

Filozofka i paso dobre

Anna Malitowska





Anna Malitowska, dr habilitowana, jest zatrudniona na stanowisku profesora uczelni w Zakładzie Etyki na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Filozofka, etyczka i edukatorka. Autorka książek *Sumienie filozofii*. *Artur Schopenhauer* (1999) i *Etyka usług profesjonalnych* (2014) oraz licznych publikacji w dziedzinie etyki, filozofii edukacji i kształcenia dla potrzeb społeczeństwa demokratycznego. Prowadzi badania w zakresie komunikacji, etyk zawodowych oraz innowacyjnych metod nauczania. Współpracuje z organizacjami edukacyjnymi, biznesowymi i szkoleniowymi w kraju i za granicą.

Pasjonuje się filozofią tańca i wykorzystaniem metod filozoficznych w edukacji i treningu tanecznym. Jest mentorką par sportowych w tańcu towarzyskim. Współpracowała m.in. z Departamentem Edukacji międzynarodowej federacji tańca World Dance Council, Polskim Stowarzyszeniem Mentoringu i Polskim Forum Choreologicznym.

Jest współwłaścicielką szkoły tańca Dansinn by Malitowski w Warszawie i organizatorką międzynarodowych turniejów tańca towarzyskiego, takich jak Warsaw International Dance Championships i Dansinn ProAm Challenge.

Jest członkinią Polskiego Towarzystwa Filozoficznego oraz Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.



UNIwersytet
im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu



Filozofka i paso doble

WYKŁADY POZNAŃSKIE Z FILOZOFII

Z prac Komisji Filozoficznej PTPN

Redakcja naukowa serii

Prof. UAM dr hab. Piotr W. Juchacz

Przewodniczący Komisji Filozoficznej PTPN

Prof. UAM dr hab. Karolina M. Cern

Prodziekan ds. nauki i współpracy międzynarodowej

Wydziału Filozoficznego UAM

OD POWSTANIA POZNAŃSKIEGO TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ NAUK w 1857 roku filozofowie, by wspomnieć tylko pierwszego prezesa towarzystwa hr. Augusta Cieszkowskiego czy Karola Libelta, brali czynny udział zarówno w jego pracach naukowych, jak i aktywnościach nastawionych na krzewienie wiedzy wśród współobywateli.

Kontynuując tę tradycję, obecne władze Komisji Filozoficznej PTPN podjęły inicjatywę wspólnego z Wydziałem Filozoficznym Uniwersytetu im. A. Mickiewicza wydawania serii *Wykłady Poznańskie z Filozofii*, której ambicją jest przywrócenie ducha *res publica literaria* naszym czasom, wszakże w postaci nowej, zdemokratyzowanej i otwartej na krytycznych obywateli dążących do oświeconego rozumienia otaczającego ich świata.

Pochłonięci badaniami pogłębiającymi obecny stan wiedzy ludzkiej, częstokroć nie doceniamy znaczenia podzielenia się ich wynikami z szerszym gronem wykształconych czytelników. Mamy nadzieję, że seria *Wykłady Poznańskie z Filozofii* wraz z towarzyszącymi jej wykładami publicznymi stanowić będzie agorę deliberacji pomiędzy badaczami i światłymi obywatelami Rzeczypospolitej.

Filozofka i paso dobre

Anna Malitowska



Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk
Poznań 2021

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK
Wydział Filologiczno-Filozoficzny, Komisja Filozoficzna

SERIA

Wykłady Poznańskie z Filozofii

REDAKCJA NAUKOWA SERII

Piotr W. Juchacz i Karolina M. Cern

GŁÓWNY REDAKTOR WYDAWNICTW PTPN

Jakub Kępiński

RECENZENCI

prof. SWPS dr hab. Bianka Rolando

(Uniwersytet SWPS)

prof. IFiS PAN dr hab. Przemysław Parszutowicz

(Instytut Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk)

REDAKCJA JĘZYKOWA I KOREKTA

Kamila Sowińska

PROJEKT OKŁADKI I ŁAMANIE

TREVO Martins

Publikacja sfinansowana przez Wydział Filozoficzny Uniwersytetu
im. Adama Mickiewicza w Poznaniu



Creative Commons: Uznanie autorstwa – Bez utworów
zależnych 4.0 Międzynarodowe (CC BY-ND 4.0)

Poznań 2021

ISBN 978-83-7654-407-6

DOI 10.14746/978-83-7654-407-6

Wydawnictwo

Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk

ul. Mielżyńskiego 27/29, 61-725 Poznań

<http://www.ptpn.poznan.pl>, dystrybucja@ptpn.poznan.pl

Spis treści

Wstęp	7
1. Paso dobre w konstrukcji	21
1.1. Kontakt z publicznością	23
1.2. Kompozycja, czyli rytm przestrzeni	26
1.3. Technika, czyli rytm czasu i rytm wagi	35
1.4. Dynamika walki, czyli jak igrzać z ogniem	42
2. Znaczące ręce Klitajmestry	47
2.1. Kod tańca towarzyskiego	48
2.2. Katharsis i mimesis	55
2.3. Poetyka tańca	62
3. Ironistki i ekscentrycy	71
3.1. Prawdziwość versus szczerość	73
3.2. Autentyczność w trójkącie. Osobowość – tożsamość – wizerunek	78
3.3. Iluzoryczność sztuki, ekscentryczność artysty	86
3.4. Tańcząc o tańcu	90
3.5. Ironia	96

Zakończenie	101
Literatura	115
Źródła audiowizualne	119
Spis ilustracji	121
Streszczenie	123
Summary	125

Wstęp

W 1920 ROKU ODBYWA SIĘ PIERWSZY BLACKPOOL DANCE FESTIVAL, który do dziś uchodzi za najbardziej prestiżowy turniej tańca towarzyskiego na świecie. Wydarzenie niezmiennie rozgrywa się w Empress Ballroom, sali balowej z przyległościami, stanowiącej część kompleksu Winter Gardens, znajdującego się w samym centrum angielskiego Blackpool. Empress Ballroom zbudowano w 1896 roku według projektu pracowni architektonicznej Mangnall & Littlewoods z Manchesteru.

Nawet jeśli tylko nieliczni tancerze znają historię tego miejsca, to dla większości z nich ma ono znaczenie porównywalne do rzymskiego Koloseum, w którym toczy się walka o wszystko. Wszystko, co naprawdę się liczy. Dzięki czemu liczysz się jako tancerz. Bez znaczenia, kim jesteś poza Blackpool, ilukrotnym zwycięzcą krajowych, kontynentalnych czy nawet światowych mistrzostw tańca. Pamięć o twoich dokonaniach obejmuje zatańczone tutaj półfinały. Przepustkę do sławy zdobywają finaliści. Chwała należy się zwycięzcom.

Przyglądając się pierwszym rzędom miejsc zajmowanych przez publiczność Empress Ballroom, widać kobiety ubrane w wytworne suknie oraz mężczyzn w smokin-gach i obowiązkowych muszkach. Nad nimi galerie i łoże na pierwszym piętrze, rozpięte girlandy ze szkarłatnego sukna. Gdyby przed tą publicznością znajdował się nie parkiet (skądinąd wykonany z mahoniu, więc w niczym nieustępujący przepychowi całej sali), lecz scena, można by pomyśleć, że znajdujemy się w okazałym gmachu opery czy teatru. Publiczność wydaje się oczekiwać wystąpienia artystycznego z całym spektrum jego walorów estetycznych. Chyba ostatnią rzeczą, której można się spodziewać, jest to, że za chwilę będzie ona dopingować sportowców. Ale to właśnie pary taneczno-sportowe prze-bierają się w szatniach, tłoczą przy parkiecie i rozgrzewają się w korytarzach przyległych do sali, chciałoby się powiedzieć – w kuluarach.

Tyle o nich wiadomo, że startują z numerem, który widnieje na plecach zawodnika płci męskiej. W całym obiekcie nie znajdziemy żadnego ekwiwalentu programu teatralnego, z którego dowiemy się więcej ponad to, jaki kraj reprezentują. W foyer, zamiast galerii o artystach – wykonawcach, choreografach czy nawet wybitnych sędziach, skoro już jesteśmy przy rywalizacji – napotkamy stoiska ze strojami i akcesoriami tanecznymi na sprzedaż. Kupisz tu wszystko, żeby upodobnić się do zawodników. Nie dostaniesz niczego, co ułatwi ci zrozumienie tego, co się tu dzieje i dlaczego. Żadnej czytelnej wskazówki, co należałoby zrobić, by znaleźć się i odnaleźć na parkiecie

w roli tancerza, a nie tylko modela wystrojonego w pióra i cekiny. Nawet towarzyszące zawodom „wykłady”, odbywające się zamkniętymi drzwiami innej sali, są zaadresowane do wtajemniczonych. To prezentacje wybrańców, aktualnych triumfatorów festiwalu, okraszone komentarzem byłych triumfatorów, w języku emocji i przeżyć, niezrozumiałym dla kogoś, kto nie doświadczył ich na własnej skórze.

„Turniejowy taniec towarzyski to widowisko, sztuka, sport, festiwal i nie tylko” – pisze Jonathan S. Marion (2008: 2). Z pokazami tańca towarzyskiego zetkniemy się podczas eleganckich gal i uroczystych imprez okazjonalnych, np. balów charytatywnych. Dzięki niezwykle popularnym programom telewizyjnym, takim jak *Taniec z Gwiazdami*, taniec towarzyski stał się ulubioną rozrywką dla widzów obserwujących zmagania celebrytów i zarazem amatorów tańca, przyuczanych w błyskawicznym tempie przez zawodowych tancerzy do roli tanecznego współpartnera lub sportowej współpartnerki w rywalizacji imitującej profesjonalne rozgrywki. Pary złożone z gwiazdy-amatora i instruktora-zawodowca oceniane są przez jury, do którego należą eksperci w zakresie tańca – utytułowani tancerze, choreografowie, doświadczeni sędziowie i nauczyciele. Tyleż jednak uchylają oni drzwi do świata tańca towarzyskiego, ile stoją na straży jego tajemnic. Jak to ujął onegdaj Albert Einstein, najpiękniejszą rzeczą, której możemy doświadczyć, jest oczarowanie tajemnicą. Sekretny urok tańca jako spektaklu i rozrywki to odkrywanie tajemniczości.

Taniec towarzyski pod wieloma względami ma rytualny charakter, jak przekonuje Marion (2008: 104–105), wskazując na szereg reguł, zinternalizowanych przez uczestników tej subkultury tanecznej do postaci niekwestionowalnych schematów postępowania. Zrytualizowane działania stają się nawykami, ukrytą kompetencją uczestników, ale równie często – skrywaną przed samym sobą, a na pewno kimś z zewnątrz – niekompetencją. Niepoddawane refleksji i dyskusji zachowania noszą wszelkie znamiona stereotypów, choćby tych związanych z dwupłciową damsko-męską charakterystyką pary tanecznej, w której dominuje partner, albo z rolami kreowanymi przez tancerzy w dwóch towarzyskich stylach. I tak w tańcach standardowych (walcu angielskim i wiedeńskim, tangu, fokstrocie i quickstepie) mamy damę o cnotach niewieścich, prowadzoną silną ręką dżentelmena, zaś w tańcach latynoamerykańskich (cza-czy, sambie, rumbie, paso doble i jive’ie) widzimy kobietę fatalną, rozbudzającą dzikie żądze w ciele i umyśle mężczyzny i wiodącą go na pokuszenie. Jak to z rytuałem i przynależną mu celebracją najczęściej bywa, celebруемy zarówno to, co przyjemnie celebrować, jak i to, co przełyka się z niesmakiem, ale z poczuciem wyższej konieczności, bez powodu do szukania dziury w całym.

