

NA JEDWABNYM  
SZLAKU GESTU  
ON THE SILK ROUTE OF GESTURE



REDAKCJA/EDITOR WIESNA MOND-KOZŁOWSKA

Akademia Ignatianum  
Wydawnictwo WAM  
Kraków 2012

Seria wydawnicza: Estetyka Porównawcza, tom 4: *Na jedwabnym szlaku gestu*  
Akademia Ignatianum, 2012  
redakcja Wiesna Mond-Kozłowska

Series: Studies on Comparative Aesthetics, volume 4: *On the Silk Route of Gesture*  
Akademia Ignatianum, 2012  
editor Wiesna Mond-Kozłowska

© Akademia Ignatianum, 2012

**AKADEMIA IGNATIANUM**  
ul. Kopernika 26 • 31-501 Kraków

Recenzenci naukowi / Academic reviewers:  
dr hab. Bożena Śliwczyńska, Uniwersytet Warszawski  
prof. Marta Kudelska, Uniwersytet Jagielloński

Konsultacje sinologiczne / Sinologist advisor: dr Jan Konior, SJ

Projekt okładki / A cover design: Barbara Lech  
Przód okładki: ideogram chiński *rén*, człowiek, kaligrafia wykonana przez Wu Di  
Tył okładki: perski wyraz *sama'* – taniec derwisza,  
kaligrafia wykonana przez Mohammada Hadiego 'Āyanboda  
On the first cover a Chinese ideogram *rén*, man, calligraphy by Wu Di.  
On the back cover a Persian word *sama'* – a Dervish dance,  
calligraphy by Mohammad Hadi 'Āyanbod

Skład i łamanie / DTP: Beata Duś-Sławińska

Książka dofinansowana ze środków przeznaczonych na działalność statutową  
Wydziału Filozoficznego Akademii Ignatianum w Krakowie

ISBN 978-83-7614-104-6 (Ignatianum)  
ISBN 978-83-7767-144-3 (WAM)

**WYDAWNICTWO WAM**  
ul. Kopernika 26 • 31-501 Kraków  
tel. 12 62 93 200 • faks 12 42 95 003  
e-mail: wam@wydawnictwowam.pl

**DZIAŁ HANDLOWY**  
tel. 12 62 93 254–255 • faks 12 430 32 10  
e-mail: handel@wydawnictwowam.pl

Zapraszamy do naszej **KSIĘGARNI INTERNETOWEJ**  
<http://WydawnictwoWAM.pl>  
tel. 12 62 93 260, 12 62 93 446–447  
faks 12 62 93 261

## SPIS TREŚCI

Wstęp .....	11
-------------	----

### TANIEC I CIAŁO

Richard Shusterman, <i>Świadomość ciała: Wschód i Zachód</i> .....	59
Ruth Way, <i>Strukturyzowanie autentyczności i doznawanie ciała w Utah Sunshine, artystyczny film o teatrze tańca</i> .....	71
Dominika Byczkowska, <i>Komunikowanie niekomunikowalnego. Przekazy- wanie znaczeń w procesie nauki tańca</i> .....	87
Gabriela Lewicka-Śliwa, <i>Ciało i taniec a koncepcja osobowości autotelicznej</i> .....	107

### INDIE – NIEPRZERWANA KOSMOGONIA TANECZNA

Maria Krzysztof Byrski, „Słowo widziane” w tańcu .....	119
Komala Varadan, <i>Hinduski taniec solowy</i> .....	129
Komala Varadan, <i>Prakritim Vande</i> .....	139
Rekha Tandon, <i>Symbiotyczna relacja pomiędzy tańcem hinduskim a syste- mem czakramów joginicznych</i> .....	143
Zbigniew Osiński, <i>Aktor-„tancerz” Jerzego Grotowskiego</i> .....	161
Wiesna Mond-Kozłowska, <i>Na początku był taniec. O geście tanecznym Śiwy z perspektywy fenomenologicznej</i> .....	189

### JAPONIA – TANIEC ŁACZĄCY NATURĘ Z KULTURĄ

Estera Żeromska, <i>Od bogini Ama-no Uzume do kapłanki Okuni z Izumo, czyli o tanecznej podstawie japońskiego teatru klasycznego</i> .....	211
--	-----

Kazuyuki Funatsu, <i>Lokadharmi i Natyadharmi w sztukach walki na przykładzie ruchów karate</i> .....	227
Aleksandra Capiga-Łochowicz, <i>Źródła warsztatu scenicznego Hijikaty Tatsumiego</i> .....	241
Atsushi Takenouchi, <i>JINEN Butoh – Myśli o tańcu</i> .....	263
 <b>VARIA ORIENTALIA</b>	
Wu Di, <i>Kaligrafia chińska – przykłady „tańczących” ideogramów</i> .....	269
Jan Konior, <i>Fenomen kultury chińskiej</i> .....	275
Marta Steiner, <i>Alchemia chińskiego ciała na scenie xiqu</i> .....	285
Duvijr Bekhat, <i>Zjawisko tańca mongolskiego</i> .....	297
Joanna Zielińska, <i>Taniec ceremonii sema Zakonu Wirujących Derwiszy jako wyraz postawy transludzkiej</i> .....	303
Cristiana Natali, <i>Wpływ wojny w Sri Lance na formy taneczne. Choreografie Bharata Natyam emigrantów z Tamilu w Italii</i> .....	325
 Indeks osób .....	 335
Indeks rzeczowy .....	341
Dokumentacja fotograficzna III edycji Międzynarodowego Festiwalu Antropologii Tańca: <i>Na jedwabnym szlaku gestu – metafizyka tanecznych kultur Azji, 2008</i> .....	347

