

NA JEDWABNYM
SZLAKU GESTU
ON THE SILK ROUTE OF GESTURE



REDAKCJA/EDITOR WIESNA MOND-KOZŁOWSKA

Akademia Ignatianum
Wydawnictwo WAM
Kraków 2012

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. Oczwista 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”¹. 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

¹ 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 odmienne 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 cięciem².

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 okresie³. 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*.

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

³ 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 kulturą⁴.

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 melorecytację⁵. Poezja nie była częścią widowiska muzycznego i tanecznego, a stanowiła z nimi ontyczną jedność, przy czym uznaje się,

⁴ E. Zwolski, *Choreia*, Warszawa 1978, s. 5.

⁵ 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 rządzonego 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 Zachodu⁶. 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*⁷. 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

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

⁷ 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”⁸. 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 estetycznego⁹. To kilka trudnych do podważenia tez fenomenologicznej analizy doświadczenia estetycznego. Posłużymy się nimi w badaniu tego, co, choć kulturowo swoiste, może stanowić wspólne

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

⁹ 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*¹⁰.

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.

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