Nie bez kozery najpopularniejszą frazę ujmującą znaczenie tańca towarzyskiego jest *competitive dance*, a nie *art of dance*. Symptomatyczna okazuje się nieobecność krytyków tańca towarzyskiego jako sztuki. *Ballroom dance* ma sędziów, a zatem krytyków tańca jako sportu.

O parach tanecznych dowiadujemy się, że są zawodnikami i zawodniczkami, rzadko lub powierzchownie, to znaczy bez uzasadnienia, o tancerzach i tancerkach słyszymy jako o artystach i artystkach. Po wydarzeniach tanecznych zostają oceny ilościowe: zdobyli więcej medali, osiągnęli mniej niż ich poprzednicy. Nie czytamy recenzji, ocen jakościowych, odpowiedzi na pytania w rodzaju: czego istotnego dokonali „mistrzowie tańca”? Jak zrealizowana została dana jakość kryjąca się za tanecznym kryterium, że wypadło to „lepiej” lub „gorzej” nie tyle w odniesieniu do innych zawodników i zawodniczek, co w odniesieniu do sztuki tańca.

Wydaje się, że rolę krytyka jako znawcy sztuki tańca zawłaszczyl trener i szkoleniowiec, osoba, która przekazuje wiedzę o tańcu jako wiedzę tajemną, dziedziczną i ucieleśnioną. Tańca nauczają głównie aktualni czy byli tancerze i tancerki, a ich renoma, to znaczy popyt na ich usługi, wzrasta wraz z osiągniętymi wynikami sportowymi. To wiedza nieartykułowalna, wiedza ukryta. Nie czytamy wielu interpretacji, tekstów krytycznych, naukowych i popularnonaukowych. Przeważnie mamy do czynienia z przekazami ustnymi, które przypominają pod wieloma względami antyczną mitologię. Władysław Stróżewski (1994: 7) pisał, że mit opowiada o „znajdowaniu się człowieka w świecie, ukazuje – lecz nie wyjaśnia, objawia – lecz nie tłumaczy”. Mitologia pojawia się tam, gdzie ludzka niepewność, a nie tam, gdzie bezinteresowny „głód wiedzy”. Przekazy ustne o charakterze mitycznym uspokajają, wskazując na przeszłe wydarzenia jako

wystarczające uzasadnienie dla tego, co *tu i teraz*. Dostarczają praktycznych porad w postaci rytuałów, obławskawiających bóstwa, cenzorów i decydentów.

Pisząc o sztuce tanecznej, ale – znowuż – mając na myśli raczej taniec klasyczny lub współczesny, a nie towarzyski, Henrique Rochelle (2021: 412) przypisuje krytykowi tańca rolę mediatora, który rozciąga „estetyczne doświadczenia publiczności poza sam moment, w którym znajduje się ona w teatrze czy podziwia wystąpienie”. Przeżycie utrzymujące się w świadomości wyłącznie siłą emocji jest nie tylko nietrwałe, ale też nieme. Dopiero dzięki mediacji, gdy wpisuje się ono w myślowe treści historii kultury, uzyskuje zarówno trwałość, jak i – równolegle – zrozumiałość i dyskursywny charakter. Rolą krytyka-mediatora jest ciągle konfrontowanie choreografii i ich poszczególnych odsłon, a także choreografów oraz tancerzy, z szeroko rozumianą kulturą, w tym – z historią tańca. Dokładnie w tym samym sensie w teorii literatury mówi się, że zadaniem krytyki literackiej jest umiejscawianie dzieła w procesie historyczno-literackim (Sławiński 1992: 11–39). Krytyka tańca towarzyskiego jako sztuki jest sposobem na przywrócenie mu dyskursywności, która z kolei pozwoli wybrzmieć historii ukrytej za zasłoną milczenia.

Kolejnym znaczącym nieobecnym w krajobrazie tańca towarzyskiego jest choreograf. Pokazy i prezentacje standardu oraz „łaciny” nie są sygnowane niczym nazwiskiem poza nazwiskami czy pseudonimami wykonawców. Nawet jeśli to nie tylko oni, albo w ogóle nie oni,

stoją za kompozycją, doborem środków ekspresji, muzyki czy stroju tancerzy. Jeśli nie na samych wykonawcach, to znowu najczęściej na trenerach i szkoleniowcach spoczywa odpowiedzialność za choreograficzny styl i sceniczny wizerunek par tanecznych.

Oczywiście są wyjątki potwierdzające regułę, to znaczy zdarzają się świadomi swej wyróżnionej roli choreografowie i choreografki. Takie osoby, pracując nad choreografią dla pary tańca towarzyskiego, czytają na przykład *Blood Memory*, autobiografię Marthy Graham (1991), gdzie słowo „taniec” odnosi się do tańca współczesnego, co więcej – w tej jego odsłonie, która znana jest jako „technika Graham”. Tutaj choreografie oparte są na ostrych ruchach, wykonywanych w ograniczonej, ciasnej przestrzeni. Ubiór tancerzy jest oszczędny, ascetyczny, jeśli nie pozbawiony wszelkiej elegancji i sprawiający wrażenie nieładu.

Jednak wszystko to, co mówi się tam o *modernie*, nasi choreografowie odnoszą do tańca towarzyskiego. Gdy taka redeskrpcja nie budzi ich wątpliwości, znaczy, że doświadczają tego, co taniec współczesny i towarzyski podzielają. Gdy coś się nie zgadza, odkrywają to, co taniec współczesny i towarzyski dzieli. Jeśli niezgodność, będąca źródłem wątpliwości, stanie się dla nich inspiracją, zachętą do pogłębiania wiedzy, stawiania niewygodnych pytań, szalonego eksperymentowania i obrazoburczego wywracania statecznych przekonań, są w stanie wynaleźć dla tańca towarzyskiego nowe oblicze.

Choreograf nie byłby tu odosobniony. Można czytać historię malarstwa renesansowego i za każdym razem,

gdy mowa o artyście, mieć przed oczyma rzeźbiarza. Można czytać Newtona tak, że punkt materialny przeobraża się w tancerza. Wszelkie eksperymentowanie zarówno z dziełem sztuki, jak i każdym innym tekstem kultury, jest rzeczą ludzką, a przede wszystkim twórczą. I choć niektóre eksperymenty są bardziej płodne, inne mniej, niektóre zaś pewnie jałowe lub absurdalne, to jednak formuła takiego eksperymentowania jest motorem przeobrażeń w historii kultury.

Nic więc dziwnego, że tak też wygląda proces twórczy w tańcu towarzyskim. Wygląda i mógłby częściej wyglądać. Tancerz, choreograf i edukator sięgają do tańca współczesnego, baletu i tańców etnicznych, do psychologii i filozofii, historii sztuki i literatury. Nawet jeśli nie całymi garściami, to jednak taniec towarzyski czerpie z kultury wysokiej. Pytanie, dlaczego niczego do tej kultury nie oddaje.

Tak jak sztuka kulinarna nie spełnia się w zaspokajaniu głodu, który za chwilę znowu się odezwie, tak taniec jako dziedzina kultury nie wyczerpuje się w przeżyciach i emocjach, których jedyną przyszłością jest to, że w końcu zblakną. Taniec znaczy więcej, bo może znaczyć. Taniec jest zarówno nośnikiem znaczeń, jak i obszarem ich powstawania. Znaczenia zaś podlegają interpretacji, wymagają interpretacji, istnieją dzięki interpretacji.

I tu dochodzimy do ostatniego nieobecnego. Jest nim odbiorca sztuki tanecznej w jej towarzyskim wydaniu. Odbiorca sztuki to ktoś inny niż klient sklepu z akcesoriami tanecznymi. To też nie tylko miłośnik sportu, lew

salonowy czy łapacz chwil relaksu i dobrej zabawy. To nie jedynie bierny obserwator, lecz ktoś zainteresowany i zaangażowany w odbieranie komunikatów, nastawiony na interpretację i rozumienie, gotowy do wejścia w dialog z twórcą i jego dziełem.

Taniec towarzyski wszakże wyalienował się od odbiorcy, nie usiłuje go poznać, nie dba o to, kim jest. Tak jak nie kwestionuje tego, czym sam jest i co rytualnie odtworza, tak nie podaje w wątpliwość obrazu widza, który myśli i czuje stereotypowo, ma określony i niezmienny gust, szuka w sobie kobiecości i zachwyca się błyskotkami, a męskość utożsamia z protekcyjnym prowadzeniem partnerki w stylu Freda Astaire'a.

Taniec towarzyski nie traktuje poważnie odbiorcy, bo sam siebie traktuje śmiertelnie poważnie. Jest to powaga specjalnego rodzaju. Można określić ją jako powagę naiwnego realisty, który bezgranicznie ufa temu, co (subiektywnie) widzi, bo wierzy, że widzi to, co (obiektywnie) jest. Przeświadczony, że bezpośrednio obcuje z naturą rzeczy, niepomny, że żyje w kulturze, pośród znaczeń, konwencji, konstruktów, za którym stoi ludzka wola. Naiwny realista powie: taniec, jaki jest, każdy widzi. Tańczę tu i nie mogę inaczej.

W ujęciu Andrzeja Szahaja (2013: 260) naiwna powaga polega na „zapominaniu o interpretacyjności”:

bezpośredniość obserwacji jest po prostu rezultatem przejrzystości (niedostrzegalności) kategorii, przekonań, przesądzeń czy założeń, które kiedyś ukonstytuowały owo coś, co dziś jawi się jako „bezpośrednio obserwowalne”. W istocie zatem to ostatnie

jest złudzeniem wynikającym jedynie z nawyku i zapomnienia, z pewnego *automatyzmu*, który rodzi się zawsze wtedy, gdy długotrwały trening prowadzi do natychmiastowości reakcji. W wyniku owej konstytucji powstał *konstrukt*, który po zdobyciu przewagi wobec innych, konkurencyjnych konstruktów i zapomnieniu procesu swego własnego konstruowania, zaczyna uchodzić w pewnym momencie za twardy kawałek jakiejś rzeczywistości.

Uznawszy to objaśnienie za bardzo trafne, niniejsza książka została napisana z myślą o interpretacyjności i z zamiarem przypominania o niej w kontekście tańca towarzyskiego. Dla filozofki przypominanie jako takie jest wyzwaniem, któremu nie potrafi się oprzeć. Przypominanie wydaje się misją, choć może jest tylko pokusą czyhającą na filozofów, odkąd Platon ubrał ją w piękną metaforę anamnezy. Dla pasjonatki tańca towarzyskiego przypominanie to kwestia niemal godnościowa, bo jest dopominaniem się o odpowiednie potraktowanie odbiorcy. Ale nie tylko odbiorcy. Pierwszy esej, pt. „Paso doble w konstrukcji” uobecnia przeto choreografa, drugi – „Znaczące ręce Klitajmestry” – angażuje odbiorcę, trzeci, tj. „Ironistki i ekscentrycy”, aktywizuje tancerza jako nie tylko wykonawcę, ale współtwórcę znaczenia tańca jako sztuki.

W kolejnych esejach przyglądamy się tańcowi towarzyskiemu jako tekstowi kultury, rozważamy taniec jako kod kulturowy, czyli system reguł rządzących tym, w jaki sposób tworzymy i przekształcamy znaczenia kulturowe. Wreszcie traktujemy taniec towarzyski jako dyskurs.

