst, ujęcie ukazało się w początku lat siedemdziesiątych (Birdwhistell, 1970). Nie jedyny to przypadek w historii badań tańca, gdy praca zawierająca myśl anonsującą niejako pewien kierunek badań wyprzedza o lat kilkanaście czy nawet kilkadziesiąt te, w których ów kierunek zostanie rozwinięty.

W chwili obecnej prace z zakresu semiotyki tańca mają przede wszystkim charakter postulatyczny, jak w przypadku artykułu Ancii Giurchescu (1973), bądź ujęć programowych, wśród których do najbardziej wartościowych należą propozycje Laury de Lind (1979), Roderyka Lange (1981), Maurice Blocha (1974) oraz model analizy semiotycznej tańca sformułowany przez Judith L. Hanna (1979).

Do pewnej grupy prac, które powstały w rezultacie wprowadzenia obydwu tych metod, nie udało mi się dotrzeć i znane mi są jedynie na podstawie wzmianek, jakie na ich temat znalazły się w opracowaniach wymienionych wyżej. Kierując się nimi można zaryzykować stwierdzenie, że prace te nie wykraczają poza ramy postulatu i rozważań metodologicznych jeśli idzie o semiotykę tańca, oraz propozycji ujęć raz skłaniających się raczej ku koncepcjom „bardziej” lingwistycznym, kiedy indziej „bardziej” kulturowym, w odniesieniu do kierunku strukturalnego.

Nurt strukturalno-semiotyczny nie jest we współczesnych badaniach tańca jedyny. Prowadzone są prace o charakterze ujęć komparatystycznych (Kealiinohomoku, 1967, 1979), etnokinezykicznych uwzględniających perspektywę historyczną (Kurath, Marti, 1964; Drabecka, 1966, 1968, 1971), preferujące ewolucyjny punkt widzenia na dzieje tańca (Koroleva, 1977), oraz prace badaczy, którzy w swych ujęciach tańca przyjmują perspektywę antropologiczną (Lange, 1975; Peterson-Royce, 1980). W dalszym ciągu kontynuowana jest też dokumentacja tańca, obecnie wykorzystująca najczęściej jednoczesny zapis filmowy i kinetograficzny, połączona z dokumentacją kontekstu kulturowego (Lan-

ge. 1984). Jak dalece jednak nurt strukturalno-semiotyczny jest dominujący, wykazała konferencja zorganizowana w San Francisco w 1974 r.³⁰

Wśród propozycji rozwiązań metodologicznych prezentowanych na tej konferencji znalazły się metody: strukturalno-funkcjonalna, strukturalno-lingwistyczna, semiologiczna oraz fenomenologiczna; poza ostatnią wszystkie one wywodzą się z nurtu strukturalno-semiotycznego. W dyskusji na temat definicji pojęcia podstawowego – tańca zaprezentowane zostały dwa stanowiska, przy czym w obydwu przypadkach odwołano się do koncepcji tańca jako systemu komunikacji, a więc zjawiska z natury swej znakowego. Zgodnie z pierwszym taniec rozumiany jest jako struktura idealna (analogicznie do metajęzyka). Zgodnie z drugim jest raczej subsystemem kulturowym, na którego ostateczny kształt mają wpływ zarówno towarzyszące mu zjawiska składające się na kontekst, jak i jednostkowe, sytuacyjne zachowania wykonawcy tańca. Pytania badawcze sformułowane w rezultacie obrad dotyczą także tańca jako systemu komunikacji oraz właściwego mu mechanizmu i środków przekazu.

Konferencja w San Francisco, skupiająca reprezentatywne grono badaczy, dająca całościowy obraz ówczesnego stanu badań i rysujących się tendencji, pozwala na sformułowanie następujących wniosków: w prowadzonych współcześnie pracach taniec pojmowany jest jako zjawisko znakowe. Kwestia ta nie podlega dyskusji. W rezultacie metody badawcze – jakkolwiek zróżnicowane – reprezentują (poza metodą fenomenologiczną) podejście systemowe, zaś charakter prac wskazuje na tendencję do rekonstruowania całościowego obrazu badanego zjawiska na podstawie możliwie najpełniejszego zestawu właściwych mu cech.

