



10/2011 (20)

Twórczy wymiar tańca

STRESZCZENIE

Artykuł opowiada się za wysoką pozycją sztuki tanecznej w naukach humanistycznych. Jako że taniec jest zakorzeniony w ludzkim ciele, *tworzenie tańca oznacza tworzenie istoty ludzkiej*. Składa się to na autentyczną sferę antropologicznej twórczości. Można zatem powiedzieć, że taniec jest antropologiczny i antropocentryczny. Stanowisko to znajduje swoje korzenie w tradycji helleńskiej, gdzie *paideutyčna* formacja społeczeństwa wolnych ludzi uwzględniała ćwiczenia fizyczne, głównie taniec zjednoczony z muzyką i słowem. Ludzkie ciało było tam postrzegane jako boska świątynia najszlachetniejszych ludzkich zdolności, które poddawane były ciągłemu szkoleniu i doskonaleniu. Przedstawiono listę współczesnych dłużników Greków na tym polu w celu wykazania nieśmiertelności helleńskich idei wychowawczych przez tysiąclecia. Innym aspektem rozprawy są wzajemne relacje pomiędzy estetyką i etyką poprzez proces szkolenia w tańcu.

→ **SŁOWA KLUCZOWE** – TANIEC, DOŚWIADCZENIE *SACRUM* W SZTUCE TANECZNEJ, TEORIA I FILOZOFIA TAŃCA, SOMAESTETYKA, EDUKACYJNE DZIEDZICTWO ANTYKU, PERSONALIZM, TECHNIKI RUCHOWE, TERAPIA TAŃCEM

SUMMARY

The Creative Dimension of Dance

The paper advocates the high position of the art of dance in the humanities. Since the dance is embedded in the human body, *creating dance stands for creating human being*. This makes up an authentic realm of the anthropological creativity. Thus one can say that dance is anthropological and anthropocentric. The stand is rooted in the Hellenic tradition, where *paideutic* formation of the society of free men included physical exercises, predominantly dance united with music and word. In this the human body was perceived as a god-like temple of the noblest

human faculties that were the subject of constant training and melioration. The list of modern “debtors” to the Greeks in this field is presented to instantiate the immortality of Hellenic educational ideas across millennia. Another aspect of the discourse is the interrelation between aesthetics and ethics through the training process in dance.

→ **KEYWORDS** – DANCE, THE EXPERIENCE OF THE SACRED IN DANCE ART, THEORY AND PHILOSOPHY OF DANCE, SOMAESTHETICS, EDUCATIONAL HERITAGE OF ANTIQUITY, PERSONALISM, TECHNIQUES INVOLVING PHYSICAL MOVEMENT, DANCE THERAPY

Jeśli trzeba się chlubić – co prawda nie wypada – przejdę do wi-
dzeń i objawień Pańskich. Znam człowieka w Chrystusie Panu,
który przed laty czternastu – czy w ciele, nie wiem, czy poza
ciałem, nie wiem, Bóg to wie – został uniesiony do raju i słyszał
tajemne słowa, których się nie godzi człowiekowi powtarzać
(2 Kor 12, 1-3).

Paul Klee napisał kiedyś, że:

Ruch leży u podstaw wszelkiego stawania się (...), powstawa-
nie pisma jest dobrym przykładem ruchu. Również dzieło sztuki
jest w pierwszym rzędzie czymś, co powstaje: nigdy nie jest
przeżywane jako produkt, przepływa na płótno i płynie nim; jak
iskra przeskakuje, zamykając krąg tam, skąd przyszedł; z po-
wrotem do oka i dalej (z powrotem do centrum ruchu, woli, idei)¹.

Toteż taniec, będący szczególną odmianą ruchu, estetyzowa-
ną i świadomie komponowaną, jest także stawaniem się, tyle
że swoistym. Jego swoistość polega na tym, że ruch i taniec
są nierozdzielnie związane z człowiekiem tancerzem. Toteż nie
dziwi przyrównywanie zachowań tanecznych do indywidualnej
kosmogonii, ciągłego stwarzania i odnawiania bytu osobowego
poprzez ruch. Także jednoczesnego rozwijania i zwijania dzie-
ła sztuki tanecznej w sekwencji kolejno po sobie następujących
figur tanecznych, które jawią się i zaraz znikają, poddając istnie-
nie tancerza ciągłej kreacji i rekreacji.

Taniec jest sztuką, której badaniem zajmuje się choreologia
uznawana za

rodzaj gramatyki i składni języka ruchu, obejmującego zarówno problematykę zewnętrzną formy ruchu, jak i zagadnienie jego emocjonalnej i intelektualnej treści².