Gillian Rose (2012: 174–175) stwierdza, że sztuka rozumiana jako dyskurs „przestaje być pewnym rodzajem

przedstawień wizualnych, a staje się określoną wiedzą, instytucjami, podmiotami i praktykami, dzięki działaniu których obrazy zostają zdefiniowane jako sztuka, a inne jako nie-sztuka”. W tle tych objaśnień pozostają oczywiście ustalenia Michela Foucaulta, fundamentalne dla myślenia o kulturze przez pryzmat tworzących ją dyskursów, a więc praktyk wiedzytwórczych, czy – mówiąc mniej ściśle – narracji, które wytwarzają przedmiot, do którego się odnoszą, czy o którym się wypowiadają. Wiedza właściwa dla danego kręgu kulturowego, epoki czy społeczności nie jest dla Foucaulta po prostu reprezentacją rzeczywistości. Dyskurs jest zbiorem preskrypcji, rekomendacji w zakresie tego, jak o rzeczywistości mówić należy. Jednocześnie dyskurs niesie ze sobą restrykcje, jako że wyklucza pewne sposoby mówienia o rzeczywistości, nie dopuszcza do głosu pewnych narracji. Wreszcie formacje dyskursywne to konstrukcje, które wytwarzają, urzeczywistniają to, o czym się mówi i co się wypowiada. Odczytanie tańca towarzyskiego w kategoriach dyskursu sztuki, a nawet w ogóle dyskursu, oznacza zatem uwzględnienie tych czynników, które czynią z niego praktykę. Praktykę funkcjonalną, bo przebiegającą wedle logiki powyższych funkcji dyskursywnych, a więc preskrypcji, restrykcji i konstrukcji, choć niekoniecznie celowo-racjonalną, czyli intencjonalną i przejrzystą dla poszczególnych aktorów biorących udział w procesach formacyjno-dyskursywnych.

Taniec towarzyski jest dyskursem, ale nie znaczy to, że jest dyskursywny. Nie jest dyskursywny, jeśli nie wchodzi

w dialog z innymi tekstami kultury. Nie jest, jeśli przekonania zdobywa metodą uporu i autorytetu, jakby to rzekł Charles S. Peirce (1965). Nie jest, jeśli niezgodności, obiekcje, inne punkty widzenia uznaje za tabu, zamiast traktować jako kwestie do dyskusji. Nie jest, jeśli nie kulturuje kompetencji dyskursywnych.

Niedyskursywność, która nie dopuszcza do własnej świadomości żadnych opinii przeciwnych i nie uwzględnia danych doświadczenia, przeczącym własnym poglądom, jest wygodna. Jak pisze Peirce (1965: 116), „w wielu przypadkach zadowolenie, jakie (...) człowiek czerpie ze swojej spokojnej i mocnej wiary, przewyższa wszelkie niedogodności wynikające z tego, że jest ona błędna”. Dekonstruowanie *niedyskursywności* tańca towarzyskiego, tak jak wszelkie dekonstruowanie w obrębie kultury, nie jest też łatwe i skazane na sukces, co ponownie w zgrabnych słowach ujmuje Szahaj (2013: 261):

Konstrukty kulturowe są bardzo trwałe, a ich rozmontowanie wymaga ogromnej pracy, której rezultaty nie są z góry możliwe do przewidzenia (...) konstrukty te zapewniają określonym praktykom pewną stabilność i poczucie pewności, które może zniknąć, gdy rozpocznie się proces demontażu tego, co wcześniej zmontowane. Atak na ową stabilność może być atakiem samobójczym, na jej straży stoją bowiem siły, które nie oddadzą pola bez walki.

Taniec jest sztuką ulotną, ale nie musi być sztuką skazaną na zapomnienie. Zachowujemy w pamięci to, co ma dla nas znaczenie, w czym znaczenie odkrywamy, czemu znaczenie przypisujemy, do czego znaczenia udaje

nam się przekonać innych. Jeśli taniec towarzyski jest sztuką, którą warto ocalić od zapomnienia, to dlatego, że ma znaczenie dla twórców, odbiorców i wykonawców, dla choreografów, tancerzy i widzów, dla teoretyków oraz praktyków tańca. Taki jest też najkrócej ujęty zamysł tej książki. Dać pretekst do dialogu, który poszerzy pole rozumienia tańca, kreatywnego myślenia i działania.

Paso doble w konstrukcji

TANCERZE RZADKO KIEDY LUBIĄ PASO DOBLE. Jeśli nawet lubią, to nigdy ze względu na emocje czy rodzaj ekspresji łączony z tym tańcem. W zasadzie nie charakteryzują paso doble w kategoriach uczuć, własnych czy odbiorcy. Raczej jest dla nich teatralną, „sztuczną” demonstracją umiejętności techniczno-warsztatowych, które docenić może sędzia czy inny ekspert, który wie więcej niż przeciętny widz. Który rozumie, dlaczego hiszpańska korrida znalazła się w panteonie tańców latynoamerykańskich. Który w ogóle rozumie, o co chodzi w paso doble, jaki ma sens schematyczne odtwarzanie choreografii do tej samej, albo prawie takiej samej muzyki. To taniec, który jest synonimem ograniczenia, a nie swobody artystycznej i inwencji twórczej.

Nawet kultowy *Roztańczony buntownik* Baza Luhrmanna (1992) zdaje się utwierdzać ten stereotyp. Film opowiada historię ekstrawaganckiego tancerza, który występuje przeciw tanecznemu mainstreamowi (skądinąd stylizowanemu na Gombrowiczowskich „nowoczesnych” Młodziaków z *Ferdydurke*), ćwicząc pod krajowe

mistrzostwa niedozwoloną choreografię paso doble. By zrobić coś niezwykłego, bohater wraca do korzeni tego tańca. Jego ruch wydaje się udanym, ale ruchem wstecz. Nie jest spojrzeniem w przyszłość, tworzeniem czegoś nowego, lecz w przeszłość. Jest odświeżaniem tradycji, przypominaniem o tym, co zostało zapomniane albo przemilczane, ale już istniało, gdzieś przez kogoś zostało stworzone. Żaden z bohatera buntownik, raczej prawdziwy znawca. Ktoś gruntowniej znający temat niż ci, którzy tylko udają, że się znają.

Paso doble jest specyficznym wyzwaniem dla choreografów, gdyż na każdą z części tego tańca składa się dokładnie określona liczba taktów, które należy wypełnić znaczącym ruchem. Tancerze czują się w obowiązku w sposób wiernonaśladowczy odtąńczyć tradycyjną strukturę i dramaturgię korridy jako walki człowieka z bykiem, która obejmuje wejście i paradę uczestników, tzw. *paseillo* lub *paseo*, walkę ze zwierzęciem oraz paradę zwycięstwa po zabiciu przeciwnika.

Status tego tańca jako latynoamerykańskiego jest niejednoznaczny, chociażby z tego powodu, że stylistyczne rozwiązania techniczne upodabniają go do tańców standardowych, a to z uwagi na szeroką i sztywną ramę, a to brak wyraźnych, „latynoskich” ruchów bioder, a to „lokalizowanie” punktu ciężkości podczas wykonywanych kroków do przodu najpierw na pięcie, a dopiero potem na reszcie stopy. Nie bez znaczenia jest to, że figury uznawane za charakterystyczne dla paso doble zostały zaczerpnięte z walca i tanga. Nawet efektowne pozy, jakie

wieńczyć mają każdą sekwencję kroków podyktowaną przez marszowe takty muzyki, świadczą przeciwko pokrewieństwu paso dobre z „naturalnymi” ruchami pozostałych tańców latynoamerykańskich.

Zapytajmy więc, o co w tym wszystkim chodzi, jaki to ma sens, po co to tańczyć. Podejmijmy wyzwanie, jakim są zakodowane w paso dobre znaczenia, ograniczenia i paradoksy.

1.1. Kontakt z publicznością

PASO DOBLE JEST z istoty *performansem*. To nietrywialne spostrzeżenie, jeśli weźmie się pod uwagę, że chociaż wszystkie latynoamerykańskie tańce towarzyskie dzielają tę właściwość, to tylko w przypadku paso dobre, w analogii do korridy, publiczność (*aficionados*) jest elementem definiującym. Oczywiście, taniec jako sztuka performatywna zawsze zakłada jakiegoś widza, istnieje w odbiorze, a poprzez wykonanie konstytuuje tego, dla kogo i przed kim się tańczy. Dlatego kryteria takie jak „wpływ na publiczność” i „kontakt z publicznością” obowiązują wykonawców każdej odsłony tańca, tak samo latynoamerykańskiego, jak standardowego. Jednak chodzi o to, że nie w każdym przypadku widz ma jednoznacznie i z góry przypisaną funkcję tańcotwórczą. Tematem pozostałych tańców jest to, co rozgrywa się pomiędzy partnerami, tematem paso dobre – to, co dzieje się pomiędzy parą a publicznością.

Tancerze w paso doble odgrywają rytuał, zaś widz konstytuuje spektakl. To, co się dzieje i jak się dzieje, odbywa się od początku do końca na warunkach i wedle oczekiwań widzów. Spodziewają się oni określonego przebiegu widowiska, według ustalonego scenariusza i schematu. Chcą zobaczyć konkretne akcje i reakcje, zmiany zachowania aktorów, prowadzące z „żelazną logiką” do finalnego starcia z bykiem i wyłonienia zwycięzcy. Oczekują też określonego pobudzenia afektywnego: podekscytowania, zachwytu, satysfakcji. Mimetycznie odtwarzana narracja paso doble, oprócz funkcji poznawczej (denotatywnej), opartej na wspólnym kontekście kulturowym nadawców i odbiorców komunikatu, ma jeszcze dwie funkcje aktywizujące widza jako interpretatora, sędziego i krytyka. Konatywną (impresyjną), związaną z wpływem komunikatu na widza, oraz fatyczną – skupioną na kontakcie między aktorem i odbiorcą.

Tancerze często mają wątpliwości, jak spełnić kryterium „kontaktu z publicznością”. „Jak mamy jednocześnie zajmować się sobą, demonstrując kontakt z partnerem czy partnerką, i utrzymywać relację z widownią?” Odpowiedź nie jest jednoznaczna, ponieważ zależy od tego, co tańczymy, od określonego charakteru i klimatu danego tańca, a także od naszej interpretacji jego charakterystycznych cech.

Interpretacja rumbly czy samby dopuszcza wyłącznie widza, jego „widzialnej” dla tancerzy, czy „wzajemnie widzianej”, obecności. Miłostna gra i ekspresja uczuć kochanków w rumbie stanie się wiarygodna, im bardziej

uda im się pokazać, że „świata poza sobą nie widzą”. Samba jako spadkobierczyni transowych i ekstatycznych tańców afrykańskich wymaga bezpośredniego, cielesnego, fizycznego zaangażowania odbiorcy. Uruchomienia zmysłów innych niż tylko wzrok, który widz może nawet spuścić, zawstydzony akcją na parkiecie, lub przymknąć, uwiedziony i powiedziony w rejony metafizycznych doznań i wyobrażeń przez rytm, zwielokrotniony, coraz to intensywniejszy.

