

JOLANTA KOWALSKA

TANIEC JAKO FORMA PRZEKAZU TREŚCI KULTUROWYCH.
UWAGI WSTĘPNE

Celem niniejszego artykułu jest zasygnalizowanie podstawowych problemów, na które natknęłam się już w pierwszej fazie poszukiwań, dotyczącej definicji, typologii itp., a przez to zorientowanie czytelnika w złożoności zjawiska, które ma być przedmiotem moich dalszych rozważań. Zawarte tu propozycje należy traktować raczej jako pytania badawcze, na które odpowiedzi będą szukała w dalszym postępowaniu, niż jako próbę ostatecznych ustaleń. Ktokolwiek zadał sobie trud nieco głębszej refleksji nad tańcem, przyzna, że to niełatwy, wymykający się werbalizacji, a zarazem niesłychanie fascynujący temat. Trudny tym bardziej, że jego oczywistość i zrozumiałość są pozorne. Wprowadza nas w błąd jego powszechność, tymczasem każdy krok poza mechaniczną rejestrację i każda próba nieco bardziej syntetycznego ujęcia uświadamiają nam jego wielowarstwowość. Pierwsza trudność pojawia się już w chwili, gdy szukamy odpowiedzi na pytanie: co to jest taniec? i gdy staramy się wyodrębnić taki zespół przysługujących mu atrybutów, który umożliwiłby nam w dalszych rozważaniach znalezienie tego, co różni taniec od wszelkich innych zachowań ruchowych. Definicje tańca nigdy nie są ostre i wyczerpujące. Nie istnieje taka, na którą zgodziliby się wszyscy jego badacze, na tym też etapie popełnia się pierwsze błędy, wynikające najczęściej z fascynacji jednym z aspektów tańca, przy jednoczesnym pominięciu lub niedocenieniu wagi pozostałych.

Gdy przegląda się próby określenia interesującego nas zjawiska, pewnym zaskoczeniem jest fakt, że o ile propozycje autorów deklarujących podejście naukowe pozostawiają zawsze pewną lukę, o tyle uwagi na temat tańca zawarte w poezji, w dziełach filozofów, w literaturze pięknej, jak również pewne „syntezy” tańca, jakie odnajdujemy w plastyce i muzyce zawierają w sobie prawdę, która umyka suchym ustaleniom definicyjnym¹. Jakie są tego przyczyny? W semiologii poezja, malar-

¹ Porównaj: a) Lukian z Samosate, *Dialog o tańcu*, Warszawa 1951. „[...] Przede wszystkim nie wiesz prawdopodobnie, że taniec nie jest czymś nowym, lecz jest spuścizną przekazaną nam przez ojców i praojców. Ci, którzy znają jego

stwo, muzyka i taniec włączane są do kategorii poetyk, język zaś nauki, określany jako kod logiczny, przeciwstawiany jest wszystkim wyżej wymienionym. Łatwość „mówienia” o tańcu w języku malarstwa czy muzyki ma swoje uzasadnienie w podobieństwie procesu komunikowania, jakim posługują się poetyki skierowane na tworzenie pewnych obrazów, wywoływanie doznań, raczej na czucie niż rozumienie. Język nauki nie dopuszczający dowolności skojarzeń, służący rozumieniu, okazuje się zbyt mało elastyczny dla uchwycenia zjawisk posługujących się diametralnie różnym sposobem komunikowania². Nie bez powodu trafia się wszak na rozważania o pierwotnej jedności tańca, muzyki i poezji określające je nawet mianem muzycznej prasztuki, a znajdujące egzemplifikację w *chorei* greckiej czy w formach tanecznych społeczeństw pierwotnych³, o tańcu jako przedjęzykowym sposobie komunikowania, z którego dopiero w wyniku ewolucji rozwinął się język⁴.

Dla tych trzech dziedzin wypowiedzi istnieje pewien wspólny mianownik, jakim jest rytmika. Faktem dającym wiele do myślenia jest rola akcentu w znacznej liczbie języków. Tym właśnie argumentuje się próby wywiedzenia języka artykułowanego z dramatu i tańca mimicznego. Trudno powiedzieć, w jakim stopniu podobne rozważania są zasadne, niemniej jednak niezwykle istotne jest zwrócenie uwagi na rytm i na oparte na nim powiązania między muzyką, poezją i tańcem. Kanonik Jan Tabourot, autor dzieła *Orchesographie*, mówi, że taniec zależy od muzyki i bez rytmu byłby bezmyślny⁵. Co do pierwszego członu powyższego twierdzenia nasuwają się pewne wątpliwości; stanie się ono

powstanie od pierwszych początków, pouczą nas, że taniec zjawiał się równocześnie z tą chwilą, w której powstał wszechświat, i że źródłem tańca jest odwieczna miłość Eros. A ruchy gwiazd, stanowisko planet wobec gwiazd stałych, prawidłowy bieg ciał niebieskich i ład, harmonia, czy to wszystko nie jest odbiciem kosmicznego prątańca?"; b) M. B é j a r t, fragment wywiadu udzielonego z okazji wydania książki *L'autre chant de la danse*. Przedruk wywiadu zamieszczony w „Przekroju” nr 1562 z dnia 6 marca 1975: „[...] Dla mnie taniec to folklor [...] Taniec to ważny czynnik społeczny. Taniec jest wszędzie tam, gdzie potwierdza się jedność grupy ludzkiej”.

² P. Giraud, *Semiologia*, Warszawa 1974, s. 14-16, 18, 20 n. Zobacz także: A. Schaff, *Wstęp do semantyki*, Warszawa 1960; U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, Warszawa 1972; L. J. Prieto, *Przekazy i sygnały*, Warszawa 1970; M. Wallis, *Dzieje sztuki jako struktur semantycznych*, „Kultura i Społeczeństwo”, t. 13: 1968; S. Langer, *Nowy sens filozofii*, Warszawa 1976.

³ [...] gdzie istotnie obserwowane jest połączenie muzyki, ruchu i słowa. Z próbami powrotu do owej pierwotnej jedności spotykamy się niejednokrotnie we współczesnym balecie.

⁴ Porównaj informacje zawarte w omówieniu dwu prac poświęconych literaturze, zawarte w „Ludzie”. J. Wiort, *Etnografia i najnowsze studia nad literaturą*, „Lud”, t. 3: 1897, z. 3, s. 213-224.

⁵ J. Tabourot (zwany inaczej Thoinot-Arbeau), *Orchesographie*, Langes 1589. Informacja za: E. Kuryłło, *Taniec dworski*, [w:] *Taniec*, monogr. zbiorowa pod red. M. Glińskiego, Warszawa 1930, s. 106.

jednak zrozumiałe, jeżeli pamiętać będziemy, że praca ta wydana w roku 1589 powstała we Francji i dotyczyła określonej kultury tanecznej, rzeczywicie ściśle wiążącej taniec z muzyką, co w planie bardziej ogólnym absolutnie nie jest obowiązującą regułą. Istotny jest drugi człon: taniec bez rytmu byłby bezmyślny. Faktem jest, że nie istnieją formy tańca, w których nie występuje rytmika. Jest to pierwszy i nieomal narzucający się jego atrybut, nie stanowiący jednak o wyróżnieniu go spośród wszelkich zachowań ruchowych. Jest to raczej, jak się wydaje, cecha wspólna aktywności ruchowej jako takiej w najróżnorodniejszych jej odmianach, dążącej samorzutnie do urytmizowania, czy to zgodnie z tym, co twierdzi Avenarius, w celu jak najmniejszego wydatkowania energii⁶, czy też w wyniku zdeterminowania organizmu przez sieć biorytmów, a zatem konieczność dostrojenia się do pewnego ogólnego układu. Nasuwa się pytanie: co różni rytm taneczny od rytmów porządkujących inne zachowania ruchowe? Co sprawia, że wiemy, że to właśnie zachowanie jest tańcem? Odwołując się do przykładu z naszej rzeczywistości: w trakcie zabawy tanecznej mężczyzna podchodzi do kobiety, prosi ją do tańca, ona wyraża zgodę i z a c z y n a j ą tańczyć. W którym momencie następuje przejście od kroku zwykłego do kroku tanecznego, jeżeli niejednokrotnie będziemy mieli trudności ze wskazaniem przynajmniej jednej różnicy. Mówi się, że ruch taneczny jest poszerzony, zintensyfikowany w stosunku do ruchu zwykłego, a mówiąc inaczej — przesadny. Mówi się również, że jest to ruch wyrazisty. Cóż to znaczy?