Stworzona przez Rudolfa Labana jako metoda badawcza zajmuje się opisem i interpretacją ruchowych zachowań człowieka. Można by powiedzieć, że choreologia to inaczej teoria tańca i ruchu, w tym samym stopniu, w jakim nazywamy muzykologię teorią muzyki. Choreologia bada fizyczne właściwości ruchu człowieka, jego jakości materialne, dynamiczne i czasoprzestrzenne. Określa poziomy i kierunki ludzkich przemieszczeń. Bada także sieć motywacji będących podstawą lokomocji zarówno o charakterze utylitarnym, jak i artystycznym. Laban nie zdążył w pełni wykształcić własnej idei filozofii tańca, którą zarysował w swej ostatniej pracy zatytułowanej *Choreutics*, zredagowanej po jego śmierci przez Lisę Ullmann³. To wnikliwe studium nad ruchem człowieka badanego w jego współzależności z czasem, przestrzenią i przyczynowością. Tytuł jego pracy pochodzi od słowa *choros*, które w języku greckim znaczy „koło”. Można podejrzewać, że pierwszym zachowaniem tanecznym człowieka był obrót wokół własnej osi, a więc koło obrysowane wokół centrum, którym była i jest prosta niczym słup sylwetka ludzka. U hindusów ciało ludzkie posiada metafizyczny status *axis mundi* i pojmowane jest w porządku mitycznym i mistycznym jako oś świata łącząca ziemię z niebem⁴. Koło, samo w sobie będące idealną figurą geometryczną, wydaje się graficzną abstrakcją jakiegoś pierwotnego ruchu genezyjskiego, konstytuującego materialny byt świata *ex nihilo*. Widzimy bowiem, jak ruchem wirowym wyłania się materia kosmiczna na zdjęciach symulujących stan świata po Wielkim Wybuchu⁵.

W swych pracach teoretycznych Laban wprowadza pojęcie *choreosophia*, które tłumaczy jako „wiedza o kole lub mądrość koła”. Zdobywa się ją dzięki studiom nad zjawiskiem koła postrzeganym w życiu i w przyrodzie. Węgierski choreolog utrzymywał, że wiedza ta jest stara jak świat (*as old as the hills*), a jej

² R. Laban, *Choreutics*, red. L. Ullmann, London 1966, s. viii.

⁴³ Por. tamże.

⁴ Por. K. Vatsyayan, *The Square and the Circle of the Indian Arts*, New Delhi 1997, s. 7.

⁵ Por. H. Heller, *Podglądanie Wszechświata*, Kraków 2008.

najdojrzalsze zastosowanie miało miejsce w czasach Pitagorasa (VI w. p.n.e.) i Platona. *Timajos* cytowany jest przez niego jako najpełniejsza egzemplifikacja starożytnej wiedzy o kole. Pochodnymi tej antycznej choreosofii mają być choreografia, choreologia i choreutyka. Tę ostatnią definiuje się także jako praktyczną naukę o różnych formach ruchu zharmonizowanego.

W tym momencie pojawia się wątek twórczości jako nieodłącznego elementu świadomych ruchowych zachowań człowieka:

Ruch posiada status jednego z wielu języków, którymi posługuje się człowiek, a jako taki musi podlegać nieprzerwanemu ćwiczeniu i doskonaleniu. Powinniśmy starać się znajdować jego autentyczną strukturę i choreologiczny porządek, dzięki czemu staje się znaczący, zrozumiały i poznawalny. W tym celu wymyślono szereg abstrakcyjnych znaków⁶, które w sposób adekwatny oddają zarówno fizyczne własności faktury ruchowej, jak i jego dynamiczną zmienność w czasie i przestrzeni. Jako formy abstrahowane są naturalnie symbolicznym przedstawieniem przepływu życia⁷.

Tym samym dochodzimy do zrównania fenomenu ruchu z fenomenem życia. W konsekwencji zaś rzeczywistość kreacji tanecznej osiąga status kreacji biologiczno-duchowej, w jednym momentalnym przenikaniu się fizyki z metafizyką. Ostatecznie więc o twórczym wymiarze ruchu ludzkiego można mówić co najmniej z dwu perspektyw, a mianowicie z perspektywy personalistycznej i perspektywy estetycznej.

Perspektywa personalistyczna

Pojęcie osoby jako podmiotu nosiciela wartości i niewartości szczegółowo omawia Nicolai Hartmann⁸, twórca idei osoby jako podmiotu wyposażonego we władzę pośredniczenia między światem idealnym a realnym. Osoba u niego jest podmiotem,

⁶ Chodzi tu przede wszystkim o *effort graph*, wykres fizycznych właściwości ruchu i kinetografię, Labanowski system znaków służących do notacji ruchu człowieka, zarówno gestów, jak i przemieszczeń.

⁷ R. Laban, *Choreutics*, dz. cyt., ix.

⁸ Por. N. Hartmann, *Ethik*, Berlin 1935.

który przez swe działania transcendentalne w swym postępowaniu jest „nosicielem wartości i niewartości”⁹.

W wymiarze osobowym wychodzenie na zewnątrz siebie, a więc transcendowanie wobec świata, z konieczności związane jest z ruchem. Człowiek manifestuje świat swych wartości lub niewartości gestem lub lokomocją w przestrzeni. Przy czym doskonały pod względem formalnym ruch może być zarówno nośnikiem wartości, jak i niewartości. Piórem można napisać urzekającą swym formalnym pięknem kaligrafowaną prawdę lub kłamstwo, identyczną formą gestu można życie ocalić bądź unicestwić. To wewnętrzna motywacja ludzkich czynów pozwala wyróżnić etyczną i estetyczną formę ruchów. Jednak personalistyczna perspektywa gestu nie określa moralnej konsekwencji konkretnych zachowań ruchowych człowieka, który zdolny jest do działań pozytywnych lub negatywnych w zależności od ukierunkowania własnej woli. Gest transcendentalny osoby metafizycznej jest działaniem skierowanym od – ku. Tymczasem perspektywa, o którą nam chodzi, jest dośrodkowa, nakierowana na osobowe dobro człowieka. W tym przypadku mamy prosty stosunek proporcjonalny; im precyzyjniejszy i doskonalszy ruch, tym lepsza jakość życia psychofizycznego; im sprawniejsze ciało, tym zdrowszy duch. Proces melioracji własnego życia przyjmuje wtedy wektor nakierowany na nieskończoność, bowiem cecha doskonałości bytowej opisywana platońskimi figurami geometrycznymi nieustannie wymyka się człowiekowi: „Trudno stać się prawdziwie szlachetnym człowiekiem i w rękach, nogach, umyśle osiągnąć doskonałą szlachetność kwadratu”¹⁰.