Mamy okazję zwrócić uwagę, że transogenność i ekstazogenność samby (choć nie tylko jej, ale i innych odsłon „łaciny”) mogą być ujmowane zarówno jako techniczne jakości „charakteru” tańca, jak i jego „klimatu”, tzn. specyficznego rodzaju oddziaływania na odbiorcę, wpływu na widza, kontaktu z publicznością. Tłumacząc różnicę między transem i ekstazą, Tomasz Drożdż (2012: 107–108) pisze:

Ekstazę zyskuje się dzięki odcięciu własnych zmysłów, które prowadzi do „zamknięcia” się człowieka w obrębie własnej cielesności. Odcinając się od percepcji zmysłowej, tancerz w ekstazie odcina się również od muzyki. Trans natomiast nierozzerwalnie związany jest z muzyką. Pole energetyczne osoby znajdującej się w odmiennym stanie świadomości wzbogacone zostaje o dodatkową duchową energię. W przypadku ekstazy energia ta zostaje (...) wewnątrz wygenerowanego świata, podczas gdy w transie jest ona przekazywana światu zewnętrznemu. Ekstazę można uznać zatem za stan introwertyczny, trans natomiast za ekstawertyczny.

Różnicę między nimi ukazuje się w tańcu na przykład za pomocą kontrastów między energią uwolnioną

i skupioną, przepływem kontrolowanym (*bound flow*) a ruchem swobodnym (*free flow*), które przesądzają też o walorach technicznych wykonania. W samej sambie wejście w trans ułatwia zamknięta w strukturze koła progresywność. Nie tyle więc idziemy do przodu, co stale powracamy w to samo, choć nie takie samo, miejsce. Powtarzamy tę samą drogę, ale wzbogacając ruch o kolejne elementy i jakości, takie jak dodatkowe rytmy i figury, czynimy ją inną drogą. Ważną dla „klimatu” tańca odmienność stanów emocjonalnych i postaw, znaczonych terminami „trans” i „ekstaza”, wyraża się natomiast najczęściej gestami i mimiką, które stanowią narzędzia ekspresji, stosowane w komunikacji z publicznością.

1.2. Kompozycja, czyli rytm przestrzeni

KONSTITUTYWNA ROLA i „widzialność” *aficionados* powodują dobór określonych środków i narzędzi kompozycyjnych. Pytanie o to, dlaczego taka, a nie inna kompozycja jest właściwa czy pożądana w paso doble, wiąże się z kwestią proveniencji tego tańca. W interpretacji sztuki wizualnej, np. malarstwa, termin „proveniencja” obejmuje to, w jakim celu obraz powstał, kto go zamówił, gdzie miał trafić, kto będzie na niego patrzył, jaką przewidywano dla niego ekspozycję. Znajomość tych okoliczności jest kluczowa dla zrozumienia i opisu struktury kompozycyjnej obrazu. Kwestie brane pod uwagę podczas „wytwarzania” obrazu, jeśli nie przesądzały, to na pewno

miały wpływ na jego treść, zawartość narracyjną i ekspresyjną, organizację przestrzenną, kolorystykę.

Analogia tańca z malarstwem, a paso dobre z obrazem czy – bardziej – sekwencją obrazów, wydaje się uzasadniona. Po części z uwagi „pozowanie”, czyli akcentowane zamykanie poszczególnej akcji egzaltowaną pozą, w której ciało tancerza niemal zastyga w bezruchu, prezentując się w całej „pysznej” okazałości zgromadzonej publiczności. Powiada się niekiedy o tańcu, że jak obraz maluje sytuację. Jeśli ta metafora brzmi przekonująco, to przede wszystkim dzięki malowniczym pejzażowi paso dobre, który zawiera skonwencjonalizowane symbole wizualne, szeroko stosowane w malarstwie figuratywnym, w którym wiodącym tematem są wydarzenia religijne, historyczne, mitologiczne, moralne i obyczajowe.

Paso dobre eksploruje wątek tauromachii (z greckiego *taûros* – byk, *mákhē* – walka), który pojawia się równie często w sztuce i filozofii, co w kulturze popularnej (np. w filmie).

Źródła symboliki tauromachicznej sięgają mitologii greckiej, w której występuje postać Minotaura – hybrydy człowieka i byka, zrodzonej z perwersyjnej namiętności kobiety do dzikiego zwierzęcia, umieszczonej w kretańskim Labiryncie i obłąskawianej ofiarą z ludzi do czasu, gdy nie dosięgnie jej śmierć z ręki Tezeusza. Skądinąd wydostać się zwycięskiego Tezeusza z krętych ścieżek Labiryntu, zwieńczone sukcesem dzięki nici Ariadny, imitować miał w starożytnej Grecji *geranos* – chthoniczny taniec wykonywany wokół ołtarza z rogami, na cześć kobiecej boskości

(Brady Lawler 1946). W ten sposób hybrydowość Minotaura staje się symbolem dwoistości rzeczywistości i samej natury człowieka, jej jasnej i ciemnej strony, ludzkiej i zwierzęcej, światłej i dzikiej, rozumnej i instynktownej.

Pionierskim przykładem malarstwa, przedstawiającego walkę z bykiem jako starcie człowieka z nieokreśloną siłą natury, są ryciny wykonane przez Francisca Goyę, wydane w 1816 roku. Goya zdaje się być, jeśli nie uwiedziony pięknem zmagających się na arenie, to zaintrygowany ambiwalencją charakteru człowieka, która popycha go do tego rodzaju rozrywki, jaką prezentuje hiszpańska korrida. Podobna estetyczna fascynacja widoczna jest dużo później w sztuce Salvadora Dalego – znamieny przykład stanowi jego *Minotaur* (1981), rzeźba przedstawiająca człowieka z głową byka.

Jednak kulturowa żywotność tauromachii i uniwersalność symboliki byka zdaje się wynikać z czegoś więcej niż preferencji estetycznych. Michel Leiris (1999: 27) twierdzi, że nie należy „patrzeć na walkę byków jak na widowisko artystyczne w wąskim tego słowa znaczeniu, ponieważ łatwo wykazać, iż dominują w niej elementy, których nigdy żadna sztuka nie mobilizuje w sposób równie brutalny i dobitny”. Dramatyzm przedstawienia zasadza się bowiem na realnym okrucieństwie i śmierci. Rzeczywista jest śmierć byka na arenie jako zwieńczenie widowiska i rzeczywiste jest zagrożenie śmiercią toreadora podczas jego trwania (Leiris 1999: 60).

Uciekając się do tytułowej metafory Leirisa, w *Lustrze tauromachii* odbijają się namiętności, popędy

i bestialskie skłonności człowieka. Nawet erotyzm, jakiego dopatruje się w korridzie Leiris, jest postrzegany przez badacza jako doświadczenie graniczne, w którym pożądanie miesza się z przemocą, odsłaniając ciemne zaułki ludzkiej duszy.

Interpretację tauromachii jako wewnętrznej walki, którą człowiek toczy z mroczną częścią swojej osobowości, psychoanaliza wykorzystała w objaśnianiu popędowej i instynktownej sfery ludzkiej nieświadomości (*id*). Symbol byka jako wyraz morderczych sił drzemających w ludziach, którzy ulegając im, sięgają spustoszenie i śmierć, przenika sztukę Pabla Picassa. Znamiennym przykładem jest antywojenny obraz kubisty *Guernica* (1937), który ukazuje dramat baskijskiego miasta zbombardowanego podczas hiszpańskiej wojny domowej przez niemieckie siły wspierające generała Franco.

Kunsztowna, drobiazgowo zaplanowana struktura walki człowieka z bykiem wiedzie do śmierci, która, jeśli nie krzyżuje ludzkich planów, to zawsze w jakimś stopniu wymyka się planowaniu i logice, stanowiąc akt przekraczania granic doświadczenia. Ten metafizyczny wymiar rytuału tauromachii inspirował literatów tej rangi co poeta Federico García Lorca (elegie *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* z 1934 roku) czy prozaik Ernest Hemingway (np. powieść *Słońce też wschodzi* z 1926 roku), reżyserów takich jak Pedro Almodóvar (np. *Matador*, 1986) czy Pablo Berger (*Blancanieves*, 2012), a także wielu twórców nowożytnych i współczesnych, o czym pisze w swoim studium Dawid Barbarzak (2016).

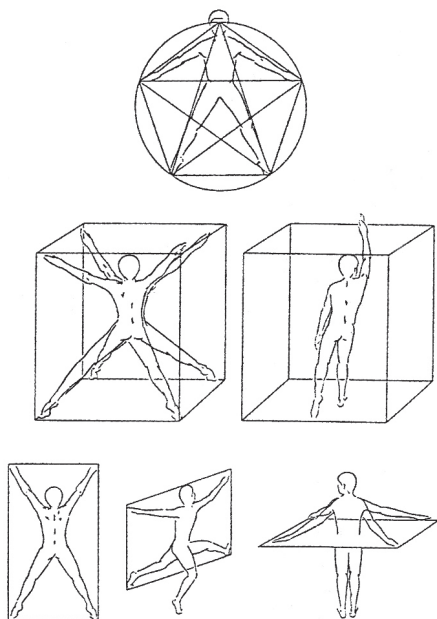
Wydaje się, że wśród twórców i artystów zabierających istotny głos w dyskursie sztuki tauromachicznej mogliby znaleźć się choreografowie i tancerze paso doble. Podejmując i rozwijając zasadnicze motywy tej sztuki, dowodziliby tezy, że tańce latynoamerykańskie wyrażają pierwotny, uniwersalny modus ludzkiej egzystencji (McMains 2006). Mogłoby się nawet okazać, że wbrew panującej opinii, paso doble jest najbardziej latynoamerykańskim tańcem spośród wszystkich tanecznych odsłonek tego stylu.

Przypomnijmy, że schemat towarzyskiego paso doble, respektowany przez większość choreografii, obejmuje *paseo*, walkę z bykiem oraz triumfalny marsz zwycięzcy. Tymczasem *corrida de toros* same zmagania człowieka ze zwierzęciem rozgrywa znowuż w trzech aktach, zwanych tercjami, z których każda składa się z ustalonych akcji, kroków i gestów. Każda z nich ma znaczenie „w sobie” i w relacji do pozostałych części. To kolejno następujące po sobie *tercio de varas*, *tercio de banderillas* i *tercio de muerte*. Nawet toreadorzy, jako przeciwnicy byka, występują w każdej tercji w innej roli i pod inną nazwą – pikadorów, wbijających bykowi piki, banderillerów, atakujących zwierzę banderillami, oraz matadorów, zadających bykowi śmiertelny cios.

Prezentacja uczestników, a więc ról, w jakich publiczność zobaczy ich podczas spektaklu, odbywa się podczas parady powitalnej, tj. *paseillo*, kiedy toreadorzy obchodzą *plaza de toros* dookoła, zaraz po uroczystym otwarciu, którego dokonuje prezydent korridy machnięciem białą

chustką. Tak i kompozycja prologu paso dobre powinna zawierać cechy powitania i prezentacji ról tancerzy.

Jedna osoba z pary, zwyczajowo mężczyzna, prezentuje się jako śmiałek, który za chwilę podejmie walkę z bykiem, którego może, choć nie musi, odgrywać partnerka. Czy będzie przeciwniczką, czy narzędziem w walce ze wspólnym wrogiem? A może *alter ego* walczącego, jego cieniem, odbiciem lustrzanym, albo karykaturalną hiperbolą jego osobowości? Tak czy owak teraz jest moment, by zakomunikować, w kogo lub w co wcieli się druga osoba w parze.



II. 1. Rycina ilustrująca *Choreutykę* Rudolfa Labana (1966). W jej dolnej części przedstawiono trzy płaszczyzny organizujące ruch ciała w przestrzeni trójwymiarowej. Od lewej: płaszczyzna wertykalna, kołowa (strzałkowa) i horyzontalna. Źródło: Laban 1966.