Pomocą w naszych rozważaniach będą, jak sądzę, uwagi na temat znaczenia rytmu w rozróżnieniu pomiędzy mową i pieśnią w językach z tonem semantycznym, jakie znajdujemy w artykule Romana Stopy⁷. Autor zastrzega wprawdzie, że wnioski dotyczą wyłącznie zaprezentowanego przezeń materiału, a więc grupy języków buszmeńsko-hotentockich, nasuwa się tu jednak pewna analogia, nad którą warto zastanowić się przez chwilę. Weryfikowana tu hipoteza brzmi następująco: w językach z tonem semantycznym istnieje związek pomiędzy mową i pieśnią, w trakcie zaś rozważań stwierdza się, że: 1) mowa ludów pierwotnych jest sama w sobie czymś w rodzaju śpiewu, 2) obecność rytmu stanowi o uznaniu wypowiedzi jako pieśni. Tworzywo dźwiękowe o określonych wartościach znaczeniowych jest wspólne pieśni i mowie. Gdy jednak w mowie podlega ono kształtowaniu subiektywnemu, a w melodii wypowiedzi nałożonej na stały schemat tonalny poszczególnych wyrazów, odzwierciedla się stosunek wypowiadającego do wypowiedzi, przy czym rytm zdeterminowany jest przez treść, to w pieśni do melodii wypowiedzi dołącza się czynnik kształtujący, rytm, mający tendencję do sy-

⁶ Informacja za: J. Re y, *Taniec, jego rozwój i formy*, Warszawa 1958, s. 47.

⁷ R. S t o p a, *Hotentoci*, „Lud”, t. 38: 1948, s. 50-146.

metrii, w odróżnieniu od rytmu mowy pozbawionego w zasadzie tej tendencji. A zatem (jak mówi się we wnioskach końcowych) zasadnicza różnica pomiędzy mową i pieśnią w omawianej grupie języków polega na rytmie, przy czym nie chodzi tu o jego występowanie, bo — jak wspomniano — oba rodzaje wypowiedzi uporządkowane są rytmicznie, a o jakość rytmu.

W świetle tego, co zostało tu powiedziane, stwierdzenie charakteryzujące taniec jako ruch poszerzony czy zintensyfikowany nabiera klarowności. Taniec, podobnie jak wiele innych zachowań ruchowych, uporządkowany jest rytmicznie, jednak charakteryzująca go rytmika będzie posiadać, wedle wszelkiego prawdopodobieństwa, cechę indywidualną i jak się wydaje polegającą na wzmocnieniu (zwiększeniu ekspresji) rytmiki czynności nie będących tańcem, a przez to „nobiletowanie” ich do rangi zachowań tanecznych. Będzie to bodajże pierwszy z atrybutów tańca, na który, o ile mi wiadomo, nie zwrócono uwagi. Czy i w jakim stopniu okaże się on prawdziwy i czy owa różnica pomiędzy rytmem tanecznym a wszelkimi innymi rytmami nie okaże się oparta na innej zasadzie, powinny wykazać dalsze rozważania.

Taniec, podobnie jak pieśń, mowa, mimika, twórczość plastyczna, jest uzewnętrznieniem stanów psychicznych. Czy tylko? Powszechnie jest przecież wiadomo, że zarówno obraz, jak pieśń, mimika i taniec, mogą owe stany wywoływać. Taniec dla wprowadzenia się w trans, pieśń patriotyczna wywołująca określony zespół reakcji emocjonalnych, obraz mogący wyzwolić pewne skojarzenia, taniec udramatyzowany, przekazujący gestem całe zespoły wierzeń, taniec będący uzewnętrznieniem stanu emocjonalnego i wywołujący ten sam lub podobny stan u widza. Operując tymi tylko przykładami widzimy, że wyłania się kolejny problem. Otóż wywołanie pewnego stanu psychicznego może być wynikiem działania jednostki na samą siebie, jak również czynników, które są w stosunku do niej zewnętrzne, przy czym owo działanie może być świadome, celowe, jak również nieświadome.

Przedmiotem mojego zainteresowania jest taniec rozumiany jako środek transmisji pewnych treści i tu konieczne jest ustalenie, kiedy istotnie taniec coś przekazuje, jakimi środkami posługuje się w tym celu, a wreszcie — jakiego rodzaju treści może przekazywać. W tym punkcie niezwykle pomocna okazuje się teoria znaku sytuująca taniec zasadniczo w rzędzie poetyk, nie wykluczająca jednak możliwości, by niektóre z form tańca posługiwały się kodem zbliżonym do logicznego.

Zwracając szczególną uwagę na zasygnalizowane tu problemy, przejdźmy do próby ustalenia definicji, a następnie znalezienia typologii słusznej i operatywnej dla interesującego mnie ujęcia zagadnienia, co w połączeniu z krótkim omówieniem literatury tematu stanowić będzie punkt wyjścia dla dalszych rozważań.

USTALENIA DEFINICYJNE

Zgodnie z tym, co powiedziano we wstępie, pierwszym nasuwającym się spostrzeżeniem będzie to, że taniec jest ruchem. Nie będą to jednak ruchy dowolne, a jedynie te, które są w szczególny sposób uporządkowane, zasadą zaś owego uporządkowania jest rytm. Powyższe stwierdzenie jest podstawowym, uwzględnianym przez większość znanych definicji (porównaj zestawienie definicji zawarte w aneksie nr 1), nie wystarczy jednak, by z zadowalającą ostrością określić interesujący nas przedmiot. Przyjmując bowiem te dwa wskaźniki musielibyśmy za taniec uznać takie ruchy rytmiczne, jak chód, sianie zboża, przedzenie, skoki czy gimnastykę. Podobną ewentualność instynktownie odrzucamy, by po zastanowieniu stwierdzić, że ani gimnastyka, ani chód jako takie nie będą tańcem, mogą nim jednak być w pewnych sytuacjach⁸. Jeżeli np. nie przedziemy, a jedynie wykonujemy ruchy imitujące tę pracę, jeżeli takie zachowanie jest celowe, włączone w pewien zespół zachowań rytualizowanych, znaczących przedzenie, ale nie będących nim, jeżeli przy tym zostanie podkreślona charakterystyczna dla tej czynności rytmika — mamy do czynienia z tańcem naśladowczym. Istnieje duża grupa tańców tego typu⁹. Popularne jest przekonanie, że tańce te reprezentują najdawniejszą z form, a niektórzy autorzy wywodzą genealogię tańca z pracy, czego dowodem mają być właśnie tańce naśladowcze¹⁰. Przypuszczać można, że do sformułowania podobnej tezy przyczynił się fakt, iż doceniając znaczenie rytmu nie zwrócono dostatecznej uwagi na różnice w jego jakości. Być może zatem, zostały przez taniec zaadaptowane pewne rytmy charakterystyczne dla pracy, nie wydaje się jednak słuszne szukanie źródła jednego z tych zjawisk w drugim. Poza rytmiką, która je łączy, praca nie posiada innych niezwykle ważnych atrybutów tańca, o czym dalej.

Ważność powyższego rozróżnienia dostrzegł C. Sachs definiując taniec jako ruch rytmiczny, nie wynikający z podniet pracy¹¹. Posługując się jego ustaleniem musielibyśmy jednak za taniec uznać np. miarowe kłucie się zamyślnego człowieka, co jest oczywistym błędem. Dalsze

⁸ Porównaj rozważania na temat tańca zawarte w artykule W. Witwickiego, *O naturze tańca*, [w:] *Taniec*, s. 12-13.

⁹ Np. rosyjskie korowody.

¹⁰ J. Gluziński, *Taniec i zwyczaj taneczny. Niektóre tańce i zwyczaje ludów dzikich*, Lwów 1927. Autor uważa za podstawowy atrybut tańca rytmiczne uporządkowanie ruchów, powstanie zaś rytmu tanecznego wiąże z rytmem pracy. Tańce ludów pierwotnych mają być tańcami roboczymi (zawsze połączone z ważniejszymi wydarzeniami w życiu gromady, a te z kolei następstwem lub przyczyną wykonywania pewnych czynności).