# CONTENTS

<b>Introduction</b> .....	35
 <b>DANCE AND THE BODY, HERE AND THERE</b>	
Richard Shusterman, <i>Body Consciousness: East and West</i> .....	59
Ruth Way, <i>Layering Authenticity and the Feeling Body in Utah Sunshine, a Dance Theatre/Arts Film</i> .....	71
Dominika Byczkowska, <i>Communicating Uncommunicable. Conveying Signification in the Process of Teaching Dance</i> .....	87
Gabriela Lewicka-Śliwa, <i>The Body and Dance versus a Concept of the Autotelic Personality</i> .....	107
 <b>INDIA, THE EVERLASTING COSMOGONY IN DANCING</b>	
Maria Krzysztof Byrski, <i>The “Seen” Word in Dance</i> .....	119
Komala Varadan, <i>Solo Indian Classical Dance</i> .....	129
Komala Varadan, <i>Prakritim Vande</i> .....	139
Rekha Tandon, <i>The Symbiotic Relationship between Indian Dance and the Yogic Chakras</i> .....	143
Zbigniew Osiński, <i>The Jerzy Grotowski’s Actor-“Dancer”</i> .....	161
Wiesna Mond-Kozłowska, <i>In the Beginning Was a Dance. On Shiva’s Dancing Gesture from Phenomenological Perspective</i> .....	189
 <b>JAPAN, DANCE THAT BRIDGES NATURE WITH CULTURE</b>	
Estera Żeromska, <i>From Goddess Ama-no Uzume to Priestess Okuni of Izumo: the Dancing Foundations of Japanese Classical Theatre</i> .....	211

Kazuyuki Funatsu, <i>Lokadharmi and Natyadharmi in Martial Arts with Focus on Karate Movements</i> .....	227
Aleksandra Capiga-Łochowicz, <i>The Sources of Hijikata Tatsumi's Stage Technique</i> .....	241
Atsushi Takenouchi, <i>JINEN Butoh – Thoughts on Dance</i> .....	263
<b>VARIA ORIENTALIA</b>	
Wu Di, <i>The Chinese Calligraphy – Samples of „Dancing” Ideograms</i> .....	269
Jan Konior, <i>Phenomenon of the Culture of China</i> .....	275
Marta Steiner, <i>Alchemy of the Chinese Body in the Xiqu Stage</i> .....	285
Duvijr Bekhat, <i>The Wonder of Mongolian Dances</i> .....	297
Joanna Zielińska, <i>A Dance in the Sema Ceremony of the Whirling Dervishes Order as an Expression of Transhuman Attitude</i> .....	303
Cristiana Natali, <i>Sri Lanka War and Dance Changes. Bharata Natyam Choreographies of Tamil Migrants in Italy</i> .....	325
Index of persons .....	335
Index of things .....	341
Photographic documents of the Third International Festival of the Anthropology of Dance: <i>On the Silk Route of Gesture – Metaphysics of Asian Dance Culture, 2008</i> .....	347

## Wstęp

*Poznaję jak kochać w twoim blasku.  
Staję się poetą dzięki twemu pięknu.  
Tańczysz ukryty w moim wnętrzu.  
Czasami cię widzę.  
Pamięć o tym zamieniam w sztukę.  
W powietrzu unosi się dźwięk bębna,  
Jego rytm, to bicie mego serca.*

Moulana Dżalaloddin Rumi, XIII w.

Taniec ludów Azji zasługuje na wielotomową serię wydawniczą. Podobny imperatyw badawczy pojawia się niechybnie, gdy tylko próbujemy zmierzyć się z kulturowym bogactwem tanecznych zachowań człowieka na każdym innym kontynencie. Azja jest tak wielka, że łatwiej ją poznawać według kryterium bliskości geograficznej, gdy tylko podzieli się tę olbrzymią przestrzeń świata na Bliski, Środkowy i Daleki Wschód. I tak może jednak przyprawić o zawrót głowy różnorodnością swych form tanecznych. Ta wielobarwna i bogata dziedzina kreatywnych zachowań człowieka wywołuje także paralizujący lęk i obawę przed tym, czy aby człowiek nie jest z góry skazany na niepowodzenie w swych poznawczych ambicjach i estetycznych pragnieniach. Potrzeba racjonalizowania własnej fascynacji kulturą taneczną cywilizacji odległych wynika przede wszystkim z badawczej przesłanki, która zakłada istnienie uniwersaliów w naturze człowieka i podobieństw w strukturze jego procesów psychiczno-intelektualnych. Zjawiska te stanowią od dawna przedmiot studiów rozmaitych dziedzin humanistyki, od językoznawstwa począwszy a na estetyce kończąc. Oczywiście tożsamość anatomii ludzkiej jest faktem supralinearnie przekraczającym najsubtelniejsze różnice rasowe, zaś identyczne prawa biologii

i fundamentalnego życia psychicznego stanowią bez wątpienia wspólną płaszczyznę odniesień w doświadczeniu estetycznym ludzi, którzy posługują się odmiennymi językami, swoistymi kodami kulturowymi z ich relatywnymi procedurami hermeneutycznymi.

Pierwsze kroki badawcze skierowane w stronę *Chorea Asiana* nie będą miały charakteru referencyjnego. Tom ten nie przedstawi w sposób przekrojowy wiodących kultur tanecznych na kontynencie azjatyckim w ich relatywnych epokach klasycznych. „Klasyczny” rozumiany jest tutaj w znaczeniu jednej z definicji tego pojęcia proponowanej przez Władysława Tatarkiewicza, a mianowicie tej, która za klasyczne uznaje „to, co jest najdojrzałszym, najdoskonalszym wyrazem jakiejś kultury, sztuki, kierunku, stylu”<sup>1</sup>. I chociaż polski filozof używa tego pojęcia do opisanie i interpretacji sztuki greckiej w okresie Peryklesa, to zaznacza przy tym, że klasycznymi w tym znaczeniu są także i inne kultury „do peryklejskiej niepodobne”.