Odpowiednia organizacja przestrzenna zbudowana na różnicach i kontrastach ułatwia prezentację tancerzy jako rywali. Rozróżnione w choreutyce Rudolfa Labana (1966) wymiary przestrzeni w odniesieniu do ruchu podpowiadają, że płaszczyzna strzałkowa lub kołowa (*wheel space*), powstała z połączenia kierunków „do przodu” i „do tyłu”, umożliwia zarówno zakomunikowanie powitania (skłony), jak i odczytanie ruchów jako odważnych (ruch do przodu cechujący sylwetkę zdobywcy). Zdecydowaną, silną postawę, którą uzurpuje sobie toreador, podkreśli ruch po płaszczyźnie wertykalnej, drzwiowej (*door space*), opartej na kierunkach „do góry” i „do dołu”. Nie od parady większość malarskich portretów przedstawia osoby w płaszczyźnie wertykalnej. Dla odmiany, ruchy przeciwnika – zwierzęcia, powinny mieć wymiar horyzontalny, stołowy (*table space*). Do ruchów horyzontalnych należą m.in. sięganie, skręt kręgosłupa, spiralny ruch ciała, po okręgu, otwieranie lub zamykanie ramion, które wydaje się odpowiednie do sportretowania zdeorientowanego, lecz „gotowego do skoku”, byka. Oczywiście, kontrasty mogą występować między dominującymi płaszczyznami, a mogą w obrębie każdej z nich, jak kołowe „postępowanie” (ruch do przodu) kontra „cofanie się” albo „otwieranie” ramion kontra ich horyzontalne „krzyżowanie”. Jak dowodził Laban, *rytm przestrzeni* (*space rhythm*) polega na alternatywnym używaniu kierunków, co pozycjonuje ciało i daje rezultaty w postaci kształtów (*shaping*), ich sekwencyjności lub symultaniczności, w zgodzie z melodią lub inaczej, niż „wybrzmiewa” harmonia w muzyce.



II. 2. Michael Malitowski i Joanna Leunis sportretowani w trakcie wykonywania figury w choreografii paso dobre. W przypadku Joanny ruch przebiega po płaszczyźnie kołowej, co uwidacznia się w wycofanym tułowie, podczas gdy jej partner przybiera pozę dominującą poprzez rozciągnięcie ciała w wyskoku na płaszczyźnie wertykalnej

Choreograf, znowu w analogii do malarza, powinien przewidzieć także logikę konfiguracji, a zatem umiejscowienie odbiorcy, czyli organizację „spojrzeń i perspektyw widzenia” (Rose 2012: 69), które mogą być różne w zależności od spektrum widzów, których bierzemy pod uwagę. Zgodnie z koncepcją *fokalizatorów* (Bał 1991) obraz może

mieć swoich „bezpośrednich” adresatów, widzów „ukrytych” oraz „przedstawionych”, którzy patrzą inaczej – czy to pod innym kątem, czy nawet z innym poznawczo-afektywnym nastawieniem (Rose 2012: 69). „Bezpośredni” widz, któremu się kłaniamy w powitalnych gestach, zapewne „lepiej” nas zobaczy w ujęciu frontalnym. Wszelkie różnice wysokości między widzem a aktorem dają temu pierwszemu albo władzę nad tym, co widzi (np. gdy patrzy z góry), albo przeciwnie – świadomość „niższej pozycji” względem tego, co prezentowane (gdy patrzy z dołu). Nie bez znaczenia jest to, pod jakim kątem patrzeć ma widz i z jakiej odległości. Zbliżenia dają poczucie zażyłości, oddalenia pozwalają na lepszą prezentację ciała jako całości i jedności. Partnerzy sami dla siebie mogą być widzami „przedstawionymi”, którzy kierują swoimi spojrzeniami w zależności od tego, jaką zajmują pozycję i na co patrzą. Gdy ich spojrzenie (spojrzenie kogoś z wewnątrz obrazu) prowadzi również za sobą spojrzenia widzów „zewnętrznych”, wtedy mamy do czynienia z identyfikacją widza z obrazem (Rose 2012: 69). Wreszcie, aktorzy mogą odgrywać przedstawienie dla wewnętrznego, ale „ukrytego” obserwatora, wyobrażonej postaci, która jest punktem odniesienia dla ruchów, gestów, mimiki, a ostatecznie spojrzeń tancerzy. Wyobraźmy sobie, że tańczymy kobietę oskarżaną o nieczne zamiary i czyny, a widz ma wiedzieć, że jest niesłusznie posądzana, w gruncie rzeczy zaś niewinna. Jej niewinność może być widoczna dla ukrytego fokalizera, „adresowana” doń przez kobietę ustawieniem ciała, gestami,

wyrazem twarzy, za pomocą kontaktu wzrokowego, nawiązywanego z niewidocznym świadkiem tego, jaka jest „naprawdę”, podczas gdy inni (np. partner jako fokalizer wewnętrzny) łudzą się pozorami, „patrzą, a nie widzą”.

Interpretacja kompozycyjna odczytuje też znaki kolorystyczne. Barwa, nasycenie, wartość koloru (czy jest on ciemny, czy jasny) budują postaci, ich role, cechy zachowaniowe. Zastosowane symbole kolorystyczne oznaczają też otoczenie. Biel i pastele mogą ułatwiać odczytanie dziecinnej niewinności, intensywne czerwienie – walki do ostatniej kropli krwi, czernie – melancholii, smutku, rozpaczy, beznadziei.

1.3. Technika, czyli rytm czasu i rytm wagi

PREZENTACJA RÓL JEST WAŻKA z uwagi na to, co hermeneutyka (w znaczeniu *sztuki interpretacji*) ujmuje jako *koło hermeneutyczne*, czyli zasadę, zgodnie z którą dokonywać się ma rozumienie i przebiegać proces interpretacji dzieła sztuki jako tekstu. Figura koła opisuje ten sposób jako odczytywanie całości przez część i odwrotnie, części na podstawie rozumienia całości. Interpretator dokonuje zatem pobieżnego oglądu, a nawet oceny przedstawienia *in toto*, by przejść do interpretowania części, które poszerzą i pogłębią wstępne rozpoznanie i „domkną” rozumienie sensu całego dzieła. Utwierdzą też interpretatora co do słuszności oceny, która do tej pory była swoistym kredytem zaufania.

Co znaczy w przypadku paso doble ogląd czy przegląd przedstawienia *in toto*? Ano właśnie chodzi o wstępne zaprezentowanie idei i koncepcji walki, którą zaraz w częściach i szczegółach ujrzą widzowie. Kto i z kim będzie walczył? Przeciw komu i czemu ta walka się odbywa?

Podstawowym systemem odniesienia dla interpretacji paso doble, dominującym kodem znaczeniowym, jest korrida i tauromachia, a jeśli tak, to – za ich pośrednictwem – metakodem i ideologicznym rdzeniem tego tańca pozostaje zderzenie, walka, różnica, w każdym razie relacja między naturą i kulturą. Opozycja, która dzięki strukturalnej antropologii Claude’a Lévi-Straussa, uznawana jest za charakterystyczną właściwość ludzkiego umysłu, a na pewno zachodnioeuropejskiego sposobu myślenia i kategoryzowania rzeczywistości. Jest ona rozmaicie i przeważnie nieświadomie konkretyzowana w operacjach myślowych i działaniach polegających na przeciwstawianiu sobie cech, zakodowanych w tych dwóch systemach znaków. I tak mamy „naturalne” kontra „sztuczne” produkty, „surowe” kontra „zaaranżowane” (lub poddane innej „obróbce” kultury i człowieka) wnętrza, „naturalne” odruchy i porywy serca kontra „wyrachowane” kalkulacje rozumu.

Chronologia walki toreadora z bykiem i wewnętrzną logiką każdej z trzech tercji korridy podyktowane są dualistycznym światopoglądem i antropologiczną wizją człowieka, który zмага się z naturą, cywilizuje ją, ale przewycięża tylko do pewnego stopnia. Zawsze bowiem zostaje w nim samym i w świecie naturalne *residuum* jako

domagający się kultywowania, przez to aktywizujący bodziec, impuls do działania i rozwoju.

Jakie cechy ideologia korridy przypisuje naturze? Inspirująco pisze o tym Ludwik Stomma w eseju *Antropolog i corrida* (2007), wskazując na trzy atrybuty byka bojowego przeznaczonego do walki z toreadorem. Męskość, wojowniczość, względnie waleczność, oraz wolność, naturalność, nieokiełznanie. Te cechy zostają bykowi odebrane w dwóch pierwszych tercjach korridy.

Pierwszy epizod walki z bykiem, *tercio de varas*, jest w istocie dwuetapowy. Rozpoczyna go rytuał kapy (*capa*), tj. płachty w rękę toreadora. Stomma (2007: 175) wskazuje na jego rodowód, tj. folklor cygański i andaluzyjskie flamenco, które kultywowały obyczaj „polegający na skalaniu mężczyzny, wykpieniu jego męskości przez zarzucenie kobiecej spódnicy na głowę”. *Capar* w języku hiszpańskim oznacza „kastrować”, „umniejszać”, co dodatkowo przemawia za interpretacją tego, co się dokonuje w tej części korridy, w kategoriach symbolicznej kastracji byka (Stomma 2007: 175).

Już tutaj zwróćmy uwagę, która odnosi się do wszystkich cech byka, że jakkolwiek „po ludzku” i „kulturalnie” nie brzmią jego atrybuty, to nie są to te cechy, którymi w innych okolicznościach charakteryzowalibyśmy człowieka. Nie są to ani neutralne moralnie cechy usposobienia, ani pozytywne cechy charakteru, etyczne cnoty. „Męskość” nie przynależy do męskiej płci kulturowej (*gender*), a jest tym, co stanowi o męskiej płci biologicznej (*sex*). Jest jasne, że samo rozróżnienie na to, co

„kulturowo męskie” i „biologicznie, naturalnie męskie”, jest dokonywane przez szeroko pojętą kulturę. To jedna z kulturowych strategii stratyfikacji. Tu jednak nie interesuje nas kwestia tego, jak takie porządkowanie w obrębie danej kultury przebiega, lecz co z niego wynika.

Męskość, która charakteryzuje byka bojowego, a która zostaje mu odebrana, to jego seksualność, płodność, zdolność biologicznego przetrwania. Zarzucenie płachty na byka jest komunikatem, że jeśli zginie teraz, umrze na wieki.

Choreograf paso doble może skorzystać z całej gamy stylów prowadzenia kapy w tej tercji jako źródła inspiracji do stworzenia widowiskowego *suerte de capotes*. Ważne jednak, by nie stracił z oka tego, co się dzieje w tej tercji, dlaczego oraz po co. By oddał i wyraził sens *tercio de varas*. Zarówno manipulowanie kapą na pierwszym etapie, jak i prowokowanie byka pikami na drugim, to tylko zapowiedź właściwego ataku. Pikadorzy mają za zadanie rozdrażnić byka, a nie zrobić mu krzywdę. Błazeńskie pozorowanie ataku jest ludzkie, a nie zwierzęce. Zwierzęta nie udają, nie ironizują, nie oszukują, nie śmieją się, tak, jak robią to ludzie. Tak „po ludzku” wyśmiana ma zostać wojowniczość i waleczność byka, który z całym impetem atakuje nawet wtedy, gdy nie ma takiej potrzeby. To właśnie zwodzenie byka przez toreadora stoi za charakterystycznym dla paso doble partnerowaniem, polegającym na prowadzeniu partnerki przez partnera „poprzez kształt ciała”. Partner-toreador symuluje prowadzenie, wskazując partnerce-bykowi kierunek jej ruchu.