¹¹ C. Sachs, *The World History of the Dance*, New York 1965, s. 6.

uściślenie znajdujemy u J. Reya¹². Mówi on, że taniec jest harmonią ruchów ukształtowanych obrazowo, nie podporządkowanych bezpośrednio pobudkom pracy. Dzięki wprowadzeniu istotnej cechy, jaką jest przekaz za pośrednictwem obrazu, możemy wyeliminować większość wyżej wspomnianych zachowań.

Kilka słów należy poświęcić jeszcze gimnastyce i popisom akrobatycznym, które tańcem nie są, ale dzieli je od niego niejednokrotnie nader niewyraźna granica. Czym różni się od akrobatyki np. *cyfrowany* taniec o znacznej komplikacji kroków, a przez to nie dla każdego jako wykonawcy dostępny, czy balet akademicki, co do którego taneczności nie mamy wątpliwości. Wydaje się, że istotnym wyróżnikiem jest w tym wypadku cel, dla jakiego podejmuje się takie, a nie inne działania. W gimnastyce chodzi li tylko o osiągnięcie sprawności dla niej samej. Prezentacja wyników odbywa się na zasadzie: „spójrzcie, jak to robię; robię to lepiej lub gorzej niż inni”. Rolą widza jest w tym wypadku jedynie oglądanie i ocena. W tańcu osiągnięcie wysokiej techniki wykonawczej ma na celu rozszerzenie wachlarza środków, jakimi dysponuje tańczący dla imitacji czy symbolizacji pewnej rzeczywistości (w pierwszym wypadku przedmiotowej i postrzegalnej zmysłowo, w drugim abstrakcyjnej lub dotyczącej sfery przeżyć wewnętrznych). Dlatego też tancerz-solista jest nie tylko tym, kto okazał się bardziej sprawny niż inni, ale i tym, kto szczególnie sugestywnie umie posługiwać się pewnym systemem znaków. Oczywiście nie zawsze musi być rozumiany, zależeć to będzie od przyjętej konwencji komunikowania i jej popularności w danej grupie. Dochodzimy tu do nader ważnego dla naszego tematu zagadnienia: znaku, czyli środka przekazu, jakim posługuje się taniec. Nie pragnąc czegokolwiek ustalać ostatecznie, a mając jedynie na celu uporządkowanie terminologii, jaką będę posługiwała się w dalszym ciągu, proponuję, by za znaki uznać wszelkie bodźce mające swojego nadawcę, odbierane za pomocą zmysłów, umożliwiające nawiązanie kontaktu (a nie tylko te, mające niejako programowo za zadanie nawiązanie go) przez to, że powodują powstawanie w świadomości odbiorcy pewnego obrazu czy stanu emocjonalnego. Precyzyjność kodu, jakim posługuje się nadawca (ściśła lub mniej ściśła umowa), powoduje odpowiednio mniejszą lub większą dowolność kojarzeń pod wpływem określonego znaku.

Przy okazji rozważań nad procesem kształtowania się systemu komunikacji, wyodrębniono na podstawie kryterium bezpośredniości i pośredniości wyrażania treści komunikowanych dwie podstawowe grupy znaków: naturalnych (nazywanych inaczej oznakami) oraz umownych. Taniec może posługiwać się zarówno jednymi, jak i drugimi. Naturalnymi, gdy np. pod wpływem radości podskakujemy, obracamy się, gdy stan emocjonalny znajduje ujście w ruchu. Umownymi, gdy mamy do czynienia

¹² Re y, *op. cit.*

z którąkolwiek z form tańca wykorzystującą nie tylko naturalną motorykę ruchów naszego ciała¹³, ale także proponującą, by rozumieć je w taki, a nie inny sposób, by ruchom ciała, oczu, palców i ich kombinacjom odpowiadały pewne określone treści nie dające wyprowadzić się z naturalnych naszych zachowań.

Dochodzi tu jeszcze kwestia rozumienia znaku, o czym wspomniano już wcześniej. Oczywiście jest np., że klasyczny taniec hinduski posługujący się skomplikowanym kodem z całym bogactwem treści, jakie w sobie niesie¹⁴, czytelny jest jedynie dla pewnej grupy. Widz nie znający klucza nie będzie w stanie, nawet przy dużej wrażliwości i otwartości na obce mu zjawiska kulturowe, pojąć go i wychwycić wszelkie niuansy. W podobnej sytuacji znajdzie się obserwator tańca weselnego z terenu Polski, wykonywanego przez parę młodych, podczas którego panna młoda kuleje¹⁵. Zapewne, zdecydowanie pejoratywne oceny tańców towarzyszących świętom związanym z przesileniem wiosennym czy najdłuższym dniem w roku, w ustach autorów widzących jedynie ich zewnętrzną formę, jak również oceny zamieszczane przy opisach tańców tzw. ludów prymitywnych (prezentowane przez podróżników europejskich) mają swoje źródło w niezrozumieniu istotnego sensu obserwowanego zjawiska.

Znaki umowne są, jak widzimy, daleko mniej uniwersalną metodą komunikacji niż znaki naturalne, ponieważ te ostatnie niezależne są od konwencji (lub inaczej: zależne od konwencji wspólnej nam wszystkim), a przez to powszechniej zrozumiałe. Mają natomiast tę przewagę nad znakami naturalnymi, że kontekst do jakiego odnoszą się jest daleko precyzyjniej określony, a przez to istnieje większe prawdopodobieństwo, że pod wpływem określonego znaku powstanie wyłącznie jeden obraz (pod warunkiem znajomości kodu). Skala znaków, jakimi posługuje się taniec, jest stosunkowo szeroka, obejmuje bowiem zarówno te najprostsze, jak i te o znacznym stopniu komplikacji, znaki będące przekazem pewnej wiedzy, czy też niosące jedynie informację o stanach emocjonalnych, lecz również i takie, które będą bodźcami wywołującymi po-

¹³ Wynikający z naturalnej motoryki ruchów naszego ciała jest np. podskok z klaśnięciem w dłonie, zrozumiały chyba pod każdą szerokością geograficzną i odczytywany jako objaw radości. Można by twierdzić, że takie tłumaczenie podobnego gestu jest również umowne. Jeżeli zgodzimy się na taką interpretację, pamiętać należy, że jest to zachowanie charakterystyczne dla nas jako gatunku i nie wynika z ustalenia (jakby to miało miejsce w wypadku znaku umownego), że jeżeli podskakują to macie rozumieć, że się cieszą, a z faktu, że określony stan emocjonalny, jakim jest radość, znajduje odzwierciedlenie w takim właśnie geście.

¹⁴ Obszerne, wręcz drobiazgowo omówienie tańca Indii przynosi praca B. Enakshi, *The Dance in India*, New Delhi 1964.

¹⁵ Zobacz np. informacje na ten temat zawarte w artykule ks. W. Sarny, *Obrzędy weselne w Jaszczwi*, „Lud”, t. 2: 1896, z. 3, s. 250-251, oraz w artykule ks. Gołębiowskiego, *Zwyczaj wykupywania panny młodej na wesolach*, „Lud”, t. 2: 1896, z. 3, s. 264-266.

wstawanie w świadomości odbiorcy skojarzeń, możliwych dzięki funkcjonowaniu w każdym społeczeństwie pewnych archetypów. Mamy tu do czynienia z symbolami — znakami szczególnego rodzaju, służącymi do przedstawiania treści abstrakcyjnych, posługując się w tym celu przypisaniem pewnym formom (zjawiskom, przedmiotom) postrzegalnym za pomocą zmysłów, dodatkowo, poza ich własnym, naturalnym, znaczenia abstrakcyjne. Przykładem symboliki tanecznej jest niesłychanie bogata i skomplikowana mudra indyjska¹⁶, ale również i tańce spotykane na naszych terenach, np. tańce ze skokami „za len”¹⁷ czy też taniec panny młodej z mężatkami będący wyrazem przyjęcia nowego członka określonej grupy¹⁸.

Podsumowując proponuję, by za taniec uważać każdy ruch rytmiczny, bądź to mający swoje podłoże w stanach emocjonalnych, i wtedy będący ich uzewnętrznieniem, bądź dążący do ich wywołania, wykonywany w specjalnych, niecodziennych w odczuciu grupy i nie wynikających bezpośrednio z pracy okolicznościach, znakowy, niekiedy symboliczny — zgodnie z powyższymi ustaleniami.