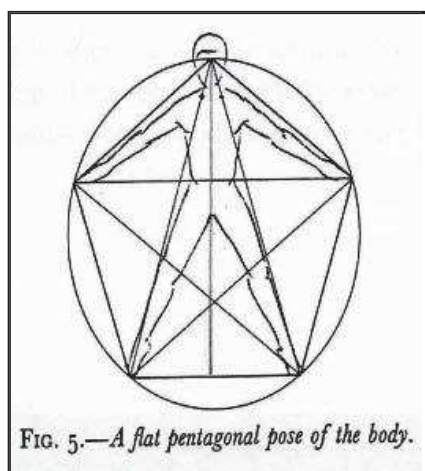
Stan ten osiągnany bywa przez nielicznych konsekwentną i nieprzerwaną pracą nad sprawnością własnego ciała i jego artystyczną wyrazowością adekwatnie wpisującą się w *ratio* czasoprzestrzeni.

Sylwetka ludzka jest wpisana w pentagram, „symbol żywej harmonii i zdrowia”. Pentagram od czasów pitagorejskich uważany jest za symbol mikrokosmosu, to znaczy człowieka fizycznego i astralnego. Estetyka Grecji antycznej uczyniła z ciała ludzkiego najdoskonalszy żywy wzorzec symetrii i eurytmii. Ten

⁹ W. Granat, *Personalizm chrześcijański, teologia osoby ludzkiej*, Poznań 1985, s. 59.

¹⁰ Simonides z Keos, w: *Liryka starożytnej Grecji*, przekł. J. Danielewicz, Warszawa 1996, s. 277.

powszechnie znany i często powielany w historii sztuki rysunek jest geometryczną transpozycją intelligibilnej odpowiedniości między Makrokosmosem (Wszczęświat) a mikrokosmosem (człowiek)¹¹.



Rys. archiwum autorki.

Simonides z Keos daje w swym wierszu świadectwo antycznej wiedzy neuroestetycznej, która ujmowała bezpośrednią i wzajemnie zwrotną zależność pomiędzy sprawnym ciałem a właściwą myślą, strywalizowaną współcześnie w niewiele mówiącym powiedzeniu: „W zdrowym ciele zdrowy duch”. Izraelski neurofizjolog Moshe Feldenkrais na gruncie takiego właśnie poznania stworzył swoją metodę integracji funkcjonalnej. Określana bywa ona także jako „wyjątkowa forma edukacji człowieka” oraz „niezwykle subtelna i nieuchwytna technika wywołująca zmiany w człowieku świadomością poprzez ruch”. Działanie tej metody wiąże się z procesem oddziaływania na centralny układ nerwowy poprzez wrażenia towarzyszące wykonywaniom określonych, świadomie komponowanych ruchów¹². Trudno nie zauważyć powiązań metody Feldenkreisa z osiągnięciami francuskiej

¹¹ Por. C.M. Ghyka, *Złota liczba*, Kraków 2001. Jak podaje Ghyka, „Rudolf Laban zaobserwował, że wszystkie ruchy ciała tancerza (w trzech wymiarach) zawierają się w kątach maksymalnie 72°, oraz że najrozmaitsze kierunki w przestrzeni odpowiadające tym ruchom można przedstawić promieniami dwudziestościanu opisanego ($72^\circ = 360^\circ : 5$ – to kąt w centrum pięciokąta) por. tamże, s. 60.

¹² Por. Y. Rywerant, *The Feldenkrais Method. Teaching by Handling*, San Francisco 1983. O neurofizjologicznych podstawach doświadczenia estetycznego w tańcu (i ruchu) por. W. Mond-Kozłowska, *Przekraczanie sztuki w metafizycznym doświadczeniu tańca*, Kraków 2010, s. 74-78.

neuropsychiatrii z początku dwudziestego wieku. Uczeń francuski wylansował wówczas tezę o tym, że rozwój psychiczny i motoryczny są z sobą ściśle powiązane. Teza ta, znana także jako prawo E. Duprégo, stała się podstawą rehabilitacji psychomotorycznej, która opiera się na założeniu, że oddziaływanie aktywizujące rozwój jednej z tych sfer może dodatnio wpłynąć na rozwój drugiej z nich¹³. Dupré zawdzięczamy także wprowadzenie do neuropsychiatrii pojęcia psychomotoryki.