Zbiór artykułów tego tomu wprowadza raczej w zarys problematyki, która przede wszystkim uwydatnia wyjściowy kulturowy kontekst badawczy z jego historycznymi uwarunkowaniami i światopoglądem filozoficznym wnoszącym swoistą ontologię bytu ludzkiego i koncepcję świata. Należy na samym początku podkreślić fakt, że w studiach nad tańcem pozaeuropejskim prowadzonych na gruncie kultury europejskiej nie możemy pominąć krytycznej przesłanki wyjściowej badacza, którą jest nasz zachodni sposób postrzegania struktury osoby ludzkiej. Dziedziczymy go w przedziwnie synkretyczny sposób po filozofii greckiej, judaizmie i magisterium Kościoła chrześcijańskiego. Europejczyk z zasady postrzeżga swoje jestestwo w sposób dualistyczny; *ja i to*, lub *ja i ja*, na końcu dopiero *ja-ty*. Jest to podstawowa dialogiczna podstawa kognitywnej partycypacji człowieka w świecie, która przebiega ruchem do- lub ku-.

Należałoby się zastanowić, czy ten egzystencjalny fakt nie jest przypadkiem prawdziwym źródłem narodzin dramatu i teatru europejskiego, którego wyróżnikiem rodzajowym jest przecież dialog, konflikt i napięcie. Antyczny teatr grecki i jego genialne dzieci, teatr szekspirowski, hiszpański i francuski, to przecież zjawiska wybitnie europejskie.

Z tego właśnie powodu tom otwiera artykuł Richarda Shustermana, twórcy somaestetyki zajmującej się naturą percypowania świata przez człowieka. Amerykański filozof jak rzadko kto we współczesnej światowej

---

<sup>1</sup> W. Tatarkiewicz, *Historia Estetyki*, t.1, Warszawa 1985, s. 52.



filozofii uprawniony jest do zabierania głosu na temat świadomości człowieka zakorzenionej w doznającym ciele.

Z uwagi na inicjalny charakter badań podjętych w dziedzinie antropologii i estetyki tańca w polskiej humanistyce wybór tekstów i ich tematyka może wywołać niedosyt wymagającego czytelnika. Wyprzedzamy pośpiesznie przewidywane i skądinąd uzasadnione zarzuty poprzez wyakcentowanie faktu, że rozpoczęcie studiów w tej dziedzinie ma na celu zaledwie przygotowanie badań specjalistycznych. Ich pierwszy etap jest tym, co malarz zwykł nazywać gruntowaniem obrazu. Skupienie się w pierwszej części monografii na zachodnim sposobie postrzegania ontycznej sytuacji człowieka ma przynieść przede wszystkim głębsze zrozumienie tożsamości własnego europejskiego paradygmatu estetycznego. Może to nastąpić poprzez odnoszenie europejskiego sposobu przeżywania sztuki do estetyk Wschodu w kategorii ogólnego doświadczenia estetycznego i jego relatywnych kryteriów. Po drugie zaś, przygotowuje do intelektualnego zmierzenia się w doświadczeniu tańca z typowo wschodnią specyfiką doświadczenia estetycznego, zachowując dwa odmienne *modi* percepcji, z jednej strony widza, z drugiej zaś artysty.

Europejczycy, kierując się na Wschód, od razu postrzegają odmienny sposób intelektualizowania doświadczenia własnego *ja*, inny obraz relacji z Absolutem rodzący odmiennie Kosmogonie i Księgi Rodzaju, w zasadzie nieporównywalny stosunek do Natury wynikający z diametralnie różnego do niedawna stopnia urbanizacji i technicyzowania życia na Zachodzie i Wschodzie. A jednak zawsze zdołają oni uchwycić tę samą zasadę symetrii wpisaną w strukturę ciała tancerza wschodniego, ukonstytuowanego według boskiej proporcji, zwanej złotym cięciem<sup>2</sup>.

Być może badanie tych różnic i podobieństw dałoby jednocześnie pozytywną odpowiedź na pytanie, dlaczego *Poetyka* powstała w Attyce, a *Nāṭya Śāstra* w Indiach prawie w tym samym okresie<sup>3</sup>. W porównywalnym czasie istniały też dwie potężne formy widowiskowej sztuki totalnej, opartej na semantycznej i rytmicznej współgrze ruchu, dźwięku i melorecytacji, a mianowicie trójedna *choreia* w Grecji i hinduistyczna *kuddijattam*.

<sup>2</sup> O anatomicznej zasadzie konstrukcyjnej złotego cięcia zobacz: M. C. Ghyka, *Złota Liczba*, Kraków 2001.

<sup>3</sup> Henryk Podbielski nie określa dokładnie czasu powstania *Peri poietikes* Arystotelesa, można przypuszczać, że była ona owocem jego pracy dydaktycznej w Lykeionie, a może i wcześniejszej gdy był nauczycielem Aleksandra Macedońskiego. Byłaby to w przybliżeniu druga połowa IV wieku (Arystoteles, ok. 384–322) Cf. Arystoteles, *Poetyka*, Ossolineum, 1983. Panini, wielki gramatyk hinduski, w swym dziele *Astadhyayi* nadmienia o istnieniu *Natas*, podręcznika dla aktorów, w VI wieku przed naszą Erą. Cf. *The Nāṭya Śāstra*, Sri Satguru Pub., New Delhi, s. XII.