Przedstawiony tu wywód był konieczny z uwagi na fakt, że w znanych mi definicjach tańca pomijano lub zaledwie sygnalizowano kwestię zawartości treściowej tańca, ograniczając się do stwierdzeń, że taniec jest uzewnętrznieniem emocji (patrz poz. 2, 8, 9, 10 w „Zestawieniu definicji”). Pewne elementy proponowanego przeze mnie rozumienia tańca znajdujemy w definicji Reya, gdzie mówi się o tańcu jako harmonii ruchów ukształtowanych obrazowo, myśl ta jednak nie została dalej rozwinięta. Pomijano również wyjątkowość sytuacji, w jakich taniec jest wykonywany, wskazując jedynie na to, że jest ruchem rytmicznym nie

¹⁶ Najbardziej ewidentnym przykładem będzie wspomniany już klasyczny taniec hinduski, *Enakshi*, *op. cit.*

¹⁷ W tarnobrzesckim istniał zwyczaj tańczenia „za len za konopie” na śmieciach, tj. w tym miejscu naprzeciw domu, gdzie gospodyni przez cały rok składała śmieci jako nawóz pod konopie. W środę popielcową chodzili po domach chłopcy — jeden przebrany za kobietę, drugi za niedźwiedzia. Gospodyni ofiarowywała im podarunki, a następnie tańczyła z niedźwiedziem „na śmieciach”. Spiewano przy tym: „Na kónopie, na kónopie, żeby się rodziły/zeby nase dzieci ji my nago nie chodzieły!” Informacja za: K. Mátys, *Zapust — Popielec — Wielka Noc. Kilka zwyczajów ludu w Tarnobrzesckim*, „Lud”, t. 1: 1895, z. 3, s. 82-83. Podobny charakter ma taniec „na bon” tańczony w Żywieckiem, w ostatni wtorek karnawału przez zamężne kobiety, którego celem jest zapewnienie urodzaju. M. Romowicz, *Tańce górali od Żywca*, Warszawa 1969, s. 78-84. O tańcach mających zapewnić urodzaj wspomina również Vakarelski w *Etnografii Bułgarii*. Są to tańce „łazarek” dookoła uli, żeby się pszczoły roiły i zbierały miód, oraz tańce „peperuga” i „dodola” związane z obrzędami o tej samej nazwie. Chr. Vakarelski, *Etnografia Bułgarii*, Wrocław 1965, s. 298-303.

¹⁸ Przykładowo: w czasie cytowanego już wesela w Jaszczwi panna młoda po oczepinach tańczyła z każdym mężczyzną i kobietą, którzy byli zaproszeni na wesele (swaszka była ostatnią partnerką przez tańcem z panem młodym). Przed oczepinami w podobny sposób tańczyła ze wszystkimi dziewczętami i chłopcami.

wynikającym z podniet pracy. Tylko definicja zawarta w *Dictionary of Anthropology* C. Winnick podkreśla powiązanie tańca ze świętem i ceremonią¹⁹. By oddać sprawiedliwość autorom, z których ustaleń korzystałam, należy dodać, że rozumienie tańca, jakie deklarują w definicji, jest często zawężone w stosunku do tego, jakie można by wyprowadzić z całości ich prac.

W niniejszym szkicu nie zostaną uwzględnione rozważania na temat powiązań pomiędzy tańcem i zabawą oraz różnic i związków tańca ludzi z tańcami zwierząt. Oba te zagadnienia wymagają szerokiego omówienia, próby zaś zawężeń na tym poziomie ogólności, jaki reprezentuje mój szkic, prowadzić by mogły jedynie do zafałszowań. Pragnę tu tylko zasygnalizować ich istnienie, bardziej szczegółowe uwagi odkładając na czas późniejszy.

W tej chwili chciałabym jeszcze nieco miejsca poświęcić kwestii kulturowości i naturalności tańca. Niezwykle chętnie mówi się o tańcu ludzi jako czynności kulturowej, zaś o zwierzęcych zachowaniach wykazujących podobieństwo do tańca jako o czynności przyrodzonej, wysuwając przy tym hipotezę, że jedynie owa czynność kulturowa może być uznana za taniec właściwy²⁰. W kategoriach przyjętej przez nas nomenklatury chodzi tu zapewne o opozycję: naturalny — umowny, przy czym naturalny odpowiadałby przyrodzonemu, umowny zaś kulturowemu. Zgadzałoby się to np. z hipotezami proponującymi, by za właściwe ludziom uznać komunikowanie oparte na znakach umownych (w tym wypadku uznane za jedyne prawdziwe znaki), przenoszących pewne poznanie, wiedzę, nigdy komunikowanie przekazujące stany emocjonalne²¹. Na błędność podobnego rozumowania wskazują współczesne badania nad pozajęzykowymi sposobami komunikowania (m.in. kinezyka zajmująca się gestem; uważa się nawet, że kod kinezyczny jest równorzędny w stosunku do kodu językowego). Nie mamy podstaw, by sądzić, że taniec ludzi nie jest czynnością przyrodzoną (naturalną), a raczej przeciwnie, wiele wskazuje na to, że nią jest, co nie wyklucza wcale możliwości bycia czynnością kulturową.

Wydaje się, że prawdopodobna może okazać się następująca hipoteza: taniec przejawiający się jako fenomen jest czynnością naturalną, wszelkie zaś formy, różnorodność odmian itp. są wynikiem jego „uspołecznienia”, „ukulturowienia”. I takie właśnie ujęcie interesującego mnie zagadnienia będzie punktem wyjścia dla dalszych rozważań. Interesować mnie będzie, w jaki sposób i o ile taniec może być odzwierciedleniem szerszej struktury, jaką stanowi kultura i o ile owa struktura może mieć wpływ na kształtowanie się indywidualnych, intuicyjnych zachowań tanecznych.

¹⁹ Ch. Winnick, *Dictionary of Anthropology*, New Jersey 1964, s. 152.

²⁰ Rey, *op. cit.*, s. 7-9.

²¹ Schaff, *op. cit.*, s. 181-182.

TANIEC W PRACACH BADACZY POLSKICH I OBCYCH

Omawiając literaturę tematu ograniczam się do pozycji wybranych, pragnąc w ten sposób uniknąć rozdrobnień, które jedynie zaciemniłyby obraz. Celem moim jest zorientowanie się w zastanym materiale i jego wartości, a nie polemika. Dla większej przejrzystości pozwalam sobie na wyodrębnienie kilku grup prac, biorąc za kryterium tematykę, jakiej są poświęcone i generalne omówienie ich przydatności z punktu widzenia potrzeb mojej pracy. Więcej miejsca poświęcam tym z nich, które bądź były mi bardziej przydatne, bądź przez opozycję pomogły w wytworzeniu jasnych sądów. Zamieszczona tu literatura jest wyborem zeterminowanym nie tylko powyższymi względami, ale również dostępnością interesujących mnie prac. Z literatury obcojęzycznej uwzględnione zostały jedynie te z pozycji, które bądź są dostępne w zbiorach polskich, bądź też na temat których znaleziono dostatecznie obszerne informacje. Omówienie badań nad tańcem w Polsce, wraz z bibliografią uwzględniającą prace, jakie ukazały się do roku 1966, zamieścił w 51 tomie „Ludu” R. Lange²². Ponadto istnieje *Bibliografia zagadnień sztuki tanecznej*²³, zaś każda z prac opisowych opatrzona jest bibliografią uwzględniającą nie tylko literaturę dotyczącą tańca, ale również muzyki, obrzędowości, a także kwestii ruchu amatorskiego itp.

Jeżeli zaś chodzi o obcojęzyczne zestawienia literatury na temat tańca, warto zwrócić uwagę na bibliografię przygotowaną przez K. Petermana²⁴ oraz *Guide to Dance Periodicals*²⁵ zestawiony przez S. Belknap, a zawierający wykaz artykułów opublikowanych w najbardziej liczących się periodykach poświęconych tańcowi. Ponadto interesujące są bibliografie zawarte w pracach poświęconych historii tańca i innych pracach ogólnych, w tym przede wszystkim w dziele Sachsa²⁶. Informacje na temat zainteresowań tańcem w dziedzinie antropologii kulturowej znaleźć można w artykule G. P. Kurath zamieszczonym w pierwszym tomie „Current Anthropology”²⁷.