Czujące, doznające i myślące ciało to na pewno splot wielu czynników wewnętrznych i zewnętrznych. Wyposażenie genetyczne układu mięśniowo-kostnego (sprawność motoryczna) i układu nerwowego (wrażliwość i inteligencja) to naturalny punkt wyjścia dla koniecznych świadomych i konsekwentnych metod rozwijania motorycznego potencjału własnego ciała, a przez to oddziaływania na sferę emocjonalną i intelektualną. W efekcie pozwala na osiągnięcie kondycji własnego bytu osobowego, którą można określić jako „myślące ciało” lub „cielesny umysł”. Te odwieczne ideały pełnej formacji człowieka najdobitniej wyrażone zostały na gruncie kultury helleńskiej. We współczesnej refleksji kulturoznawczej zagadnienie to najwszechstronniej ujął Werner Jaeger w swym wielkim dziele o formowaniu się człowieka greckiego:

Z dawien dawna poezja i muzyka stanowiły podstawę kultury umysłowej, obejmując również sferę wychowania religijnego i moralnego (...). Poezja i muzyka stanowią wedle pojęć greckich parę nierozdzielną, stąd to samo słowo (*musike*) oznacza po grecku zarówno jedną, jak drugą. (...) Z harmonią ściśle wiąże się rytm, ład ruchu (...), greckie słowo *rhythmos* pierwotnie nie łączyło się z wyobrażeniem ruchu, a w wielu wypadkach wyrażało określony porządek czy następstwo jakichś przedmiotów. Tego porządku Grecy dopatrywali się zarówno w stanie spoczynku, jak i w ruchu, w rytmie tańca, pieśni lub mowy, zwłaszcza mowy związanej. Stosownie do liczby elementów długich i krótkich oraz ich wzajemnych kombinacji przejawia się w ciągłym ruchu lub mowie taki lub inny ład. I w tym wypadku Sokrates nie ma zamiaru wchodzić w techniczne szczegóły obchodzące specjalistów, zachował wszakże w pamięci jeden termin, którymi oni się posługiwali, a który zapłodnił ich wychowawczą fantazję: naukę o *ethos* w harmonii i rytmie. Z tej nauki wywodzi się to, co Platon ma do powiedzenia na temat wyboru tonacji, a mianowicie, iż pożądane są jedynie takie, które wyrażają *ethos* (charakter) człowieka męznego lub opanowanego. W ten sposób nauka

¹³ Por. *Metoda Weroniki Sherborne*, prac. zb., Warszawa 1994, s. 8.

o *ethos* tworzy wspólną podstawę zarówno muzycznej, jak i rytmicznej *paidei*¹⁴.

Nawiązywało do niej wielu wybitnych teoretyków i praktyków ruchu, tworząc własne techniki ruchowe o dużym potencjale terapeutycznym i edukacyjnym. Warto wymienić tutaj, między innymi, Françoisisa Delsarta (1811-1871), Rudolfa Steinera (1861-1925), Emila Dalcroza (1865-1950), Rudolfa von Labana (1879-1958), Josepha Pilatesa (1880-1967), Fredericka Aleksandra (1869-1955), Eugenię Lewicką (1896-1931), Weronikę Sherborne (1922-1990) czy ostatnio Richarda Schustermana. Ten ostatni wyróżnia się na ich tle bardziej jako teoretyk omawianych dążeń *paideutycznych* niż praktyk ruchowic.

Schusterman, amerykański filozof pochodzenia żydowskiego, włączył się w nurt melioracyjnych tendencji obejmujących całą materialno-duchową rzeczywistość człowieka swą własną propozycją systemową noszącą nazwę *somaestetyka*. Programowo i pojęciowo Schusterman wywodzi swe poglądy z pragmatyzmu amerykańskiego. Jednak radykalniej niż jego poprzednicy rozwija tezę o praktycznej korzyści uprawiania filozofii, kreśląc bezpośrednią zależność jasnego i sprawnego intelektu od nieprzerwanie doskonalonej sprawności fizycznej człowieka.

Jest to w gruncie rzeczy proces wzajemnie zwrotny: umysł kieruje rozwojem fizycznej sprawności człowieka, ruch świadomie wykonywany oddziałuje na sprawność mózgu i procesy myślowe. Może być on także postrzegany jako imperatyw najpierw wychowania, a później samowychowania ruchowego człowieka, zakładając o rozwoju intelektualnym poprzez doświadczenie fizyczne płynące z ciała człowieka. Jako takie stanowi domenę niekończącej się właściwie nigdy eksploracji ruchowych i umysłowych możliwości *homo sapiens*.

Perspektywa estetyczna

W perspektywie personalistycznej zawarty jest także aspekt estetyczny. Słowo *estetyka* pochodzi od greckiego wyrazu *aisthesis*, który tłumaczy się jako percepcja zmysłowa. Zatem jedno ze szczególnych znaczeń przymiotnika „estetyczny” to także

„zmysłowy”. W tym przypadku praca nad doskonaleniem formy i efektywności własnego ruchu sprzęgnięta jest z samopercepcją, doświadczeniem estetycznym równoważnym ze świadomością fizjologicznych aspektów ruchu, odczuwaniem emocjonalnych konsekwencji określonych gestów i przemieszczeń, zarówno przez zmysły zewnętrzne, jak i wewnętrzne, prioproceptywne.