III. CHOREOLOGIA CZY ANTROPOLOGIA TAŃCA?

J. L. Hanna w ocenie konferencji w San Francisco stwierdza, że rozwiązania proponowane w dziedzinie badań tańca nie są oryginalne, zaczerpnięto je bowiem z antropologii kulturowej, a pośrednio z językoznawstwa³¹. Stwierdzenie to jest charakterystyczne dla pewnej tendencji w badaniach tańca. W ciągu ostatnich 30 lat, w czasie których notowany jest wzrost zainteresowania środowisk naukowych tym przedmiotem badań, coraz częściej pojawia się termin „choreologia” na określenie dyscypliny szczegółowej, której ośrodkiem zainteresowań byłby taniec. Zakres jej kompetencji, podobnie jak pro-

³⁰ Dane przytaczam za: Hanna, 1975. CORD – Committee on Research in Dance jest międzynarodową i międzydyscyplinarną organizacją powołaną do badań tańca, przede wszystkim w zakresie antropologii tańca. Działa przy Wydziale Tańca Uniwersytetu w Nowym Jorku.

³¹ Przyczyny, o których szerzej mówiłam w pierwszej części tego artykułu sprawiają, że zjawisko to uważam za korzystne.

gram i metody badawcze, nie są jeszcze określone, a niejednokrotnie jedyną precyzyjną informacją na temat tej dyscypliny są stwierdzenia, że ma się ona koncentrować na tańcu i uniezależnić się od dyscyplin, w ramach których były dotychczas prowadzone badania tańca. Przy tym ze względu na gwałtowność, z jaką potrzeba powołania nowej dyscypliny jest niekiedy wyrażana, przy jednoczesnym braku konkretnych propozycji dotyczących właściwych takiej dyscyplinie rozwiązań metodologicznych, istnieje w moim przekonaniu obawa, by choreologia nie stała się tworem sztucznym.

Wypowiedziane tu zastrzeżenia nie mają na celu negacji sensu jej istnienia. Są one wyrazem ostrożności wobec postaw podyktowanych niecierpliwością i — nie wolno o tym zapominać — pewnymi kompleksami badaczy zainteresowanych tańcem, wynikającymi z omówionej przeze mnie na wstępie pozycji tańca jako przedmiotu badań. Nie sposób w tej chwili przesądzić, która z tendencji — choreologiczna czy antropologiczna — przeważy. Być może trzecim rozwiązaniem, umożliwiającym wyjście poza tę alternatywę, okażą się badania interdyscyplinarne, w analogii do prowadzonych przez CORD. W każdym z przypadków cel, jaki stawiają sobie badacze, pozostaje ten sam. Jest nim stworzenie lub przyjęcie takiego podejścia badawczego, które zapewniłoby wypracowanie sprawnych narzędzi poznawczych do badań tańca.

LITERATURA

- Alford V., Gallop R.
1935 *The traditional dance*, London.
- Angelova R.
1955 *Igra po ogni. Nestinarstvo*, Sofia.
- Armstrong R.
1971 *The affecting presence: An Essay in Anthropology*, Urbana.
- Baudouin de Courtenay-Jędrzejewiczowa C.
1929 *Ze studiów nad obrzędami weselnymi ludu polskiego*, cz. 1: *Forma daramatyczna obrzędowości weselnej*, Rozprawy i Materiały Wydziału I TPN w Wilnie, t. 2, cz. 3.
- Benesh R.
1956 *An Introduction to Benesh Notation*, London.
- Bhavnani E.
1965 *The Dance in India*, Bombay.
- Birdwhistell R.
1953 *Introduction to kinesics*, Louisville.
1970 *Kinesics and Context. Essays on Bodily Motion Communication*, Philadelphia.
- Boas F.
1925 *Contributions on the ethnology of the Kwakiutl*, Columbia University Contributions to Anthropology, New York.
- von Boehn M.
1925 *Der Tanz*, Berlin.
- Capron L.
1953 *The medicine bundles of Florida Seminole and Green Corn Dance*, Washington.