Literaturę, w której można znaleźć informacje na temat tańca, dzielę — dla potrzeb niniejszego omówienia — na takie oto grupy: 1) prace poświęcone opisowi tańca, 2) obrzędowości i zwyczajom, 3) religii i mitologii, 4) muzycznym formom twórczości, 5) kulturze ludycznej, 6) monografiach grup etnicznych, 7) prace źródłowe do historii tańca, 8) prace syntetyczne, ogólne. historia tańca, teoria tańca. Zawarte w pracach opisy

²² R. Lange, *Zarys badań nad tańcem ludowym w Polsce*, „Lud”, t. 51: 1967, cz. 2, s. 415-451.

²³ *Bibliografia zagadnień sztuki tanecznej*, Warszawa 1945.

²⁴ K. Peterman, *Tanzbibliografie*, Lipsk 1966-1972.

²⁵ S. Belknap, *Guide to Dance Periodicals*, Gainesville 1958.

²⁶ Sachs, *op. cit.*

²⁷ G. P. Kurath, *Panorama of Dance Ethnology*, „Current Anthropology”, t. 1: 1960, nr 3, s. 233-254.

interesują mnie z uwagi na: konstrukcję tańca, cel, dla jakiego jest on wykonywany, wykonawców, okres kiedy jest wykonywany dany typ tańca i powiązanie ze świętami, teren, na jakim występuje, i okres dla jakiego prawomocne są przedstawione informacje.

Ad 1. Prace poświęcone opisowi tańca stanowią zazwyczaj wynik zaplanowanych i celowo przeprowadzonych badań terenowych, przy czym uzyskane informacje poszerzane są o literaturę przedmiotu. Jakość podobnych opracowań jest bardzo różna. Mamy tu prace wzorowe, jak np. *Tańce huculskie* R. Harasymczuka²⁸ czy pracę A. Glapy i A. Kowalskiego zawierającą opisy tańców i zabaw Wielkopolski²⁹. Obie prezentują, obok rzetelnych opisów form tanecznych z notacją kroków, omówienie charakterystyki kulturowej terenu i wyrosłej na jej podłożu specyfiki tańców. Równoległe ze wspomnianymi istnieją prace bardzo słabe, uwzględniające wprawdzie w opisie te same elementy, ale mieszające dane z różnych okresów, czy też pomijające niemal całą charakterystykę, a skupiające się wyłącznie na opisie kroków i figur. W Polsce, w okresie powojennym, na fali działalności mającej za cel ochronę zabytków rodzimej kultury, powstaje duża grupa prac opisowych, przeznaczonych dla nauczycieli tańca ludowego w wyższych szkołach wychowania fizycznego i dla instruktorów prowadzących różnego rodzaju zespoły amatorskie o profilu ludowym. Materiał do nich gromadzono na podstawie nie ujednoliconego kwestionariusza, dla potrzeb różnych instytucji i przy zastosowaniu najrozmaitszych metod zapisu tańca. W rezultacie badacz trafia wprawdzie na obfitość danych, przedstawiających jednak znikomą wartość informacyjną z uwagi na nieporównywalność i niepełność.

Podobnie rzecz się ma z pracami opisowymi dotyczącymi tańców dla terenu całego świata. Obok drobiazgowych i wyczerpujących opisów połączonych z charakterystyką form tanecznych, jakie znajdujemy np. w pracy G. P. Kurath poświęconej tańcom Irokezów³⁰ czy w pracy na temat tańca Indii autorstwa Bhavnani Enakshi³¹, trafia się na publikacje typu popularyzatorsko-informacyjnego, jak m.in. *Dances of Greece*, *Dances of Austria*, *Dances of Finland* wydawane pod auspicjami Royal Academy of Dancing and Song, a przedstawiające niewielką wartość naukową³² czy nierówne jakościowo prace poświęcone opisowi tańców poszczególnych grup etnicznych Związku Radzieckiego. Z pracami typu opisowego wiąże się szeroko dyskutowana kwestia notacji zjawisk ruchowych, w tym i tańca. Należy mieć nadzieję, że badacze doszli w tej

²⁸ R. W. Harasymczuk, *Tańce huculskie*, Lwów 1939.

²⁹ A. Glapa, A. Kowalski, *Tańce i zabawy Wielkopolski*, Wrocław 1961.

³⁰ G. P. Kurath, *Iroquis Music and Dance*, Washington 1964.

³¹ Enakshi, *op. cit.*

³² D. Crosfield, *Dances of Greece*, London 1948; K. Bauer, *Dances of Austria*, London 1948; Y. Heikel, A. Collan, *Dances of Finland*, London 1949.

dziedzinie do porozumienia, uznając za najbardziej przydatną metodę notacji systemem Labana-Kunsta (kinetografia)³³.

Ad 2-3. Prace dotyczące obrzędowości i zwyczaju oraz religii i mitologii zawierają obszerny materiał na temat tańców towarzyszących wszelkim sytuacjom świątecznym w życiu społeczności ludzkich, jednak z uwagi na fakt, że są to informacje marginalne należy liczyć się z ich niepełnością. Trudno jest tu mówić o graficznych metodach zapisu tańca, często jednak można znaleźć interesujący materiał ilustracyjny. Do prac tego typu zaliczyć należy dla terenu Polski³⁴ pracę C. Baudouin de Courtenay-Jędrzejewiczowej, traktującej obrzęd weselny jako widowisko, pracę J. S. Bystronia na temat obrzędowości³⁵, jak również z nowszych, opracowanie G. Dąbrowskiej omawiające obrzędy i zwyczaje doroczne i rodzinne rozumiane jako widowisko (praca dotyczy terenu Kurpiów)³⁶. Prace te mogą być niezwykle przydatne nie tyle z uwagi na zawarty w nich materiał opisowy, ile na aspekt, w jakim taniec jest widziany, a więc jako część szerszego, determinującego go układu. Dla terenów pozapolskich obfite źródło informacji, poza pracami omawiającymi obrzędy poszczególnych grup etnicznych, stanowi *The Golden Bough* J. G. Frazera³⁷.

Ad 4-5. Prace dotyczące muzycznych form twórczości, a także kultury ludycznej, stanowią kolejne źródło wiedzy do interesującego mnie zagadnienia. Podobnie jak w wypadku prac omówionych wyżej, tak i tu informacje na temat tańca są informacjami marginalnymi, a przez to najczęściej znikomej wartości pod względem opisu formy, przynoszą jednak dalsze dane na temat zabawowych aspektów tańca oraz jego powiązań z formami twórczości muzycznej. Tu też przedmiotem zainteresowania jest kwestia, czy taniec jest uzależniony od muzyki, czy też jest

³³ Istnieje kilka metod zapisu tańca, zawsze jednak pozostanie problemem kwestia dokładności podobnej notacji oraz niemożność zanotowania tańców improwizowanych, bowiem każda z nich wiąże się z koniecznością powtarzania motywów tanecznych. Toteż o ile rozwiązują one problem notacji niektórych układów baletowych, lub form tańca towarzyskiego, o tyle są nieprzydatne, gdy zachodzi potrzeba utrwalenia form tanecznych opartych na improwizacji. O notacji tańca obszerniejsze informacje w: I. Turska, *Analiza ruchu tanecznego wg. zasad zapisu Labana, Jossa i Leedera*, Warszawa 1963; Z. Kwaśnicowa, *Notacja i opis ruchów tanecznych*, [w:] *Polskie tańce ludowe Mazur*, Warszawa 1953, s. 33-46; Rey, *op. cit.*, rozdział poświęcony notacji tańca, s. 138-153.

³⁴ C. Baudouin de Courtenay-Jędrzejewiczowa, *Ze studiów nad obrzędami weselnymi ludu polskiego*, Wilno 1929, cz. 1.

³⁵ J. S. Bystron, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce*, Warszawa 1960; tenże, *Słowiańskie obrzędy rodzinne*, Kraków 1916; tenże, *Zwyczaje żniwiarskie w Polsce*, Kraków 1916.

³⁶ G. Dąbrowska, *Obrzędy i zwyczaje doroczne jako widowisko*, Warszawa 1971.