Jednak perspektywa estetyczna w znaczeniu ściśle związanym z kreatywnością odnosi przede wszystkim do formy ruchu i jego jakości artystycznych. W tym znaczeniu twórczy wymiar ruchu to ruch estetyzowany, posiadający dodatkowe, pozautylitarne, choć wciąż komunikacyjne funkcje wyrazowe. Słowo „komunikacyjne” jest tutaj jak najbardziej właściwe, bowiem artystyczny ruch i gest wyrazowy mogą być nieutilitarne, a jednocześnie przekazywać wiedzę o czymś. Jest to naturalnie rodzaj wiedzy przekraczający podstawowe zdroworozsądkowe relacje komunikacyjne, konieczne do praktycznego funkcjonowania w życiu codziennym. Wszelako ruch kreatywny, estetyzowany to nie tylko tworzenie pięknych gestów będących źródłem głębokich i wzniosłych doświadczeń estetycznych, których doznajemy w kontakcie z piękną sztuką choćby europejskiego baletu klasycznego czy hinduskiego tańca *odissi* lub *kathak*. Techniczna doskonałość wykonawcza połączona z wyszukaną formą ruchową może być dla człowieka wrażliwego źródłem niezwykłych doznań estetycznych, które prowadzą do głębokiego przeżycia *katharsis*, polegającego na aktowym, chwilowym i przemijającym oderwaniu się świadomością od indywidualnych uwarunkowań egzystencjalnych. Ruch kreatywny to przede wszystkim proces mentalny polegający na abstrahowaniu postrzeganych znaczeń własnego wewnętrznego świata osobowego i świata ludzkich relacji czasoprzestrzennych. Wieloetapowa i subtelna praca ludzkiego umysłu, znajdująca adekwatny wyraz ruchowy dla postrzeganych i interpretowanych sensów świata, to z jednej strony złożony proces abstrahowania i symbolizowania znaczeń, z drugiej zaś, ich semiozy i hermeneutyki. Nie ma bowiem wątpliwości co do znakowej natury gestu i ruchu człowieka.

Zagadnienie to badał dokładnie Nelson Goodman w swej pracy zatytułowanej *Language of Art (Język sztuki)*. Amerykański filozof rozróżnia gesty taneczne denotujące i stanowiące egzemplifikację jakiejś własności. Gesty denotujące to formy ilustrujące gesty życia potocznego, takie jak ukłon, czy obrzędowe, na przykład znak błogosławieństwa lub hinduskie *mudry*. Drugi typ

to gesty będące przykładem czegoś (*exemplifying*). Oddają one najczęściej takie własności formy ruchowej jak rytm czy kształt dynamiczny przebiegu, a więc są czynnością naśladowczą w duchu *natura naturans*¹⁵.

Podział ten wynika z jakościowej różnicy każdego poszczególnego *signifié*. W pierwszym wypadku jest ono domeną natury stworzonej, w drugim zaś działającej.

Richard Bernheimer stwierdził, że sztuką jest to, co w pewien sposób jest wyjątkowe, magiczne lub sakralne, wydzielone i święte oraz odnosi nas do niewidzialnych mocy tego świata. Wszystko inne to rozrywka, kicz lub sztuka szczątkowa, nazywana tak tylko przez samo skojarzenie ze sztuką¹⁶. Bardzo podobne stanowisko wobec sztuki tańca prezentował Maurice Béjart (1927-2007), mówiąc, że:

Taniec jest fenomenem wywodzącym się z religii, następnie zaś z praktyki społecznej i spełnia swą rolę na tyle, na ile pozostaje zjawiskiem religijnym lub społecznym. Taniec jest obrzędem, sakralnym i ludzkim, i tylko taki taniec mnie interesuje. Wszystko inne to zaledwie zabawa¹⁷.

Francis Sparshott, wybitny amerykański filozof tańca, referujący oba te stanowiska, szczególnie wnikliwie omawia poglądy francuskiego choreografa i tancerza; balety Béjarta zna i podziwia. Jednak sprawiedliwie oddaje głos tym, którzy nie zgadzają się, że sprawowane obrzędy należą do świata sztuki. Dla nich taniec rytualny jest wyłącznie elementem *sacrum*. Jak słusznie zresztą zauważa Sparshott, artystyczna obrzędowość bez obrzędu może stać się apoteozą kiczu, już nie religią, ale środkiem wyrazu kogoś, kto uważa się za człowieka religijnego. Należy jednak przywołać Eliadową ekstensję pojęcia *sacrum*, które wychodziło poza tradycyjne definiendum ściśle podporządkowane teologicznym pojęciom Boga. Współczesna religioznawcza interpretacja tego zjawiska obejmuje tym terminem wszystkie głębokie znaczenia ludzkie związane z poszukiwaniem Prawdy. Z drugiej zaś strony w zlaicyzowanym często świecie ludzi, dla których sztuka stała się jedyną religią, używa się pojęć religijnych

¹⁵ Por. N. Goodman, *Language of Art*, Indianapolis 1976, s. 63-64.

¹⁶ Por. F. Sparshott, *Off the Ground*, Pittsburgh 1988, s. 295.

¹⁷ Tamże.

odartych z ich znaczenia czysto religioznawczego. W przedstawieniu tanecznym Bójarta zatytułowanym *Matka Teresa z Kalkuty* tancerz przystawał nagle i mówił: „Kiedy tańczę, to tak jakbym się modlił”.

Nie chodzi tu jednak o profanację aktu modlitewnego, a raczej nawiązanie do sytuacji, w której człowiek oddaje się cały w ofierze temu, co uznaje za wartość takiej ofiary. Jednocześnie jednak ocieramy się o niebezpieczeństwo nadużywania pojęć wykrystalizowanych na gruncie innej epistemologii, z odmiennym zakresem znaczeń i danych empirycznych. W ostateczności może dojść do nieadekwatnego ujmowania własnych doświadczeń i niepożądanego zamętu pojęciowego. Nie chodzi przecież o to, aby sztuka miała stawać się substytutem obrzędu religijnego przez wykorzystywanie symboliki liturgicznej, co opiera się na przekonaniu, że taniec ściśle wiąże się z duchowym życiem człowieka. To niewątpliwa prawda, o czym świadczą przykłady tańca sakralnego w kulturze człowieka, by wymienić choćby taniec islamskich derwiszy czy tańce hinduskie oraz bogaty świat afrykańskiego tańca etnicznego. Potwierdzają to także wyniki współczesnej neurofizjologii wykluczające anachroniczne i postkartezjańskie teorie dualistyczne.