### Według Edwarda Zwolskiego, *choreia*

to organiczna jedność trzech, rytmicznego ruchu i gestu, granej bądź wybijanej miarowo melodii i śpiewanego słowa, narodziła się ze zbiorowego przeżycia świętości. Spotykana w załączkowej formie w świecie zwierzęcym, przez długi okres stadnej egzystencji rodzaju ludzkiego wyrażała magiczno-religijne doświadczenie grupy. Człowiek archaiczny uprawiał ją przy swoich ważnych okazjach, to znaczy wtedy, gdy w sposób szczególny czuł działanie sił, których nie rozumiał i nie potrafił opanować: przy narodzinach, godach, zgonach i różnego typu egzystencjalnych inicjacjach, w decydującym momencie pracy na roli, w związku z wyprawą na dzikie zwierzę czy w zmaganiach przeciw wrogowi. Przez śpiewo-taniec z udziałem muzyki usiłował zażegnać złe moce lub zyskać łaskawość dobrych, uosabiał duchy natury i przodków, wprowadzał się w nastrój wesela lub smutku, wrogości lub przyjaźni, tryumfu lub klęski. Sytuację podkreślał wtedy ubiorem, raz pokojowym, innym razem wojennym, emblematami o jednoznacznej wymowie, kostiumami z roślin, ptaków lub zwierząt. Stałym elementem stroju była maska, często o demonicznej wyrazowości. Archeologia i etnologia dostarczają na to wiele przykładów z całej kuli ziemskiej. (...) Święta *choreia* nie jest znamieniem barbarzyńskiej dzikości. Uduchowiała, a niekiedy nadal uduchowia życie ludzi w krajach o wysokiej kulturze, jak starożytny Egipt, Indie, Chiny czy Kambodża. W Grecji IV wieku przed Chr. Platon utożsamiał ją z kulturą<sup>4</sup>.

Dodajmy wszakże, że czasy Platona obserwowały już zanik tej formy z pogranicza liturgii i sztuki w Grecji.

Struktura tych widowisk nie sprzyjała i nie sprzyja autonomii sztuk, dlatego należy przyjąć, że współczesne rozróżnienie na teatr, muzykę i taniec nie oddaje istoty rodzajowej gatunków choreutycznych, za które uznać przecież należy choćby *kuddijattam*, *kathakali*, japoński teatr Nō czy nawet modlitewny taniec muzułmańskich derwiszy oraz także hinduistyczne tańce solowe, na przykład keralski *odissi*.

Starogreckie słowo *musiké*, *μουσική*, oznaczało jednocześnie taniec, muzykę i melorecytację<sup>5</sup>. Poezja nie była częścią widowiska muzycznego i tanecznego, a stanowiła z nimi ontyczną jedność, przy czym uznaje się,

<sup>4</sup> E. Zwolski, *Choreia*, Warszawa 1978, s. 5.

<sup>5</sup> T. Georgiades, *Greek Music, Verse and Dance*, Merlin Press, New York, s. 15–17.

że to rytm, niewidzialny czynnik konstytutywny, był elementem spajającym tę jedność ruchu, dźwięku muzyki i brzmienia słów. Naturalnie wynikało to z właściwości prozodycznych języka starogreckiego. Grecji zawdzięczamy powstanie tej koncepcji dzieła scenicznego, którego poznanie ułatwia odbiór artystycznego i estetycznego bogactwa tanecznych kultur Azji. Przyjęto, że narodziny wybitnych dzieł literatury dramatycznej trójki tragiców greckich, Ajschylosa (525–456), Sofoklesa (495–406) i Eurypidesa (480–406), tak doskonałych pod względem literackim, że można je było tylko czytać, to główna przyczyna zmierzchu tej formy widowiska w starożytnej Grecji. Jednak wiedza o sakralnych źródła *chorei* pozwala przejść do kolejnego zagadnienia, które fascynuje w kontakcie ze sztuką Azji. Klasyczne widowiska Indii, Chin czy Japonii pozostawiają silne odczucie związków sztuki azjatyckiej z religijnością ich twórców. *Sacrum* i estetyka stanowią tam nierozdzielną jedność, metafizyka manifestuje się w widzialnym świecie rządzonym prawami fizycznymi. Pojęcie to rozumiane jest jednak nie na sposób kantowski, lecz zupełnie współcześnie, kiedy to wykładając jego znaczenie, wraca się do greckiego źródłosłowa, *aisthesis*, oznaczającego postrzeganie zmysłowe, które stanowi intencjonalny akt człowieka mogący być podstawą i warunkiem przeżycia piękna.

Ananda Kentish Coomaraswamy, w swych esejach na temat tradycyjnych lub „normalnych poglądów na sztukę” wielokrotnie podejmował zagadnienie wspólnego i odmiennego obszaru odniesień w studiach porównawczych filozoficznego i artystycznego dziedzictwa kultur Wschodu i Zachodu<sup>6</sup>. Wnikliwy znawca klasycznej filozofii greckiej bardzo często sięga po wywody Platona i Arystotelesa w swoich własnych przemyśleniach człowieka Wschodu. *Kazania* Mistra Eckharta nazywa europejskimi *Upaniszadami*<sup>7</sup>. Interesowało go zagadnienie naśladownictwa w sztuce, dylematy klasycznej myśli w tym względzie badał własnymi pytaniami o naturę tego, co imitujemy. Własną intuicję tożsamości fundamentalnego doświadczenia sakralnej natury rzeczywistości i wynikające zeń normy estetyczne odnajdywał w literaturze natchnionej obu półkul:

„Miasto nigdy nie będzie udane, jeśli nie zostanie zbudowane przez tych, którzy wzorować się będą na boskim prawzorze”; „Rzemiosła takie

<sup>6</sup> Cf. A. K. Coomaraswamy, *Figures of Speech or Figures of Thought*, New Delhi 1981 lub *The Transformation of Nature in Art*, New Delhi 2004.

<sup>7</sup> A. K. Coomaraswamy, *op. cit.*, s. 61.

jak wznoszenie domów lub stolarka... sięgają po swoje zasady z rzeczywistości i myślenia stamtąd”; „Patrz, a czyni wedle wzoru, który ci na górze został ukazany”; „Przez imitację (*anukṛti*) boskich form, powstają wszystkie ludzkie formy (*śilpa*); „To jest ta boska harfa, upewnij się, czy ludzka harfa powstaje na jej podobieństwo (*tad anukṛti*)”; „Musimy robić to, co najpierw zrobił Bóg”.