³⁷ J. G. Frazer, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, t. 1-8, Londyn 1932.

zjawiskiem równorzędnym, mogącym istnieć niezależnie. Przede wszystkim przydatne będą prace J. Combarieau³⁸, a z prac polskich *Psychologia muzyki* J. Wierzyłowskiego³⁹, artykuł Z. Kwaśnicowej o współzależnościach pomiędzy muzyką i ruchem, opublikowany w „Kulturze Fizycznej”⁴⁰, praca L. Bielańskiego poświęcona rytmice polskich pieśni ludowych⁴¹, wybór prac A. Chybińskiego dotyczących muzyki ludowej⁴² i rozważania Zofii Lissa nad rolą kojarzeń w percepcji dzieł muzycznych⁴³.

Jeżeli chodzi o kulturę ludyczną, najważniejsze dla terenu Polski będą prace E. Piaseckiego⁴⁴, ogólnie zaś *Homo ludens* J. Huizingi⁴⁵.

Ad 6. Prace monograficzne dostarczają najczęściej materiału przyczynkarskiego, niemniej jednak nie należy lekceważyć ich znaczenia, są bowiem niejednokrotnie jedynym i wcale poprawnym, z uwagi na nasze wymagania, źródłem informacji o formach tańca, które w innych pracach umknęły uwadze badaczy. Wprawdzie pod względem opisowym są to informacje należące do skromnych, jednak znajdujemy tam mnogość danych dotyczących powiązania form tanecznych z różnymi aspektami życia kulturalnego i społecznego grupy, ponadto jest to zazwyczaj materiał datowany dla pewnego konkretnego okresu, a co za tym idzie stanowić może cenne uzupełnienie luk w materiale zawartym w pracach opisowych. Podobnym uzupełnieniem a i podstawą dla weryfikacji danych będą informacje zawarte w pracach, które nazwałam źródłowymi do historii tańca (ad 7). Pamiętać jednak należy, by traktować je ze szczególną ostrożnością, ze względu na znaczne prawdopodobieństwo tendencyjności w opisie prezentowanej rzeczywistości. Dla terenu Polski będą to m.in. kroniki: Anonima, Długosza, Kadłubka, Helmolda, Thietmara itp.⁴⁶, prace typu pamiętnikarskiego (np. pamiętniki Paska) oraz inne stojące na pograniczu literatury pamiętnikarskiej i pięknej, jak np. *Dworzanin* Ł. Górnickiego⁴⁷.

³⁸ J. Combarieau, *Les rapports de la musique et la poésie consideres au point de la vie de l'expression*, Paryż 1894; tenże, *La musique. Ses lois, son evolution*, Paryż 1908; tenże, *Histoire de la musique*, Paryż 1913.

³⁹ J. Wierzyłowski, *Psychologia muzyki*, Warszawa 1970.

⁴⁰ Z. Kwaśnicowa, *O współzależności muzyki i ruchu*, „Kultura Fizyczna”, t. 6: 1952, z. 40.

⁴¹ L. Bielański, *Rytmika polskich pieśni ludowych*, Kraków 1970.

⁴² A. Chybiński, *O polskiej muzyce ludowej. Wybór prac etnograficznych*, [w:] *Z prac A. Chybińskiego*, t. 2, Warszawa 1961.

⁴³ Z. Lissa, *Rola kojarzeń w percepcji dzieł muzycznych*, Warszawa 1954.

⁴⁴ Przede wszystkim będzie to: E. Piasecki, *Zabawy i gry ludowe w Polsce*, [w:] *Wiedza o Polsce*, t. 3, Warszawa 1931.

⁴⁵ J. Huizinga, *Homo ludens*, Warszawa 1967.

⁴⁶ Anonim tzw. Gall, *Kronika polska*, Warszawa 1975; J. Długosz, *Roczniki, czyli Kroniki sławnego Królestwa Polskiego*, Warszawa 1961; *Helmolda Kronika Słowian*, Warszawa 1974; *Kronika Thietmara*, Poznań 1953.

⁴⁷ Ł. Górnicki, *Dworzanin*, Warszawa 1950.

Ad 8. Do grupy prac ogólnych, syntetycznych i teoretycznych zaliczyć należy zarówno prace poświęcone ogólnym rozważaniom na temat historii tańca, jak również prace dotyczące jedynie wycinka wiedzy o tańcu — a mianowicie baletu. W tych ostatnich zasadnicza część rozważań poprzedzona bywa krótkim opisem rozwoju form tanecznych od najprostszych, za które — jak już mówiłam — uważa się tańce ludów prymitywnych, ku sztuce klasycznego baletu europejskiego. Podobne rozważania z uwagi na swój europocentryzm nie mogą stanowić poważnego źródła wiedzy na temat tańca.

Najcenniejszym i nie mającym bodaj odpowiednika omówieniem historii tańca jest wspomniane już kilkakrotnie dzieło Sachsa *Eine Weltgeschichte des Tanzes* (w angielskim tłumaczeniu: *The World History of the Dance*), wydane po raz pierwszy w Berlinie w 1933 r. Autorowi temu zawdzięczamy najpełniejsze jak do tej pory zestawienie informacji na temat tańca, uwzględniające zarówno jego zmienność w czasie, jak i zróżnicowanie terytorialne. Wprowadzona przez Sachsa kategoryzacja opiera się na dwóch podstawowych grupach form. Pierwsza z nich uwzględnia następujące kwestie: ruchy (ze szczególnym zwróceniem uwagi na dualistyczny podział ruchów tanecznych — zgodnych z możliwościami ciała i starającymi się je przekroczyć), a dalej typy i tematy, formy i choreografię oraz muzykę. Omawiając zmienność tańca poprzez wieki autor wyróżnił okresy odznaczające się stosunkową jednolitością form tanecznych, poczynając od epoki kamienia, a kończąc na wieku XX, który nazywa wiekiem tanga. Omawia charakterystyczne dla tych okresów postaci tańca uwzględniając wcześniej już sformułowane zróżnicowanie zawartości tematycznej tańca.

Zaprezentowane tu dzieło stanowi źródło informacji dla badaczy tańca z uwagi na wszechstronne ujęcie tego zagadnienia. Niezależnie od tego, czy będziemy zgadzali się z zawartymi w nim ustaleniami definicyjnymi, rozważaniami na temat zmian form tanecznych, powiązań tańca ludzi z tańcami zwierzęcymi i próbami refleksji nad istotą tańca, znajdziemy tu przebogaty materiał informacyjny, a także pewien generalny obraz tańca jako zjawiska kulturowego, co w powodzi prac opisowych i innych informacji o bardzo różnej jakości stanowić będzie pewien punkt odniesienia.

Z późniejszych, bardziej ogólnych prac, warta uwagi wydaje się *The Phenomenology of Dance*⁴⁸ autorstwa M. Sheets, zawierająca m.in. rozważania traktujące taniec jako formę wychowania, a zatem, z punktu widzenia naszego ujęcia, bardzo interesujące.

Ponadto warto zwrócić uwagę na inne prace ogólne, wprowadzicie nie tak pełne jak dzieło Sachsa, ale prezentujące cenne ustalenia definicyjne, propozycje podziału tańców na kategorie, rozważania dotyczące zmien-

⁴⁸ M. Sheets, *The Phenomenology of Dance*, Washington 1971.

ności form tanecznych, czy pewne kompilacje wiedzy o tańcu poszczególnych epok historycznych. Wymienić tu należy przede wszystkim: *Der Tanz* Maxa Boehn, *Histoire de la danse a travers les ages* Felicjana Menil, *Taniec, jego rozwój i formy* (tytuł oryginału: *Jak se divat na tanec*) J. Rexa, *Historical Dances* Melusine Wood; a dla terenu Polski: *O tańcu. Rozważania kulturalno-obyczajowe* Stanisława Dzikowskiego, *Taniec i zwyczaj taneczny* Józefa Gluzińskiego, *Choroimania, czyli historyczne poszukiwania o tańcach* Mariana Gorzkowskiego, *Tańce w Polsce na tle przeobrażeń społecznych* Zofii Nożyńskiej, *Taniec*, dwutomową monografię pod redakcją Mateusza Glińskiego oraz *The Nature of Dance. An Anthropological Perspective* Roderyka Langego⁴⁹.