Męskość i waleczność nie są atrybutami człowieka, lecz instynktami i reakcjami dzikiego zwierzęcia pozbawionego rozumu i władzy sądenia. Zwierzę ma tylko instynkty, człowiek także intencje. To właśnie intencja jest wartością, która powinna być dowiedziona i zamaniestowana przez toreadora-tancerza w aktach poprzedzających zabójstwo byka.

Pojęcie intencji związane jest z Labanowskim ciężarem (*weight*) jako czynnikiem ruchu. Tancerz odbiera wrażenia przez zmysły i przekształca je w intencje. Jak uderzam? Mocno i ciężko, czy delikatnie i lekko? W połączeniu ze świadomością przestrzenną, drugim czynnikiem ruchu (*space*) Labana, w kontraście do impulsywnego, nierozumnego ruchu zwierzęcia, toreador manifestuje uważność, spryt, myślenie, a więc cechy, które będą jego bronią w walce z naturą.

O tym wszakże, że tańczymy z intencją, przekonujemy obserwatora niejako *post factum*, w momencie jej aktualizacji, w momencie decyzji i działania, gdy to, co potencjalne, „staje się faktem”. Stąd i Labana czynnik czasu (*time*), związany z decyzją, która dopiero daną sekwencję ruchów czyni zgodną z intencją, umotywowaną.

Skądinąd, spotykane niekiedy w szkoleniowym slangu sformułowanie *will & desire* na to właśnie wskazuje. Na bliskoznaczność, ale nie synonimiczność zawartych w nim wyrażen. Na to, że czymś innym jest intencja (pożądanie, *desire*), a czymś innym decyzja (wola, *will*). Pożądać kogoś, pragnę coś zdobyć, chcę to mieć. To, czego pożadam, porusza mnie, zwraca moją uwagę, wybija

z normalnego rytmu. Ale właściwym motywem mojego działania stanie się z chwilą, gdy po to sięgnę, gdy uda mi się to zdobyć, lub przeciwnie, gdy poniosę porażkę, ale tak czy owak porażkę wobec tego, czego chciałam i pragnęłam.

Poczucie równowagi, brak zbędnych gestów, precyzja, rytm – to kunszt toreadorów. Pierwsza tercja korridy to pokaz ich rzemiosła (Ziółkowska-Kuflńska 2012: 159). Podobnie wykonawcy paso doble rozpoczynają walkę od zademonstrowania swojej techniki. W tym także wyuczucia rytmu. Za Labanem (1960), do rytmu przestrzeni dodajmy rytm czasu (*time rhythm*) i rytm wagi (*weight rhythm*).

Toreador jako człowiek kulturalny „panuje” nad długością sekwencji ruchów, nad czasowym podziałem – czy to metrycznym, czy wolnym. Zarządza energią mięśni, stopniem napięcia mięśniowego. Jego technika, nieosiągalna dla zwierzęcia, demonstruje się poprzez odpowiednie i zróżnicowane akcentowanie. Sam Laban *explicit* łączy wagę i czas w analogii do wersyfikacji (tzw. metryki lub stopy) poezji greckiej, opartej na powtarzających się układach sylab długich i krótkich (stąd wyróżnia sekwencje takie jak trochej czy jamb), choć właściwie respektuje on nowożytną redefinicję stopy jako powtarzających się układów sylab akcentowanych i nieakcentowanych.

Wiemy już, że korridą, a za nią paso doble, rządzi binarna relacja natury i kultury, która może konkretyzować się w rozmaity sposób, a więc w odniesieniu do różnych cech, przypisywanych „surowej” naturze jako

niepoddanej (jeszcze) kulturowym zabiegom człowieka. Powiada się, że korridą rządzi *zasada przeciwieństw* (Ziółkowska-Kuflńska 2012: 160), my dopowiadamy, że paso dobre rządzi *zasada kontrastów*. Aby zademonstrować, komu z kim (lub z czym) przychodzi walczyć, tancerze muszą biegle wykonać choreografię, która skontrastuje ruch zwierzęcy z ludzkim. Ruch naturalny z ruchem, który zrodził się z kultywowania naturalnych zdolności i dyspozycji.

„Praca człowieka podczas corrida de toros polega na ukryciu siły człowieka i uwypukleniu jego lekkości i artyzmu” – pisze Ziółkowska-Kuflńska (2012: 160). Na pewno praca toreadora-banderillera, który pojawia się (lub w którego przeistacza się toreador) w drugiej tercji korridy, *tercio de banderillas*. Efektywność tej części zasadza się na swoistej efektowności. Im mniejszy, lżejszy i słabszy wydaje się toreador w stosunku do byka, tym większe wrażenie robi jego skuteczność. Widzowie chcą zobaczyć, że człowiek waży się dokonać czegoś niemożliwego. Taki niepozorny Dawid staje do walki z ogromnym Goliatem.

Podobne aspiracje wyrażał taniec klasyczny. Balet to idiom taneczny zrodzony z potrzeby oderwania się od ziemi, z tęsknoty za innym życiem niż zwykle bytowanie, z wiary w obietnice filozofów i innych mądrali, że odpowiednie trenowanie ciała wyzwala duszę, pozwalając zobaczyć i uczynić widzialnym piękno idealne, istotę piękna, piękno w sobie.

I taniec towarzyski „przechowuje” i kultywuje te ideały, na pewno wyraźniej w standardzie, gdzie tancerze

mają poruszać się z niewymuszoną gracją, przyjmując i trwając w nienaturalnych pozach, wbrew logice codzienności z jej ekonomią wysiłku i imperatywem ułatwiania sobie życia. Baletowy tudzież standardowy zestaw rozwiązań choreograficznych i środków technicznych służy choreografom i tancerzom paso doble, pragnącym uzyskać efektywny i efektowny wizerunek ciała, które wygląda i zachowuje się tak, jakby było „nie z tej ziemi”.

1.4. Dynamika walki, czyli jak igrać z ogniem

ZWIEŃCZENIEM BŁAZENADY, tego prowokowania i podjudzania byka ku ucieście gawiedzi, jest ostateczne upokorzenie, ujarzmienie dzikiego stworzenia dokonujące się w *tercio de banderillas*. Banderillerzy wbijają w kark byka banderille, czyli patyki zakończone haczykiem, do którego przymocowane są kolorowe paski papieru. Stomma (2007: 176) malowniczo opisuje: „Byk udekorowany zostaje jak jarmarczny koń lub osioł. Czyż może istnieć dobitniejszy znak ujarzmienia niż być ubranym, udekorowanym przez przeciwnika – włożyć jego barwy! Tak traci byk swój atrybut ostatni: wolność i naturalność”.

Interpretując korridę w nawiązaniu do europejskiego etosu rycerskiego, odczytując rytuał odbierania bykowi jego atrybutów w kategoriach obrzędu pasowania wojownika na rycerza wraz z jego „symboliką powtórnego narodzenia”, Stomma może powiedzieć, że byk u progu trzeciej tercji jest bykiem pasowanym, który jako taki

stanie do partnerskiej walki równego z równym. Rytuał pasowania na rycerza składał się z trzech aktów, które odzwierciedla przygotowanie byka do ostatecznego starcia, jakie dokonuje się podczas dwóch pierwszych tercji korridy. *Suerte de capotes* to „kąpiel inicjacyjna”, czyli zabiegi higieniczne kobiet wokół aspirującego do szlachectwa mężczyzny. Prowokowanie, zwodzenie, rozdrażnianie byka przez pikadorów, upokarzanie go udawaniem walki na serio, odpowiada „ceremonialnemu spoliczkowaniu”, a ostateczne ujarzmienie przez banderillerów dokonuje się na wzór rycerskiego przyjmowania składanego na klęczkach hołdu (Stomma 2007: 175).

A zatem w *tercio de muerte* odbywa się walka przeciwników godnych siebie, równorzędnych. W paso doble to moment na pokaz partnerowania. Mamy tu tzw. prowadzenie wizualne, gdy para tańczy „bez trzymania”, a partnerzy odtwarzają swoje kroki. Mamy kopiowanie ruchu i tzw. lustrzane odbijanie. Naśladowanie nie musi oznaczać odzwierciedlania wszystkich ruchów zwierzęcia. „Odbijamy w lustrze” cechy wyabstrahowane z całości albo wyidealizowane, które matadora-człowieka zrównują i upodabniają do zwierzęcia. Na przykład skupienie energii i napięcie mięśniowe odzwierciedlają instynkt drapieżnika. Matador staje się drapieżnikiem, który już nie bawi się swoją ofiarą, tylko jak zwierzę chce zabić, by zaspokoić naturalną potrzebę, żądzę, głód.

Charakter i klimat paso doble w tej części zbliżony jest do argentyńskiego tanga jako rytuału walki o władzę, walki pożądań, walki o uznanie. Rytuału, który

mężczyzna (*leader*) odgrywa wespół z kobietą (*follower*) przed widzem (*gaze*). Uwiedzenie kobiety dokonuje się wtedy, gdy uwiedziony zostanie również *gaze*. Paso doble też przesiąknięte jest erotyzmem. Erotyczne są doznania *aficionados*, którzy podnieceni grą wstępną, wyczekują w napięciu momentu spełnienia, w którym mężczyzna-matador posiądzie kobietę-byka.

Dynamika w paso doble to dialektyka energii czy Labanowskiego przepływu (*flow*). Po emanacji i konfrontacji (kontrastowaniu) zamierzonej, intencjonalnej, kontrolowanej energii (*bound flow*) matadora z naturalnym, ciągłym, swobodnym przepływem ruchu (*free flow*) byka, nadchodzi harmonijne dostrojenie i „uwspólnienie”. Każde z dwóch ciał demonstruje, sekwencyjnie lub symultanicznie, umiejętność skupiania energii „do wewnątrz” i uwalniania jej „na zewnątrz”, kontrolę nad przepływem ruchu, który jeszcze przed chwilą był ciągły, swobodny, płynny.

Moment idealnego uwspólnienia oznacza *de facto* zwycięstwo człowieka nad zwierzęciem, kultury nad naturą. Mimesis, imitacja, odzwierciedlanie, jest sztuką, świadomie i intencjonalnie przyjętą przez człowieka-artystę perspektywą wobec tego, co naturalne.

Jeśli w kulminacyjnym akcie zabicia byka widz ulega złudzeniu, że różnica między naturą i kulturą została zniesiona, to trwa to tylko moment, bo już zwycięzca odwraca się od zwyciężonego i zwraca się do widzów po zasłużone wyrazy uznania. Epilog paso doble przypomina, co było stawką w tej walce. Jaki był sens tej walki na

śmierć i życie. Śmierć byka, tak jak śmierć w ogóle, jest doświadczeniem granicznym. Koniec „naturalnego” życia może bowiem oznaczać otwarcie życia „w kulturze”. Zwycięzca zostanie w kulturowej pamięci. Przetrwa ku chwale, przestrodze i dla przykładu.

Dlatego epilog paso dobre to znowu czas na to, by zaprezentować elementy „ludzkie”, „kulturowe”. Pewne i zdecydowane kroki, wyprostowana dumna postawa, powściągliwe gesty zamiast mało dostojnych wybuchów radości i pyszałkowatych wyrazów satysfakcji. Ciało zwycięzcy to ciało harmonijnie rozciągnięte w przestrzeni. Płynie z niego przyjemność, która powinna udzielać się widzom.