To, mówi A. K. Coomaraswamy, cytując zbliżone do siebie treścią fragmenty z Ennead, Tiamjosa, Biblii czy pisma braminicznych, to „imitacja natury w jej sposobie działania, jako pierwsze stworzenie imitacji modelu intelligibilnego, a nie postrzegalnego”<sup>8</sup>. Zatem jest to nic więcej ponad Tomaszowe *natura naturans*. Bóg poznawalny w świecie przez naturę swego działania. Stąd afirmacja Boga to akt *imitatio naturae*, który jest partycypacją w boskiej naturze, a nie jej kopiowaniem czy werystycznym powielaniem jej wyglądom. Specyficznie hinduistyczne i hinduskie spojrzenie na proces twórczy, dzieło sztuki czy wreszcie doświadczenie estetyczne jest źródłowo religijne i uznaje zależność człowieka od Absolutu.

Rękojmią wiarygodnych wniosków badawczych będzie zawsze gruntowna wiedza oparta o dane empiryczne pochodzące z badań terenowych. Mogą one gwarantować pełny wgląd w naturę i strukturę przebiegu doświadczenia estetycznego u perceptorów dzieła sztuki. Przydatna jest wtedy także znajomość kulturowo właściwych kryteriów estetycznych stosowanych w procesie twórczym i odbiorczym rzeczywistości artystycznej. Ostateczną instancją pozostanie jednak uniwersalne przeżycie estetyczne człowieka, który ocenia dzieło sztuki według kryteriów estetycznych (piękno), psychologicznych (przyjemność) i aksjologicznych (wartość intelektualna i etyczna). Konstytucję przedmiotu estetycznego w estetycznej teorii Ingardena determinuje osobnicze uposażenie poznawcze patrzącego, które jest z jednej strony wrodzone, z drugiej zaś nabyte. Przebiega ona całą sekwencją wynikających z siebie kolejnych wewnętrznych związków motywacyjnych wieloetapowego procesu percypowania dzieła sztuki i dopuszcza także obiektywne, kontekstualne, czasami nieprzewidywalne, uwarunkowania przeżycia estetycznego<sup>9</sup>. To kilka trudnych do podważenia tez fenomenologicznej analizy doświadczenia estetycznego. Posłużymy się nimi w badaniu tego, co, choć kulturowo swoiste, może stanowić wspólne

<sup>8</sup> A. K. Coomaraswamy, *Figures of Speech or Figures of Thought*, op. cit., s. 17–18.

<sup>9</sup> R. Ingarden, *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków 1966, s. 11–18.

dziedzictwo cywilizacyjne człowieka, przekładające się na uniwersalne wartości estetyczne i poznawcze w konfrontacji ze sztuką inną niż rodzima.

Już wstępne podejście do zagadnienia sztuki Wschodu ujawnia w sposób oczywisty i naturalny sakralny czy wręcz epifaniczny jej charakter. W szczególności taniec, wywodzący się od genezyjskiej aktowości boga Śiwy, wraca do niego w postaci tanecznej i artystycznej kreacji człowieka jako forma ofiary i dziękczynienia za dar życia. Tym samym wytwarza się organiczny i istotowy związek pomiędzy kultem religijnym a estetyką. Współczesna hinduska refleksja estetyczna ujmuje to w następujący sposób:

Pogląd na świat, pojęcie budowy kosmosu, idea i obraz człowieka zawarte w *Upaniszadach* nie mogą być oddzielane, co widać szczególnie w obrzędowości i koncepcji *jadźnia* przedstawionej w Wedach, *Jadźurwedzie*, *Atharwedzie* i tekstach bramanicznych... Pozostają komplementarne wobec siebie, a identyczna wizja i pogląd na świat kierują strukturalnym schematem idei i obrazów. (...) Już wcześniej zwróciliśmy uwagę na konsekwentne stosowanie obrazu Ciała Człowieka (the Man-Body image) jako przedstawienia metaforycznego i zajmowanie się przez autorów *Upaniszad* zmysłami i percepcją zmysłową, z ich nieskończoną możliwością eksterioryzacji i interioryzacji, ukrywania i przejawiania się. Cała seria identyczności, korelacji i odniesień ustanowionych pomiędzy mikrokosmosem i makrokosmosem jawiły się jako oczywiste. To z nich wypływały bezpośrednio geometryczne motywy koła i szprych z piastą, okręgu i jego środka oraz wertykalnie wspinającej się linii będącej innym sposobem świadczenia o ważności słupa, *axis mundi (stambha)* łączącego Niebo z Ziemią. Złoty Człowiek, dwa ptaki i jeden ptak dwuskrzydły, były stale powracającymi motywami, po które sięgano w rozmowie prowadzonej w *Upaniszadach*, a toczącej się wokół zagadnień *ātmana*, *Brahmana*, *puruszy* i *Pūruszy*<sup>10</sup>.

Także kosmogonia hinduistyczna jest wybitnie antropocentryczna. Teofania utożsamiana z aktem stwórczym świata ma charakter całkowicie antropomorficzny. Ludzka sylwetka tańczącego Śiwy w genezyjskim geście tanecznym powołuje świat do istnienia, tańcem go także unicestwia; ginie to, co powinno ulec anihilacji ze względu na idealny obraz Kosmosu, za którym ma podążać człowiek. Śiwa to tancerz i widz zarazem, Bóg i dzieło jego stworzenia.

<sup>10</sup> K. Vatsyayan, *The Square and the Circle of the Indian Arts*, New Delhi 1997, s. 23.