Literatura z jakiej może korzystać badacz tańca, nawet ograniczona z powodów, o których mówiono na początku niniejszego rozdziału, przedstawia się imponująco pod względem ilości, natomiast jej wartość w wielu wypadkach jest niestety dyskusyjna. Dla potrzeb moich rozważań będą użyteczne przede wszystkim prace charakteryzujące taniec w nieco szerszym aspekcie, w powiązaniu z innymi zjawiskami kulturowymi, oraz — materiałowo — prace dostarczające opisów form tanecznych.

FORMY I KATEGORIE TAŃCA

W znanych opracowaniach przeważa przekonanie o ewolucji tańca od form najprostszych ku bardziej skomplikowanym (patrz omówienie literatury, głównie w p. 8); od tych, gdzie składnik ruchowy jest bardzo prymitywny i nieuporządkowany, muzykę zaś stanowi bezładny hałas, ku harmonii i wyładzeniu z oddaniem prymatu estetycznemu oddziaływaniu tańca⁵⁰. Twierdzi się również, przede wszystkim w opracowaniach dotyczących baletu i scenicznych form tanecznych, że taniec dopiero w tym momencie staje się sztuką, gdy zaczyna oddziaływać na widza swą estetyczną formą⁵¹. Nic nie upoważnia nas do mówienia o ewolucji tańca przypisując sobie przywilej tworzenia form najdoskonalszych, przynajmniej w chwili obecnej. Nawet powierzchowna orientacja w znanych formach tanecznych nasunie jako oczywisty wniosek, że tak nie jest i że podobne twierdzenia świadczyć mogą bądź o megalomanii, bądź

⁴⁹ M. Boehn, *Der Tanz*, Berlin 1925; F. Menil, *Histoire de la Danse a Travers les Ages*, Paryż br.; Rey, *op. cit.*; M. Wood, *Historical Dances*, Londyn 1964; S. Dzikowski, *O tańcu. Rozważania kulturowo-obyczajowe*, Warszawa br. (przed rokiem 1939); Gluziński, *op. cit.*; M. Gorzkowski, *Choroimania, czyli historyczne oszukiwania o tańcach*, Warszawa 1869; Z. Nożyńska, *Tańce w Polsce na tle przeobrażeń społecznych*, „Roczniki Naukowe WSWF w Poznaniu”, z. 6, 1963, s. 5-118, Poznań; *Taniec*, monogr. zbiorowa, *op. cit.*; R. Lange, *The Nature of Dance, An Anthropological Perspective*, Londyn 1976.

⁵⁰ Rey, *op. cit.*; I. Turska, *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Warszawa 1961; definicja Witwickiego (aneks, nr 1), definicja Müllera (aneks, nr 4).

⁵¹ Turska, *op. cit.*

o ignorancji wypowiadającego je. Równie skrajna jest teoria W. Wundta, opozycyjna wobec powyższej, a mówiąca, że każda nowa forma taneczna jest uboższa i prymitywniejsza niż poprzedzające⁵². Teoria ta jest o tyle ciekawa, że świadczy, iż autor dostrzegł pewne niedostatki tańca charakterystycznego dla kultur europejskich, stojących na szczycie drabiny rozwoju ekonomicznego, w stosunku do form tanecznych tzw. ludów prymitywnych. Zapewne tak w jednej, jak i w drugiej z zaprezentowanych teorii zawarte jest ziarno prawdy, jednak ewolucjonistyczne ujęcie interesującego mnie zagadnienia, zakładające przechodzenie kolejnych etapów rozwojowych ku formom doskonalszym lub, w wypadku wspomnianej ewolucji *in minus*, ku bardziej prymitywnym, uniemożliwiło dostrzeżenie rozwiązania, które — jak się wydaje — w zadowalający sposób tłumaczy istnienie różnorodnych form tanecznych z uwzględnieniem specyfiki bagażu kulturowego poszczególnych grup etnicznych, bez względu na to, na jakim stopniu tzw. rozwoju znajdują się w momencie obserwacji.

By to wyjaśnić, należy powrócić do zagadnienia celu, dla którego podejmuje się taniec i do momentu jego rozpoczęcia. Jak pamiętamy, tańczący uzewnętrznia lub stymuluje pewne stany emocjonalne, a także podejmuje pewne określone działania dla unaocznienia rzeczywistości abstrakcyjnej. W efekcie uzyskuje satysfakcję wynikającą z rozładowania nadmiernie skumulowanych emocji lub nawiązanie kontaktu z członkami grupy (współuczestnictwo w tych samych stanach psychicznych, potwierdzenie przynależności), a także nawiązanie kontaktu z pewną rzeczywistością szerszą, pozaludzką. Z zachowaniami ostatniego rodzaju wiąże się istnienie zespołu uświęconych ruchów. Uświęconych przez fakt, że pochodzą od sił wyższych. Zmiana lub błędne ich odtworzenie może przynieść nieobliczalne skutki, prawidłowe zaś wykonanie gwarantuje przychyłność bóstw i prawidłowe funkcjonowanie przyrody. Zbyt mało mamy danych, by twierdzić cokolwiek z całą pewnością, nasuwa się jednak przypuszczenie, że tańce te będąc niejednokrotnie powtórzeniem czynności kreacyjnych bóstwa, czy powtórzeniem procesu od bezładu ku ładowi, mają za cel zapewnienie ciągłości istnienia świata. Tu właśnie jest miejsce na rozbudowaną symbolikę, na mówienie gestem o sprawach niewyraźalnych w drodze komunikatu werbalnego.

Rysują się w tańcu dwie tendencje działania: pierwsza skierowana na więzi międzyludzkie, druga na kontakt człowieka z otaczającą go rzeczywistością i określenie się wobec niej. W zależności od tego, która z wymienionych tendencji przeważa w danej grupie, w danym okresie, powstać mogą różne formy taneczne. Posługując się powyższym rozróżnieniem zdołamy uniknąć pozornego paradoksu, jakim wydawało się być

⁵² W. Wundt, *Völkerpsychologie*, Lipsk 1923. Informacja za: Rey, *op. cit.*, s. 14, 25-30.

istnienie bardziej rozbudowanych, bogatszych form na niższych stopniach rozwoju społecznego, podczas gdy etapy wyższe przyniosły formy stosunkowo ubogie.

Zgodnie z teorią ewolucji zasadnicza linia rozwoju form tanecznych przebiegała od najprostszych, do których zgodnie zalicza się tańce naśladowcze przez grupę tańców religijnych (obrzędowych) ku współczesnym formom tanecznym. Jest to bodajże najpopularniejsza z kategoryzacji form tanecznych. Wprawdzie autorzy proponują różne podziały wewnątrz wymienionych grup, jednak zasadniczy trzon pozostaje ten sam. Podstawą przeprowadzenia tego podziału jest zmienność uzależniona od stopnia rozwoju społecznego — określonemu stopniowi tego rozwoju odpowiada taki, a nie inny stopień kultury, temu ostatniemu zaś przypisywane są takie, a nie inne formy taneczne. Charakterystyczne rozważania dla tego sposobu myślenia znajdujemy u I. Turskiej:

„W miarę polepszania się warunków bytu człowieka i udoskonalania organizacji życia społecznego wzbogaciło się jego życie wewnętrzne. Impulsywne odruchy czy mimika, gesty i ruchy całego ciała jako wyraz stanów psychicznych i reakcja na bodźce wewnętrzne stawały się bardziej różnorodne, a przy tym bardziej opanowane. Od dzikich, niepohamowanych wybuchów złości czy nagłej radości powstrzymywały nakazy dyscypliny zbiorowego życia. Świadomie kształtowane objawy uczuć znalazły więc ujście w tańcu”⁵³.