Znaczące ręce Klitajmestry

ZAINTERESOWANIE TANCERZY własnym wizerunkiem pojawia się niemal zawsze w związku z jakimś osobistym kryzysem. Nie robimy wyników, nie możemy pozbyć się takiej czy innej łatki, np. wiecznych półfinalistów, nie przyciągamy uwagi publiczności, która okłaskuje inne, w tym gorzej tańczące od nas pary. Nierzadko bywa tak, że trudnością, która dopiero uruchamia sformułowanie powyższych problemów jako problemów, jest komentarz, wyjaśnienie czy rada, padające pod adresem tancerzy ze strony najbliższego otoczenia, zwłaszcza ich trenerów i trenerek. „Za mało było energii”. „W waszym tańcu nie ma życia”. „Brakuje wam pasji”. Tancerze słyszą też, że aby przekonać do siebie sędziów i widzów, „powinni być bardziej znaczący”. Zgodnie zapewne z intencją odbierają takie słowa jako krytykę obecnego „powierzchownego” i „banalnego” wizerunku, nieodbierającą wszakże nadziei, że da się coś zrobić, by nabrał on znaczenia. Pojawiają się więc pytania: jak to rozumieć, jak uczynić taniec „znaczącym”?

2.1. Kod tańca towarzyskiego

JESTEM ZAFASCYNOWANA FIZYCZNOŚCIĄ Laury i Massimo. Słowenka Laura Zmajkovicova i Włoch Massimo Arcolin są parą taneczną w stylu latynoamerykańskim, należącą do światowej czołówki tańca towarzyskiego. Niebanalna uroda Laury, podkreślona ostrym cięciem włosów opadających na twarz, kontrastuje z delikatnymi rysami Massimo. Chyba dlatego zgrzytem dla mnie jest każdy banal w obrazku tej pary – niewinna biel, infantylne falbanki i frędzle, w których wystąpiła dzień wcześniej na turnieju. Raził mnie każdy uśmiech nie w porę, umizgi do publiczności zdradzające brak pewności siebie. Teraz, gdy trenują na pustej sali, bez muzyki, jestem całkowicie pod ich urokiem. Skupiam się na ich ciężkich oddechach, na chropowatej (co rusz się o coś spierają), ale zażyło-intymnej relacji między nimi. Jestem zaniepokojona, ale też zaintrygowana tym, że w ogóle nie zwracają na mnie uwagi.

Laura koncentruje energię w górnej partii ciała. Ma subtelnie umięśnione plecy i smukłe ręce. Powinna odsłaniać plecy – myślę. A jej ręce powinny być symboliczne. To znaczy jak najwięcej wyrażać z tego, co się chce danym tańcem wyrazić. Massimo ma za to silne nogi. Podobają mi się momenty, w których ułożenie ciał obojga czyni z nich jedną postać, z wijącą się górą Laury na stabilnych nogach Massimo. Zachwyciła mnie chwila w paso doble, gdy Laura odchylała się od Massimo. Sprawiali wrażenie, jakby świadomie kierowali uwagę widza: od stóp Massimo, aż po odwróconą od partnera twarz Laury. Jak ręce tancerki

mogą stać się znaczące? Co i w jaki sposób znaki w postaci ludzkiego ciała mogą symbolizować?



II. 3. Laura Zmajkovicova i Massimo Arcolin podczas pokazu samby

W filmowej adaptacji Szekspirowskiego dramatu *Tytus Andronikus* z 1999 roku, w reżyserii Julie Taymor, Lawinia – córka tytułowego Tytusa, wodza rzymskich legionów, zostaje przez jego wrogów zgwałcona i okaleczona. Oprawcy, by nie mogła ich wskazać i zdradzić, odcinają jej dłonie i język. Widz towarzyszy przerażonemu spojrzeniu wuja dziewczyny, który na tle ponurego krajobrazu zgłiszcz obserwuje Lawinię. Jej ciało wygina się niczym krzew, z odciętych ramion wyrastają bezlistne gałęzie. Ręce zastąpione

kikutami symbolizują zniewolenie. Niema Lawinia ruchem okaleczonego ciała opowiada swój dramat.



II. 4. Fotografia teatralna przedstawiająca Lawinię Andronikus okaleczoną przez oprawców, którzy odciawszy jej dłonie, osadzili w obu przedramionach gałęzie

W obrazie filmowym zakodowane zostały także inne znaki, które ułatwiają interpretację i wzmacniają siłę przekazu. Czy sposób, w jaki Lawinia objawia się wujowi, nie przywodzi na myśl „gorejącego krzewu”, czyli postaci, pod którą Bóg objawił się Mojżeszowi? Samo imię Lawinii odsyła do imienia księżniczki z mitologii rzymskiej i bohaterki *Eneidy* Wergiliusza, o której losach, tj. małżeństwie z Eneaszem, zdecydowało przeznaczenie. Znaki w obrazie łączą się ze sobą i z innymi obrazami.



II. 5. Obraz autorstwa Tomasza Antalka, przedstawiający Laurę Zmajkovicovą, eksploruje motyw drzewa, stylizując górne kończyny tancerki na gałęzie poprzez zwielokrotnienie ramion, dłoni i palców

Poprzez symbole i inne znaki spoglądamy na obraz, film, dzieło literackie jak na reprezentacje czy realizacje języka. Języka filmu, sztuki, tańca, aż po ludzką kulturę *in toto*, przyjmując, że tworzą ją znaki. Analogie między tańcem i językiem nie są niczym nowym, pojawiają się od dawna, nawet bez związku ze strukturalizmem czy analizą semiotyczną jako wyrosłą na jego gruncie metodologią badań kulturowych. Martha Graham twierdziła, że taniec jest ukrytym językiem duszy, dla Maty Hari taniec był poematem, w którym każdy ruch jest słowem.

Z semiotycznej perspektywy, taniec ma swoją składnię: kroki, figury, choreografię jako zapis ruchu w przestrzeni. Te elementy składniowe z uwagi na ich znaczenie, czyli odniesienie do czegoś poza nimi samymi, określają poziom semantyki języka tańca. Zaś ze względu na ich oddziaływanie, np. na widzów, możemy mówić o pragmatycznym wymiarze „tanecznej gry językowej”. Taniec, który chce być znaczący, musi tę trojaką relację, w jaką wchodzi każda jego jednostka znacząca, tj. znak – uwzględniać. Relację znaku z innymi znakami (syntaktyka), relację znaków z przedmiotami (semantyka) oraz z użytkownikami języka (pragmatyka).

Musimy myśleć o znakach jako zarazem znaczących i znaczonych. Znak jest parą uporządkowaną, na którą składają się element znaczący (*signifiant*) oraz element znaczony (*signifié*). „Zniewolenie”, albo „kobieta, którą zniewolono”, to element znaczony. To pojęcie lub obraz mentalny, który chcemy wywołać w umyśle interpretatora – widza i każdego innego odbiorcy „odczytującego” naszą taneczną prezentację zniewolenia. Znak wywołuje efekt dzięki relacji znaczonego ze znaczącym, np. obrazem kobiety z odciętymi rękoma, jak w przypadku Lawinii. W tańcu elementem znaczącym mogłyby być różne przedstawienia ciała, np. związane opaską dłonie, i jego ruchu czy ustawienia, np. nienaturalne ułożenie (wykręcenie) ramion.

Musimy w ten sposób myśleć o znakach, żeby mieć do nich właściwe podejście. Rozróżnienie na znaczące i znaczone uświadamia w pierwszej kolejności, że związek

między nimi jest arbitralny. Relacja między nimi wynika wyłącznie z konwencji językowej, czy szerzej – kulturowej, co oznacza, że rekonstrukcja tej relacji, tj. zrozumienie i interpretacja znaczenia, wymaga kulturowej kompetencji – zarówno od twórców, jak i odbiorców tańca.

Tancerze oraz inni konkretni użytkownicy języka nie mają pełnej władzy nad znaczeniami, których chcą użyć. Liczyć się muszą z tym, że znaki, którymi się posługują, już odnoszą się do pewnych obiektów. Ręce oznaczają część ciała ludzkiego, a określone przedstawienia rąk symbolizują ograniczenie woli, brak sprawstwa, zniewolenie. Dlatego każde „robienie” z tańca czegoś znaczącego to proces rekonstrukcji znaczeń. Innymi słowy, efektywne użycie znaków, tj. kodowanie znaczeń, wymaga od użytkownika-twórcy umiejętności interpretacji znaków i rozeznania w temacie licznych sposobów, w jaki tworzą one znaczenia.

Taniec towarzyski jest już zakodowanym systemem znaków. Para taneczna „składa się z mężczyzny i kobiety”, głosi większość obowiązujących regulacji i kodeksów. Jednym z kryteriów oceny tańca jest oddanie stylu i charakteru poszczególnych tańców. Te i inne znaczenia tworzą kod tańca towarzyskiego, określony system znaków oraz sposobów ich tworzenia i odbioru. Kod tworzy pewien system, którego zachowanie pozwala utrzymać tożsamość danego stylu, a także danego tańca jako odrębnego wytworu kulturowego. Technika tańca towarzyskiego jest zakodowanym systemem znaków, który wytworzył określone tożsamości mężczyzny, partnerującej

mu kobiety, heteronormatywnej pary tanecznej, a także widza interpretującego w określony sposób. Kod tańca towarzyskiego to zarazem „reżim wytwarzania” i „reżim odbioru”, stanowią go bowiem „reguły ograniczające wytwarzanie znaczeń” i „reguły ograniczające ich odbiór” (Hodge, Kress 1988: 4).

Zauważmy, że kod tańca towarzyskiego przygotował grunt pod użycie cech fizycznych czy zachowaniowych kobiety do zakomunikowania jej zniewolenia. Znacznie trudniej byłoby jednak zrozumiale zatańczyć zniewolenie mężczyzny, który w tańcu towarzyskim stanowi korelat wartości takich jak siła, inicjacja, aktywność, decyzyjność. I odwrotnie, tak jak łatwo zatańczyć bezwolną czy zniewoloną kobietę, tak trudniej zbudować zrozumiały i przekonujący wizerunek kobiety sprawczej i dominującej.

A więc trzeba się z kodem liczyć. Brać w rachubę konwencje posługiwania się znaczeniami. Zważyć na przykład na to, że jeśli przedstawienie odciętych rąk zastąpimy przedstawieniem odciętej pięty, to najprawdopodobniej odbiorca europejskiego kręgu kulturowego, poprzez skojarzenie z Achillesem, pomyśli o ludzkiej słabości, może śmierci, ale raczej nie o gwałcie i zniewoleniu. Zabiegi kodowania, jeśli mają być efektywne, poprzedzić powinny zabiegi dekodowania znaków i sposobów ich rozumienia.

2.2. Katharsis i mimesis

ZAŁOŻMY WIĘC, że z naszą latynoamerykańską parą chcemy zbudować opowieść o kobiecie, która z ofiary przeistacza się w kata. W poczuciu wyrządzonej jej krzywdy, ukrywa przed innymi pragnienie zemsty, której w końcu dokonuje, zabijając swego oprawcę. A więc dość ponura historia. Pewnie widz nie spodziewa się, że zobaczy ją w jive'ie. Każdy z tańców latynoamerykańskich, tak samo zresztą standardowych, posiada określone elementy o indywidualnej odrębności: postawę taneczną, trzymanie, charakterystyczne akcje i figury. Te cechy są powiązane ściśle z techniką, muzyką, rodzajem ekspresji, tworząc znaczenie danego tańca. Znaki znaczą same w sobie i znaczą w połączeniu z innymi znakami, stanowiąc spójny system pojedynczego tańca. Uzyskują też znaczenie dzięki różnicom i kontrastom ze znakami innych tańców. Jeśli więc dramatyczna narracja i żałobna nuta nie stanowią dominującego kodu jive'a, to sporo ryzykujemy, na pewno dezorientacją widza, kodując w jego choreografii znaki charakterystyczne dla innych tańców, zwłaszcza w przypadku, gdy te inne należy jako inne, odrębne i różne, zaprezentować (np. podczas rundy turniejowej).