Wydaje się, że potrzeba rytualizacji sztuki świeckiej to cecha wybitnie europejska, a ściślej mówiąc – zachodnioeuropejska. Gdy gaśnie autentyczna i głęboka wiara, człowiek wciąż pragnie odprawiać rytuały i wykonywać namaszczone gesty, których celem jest zapewne potrzeba transcendencji i chęć spotęgowania własnej egzystencji. Odrzuciwszy własną tradycję symboli religijnych, co widać najlepiej na przykładzie współczesnej negacji potężnego, choć zupełnie nieodczytanego symbolu krzyża, ludzie sięgają po egzotyczne symbole ze Wschodu, targani głodem kuszącego *ex oriente lux* z nadzieją nasycenia swego metafizycznego łaknienia. Zjawisko to obserwował już w Stanach Zjednoczonych w latach trzydziestych Adrian Stokes, przekazując nam taką oto relację:

Mesmeryczny rodzaj ruchów tańca wschodniego, szczególnie zaś hinduskiego i jawańskiego, zawiera w sobie jakieś szczególne intensywne jakości. Ruchy te, najczęściej kreślone linią płynną, krętą i wijącą się, mają charakter bezpośredniego przekazu religijnego i w sposób jednoznaczny i wyrazisty odnoszą do określonej kultury, z której się wywodzą. Tańczone przez tancerzy zachodnich przybierają postać europejskiej „jogi” lub tańca

quasi-transowego bądź ekspresjonistycznego, mocno przy tym podrabianego. Są one bowiem wyrazem mglistych emocji, mniej lub bardziej nieokreślonych napięć wewnętrznych i stresów, często zabarwionych arogancją¹⁸.

Można by zastanowić się nad jakością widowisk tanecznych w Ameryce w latach trzydziestych, które oglądał w Stanach autor tej zdecydowanie krytycznej wypowiedzi. Były one dziełem utalentowanych uciekinierów z nazistowskich Niemiec (Hanya Holm) czy też wybitnych emigrantów baletów Diagilewa (Bronisława Niżyńska), a także wielkich osobowości tańca amerykańskiego, by wymienić tylko ikoniczną postać Marty Graham i Merce'a Cunninghama, będącego wówczas na początku swej kariery artystycznej. Marcie Graham przypisywano artystyczną obrzędowość o sile *Zdrowaś Mario*, którą Francis Sparshott krytycznie ocenił po latach jako zaledwie *Zdrowaś Marto*, odkrywając dla tych działań właściwą chyba normę wyrazową dostępną artyście, który bardziej znajduje w sztuce siebie i ociera się o tajemnicę, niż odnosi się do jasnych i przejrzystych zrębów religijności wspólnoty, wobec której i dla której tańczy. Tej samej Marcie Graham zawdzięczamy zdanie, które w laickim świecie kultury zachodniej wyrażało tendencję sakralizowania kondycji człowieka tańczącego. Powiedziała ona bowiem, że „Ziemia, na której tancerz tańczy, jest święta”.

Może tak być, pod warunkiem, że taniec ten jest prawdziwą sztuką, to znaczy odnosi do głębokich sensów ludzkiego istnienia i jest aktem ofiary wobec Transcendencji. W takim znaczeniu polskim tańcem sakralnym nazwałabym balet *Krzesany*, choreografię Konrada Drzewieckiego z roku 1977 ułożoną do poematu symfonicznego Wojciecha Kilara o tym samym tytule.

Na początku dwudziestego wieku Stanisław Witkacy obserwował i zapowiadał potężniejący zanik, a jednocześnie rosnący głód uczuć metafizycznych. Globalizacja i pośpieszny przebieg procesów transkulturowych nie sprzyjają organicznej fuzji zderzających się z sobą form i znaczeń. Mamy bardziej do czynienia z hybrydycznym synkretyzmem niż z nową jakością estetyczną o wewnętrznej spójnej strukturze, fakturalnej i znaczeniowej, która adekwatnie odnosiłaby do autentycznej i źródłowej duchowości człowieka. Powszechnie odczuwany zgiełk i zamęt

estetyczny, kulturowy i pojęciowy nie może wszakże stawiać znaku równości między rytuałami religijnymi a rytuałami ludzkimi. Są to oczywiste nadużycia najpowszechniej spotykane w kulturze zachodniej, którą cechuje całkowita desakralizacja sztuki (*sacrum* rozumiane jest tu jako artystyczne odniesienie do teologicznych podstaw twórczości i jej teologicznego *telosu*). W kulturze hinduskiej taniec jest darem boga Sziwy. Przez tysiąclecia aż do dzisiaj tancerz hinduski traktuje taniec jako ofiarę składaną Bogu w najgłębszej czci, przejawiającej się szacunkiem dla Transcendencji i kunsztem wykonawczym – najwyższą wirtuozerią techniczną sprzęgniętą z wysokim *ethosem* osobowym.