- Conte P.
1931 *Choreographie*, Paris.
- Czerwiński A.
1862 *Geschichte der Tanzkunst bei den Kulturen Volken*, Lipsk.
- Dances...
1914 *Dances and Societies of the Plains Shoshone*, Anthropological Papers of the American Museum of Natural History, t. 11, cz. 10, New York.
- Densemores F.
1929 *Papago Music*, Smithsonian Institution Bureau of American Ethnology, bull. 90, Washington.
- Desmond O.
1919 *Rhythmographic*, Lipsk.
- Dorsey G.
1903 *The Arapaho Sun Dance*, Chicago.
- Drabecka M.
1966 *Tańce historyczne: kurant, menuet, sarabanda*, Warszawa.
1968 *Tańce historyczne: pawana, galiarda, wolta*, Warszawa.
1971 *Tańce historyczne: basse danse, ballo, branle*, Warszawa.
- Ellis H.
1923 *The Dance of Life*, Boston – New York.
- Evans B., Evans M.
1931 *American Indians dance steps*, New York.
- Evans-Pritchard E. E.
1928 *The Dance*, „Africa”, t. 1, s. 436-462.
- Gell A.
1980 *The Gods at Play: Vertigo and Possession in Muria Religion*, „Man”, t. 15, nr 2, s. 219-248.
- Giurchescu A.
1973 *La danse comme objet semiotique*, „Yearbook of the International Folk Music Council”, t. 3, s. 175-178.
- Gorzkowski M.
1869 *Choroimania, czyli historyczne poszukiwania o tańcach tak historycznych pogańskich, jak również społecznych i obyczajowych we względzie ich symbolicznego znaczenia*, Warszawa.
- Granet M.
1926 *Dances et legends de la Chine ancienne*, Paris, t. 1-2.
- Groslier G.
1913 *Danseuses Cambodgiennes, Anciennes et modernes*, Paris.
- Hanna J. L.
1975 *The Anthropology of Dance: Reflections on the CORD conference*, „Current Anthropology”, t. 16, nr 3, s. 445-446.
1979 *Movement toward Understanding Humans through the Anthropological Study of Dance*, „Current Anthropology”, t. 20, nr 2, s. 313-339.
- Harasymczuk R. W.
1939 *Tańce huculskie*, Lwów.
- Hincks M. A.
1910 *The Japanese dance*, London.
- Jakobson R.
1972 *Poetyka w świetle językoznawstwa, Współczesne teorie badań literackich za granicą*, Kraków, t. 2.
- Jankovič L., Jankovič D.
1957 *Prilog prouczavaniji ostatka orskih obrednih igra u Jugoslaviji*, Beograd.

- 1975 *The System of the Sisters Ljubica and Danica Janković for the Recording, Description and Analysis of Folk Dances*. „Ethnomusicology”, t. 19, nr 1, s. 30-46.
- Jensfels P.
1939 *Getanze Harmonien*. Stuttgart.
- Jones A. J.
1955 *The Sun Dance of Northern Ute*, Smithsonian Institution Bureau of American Ethnology (Anthropological Papers), bull. 157, nr 47, s. 203-264.
- Kaeppler A.
1972 *Method and Theory in analysing Dance Structure with an analysis of Tongan Dances*, „Ethnomusicology”, t. 16, s. 173-217.
- Kealiinohomoku J. W.
1967 *Hopi and Polynesian Dance: A Study in cross-cultural Comparisons*, „Ethnomusicology”, t. 11, s. 343-358.
1979 *Culture change: Functional and Dysfunctional Expressions of Dance, A Form of Affective Culture*, The Performing Arts, Haga, s. 47-64.
- Kellerman B.
1920 *Sassa yo Yassa, Japanische Tänze*, Berlin.
- de Kleen T.
1937 *Menalia and Indian Dancing*, „Ethnos”, t. 2, s. 47-55.
- Knust A.
1956 *Abriss der Kinetographie Laban*, Hamburg.
1979 *Dictionary of Kinetography Laban*, Plymouth, t. 1-2.
- Kolberg O.
brw. *Dziela wszystkie*, Wrocław—Poznań, t. 1-52.
- Koroleva E. A.
1977 *Rannije formy tanca*, Kiszyniew.
- Kowalska J.
1980 *Pojmowanie tańca. Uwagi na temat źródeł konotacji negatywnej*, „Etnografia Polska”, t. 24, z. 2, s. 121-137.
- Kurath G. P.
1964 *Iroquis Music and Dance: Ceremonial Arts of Two Seneca Longhouses*, Smithsonian Institution Bureau of American Ethnology, bull. 187, Washington.
- Kurath G. P., Marti S.
1964 *Dances of anahuac. The Choreography and Music of Precortesian Dances*, Chicago.
- Laban R.
1926 *Choreographie*, Jena.
1956 *Principles of Dance Movement Notation*, London.
- Lange R.
1975a *The Nature of Dance. An Anthropological Perspective*, London.
1975b *Podręcznik kinetografii według metody Labana-Knusta*, Kraków.
1981 *Semiotics and Dance*, „Dance Studies”, t. 5, s. 13-21.
1984 *Guidelines for Field Work on Traditional Dance. Methods and Checklist*, „Dance Studies”, t. 8, s. 7-48.
- van der Leeuw G.
1978a *Czy w niebie tańczą?* „Literatura na Świecie”, nr 5:85, s. 306-353.
1978b *Fenomenosogia religii*, Warszawa.
- de Lind L.
1979 *Dance as Nonverbal Communication*, Experience Forms, Haga, s. 255-269.
- Lisicjan S.
1940 *Zapis dviženija*, Moskva—Leningrad.
- Loeb E. M.
1929 *Tribal Initiations and Secret Societies*, University of California Publications in American Archeology and Ethnology, Berkeley, t. 25, nr 3.