Dominika Byczkowska

## **Komunikowanie niekomunikowalnego. Przekazywanie znaczeń w procesie nauki tańca**

### **Streszczenie**

Artykuł przedstawia wyniki badań prowadzonych wśród tancerzy tańca towarzyskiego, baletowego, flamenco, tańca arabskiego i jazzowego. W badaniach wykorzystano metodologię teorii ugruntowanej oraz jakościowe techniki zbierania danych, jak wywiad swobodny z tancerzami, trenerami tańca towarzyskiego, sędziami, obserwacja turniejów tańca towarzyskiego, analiza ich transmisji telewizyjnych, fotografii tancerzy tańca towarzyskiego, autobiografii tancerzy oraz filmów z lekcji tańca, a także autoetnografię. Teorie wykorzystane do wyjaśnienia opisywanych zjawisk wpisują się w paradygmat socjologii interpretatywnej, w ramach której cielesność traktowana jest jako wytwór społeczny. W artykule przedstawione zostaną strategie interakcyjne i metody, jakie nauczyciele tańca wykorzystują do przekazywania Innemu znaczeń zawartych w subiektywnie doświadczanej cielesności. Zaprezentowane zostaną również werbalne i pozawerbalne sposoby komunikowania cielesności uczniowi, dzięki którym ma on możliwość choć częściowego poznania subiektywnej cielesności nauczyciela oraz w wyniku których ciało staje się tworem społecznym dostosowanym w swym kształcie i ruchu do wymagań danego społecznego subświata tańca.

### **Metoda badania**

Celem tego artykułu jest ukazanie sposobów, w jakie nauczyciele tańca komunikują swoją cielesność tancerzom i wpływają na jej kształt. Problem ten wyłonił się w trakcie badań nad społecznym subświatem tańca towarzyskiego.

W dotychczasowych badaniach, opartych na metodologii teorii ugruntowanej, przeprowadziłam dziewięć wywiadów swobodnych z tancerzami, sędziami i trenerami tańca towarzyskiego oraz dla porównania jeden z tancerką tańca arabskiego i jazzowego i jeden z tancerką flamenco i tańca arabskiego. Odbyłam także trzy obserwacje turniejów tańca towarzyskiego oraz dokonałam analizy trzech turniejów tańca transmitowanych w telewizji. W trakcie obserwacji wykonałam około trzystu zdjęć. Posłużyły mi one jako materiał do analizy cielesności, której nie sposób badać tylko poprzez narrację<sup>127</sup>, oraz jako element wywiadów z analizą fotografii. Przeanalizowałam również trzy około minutowe filmy nakręcone przeze mnie podczas lekcji tańca arabskiego, na które uczęszczam. W procesie analizy zgromadzonego materiału stosowałam kodowanie rzeczowe otwarte, selektywne, a następnie teoretyczne, które pozwoliło uzyskać spójne noty teoretyczne.

## Teoria

W analizie zebranych materiałów zastosowałam koncepcje wpisujące się paradygmat interpretacyjny. Teorie wyjaśniające wyłonione zjawiska to m.in. koncepcja Merleau-Ponty'ego<sup>128</sup>, dotycząca fenomenologii percepcji własnej cielesności, perspektywa dramaturgiczna Ervinga Goffmana<sup>129</sup>, koncepcja dotycząca tożsamości Everetta Hughesa<sup>130</sup> oraz wyniki rozważań wieloletnich badaczy tańca<sup>131</sup>. Interpretacyjne

<sup>127</sup> Cf. K.T. Konecki, *Wizualne wyobrażenia. Główne strategie badawcze w socjologii wizualnej a metodologia teorii ugruntowanej*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2005 t. I, nr 1 ([www.qualitativesociologyreview.org](http://www.qualitativesociologyreview.org)) i B.S. Turner, S.P. Wainwright, *Corps de ballet: the Case of Injured Ballet Dancer*, „Sociology of Health and Illness” 2003, vol. 25, no. 4, s. 269–288.

<sup>128</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, Warszawa 2001.

<sup>129</sup> E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Warszawa 2000.

<sup>130</sup> E.E. Hughes, *Careers*, „Qualitative Sociology”, 1997, vol. 20, no. 3, Human Science Pres.

<sup>131</sup> S.L. Foster, *Dancing Bodies*, w: *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*, red. J.C. Desmond Durham, London 1997; A. Grau *When the Landscape Becomes Flesh: an Investigation into Body Boundaries with Special Reference to Tiwi Dance and Western Classical Ballet*, „Body and Society” 2005, vol. 11, s. 141–163; J.C. Desmond *Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies*, w: *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*, op. cit., M.L. Dietz, *On Your Toes: Dancing your Way into the Ballet World*, w: *Ethnography as Human Lived Experience*, red. M.L. Dietz, R. Prus, W. Shaffir, Toronto 1994; H.J. Lynne *Dance, Sex and Society. Signs of Dominance, Defiance, and Desire*, Chicago, London 1988; B.S. Turner, S.P. Wainwright op. cit.; B.S. Turner, S.P. Wainwright, *Epiphanies of Embodiment: Injury, Identity and the Balletic Body*, „Qualitative Research” 2004, vol. 4(3), s. 311–337 SAGE Publications: London

podejście do badania cielesności zakłada, że ciało jest tworem społecznym, jego świadomość, postrzeganie, ale także czysto fizyczny wymiar są konstruowane społecznie.

W niniejszym artykule przedstawione zostaną zjawiska przekazywania znaczeń przez nauczyciela tańca tancerzowi. Zawieszam tu fakt, że tancerz może być jednocześnie nauczycielem na innym poziomie trudności. Interesuje mnie konkretna relacja między nauczycielem a tancerzem, tak więc samokształcenie tancerza również pozostaje poza obszarem moich zainteresowań. Drugim ograniczeniem jest pozostawienie poza zainteresowaniem tej publikacji zjawisk oddziaływania tancerza na widza i przekazywania znaczeń w tej relacji.