Tymczasem transcendencją tancerza zachodniego jest abstrakcyjne pojęcie perfekcji warsztatowej, profesjonalizm, adoracja publiczności i samozadowolenie, będące czymś pośrednim między doświadczeniem estetycznym a doświadczeniem metafizycznym. Nic na to nie poradzimy. Nie sadzę, aby można było przywrócić taniec sakralny w liturgii Kościoła chrześcijańskiego, a tym bardziej katolickiego. Wszelkie próby utanecznienia obrzędu mszy w ruchach nowokatechumenackich budzą wewnętrzny sprzeciw naszego usztywnionego jestestwa, unieruchomionego na dobre gdzieś na samym początku narodzin i krzepnięcia kultu chrześcijańskiego. Najprawdopodobniej ma to związek z nieadekwatnym wówczas odczytaniem istoty relacji między duchowością i cielesnością człowieka. Ciało odarte ze swej sakralnej godności wydano na łup pożądliwości i mocy piekielnych, duszę zaś aniołom i niebu.

Nasza bowiem ojczyzna jest w niebie. Stamtąd też jako Zbawcy wyczekujemy Pana naszego Jezusa Chrystusa, który przekształci nasze ciało poniżone, na podobne do swego chwalebego ciała, tą potęgą, jaką może On także wszystko, co jest, sobie podporządkować (Flp 3, 20).

Medytując nad tą lekcją świętego Pawła, wyrwaną z kontekstu całej chrystologii, nietrudno pominąć głębię antropologicznego znaczenia misterium zmartwychwstania Chrystusa, który ciało ludzkie ubóstwił, uświęcając je swą Pasją i Zmartwychwstaniem.

Człowiek, aby mógł dojść do nieba, musi przejść drogę na ziemi, żyjąc w swoim ciełe, to znaczy w sobie. Określenie „ciało poniżone” stoi w sprzeczności z poczuciem godności własnej. Niepokoi przy tym słowo „podporządkować” w wykładzie o salwacyjnych mocach Chrystusa, który jest przecież Miłością

działającą i przemieniającą. W świetle namaszczonej, a często chybionych translacji Pisma Świętego, aksjomat ontyczny stwierdzający, że ciało ludzkie to Osoba, a taniec prawdziwie ludzki to niezbywalna wartość kulturowa i emanacja spraw ludzkich w ich metafizycznej transcendencji, wydaje się niepotrzebnym naddatkiem ewangelicznej heremenutyki.

Czy Chrystus tańczył? Wszystko za tym przemawia; tańczył jako dziecko w pracowni swego ojca, Józefa, bo dzieci tańczą, a potem na pewno tańczył w Kanie Galilejskiej podczas uczty weselnej, bo ludzie na weselach tańczą, dzieląc radość z oblubieńcami. Trudno wyobrazić sobie trafniejsze połączenia tańca z uczcą weselną. Taniec najbardziej smutny, jeśli jest wykonywany dobrze, generuje życie, a tym samym dobro. Inna, katartyczna właściwość tańca, nasuwa także skojarzenie z transsubstancjacją, która miała miejsce w stągwiach z wodą podczas kananejskiego wesela. Także i w tańcu zachodzą podobne metamorfozy na poziomie procesów neurofizjologicznych, które prowadzą do psychicznego spotęgowania ludzkiego organizmu w ich biologicznej odnowie.

Święty Paweł w Pierwszym Liście do Koryntian (6, 19-20) pisze też zupełnie w innym duchu:

Czyż nie wiecie, że ciało wasze jest przybytkiem Ducha Świętego, który w was jest, a którego macie od Boga, i że już nie należyście do siebie? Za [wielką] bowiem cenę zostaliście nabyci. Chwalcie więc Boga w waszym ciele.

Taniec jest kreacją. Twórczość tę funduje opozycja między „szeregiem realnym a idealnym”. Realne jest ciało i materialny byt ciała ludzkiego, idealny zaś jest świat wartości, który jest mu dany, apriorycznie i aposteriorycznie. Tym samym dochodzimy do przenikania się bytu skończonego z nieskończonym, które Schelling określa jako „wnoszenie tego, co nieskończone, w to, co skończone”¹⁹. „Wchodzimy tutaj na grunt działań twórczych, które tak bezpośrednio opisuje ewangeliczna perykopa o pomnażaniu talentów”.

Talent w znaczeniu biblijnym odnosi do wartości monetarnej. W znaczeniu metaforycznym jest symbolem darów otrzymanych od Stwórcy w chwili naszych narodzin. Rozwijanych bądź nierozwijanych przez rodziców i wychowawców, pomnażanych lub nie w dorosłym świadomym samorozwoju i edukacji własnej, w duchu helleńskich założeń *paidei*. Największym darem człowieka,

danym mu od urodzenia, jest on sam dla siebie. Człowiek jest sobie dany i zadany zarazem. W pięknie własnej płci, w godności swej kobiecej lub męskiej erotyki, w potędze indywidualnej inteligencji i wzniosłości osobistego *ethosu*. Pomnażanie tego daru w każdej wybranej powołaniem dziedzinie życia to warunek życia twórczego i w pełni godnego.