- Lomax A.
1972 *Cantometrics-chorometrics Projects*, "Yearbook of the International Folk Music Council", t. 4, s. 142-145.
- Lomax A., Bartenieff I., Paulay F.
1968 *Dance Style and Culture: The Chorometric Coding Book*, Folk Song Style and Culture, Washington, s. 222-247, 262-273.
- Lowie R. H.
1913 *Dance Associations of the Eastern Dakota*, Anthropological Papers of the American Museum of Natural History, t. 11, cz. 2, New York.
- Lukian z Samosat
1951 *Dialog o tańcu*, Warszawa.
- Martin G.
1979 *A magyar körtancok és európai rokonsága*, Budapest.
1980 *Improvisation and regulation in Hungarian Folk Dances*, "Acta Ethnographica", t. 29, z. 3-4, s. 391-426.
1982 *A Survey of the Hungarian Folk Dance Research*, "Dance Studies", t. 6, s. 9-45.
1983 *Geschichtspunkte für die Klassifizierung der ungarischen Reigentänze und ihre Typen*, Analyse und Klassifikation von Volkstänzen, Warszawa, s. 147-159.
- Martin G., Pesovar E.
1961 *A Structural Analysis of Hungarian Folk Dance (An Methodological Sketch)*, "Acta Ethnographica", t. 10, z. 1-2, s. 1-40.
1963 *Determinations and Motive Types in Dance Folklore*, "Acta Ethnographica", t. 12, z. 3-4, s. 293-331.
- de Martino E.
1971 *Ziemia zgryzoty. Przyczynek do życia religijnego południowych Włoch*, Warszawa.
- Mauss M.
1973 *Techniki posługiwania się ciałem*, Socjologia i antropologia, Warszawa, s. 533-566. Oryginał: "Journal de Psychologie", t. 32: 1936.
- Mitchelson T.
1928 *Notes on the Buffalo-head Dance of the Thunder Gens of Fox Indians*, Smithsonian Institution Bureau of American Ethnology, bull. 87, Washington.
- Mooney J.
1896 *The Ghost Dances Religion and Sioux Outbreak of 1890*, Annual Report of the Bureau of American Ethnology, t. 14: 2, Washington.
- Morris M.
1928 *The Notation of Movement*, London.
- Moszyński K.
1967 *Kultura ludowa Słowian*, t. 2, cz. 2, Warszawa, s. 330-395. Pierwsze wydanie ukazało się w roku 1939.
- Nieuvenhuis G. J.
1916 *Über den Tans in Niderländisch-Indien*, Leiden.
- Noverre J. J.
1760 *Letters sur la danse et sur les ballets*, Lyon—Stuttgart.
- Oestresley W. O. E.
1923 *The Sacret Dance*, Cambridge.
- Ossowski S.
1966 *U podstaw estetyki. Działa*, t. 1, Warszawa.
- Otis E.
1979 *Sutton Movement Shorthand Dance Writing*, New Directions in Dance. Collected Writings from the Seventh Dance in Canada Conference held at the University of Waterloo, Canada, June 1979, Toronto—Oxford—New York—Sydney—Paris—Frankfurt, s. 179-187.