Z badań moich wynika, że ciało może być przez tancerza traktowane i doświadczane w wieloraki sposób:

1. Jako **narzędzie**, dzięki któremu może on/ona osiągać coraz wyższą pozycję w społecznym subświecie tańca towarzyskiego lub innego, rozwijać się i konstruować swą tożsamość: „ciało jest drogą wyrażania czegoś”. Jest to element budowania tożsamości, na podstawie własnej oceny siebie oraz opinii innych na jego temat:

pomijając, że jak idę na imprezę, to widać zawsze, że wiem co zrobić z nogą, znaczy nie mówię, że jakieś kroki, tam stosuję, czy coś, no broń Boże, no bo impreza, to impreza, no, ale mam świadomość swojego ciała, mam świadomość, mam świadomość tego, czym ruszyć, żeby było *fajnie*, żeby wyglądać fajnie, żeby to wyglądało jakoś. Czy po prostu czuć się z muzyką. Bo to nie chodzi o to, żeby jakoś tam w sztywne ramy się ubrać, że o!, bo ja muszę wyglądać tak, tu profil taki, tu siaki, tylko po prostu ta muzyka jest, obojętnie, czy to jest klubowa, czy to jest hip-hop co to jest, to każdy to czuje po swojemu, a ja to czuję tak, że po prostu ten ruch jest taki świadomy. (wywiad z byłą tancerką tańca towarzyskiego, 19 lat)

2. Jako **materiał**, ulegający przekształceniom w konkretnym kierunku, który wyznacza konwencja, objawiający się w cielesności nauczyciela. Susan Foster<sup>132</sup> wyróżnia trzy rodzaje cielesności, które tancerz bierze pod uwagę,

---

Thousand Oaks, New Delhi; S.P. Wainwright, C. Williams, B.S. Turner, *Varieties of Habitus and Embodiment of Ballet*, „Qualitative Research” 2006, vol. 6(4), s. 535–558 SAGE Publications: London Thousand Oaks, New Delhi.

<sup>132</sup> S.L. Foster, *op. cit.*, s. 237.



konwersujące między sobą w jaźni tancerza, gdy przemienia on swoją cielesność na zgodną z konwencją tańca:

- ciało **postrzegane i materialne** (*perceived and tangible*) – jednostka może wejść z nim w kontakt, komunikować się z nim (dźwięki wytwarzane przez ruch, kontakt między częściami ciała, tarcie, rozciąganie, obracanie). To ciało wchodzi także w kontakt z obiektami, osobami. Tancerz czuje pot i temperaturę tego ciała, jego napięcie, równowagę itd.

- **estetycznie idealne** (*aesthetically ideal*) – może ono mieć określony kształt, wielkość, proporcje oraz możliwość wykonywania konkretnych ruchów (zależnie od konwencji tańca). Obie te cielesności są wynikiem socjalizacji – pobierania lekcji tańca i rozmawiania o nim. Można tu mówić o internalizacji ideału cielesności<sup>133</sup>.

- **ekspresyjne** (*demonstrative*) – pośredniczy w nabywaniu umiejętności przez prezentowanie właściwego i niewłaściwego ruchu. Ukazuje się ono w cielesności nauczyciela, we własnej cielesności lub w cielesności kolegów, których tancerz zaczyna postrzegać z perspektywy danej konwencji tanecznej:

Widać to w ruchu. Yy jeszcze jak chodziłam taka bardzo wyprostowana, teraz zaczynam znowu tego powoli pilnować, bo mnie to denerwuje, że się zaczynam przygarbiać, bardzo, bardzo mi to przeszkadza, yy ale to też było widać, że właśnie kiedyś moja koleżanka „ale ty Kasia chodzisz taka” (1) nie przeprostowana, nie nienaturalnie, ale tak pewnie człowiek wygląda, no.

(wywiad z byłą tancerką tańca towarzyskiego, lat 19)

3. Jako **partnera, współpracownika**, którego należy brać pod uwagę przy konstruowaniu swych planów oraz który kieruje się swą własną logiką, czasami sprzeczną z wolą tancerza:

I najgorsza rzecz dla mojego organizmu, mój mózg, kiedy już wie, że jestem pracoholikiem, bo on już się przyzwyczaił do tego, i wie, że ciało zaczyna siadać, tak? Że już jest przemęczone, że ma za dużo toksyn, że potrzebuje odpocząć (...) To moje ciało wymyśla sobie wtedy gorączkę czterdzieści stopni. Jestem nieprzytomna, lekarze nie wiedzą co się dzieje, może zapalenie, może coś. I po prostu z ciałem to jest tak, że, moim, że

<sup>133</sup> *Ibidem*, s. 238

ono sobie wymyśla czterdzieści stopni gorączki, te czterdzieści stopni gorączki rozwała mnie na łopatki. Bo jak on mi da trzydzieści osiem stopni gorączki, to ja i tak pójdę do pracy. Wezmę zastrzyk w dupę przeciwgorączkowy i tak pójdę, bo ja jestem pracoholikiem, ja jestem nienormalna pod tym względem (...) chyba to jest brak szacunku tak?, dla ciała (wywiad z tancerką tańca arabskiego, choreografką, pedagogiem tańca, sędzią, studentką szkoły tańca jazzowego, l. 26)

Komunikowanie cielesności przez nauczyciela tańca przebiega głównie w przypadku traktowania cielesności jako:

- **materiału,**
- **narzędzia,** a nie w przypadku traktowania go jako partnera interakcji (można powiedzieć, że jest to relacja indywidualna, intymna).

Cielesność i jej doświadczanie zależne jest od szerokiego uniwersum kulturowego, w jakim jednostka funkcjonuje. Dotyczy to cielesności w ogóle, np. wydzielin ciała są w kulturze zachodniej uznawane za niebezpieczne i niepożądane, podczas gdy w innych kulturach mogą być uznawane za oznakę gościnności (pot), otwarcia itd. Doświadczenie i kontekst interakcji zmienia się zatem dla danej cielesności w zależności od kulturowych uwarunkowań jej doświadczeń<sup>134</sup>.