Oprócz zaprezentowanej tu, opartej na teorii ewolucji kategoryzacji form tanecznych, istnieją inne jej typy. Kryteria, wedle których dokonuje się porządkowania materiału, można podzielić na trzy grupy: 1) charakteryzujących taniec ze względu na konstrukcję, 2) cel, dla którego jest wykonywany, 3) wykonawców. W obrębie wymienionych grup wyróżnić można bardziej szczegółowe wskaźniki, wszystkie zaś znane typologie tańca można zamknąć w przedstawionym niżej schemacie:

Kryterium główne	Wskaźniki
Konstrukcja	1) rytm 2) tempo 3) kroki 4) figury 5) pozycje ciała, w jakich wykonuje się taniec 6) budowa (wieloelementowa lub ten sam motyw powtarzany wielokrotnie) 7) kierunki ruchu
Cel	1) satysfakcja własna tańczącego 2) cel grupowy 3) łączące cel 1 i 2
Wykonawcy	1) ilość (grupa, grupa plus solista, grupa plus soliści, solista plus grupa obserwująca, para plus grupa, pary itd.) 2) płeć

⁵³ T u r s k a, *op. cit.*

	3) wiek
	4) stratyfikacja społeczna
Ewolucja form tanecznych	stopień rozwoju społecznego
Kryterium geograficzno-etniczne	1) rejon geograficzny
	2) grupa etniczna

Powstaje pytanie, czy podobne kategoryzacje mogą być podstawą porządkowania materiału dla potrzeb mojej pracy. Biorąc pod uwagę pytania, na jakie pragnę znaleźć odpowiedź, najbardziej przydatne byłoby kryterium, systematyzujące rodzaje tańca wedle celu dla którego się go podejmuje. Przypomnijmy jednak, że taniec interesuje mnie jako komunikat o grupie, o szerszej strukturze, jaką stanowi kultura, poprzez szczególne zachowania jej przedstawicieli. W tej sytuacji, pamiętając o niejednorodności posiadanych materiałów, uważam za konieczne wprowadzenie własnych kryteriów, wywodząc je z wcześniejszego ustalenia, że taniec jest zawsze znaczący, uwzględniając naturalność i umowność znaków, jakimi się posługuje, oraz fakt, że znaki umowne są zrozumiałe pod warunkiem znajomości przyjętego kodu. Ze względu na umowność i naturalność znaków będziemy mówili o dwu grupach tańców: znaczących intencjonalnie i znaczących nieintencjonalnie, ze względu zaś na system komunikacji o tańcach rozumianych w różnym stopniu, zgodnie lub niezgodnie z informacją leżącą u źródła przekazu.

Zatem, proponowany przeze mnie schemat, wedle którego porządkowany będzie materiał, przedstawia się następująco:

1. Tańce znaczące intencjonalnie — celowo przekazujące pewne treści. Posługują się one przede wszystkim znakami umownymi, ponieważ w wypadku celowego przekazu informacji konieczne jest stworzenie zrozumiałego dla całej grupy, w obrębie której owe informacje mają być przekazywane, systemu transmisji. W wypadku tańca będą to jednostki kodu kinezycznego.

- kod znany —→ 1) taniec odbierany jest zgodnie z intencją tańczącego przez całą grupę, dla której obowiązujący jest kod, jakim posługuje się tańczący;
- 2) taniec odbierany jest zgodnie z intencją tańczącego jedynie przez tę część członków grupy, którzy znają kod (pozostali patrz punkty 3 i 4);
- kod zmieniony —→ 3) taniec odbierany niezgodnie z intencją tańczącego lub tylko częściowo z nią zgodnie ze względu na:
a — dezaktualizację kodu, b — wieloznaczność kodu wynikającą z przypisywania przez różnych członków grupy tym samym gestom różnych znaczeń, c — nieznaną kodu, jakim posługuje się tańczący, przy jednoczesnej znajomości innych kodów, gdzie gestom używanym przez tańczącego przypisuje się inne znaczenia;
- kod nieznan —→ 4) taniec odbierany niezgodnie z intencją tańczącego.

2. Taniec znaczący nieintencjonalnie — nie będący celowym przekazem. Posługuje się znakami umownymi i naturalnymi. Z pierwszą z wymienionych ewentualności mamy do czynienia, gdy dla nieintencjonalnego przekazu wykorzystuje się znaki umowne należące do kodów funkcyjnych w obrębie danej grupy. Obowiązywać tu będzie taki sam schemat, jak w wypadku tańców znaczących intencjonalnie, z tym że tańczący nie opatruje celowo swoich zachowań w znaczenia, czyni to nieświadomie (nieintencjonalnie) z dużo mniejszym prawdopodobieństwem, że zostaną odczytane zgodnie z jego własnym odczuciem. W wypadku posługiwania się znakami naturalnymi, kod, zgodnie z wcześniejszymi ustaleniami (patrz rozdział poświęcony definicji tańca), jest zawsze znany, a odbiór zawartych w komunikacie treści będzie polegał na wychwyceniu, a w niektórych sytuacjach na włączeniu się w stan emocjonalny tańczącego.

Zatem każdą z form tanecznych rozpatrywać będziemy w dwu płaszczyznach, uwzględniając fakt nadania i odbioru znaku oraz komunikatywność środka transmisji. Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa każda z form tanecznych powinna znaleźć swoje miejsce w tym systemie.

Przedstawione tu propozycje mają charakter wstępnych ustaleń przed podjęciem dalszej pracy. Celem moim było zapoznanie się z zastaną bazą materiałową oraz technikami stosowanymi do gromadzenia i analizy interesującego mnie zagadnienia.

Taniec pojmowany jako forma przekazu treści kulturowych jest nie tylko wdzięcznym i nader pociągającym przedmiotem badań. Podobne ujęcie tego pięknego zjawiska pozwoli nam zastanowić się nad istotnymi jego wartościami, przerywając magiczny już nieomal krąg zainteresowań zewnętrzną jego formą, która w gruncie rzeczy jest jedynie narzędziem przekazu, podobnie jak obraz, alfabet i inne środki komunikowania. „Tańczcie głową” — wiele prawdy kryje w sobie to zdanie wypowiedziane przez Annę Pawłową. Zachwyty nad pięknem jednego obrazu czy niepoehlebne uwagi pod adresem szpetoty innego pozostaną jałowe, jeżeli nie zastanowimy się, jaka treść kryje się poza nimi.

ANEKS

ZESTAWIENIE DEFINICJI TAŃCA (WYBÓR)

1. Taniec to: prawidłowe, wyraziste układy ruchów i postaw ciała działające jako widowisko; W. Witwicki, *O naturze tańca*, [w:] *Taniec*, monogr. zbiorowa pod red. M. Glińskiego, Warszawa 1930.
2. Taniec jest sztuką wyrażania uczuć rytmicznymi ruchami ciała; E. Jacques-Delcroze, *Rythmus, Music und Erzeichnung*, Bazylea 1921.
3. Taniec jest szczególnym, rytmicznie uporządkowanym ruchem wyrazistym; W. Wundt, *Völkerpsychologie*, Lipsk 1923.
4. Taniec to każdy rodzaj czynności cielesnej zdolnej oddziaływać estetycznie swą formą; R. Müller, *Freinfels-Psychologie der Kunst*, t. 2.
3. Taniec to harmonia rytmicznych ruchów ukształtowanych obrazowo, nie pod-

porządkowanych bezpośrednim pobudkom pracy; J. Rey, *Taniec, jego rozwój i formy*, Warszawa 1958. Z tego też źródła zaczerpnięto definicje nr 2-4.

6. Taniec to praca mięśni i ciała o ruchach wybitnie rytmicznych; J. Gluziński, *Taniec i zwyczaj taneczny. Niektóre tańce i zwyczaje taneczne ludów dzikich*, Lwów 1927.

7. Taniec to wszelkie działania rytmiczne nie wynikające z podnieć pracy; C. Sachs, *The World History of the Dance*, New York 1965.

8. Taniec jest ruchem całego ciała lub jedynie stóp, w czasie, zgodny z rytmem. Jest uniwersalnym środkiem ekspresji ludzkich uczuć, niezależnie od wieku i narodowości i zasadniczy rodzaj odpoczynku ludów pierwotnych. Może być wykonywany dla efektów wizualnych lub dla własnej satysfakcji tańczącego; Ch. Winnick, *Dictionary of Anthropology*, New Jersey 1964, hasło „taniec”, s. 152.

9. Taniec polega na rytmicznym ruchu całego ciała lub jego części, zgodnie z pewnym schematem działań grupowych lub indywidualnych, będący uzewnętrznieniem emocji lub idei; C. H. Wedgwood, *Enciclopedia Britannica*, Chicago 1962, t. 7, s. 9.

10. Taniec rozumiany jest najczęściej jako forma ekspresji emocji ludów prymitywnych, związana z ceremonią lub świętem; D. Davies, *Dictionary of Anthropology*, New York 1972, s. 64.