- Pesovar E.
1980 *The Structural Characteristics. Features of the Hungarian Recruiting Dances*, "Acta Ethnographica", t. 29, z. 1-2, s. 75-90.
- Peterson-Royce A.
1980 *The Anthropology of Dance*, Bloomington—London.
- Rey J.
1958 *Taniec, jego rozwój i formy*, Warszawa.
- Sachs C.
1933 *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin.
1965 *World History of the Dance*, New York.
- Salter A.
1980 *Structure and Substance in Dance*, "Dance Studies", t. 4, s. 37-52.
- Samdach Ch. T.
1930 *Dances Cambodgiennes*, Hanoi.
- Sharp C.
1924 *The Dance*, London.
- Sheets M.
1966 *The Phenomenology of Dance*, Madison.
- Shimkin D. B.
1953 *The Wind River Shoshone Sun Dance*, Smithsonian Institution Bureau of American Ethnology, bull. 151, Washington.
- Szentpál O.
1958 *Versuch einer Formanalyse der ungarischen Volkstänze*, "Acta Ethnographica", t. 7, z. 3-4, s. 257-336.
- Swarup Sz.
1968 *5000 Years of Arts and Crafts in India and Pakistan*, Bombay.
- Toth S.
1952 *Tanečné pismo*, Bratislava.
- Vogel F. W.
1953 *Current Trends in the Wind River Shoshone Sun Dance*, Smithsonian Institution Bureau of American Ethnology (Anthropological Papers), bull. 151, Washington.
- Voss R.
1868 *Der Tanz und seine Geschichte. Eine kultur-historisch-choreographische Studie*, Erfurt.
- Wilder S. C.
1963 *The Yogui Dear Dance: A Study in Cultural Change*, Smithsonian Institution Bureau of American Ethnology (Anthropological Papers), bull. 186, Washington.
- Wissler C.
1912 *Societies and Ceremonial Associations in the Oglala Division of the Teton-Dakota*, Anthropological Papers of the American Museum of Natural History, t. 11, cz. 2, New York.
1913 *Societies and Dance Associations of the Blackfoot Indians*, Anthropological Papers of the American Museum of Natural History, t. 11, cz. 4, New York.
- Witwicki W.
1930 *O naturze tańca „Taniec”*, Warszawa, s. 9-14.
- Wundt W.
1923 *Volkerpsychologie*, Lipsk.
- Zibrt Č.
1895 *Jak se kdy v Čechách tancovalo*, Praha.
- Żwolski E.
1978 *Chorea. Muza i bóstwo w religii greckiej*, Warszawa.
- Żornickaja M.
1966 *Narodnyje tancy Jakutii*, Moskwa.

Jolanta Kowalska

DANCE AS A SUBJECT OF RESEARCHES AND STUDIES: CHOREOLOGY OR ANTHROPOLOGY OF DANCE

Summary

It was first within the last 50 years that dance have been raised to the role of full-fledged subject of scientific studies. Moreover, much later than plastic arts, music and other domains of artistic and spiritual culture to which it belongs, dance beganto be regarded as an autonomous phenomenon having its specific features.

It would be rather difficult to inicate the arguments proving that the history of the studies on dance had begun earlier than the middle of the 19 century. True enough, some important works had been written long before this date, as for example "Dialogue on dance" by Lukian of Samosat or "Letters about dance" by J. J. Noverre yet they were exceptions both with regard to the very subject as well as the approach to it. Moreover, although the history of the studies on dance is so short there was much vagueness and current judgments that gathered around this subject and influenced the development of researches. They were caused mainly by the negative connotation of dance characteristic to the intellectual trend of European culture within which the scientific reflection on dance was formed. Referring to the conclusions of Edward Zwolski concerning the history of chorea and the causes of its decline between the 5 and 3 century B. C. (Zwolski 1978) I tried to indicate that the mentioned connotation resulted from the secularization of dance, its falling out of the religious-ritual context. The association with that context determined many of the essential cultural roles of dance. Some of them were: the role of a mediator between people and the sphere of the sacred or, as Gerardus van der Leeuw and Kurt Sachs put it, the role of prayer (van der Leeuw 1987b, Sachs 1965, p. 5) Next, the role of a medium, i.e. means of conveying certain contents which could not be expressed verbally due to the cultural qualification of words as a "dangerous means of expression. Along with the mentioned roles dance, functioning in the religious-ritual context might have fulfilled the functions of entertainment, of means of accumulating and giving vent to emotions, an element of aesthetic impressions etc. As a result of secularization the principle of a simultoneus realization of all the mentioned functions have been broken and particular roles have become specialized, chiefly that of entertainment and the prevailing aesthetic functions. Thus dance have been moved to the less important "ludical" margin of life. That determined for a long time a prevailing tendency to perceive it in a fragmentary way, in the shape reduced to some of its aspects only.

Both the history of dance in Europe and the history of the studies on it bear the marks of the above mentioned transition. It found its expression in the position of dance somewhere between vice and the tolerated bounds of decency, in condemnig dance by the moralists of various epochs and at last, in the doubts about if so trivial and controversial a phenomenon can make the subject of valuable scientific researches. Dance was often a subject of debates proceeding from the point of view of morality and aesthetics or the object of emotional reactions rather than of scholarly investigations and studies. Yet, since the second halfth of the 19 century the studies dealing with it have proved the development of a new field of research.