### Etapy komunikowania

Aby można było przejść do komunikowania cielesności tancerzowi, musi zostać zbudowana platforma porozumienia (filozofia, system estetyczny tańca<sup>135</sup>) czy też podstawowe jego założenia, np. w balecie ucieleśnienia się lekkość, w tańcu brzucha – taniec „w ziemi”<sup>136</sup>. Musi zatem zostać skonstruowany pewien zestaw podstawowych wartości, reakcji. Tancerz czy też adept tej sztuki musi najpierw zacząć postrzegać swoje ciało zgodnie z konwencją danego tańca:

Najpierw musisz poznać narzędzia swojej pracy, żeby zacząć z nimi potem pracować. Yy ruchy techniczne, które im [uczennicom] dają, to

<sup>134</sup> A. Grau, *op. cit.*, s. 154–155.

<sup>135</sup> *Ibidem*, s. 149.

<sup>136</sup> *Ibidem*, s. 143.

daję tylko po to, żeby one mi się nie nudziły, bo ja mam na początku do-  
odwalenia bardzo dużo innej roboty, takiej właśnie zaznajomienia się  
z ich ciałem. Z ich głowami mam dużo roboty i ja muszę mieć okazję po-  
pracować z nimi i ich głowami, a nie będę pracować normalnie z tymi  
głowami, bo nie wytrzymają, one chcą tańczyć. Więc te ruchy techniczne,  
które im daję, są proste i są tylko drogą do dojścia do tego, żeby poznały,  
co to jest naprawdę prawa ręka i lewa ręka i że mamy pięć palców, a nie  
łapę. Yy więc mmm pierwszą rzecz jaką robię, to pracuję nad świadomo-  
ścią ich ciała.

(wywiad z tancerką tańca arabskiego, choreografką, pedagogiem tańca,  
sędzią, studentką szkoły tańca jazzowego, l. 26)

O ile ja mam świadomość już w tej chwili ciała i wiem, że jeśli czuję,  
że mam ręce poziomo, to je mam poziomo, o tyle jestem pewna, że dziew-  
czyny, które zaczynają, nie mają tej świadomości. Muszą ją sobie wyrobić.  
I trudno ją sobie wyrobić bez, bez takiej [lustro] korekty właśnie. (...)  
I mamy coś takiego (pokazuje przekrzywienie ramion) i potem: Podnie-  
ście ręce. I jest tak, nie? (pokazuje przekrzywienie ramion przy wypro-  
stowanych rękach) i one nie, one czują, że to jest równo, ale jeśli tego nie  
zobaczą obiektywnie, czyli w lustrze, że to nie jest równo, to nie przeko-  
nają się, że nie jest.

(wywiad z właścicielką szkoły tańca, tancerką flamenco, tańca arabskiego,  
instruktorką l. 31)

Jeśli nauczyciel nie stworzy takiego porozumienia z tancerzem, wów-  
czas ich doświadczenia związane z własną cielesnością będą nieprze-  
kładalne.

Cielesność nie jest bowiem dana sama w sobie, ale budowana w opar-  
ciu o kolejne doświadczenia i doświadczana indywidualnie. Na tym właś-  
nie polega trudność tej komunikacji. Nie możemy sprawdzić, w jaki sposób  
Inny doświadcza swej cielesności. Możemy to robić jedynie pośrednio. Aby  
to umożliwić, należy wprowadzić do świadomości tancerza perspektywę  
doświadczenia cielesności właściwą danej konwencji tanecznej. W różnych  
konwencjach tanecznych cielesność doświadczana jest trochę inaczej (ta-  
niec towarzyski, flamenco, taniec jazzowy, taniec brzucha, balet itd.). Pro-  
ces przekazywania tej perspektywy jest długotrwały, zindywidualizowany,  
dlatego też nauczyciele często starają się przekazać tę perspektywę na różne  
sposoby, które opisuję poniżej.

Gdy tancerz przyjmie już perspektywę doświadczenia swej cielesności utrwaloną przez dany świat społeczny, wówczas nauczyciel może zacząć się z nim komunikować. Aby nauczyciel mógł przekazać tancerzowi wiedzę, musi uzyskać dostęp do jego cielesności, jej zasobów, umiejętności. Komunikacja tancerz – nauczyciel przebiega tu na dwóch poziomach:

- **Poziom werbalny** – pozornie najskuteczniejszy i najprostszy, lecz w rzeczywistości niewystarczający. W trakcie moich rozmów z tancerzami wielokrotnie próbowali oni swoją wypowiedź zilustrować ruchem, gdyż ten sposób komunikowania nie pozwalał im na właściwe dotarcie do słuchacza.

- **Poziom cielesny** – czyli sprawdzanie przez nauczyciela poziomu umiejętności tancerza poprzez improwizację. Nauczyciel może wówczas zaobserwować ze swej perspektywy umiejętności tancerza, aby pomóc mu w dalszym rozwoju.

Jeśli tancerz zinternalizował wcześniej perspektywę postrzegania i doświadczenia cielesności, nauczyciel może przejść do nauki konkretnych ruchów. Komunikacja ta może przebiegać w następujący sposób, zaprezentowanymi poniżej metodami:

- Opisy techniczne, traktujące ciało jak przedmiot, odwołujące się do jego elementów.

- Odwoływanie się do ruchów już znanych, tak z tańca, jak i z życia codziennego (np. „to jest taki ruch, jak byście chciały usiąść na stołku barowym”). Pisz o tym Merleau-Ponty<sup>137</sup>. Ruchu, według niego, nauczyć można się wówczas, gdy ciało go zrozumie, gdy wcieli go do swojego świata (tłumaczy to także stopniowość nauki tańca towarzyskiego czy tańca w ogóle).

Postawa (...) czyli po prostu, jak stoimy i pierwszy jakiś krok, jakkolwiek, coś prostego. W przypadku tańca brzucha zaczynam od rzeczy, które nie są złożone z innych, tak, czyli proste w tym sensie, że podstawowe i potem jeśli one są dobrze wykonane, to można je zacząć nawarstwiać, czyli trzeba poszukać w tańcu czegoś podstawowego, co jest do przelknięcia.

(wywiad z tancerką i nauczycielką tańca flamenco i tańca orientalnego, choreografką, właścicielką studia tańca, lat 31)

---

<sup>137</sup> M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, s. 158.