Sztuka tańca mówi o tym w sposób szczególnie dobitny, wskazując na imperatyw bycia płodnym i twórczym w obrębie własnego bytu osobowego. Tancerz musi być podmiotem świadomie żyjącym w swoim ciele, dobierającym techniki ruchowe, nieprzerwanie ćwiczącym w celu wyartykułowania całego możliwego w układzie kostnoszkieletowym ludzkiego potencjału ruchowego. Jego kinetyczny zakres trafnie oddaje wiersz Teda Hughesa:

Siedzę na czubku drzewa z zamkniętymi oczami.
W bezruchu, nie udając że śnię.
Pomiędzy moją haczykową głową a haczykowatymi stopami:
W sennej próbie scenicznej zabijam i jem.

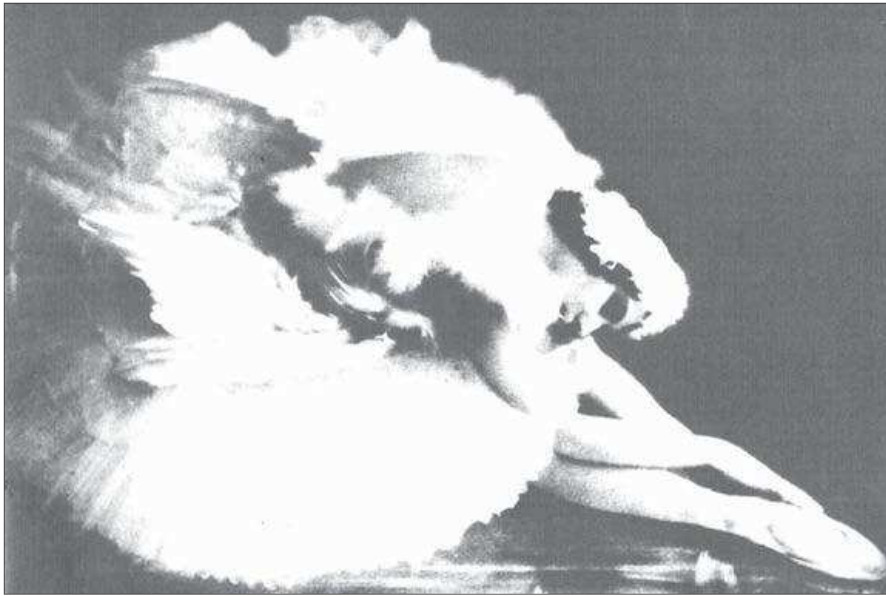
Jakaż to wygoda siedzieć tak wysoko!
Świeże powietrze i obfitość słońca
Są tylko dla mnie.
Z wierzchołka drzewa obserwuję ziemię.

Moje stopy przywierają do szorstkiej kory,
Całe Stworzenie formowało moją stopę,
Pod moją stopą mam teraz całe Stworzenie²⁰.

Doskonalili tancerze i ćwiczący świadomie ludzie doznają, jak praca ruchowa przesuwana wciąż w nieskończoność materialne ograniczenia ciała, nawet jeśli jest to tylko momentalne doznanie transcendencji podczas perfekcyjnie wykonywanego ruchu, idealnie wpisanego w napięcia kierunkowe czasoprzestrzeni. Jednak tancerz kształtuje nie tylko własną osobowość estetyczną. Równoległa do niej i aksjologicznie współzależna krystalizuje się osobowość etyczna artysty tańca. To drugi rodzaj twórczości, praca z własnym umysłem, emocjami, słowem, z *ethosem*. Między wartością postawy fizycznej a postawy psychiczno-mentalnej zachodzi zależność wprost proporcjonalna: im lepszy ruch, tym piękniejsza, szlachetniejsza myśl i emocjonalna

²⁰ T. Hughes, *Hawk Roosting*, fragment, w: L. Pisk, *The Actor and his Body*, London 1975, s. 80.

skłonność. Najwybitniejszych tancerzy baletowych Teatru Marińskiego w Sankt Petersburgu określano półbogami, tancerki nazywano aniołami. Wystarczy przyrzeć się zdjęciu Anny Pawłowej w jej kreacji baletowej w „Jeziorze Łabędzim” Petipy/Czajkowskiego i przypomnieć także, jak wysoko skakał zruszczony tancerz polski, Wacław Niżyński.



Anna Pawłowa, 1981-1931, *Jezioro Łabędzie*, Petipa/Czajkowski, 1928, archiwum autorki

Szczególna *arete* zawodu tancerza wynika z faktu, że tworzywem sztuki tanecznej jest ciało ludzkie emanujące ruchem. W tańcu artystycznym i prawdziwym jest to zawsze ruch walentny. Starożytna prawda *Res humana sarca est* wyznacza cenę tego kruszcu; jest bezcenny i wymaga troskliwego i mądrego kształtowania. Jednocześnie ciało ludzkie jest domem wszystkich ludzkich sensów, potencjalną matrycą wartości i niewartości. W ciele jest moje ja i twoje ty. Z ciała się poczynamy, w ciele rośniemy i w ciele przychodzimy na świat. Z ciała transcendujemy myślą, wolą i uczuciem w stronę Niewosiętego Ty. Wszystkie te akty, jeśli mają być spełnione, są ze swej natury twórcze.

A jeśli taniec ma być tańcem, to tańczy się właśnie w ciele i „poza ciałem”²¹ tylko takie treści. W gruncie rzeczy okazuje

się, że tancerz – *homo faber* – *homo ludens* w swej najgłębszej twórczej istocie jest człowiekiem religijnym, bowiem tańcząc, tka swoje własne światło.



The Kibbutz Dance Company, choreografia Rami Be'er, Kraków 2008,
fot. Zbyszek Bakota, Archiwum Teatru Wertumnus