A scholar who would reach for previous studies concerning dance has at his disposal the studies in: musicology, history of culture, religiology, ethnology along with philosophy, psychology and medicine. The interdisciplinary dispersion of interests concerning dance can be seen here and this is what makes their characteristic trait. In the first period of the history of the study on dance, i.e. since the halfth of the 19 century till the turn of the 19 and 20 century it was the domain of historians and then of musicologists and religiologists

while nowadays the students on dance are represented first of all by ethnographers and cultural anthropologists. This change is the sign of difference in conceiving the discussed phenomenon which revealed with the development of particular disciplines. Ethnographers and cultural anthropologists view dance as a cultural phenomenon first of all. This concept of dance is wide enough to involve the attributes of the "musical", "historical", the relations between dance and religion and its many other traits emphasized by the representatives of the mentioned disciplines. Thereby the connection of dance and culture is quite obvious for all who study the subject and this conviction found its expression in their pronouncements. But to make this obviousness cognitively useful it was indispensable to break the above mentioned stereotype in thinking about dance.

The history of the studies on dance can be divided into two periods taking into account the kind of approach to this phenomenon and the character of researches. The first period lasting since the middle of the 19 century till the 30-ties of the 20 century was the period of collecting more or less casual data, then documentary works and in the last phase, of the studies oriented towards syntetic studies. It was then when the basis of the research methods was founded, first of all the method of recording movements. The studies of that period were focused on the historic-genetic problems and on descriptions of the forms of dance.

The second period is distinguished by the trend to view dance as a cultural phenomenon with certain attributes common to all its variants. This tendency appeared at the end of the 20-ties of the 20 century although this approach can be found from time to time in the former works too (for example by Oskar Kolberg and Marcin Gorzkowski—Kolberg; Gorzkowski, 1869). But the full development of this way of viewing dance can be spoken about first with reference to the recent 30 years.

The boundary line dividing the two periods is not clean-cut. Still I assume the 30-ties as a caesura since it is that period when a simultaneous functioning and clashing of both approaches can be noticed, for instance in the work by Kurt Sachs published in 1933 (Sachs, 1933). At the same time the work by Evans-Pritchard was published (1928) which contains an attempt of approaching to dance from the functional point of view as well as the study by Marcel Mauss on the techniques of using the body, where dance has been defined as a particular cognitive-communicative apparatus (Mauss, 1936). Though the suggestions contained in the above mentioned works were applied and developed first in the later studies, at that time they were the signs of new tendencies arising then.

Especially many important works concerned with dance have been written since the 60-ties of our century. Some of them are very interesting as for example morphological analyses of movement evolved in the Budapest research centre which were evolved by Olga Szentpál (1958), Györgi Martin (1961, 1963, 1979, 1980, 1982, 1983) and by Ernő Pesovar (1961, 1963, 1980) the works representing anthropological perspective of dance (Lange, 1975; Peterson-Royce, 1980). The phenomenological one (Sheets, 1966) the studies indicating communicative abilities of dance (de Lind 1979; Hanna 1979, Lange 1981) and so promising like those leading to structural and semiotic approaches (Kaepler, 1972, Hanna 1979; Giurchescu 1973). There are also some new, original approaches (Lomax's chronometrics). Unlike in the previous stages of studies in all the mentioned works besides the stressed importance of cultural context and of viewing dance as an autonomous phenomenon there appeared an extremely important element: the scholars' unanimity in conceiving dance as a system of signs.

With the growing scholarly interest with dance a new term appeared—"choreology" for denotation of the particular discipline having dance for its subject. The scope of its competence as well as the programm and research methods are not defined precisely yet and sometimes the only information about this discipline is that it is due to focus upon dance and become independent from those disciplines within which dance had been studied before. Therefore I believe there is a risk that choreology may become a factitious creation. My reservations pronounced here do not aim to negate the sense of the idea. They only express the

caution towards some ideas provoked by certain scholars' impatience and, let us say, their "complexes" resulting from the previous status of dance as research subject. It is difficult to forejudge which of the two tendencies will prevail- the anthropological or the choreological one (maybe the third solution will be interdisciplinary studies analogically with those carried out by CORD). However in both cases our main purpose is to create or accept such an approach which would ensure evolving efficient cognitive instruments in the researches of dance.

Translated by Anna Kuczyńska-Skrzypek