Skoro jednak mowa o przedstawieniu tragicznej historii, z jednej strony, i jive'ie, z drugiej, to razem wzięwszy, budzą inspirujące skojarzenie z tragedią grecką. Inspirowane już przez źródłowe powiązanie antycznego dramatu jako gatunku literackiego zarówno z inscenizacją

teatralną, jak i w ogóle – sztuką performatywną. „Autor dramatów w V wieku nie pisze (gr. *graphein*) przecież sztuki, lecz ją reżyseruje (*didaskein, poiein*): decyduje o wypełnieniu przestrzeni aktorami, o ich gestach, ruchu scenicznym, doborze masek, kostiumów, maszynerii teatralnej, często sam zajmuje się choreografią” (Stebnicka 1994: 143).

Arystoteles w *Poetyce* dokonuje charakterystyki tragedii w terminach „naśladowczego przedstawienia akcji poważnej i zamkniętej”, „mowy”, „nie opowiadania, lecz działania”, które ma określony efekt, tj. „wzbudza współczucie i strach, i przez to oczyszcza te uczucia” (Arystoteles 1951: 13). Wobec *common sensu* w kwestii tego, że tragedia jest dziełem przeznaczonym do oglądania i słuchania, Arystoteles musi wręcz swoim czytelnikom przypominać, że „przecież tragedia działa i bez przedstawienia na scenie, i bez aktorów” (Arystoteles 1951, 1450 b 18–19). Nawet wszakże jako tekst, i nie tylko dlatego, że podówczas nieznane było czytanie „ciche”, nadaje się do czytania na głos, „apelując do słuchu” (Danielewicz 1978: 97).

Do środków naśladowczych apelujących do słuchu należą na równych prawach śpiew (*melos*) i słowo (*léksis*), tj. partie śpiewane i partie mówione tragedii. Wizualne *partes qualitatatis* to *opsis*, tłumaczone jako „wystawa sceniczna”, do której zaliczały się maski, kostiumy, rekwizyty, dekoracje. Projektując partie meliczne i mówione, dramaturg antyczny „myślał również o efektach z dziedziny kinezyki. Rytm pieśni chóru (...) stanowił zarazem

partyturę choreografii”, określając, w jakim czasie aktorzy przyjmą odpowiednią pozycję na scenie (Danielewicz 1978: 97). Charakterystyka tragedii greckiej jako konotującej gestykę, kinezykę, muzykę wzmacnia tezę o performatywnych źródłach kultury greckiej. Jej reprezentanci dowodzą, odwołując się do przykładu Homeryckich heksametrów, że ruch ciała był pierwotny względem tekstu eposu, tworzonego jako muzyka do tańca (Amirthanayagam 2006).

Wedle pouczeń Arystotelesa, choć można „litość i trwogę” wywołać za pomocą *opsis* lub jeszcze precyzyjniej – za pomocą „zewnętrznych środków i wydatków na kostiumy i maski”, które w oryginale greckim kryją się pod terminem *choregia* – to ze względów artystycznych powinny one wyłonić się „z samego układu zdarzeń” (Arystoteles 1951: 14, 1453 b 1–9). Dla struktury dramatu i oddziaływania tragedii kluczowe są pojęcia *mimesis* i *katharsis*. Fabuła (*mythos*) tragedii ma przedstawiać „poważną akcję”, to znaczy odzwierciedlać i odwzorowywać rzeczywistość fizyczną i psychiczną „charakterów”, działania i przeżycia bohaterów uwikłanych w tragiczny konflikt jako sytuację bez dobrego wyjścia, bo cokolwiek bohaterki i bohaterowie nie uczynią, postąpią źle i źle skończą, potwierdzając przeznaczony im los. Ich ślepe i głuche na *fatum* poczynania budzić mają w widzach współczucie, np. dla swoistej „niewinności” bohatera, który, tak jak Edyp, nie wie, kogo w istocie zabija i poślubia, że stał się „bezwiednym” mordercą własnego ojca i mężem własnej matki. Daremność prób wydostania

się z sideł przeznaczenia wywoływać ma strach, że każdy z obserwujących zdarzenia jest wydany losowi, uczestnicząc w świecie rządzonym przez siły determinujące jednostkowe działania.

Odbiór tragedii jest doświadczeniem bolesnym, od początku emocjonalnym, choć nastawionym na rozumienie i poznanie. Znaki zakodowane przez dramaturga i odcodowywane przez widza mają naturę Peirce'owskich „interpretantów dynamicznych”, wskazujących na faktyczny efekt, który każdy z nich wywiera na myśli i zachowanie interpretatora. Znaki logiczne wytwarzają określone treści poznawcze, czyli dają „rozpoznanie” jako Arystotelesowski składnik fabuły. Znaki emocjonalne wywołują określone uczucia, doznania, afekty – to wszystko, co oznacza greckie słowo *pathos*. Wreszcie znaki energetyczne, które Arystoteles nazwałby etycznymi (odpowiednio do greckiego *ethosu*), aktywizują odbiorcę, zostawiają ślad w jego działaniach i zachowaniu, ulepszają jego „charakter”. *Katharsis* jako „oczyszczenie” (łac. *purificatio*), choć spowodowane, czy lepiej poruszone, doznaniem litości i trwogi, nie dokonuje się i nie spełnia w uczuciowym i biernym sympatyzowaniu z cierpieniem bohaterki czy bohatera, lecz wymaga afirmacji tego, co i jak się stało, jako tego, co musiało i powinno się było wydarzyć. Akt afirmacji konotuje zarówno określoną wiedzę (co się dzieje i dlaczego), którą widz nabywa wraz z przebiegiem akcji dramatycznej, jak i określoną reakcję emotywno-oceniającą. Widz uznaje swoje powinowactwo z charakterami, które mu się prezentują, a uczestnictwo w ich cierpieniu uświadamia mu, że

tak samo jak oni boleśnie przeżywa krzywdę, stratę, odczuwa pragnienie zemsty czy strach przed karą. Tragedia mówi o prawdach uniwersalnych, wydarzenia jednostkowe z zasady mają tu służyć do zbudowania uogólnień na temat ludzkiej natury. Zgodnie ze światopoglądem starożytnych Greków, samopoznanie jest koniecznym, a nawet wystarczającym warunkiem etycznego działania, czyli aktywnego kształtowania duszy, w tym stanowiących ją afektów i namiętności. Wiedza więc otwiera możliwość zajęcia postawy wobec świata – choćby polegać miała ona na stoickim beznamiętym spokoju wobec tego, co nieuchronne, czy epikurejskiej samodyscyplinie polegającej na wygaszaniu wszelkich (a więc większości) przyjemności, które nie są naturalne i konieczne.

Arystoteles też prawdopodobnie w tym duchu myśli o *katharsis*. „Oczyszczenie” z doznań litości i trwogi polega na gotowości, powziętej na podstawie osądu charakterów, poddania uczuć rozumowej kontroli. *Katharsis* nie przestaje mieć jednak znaczenia stanu emocjonalnego. W *Etyce nikomachejskiej* Arystoteles (2007: II. 5. 1105 b 23–24) wyróżnia trzy rodzaje zjawisk psychicznych: namiętności, zdolności i trwałe dyspozycje:

Namiętnościami nazywam: pożądanie, gniew, strach, odwagę, zawiść, radość, miłość, nienawiść, tęsknotę, zazdrość, litość – w ogóle wszystko, czemu towarzyszy przyjemność lub przykrość; zdolnościami zaś nazywam to, dzięki czemu możemy doznawać wymienionych wyżej namiętności, więc dzięki czemu zdolni jesteśmy [np.] gniewać się, smuć się lub litować; trwałymi wreszcie dyspozycjami nazywam to, dzięki czemu odnosimy się do namiętności w sposób właściwy lub niewłaściwy.

Nie musimy rozwiązywać sporów lingwistycznych wokół kwestii, jakiej interpretacji pojęć użytych przez Arystotelesa w *Poetyce* dać pierwszeństwo, by uznać i wykorzystać różnice między znakami. Czym innym okazują się uczucia („namiętności”), jakich nośnikami są charaktery, a które widz ma rozpoznać jako elementy własnej, bo ludzkiej natury. Czym innym są trwoga i litość jako doznania („zdolności”) będące elementem struktury tragedii i zamierzoną pochodną fabuły. I wreszcie, czymś jeszcze innym jest katarskie oczyszczenie z tych ostatnich, jako że oznacza rodzaj poznawczo-afektywnego odniesienia się do tych pierwszych („dyspozycja”). Tragedia „oddziałuje dwójako: poprzez fabułę «poucza», poprzez litość i trwogę zaś «wzrusza», czyli wywołuje odpowiednie «wrażenia duszy», «doznania afektów»” (Sarnowska-Temeriusz 1980: 260). Widz odpowiednio pouczony i wzruszony jest przygotowany do epilogu tragedii, do osiągnięcia nowego poziomu zaangażowania w dzieło, które okazuje się opowieścią także o nim i o jego świecie. Aktualizuje i indywidualizuje ponadczasowe treści i uniwersalny sens tragedii. Nie bez powodu *katharsis* ma być przeżyciem przyjemnym, nieprzypadkowo konotuje fenomeny takie jak uspokojenie, ulga, ukojenie. W trwodze i litości widz był „w skórze” bohatera czy bohaterki, był tą samą postacią. Teraz czuje się takim samym człowiekiem. To istotna zmiana, która wymaga dystansu do własnych afektów. Odczytując intencję artysty, rozumiejąc przekaz jego dzieła, odbiorca dla samego siebie znaczy więcej – z biernej ofiary przeznaczenia urasta do czynnego odtwórcy znaczeń.

Różnica w teorii czyni różnicę w praktyce. Szukając sposobów poznawczo-afektywnego zaangażowania odbiorcy w opowieść o kobiecie, która z ofiary stała się katem, inne znaki będziemy brać w rachubę dla oznaczenia uczuć naszej bohaterki, inne posłużą zapewne do zakomunikowania, do czego jest zdolna i wywołania emocjonalnej reakcji widza na jej poczynania. Inne wreszcie będą predysponować widza do osiągnięcia stanu *katharsis*.

Przez pryzmat różnic między *mimesis* i *katharsis*, między oddziaływaniem przez *mythos* a oddziaływaniem poprzez *opsis* lub pozostałe *partes qualitatibus*, można spojrzeć na strukturę komunikacyjną każdego tańca z osobna oraz na układ komunikacyjny wszystkich pięciu tańców latynoamerykańskich. Odwzorowywanie korridy pozwala na interpretację paso doble jako tańca mimetycznego. Zamykający demonstrację tancerzy jive ma zadziałać kataraktycznie, wyładowując agresywność i gwałtowność uczuć, rozbudzonych poprzednimi tańcami, w przeżyciu nie tyle beztroskiej radości, co afirmatywnej wobec przeżytych doznań przyjemności. Technicznym umiejętnościom zachowania równowagi ciała, jakich domaga się szybki i skoczny jive, odpowiada harmonia duszy. Opowieść o naszej mściwej bohaterce może więc powstać na kanwie konkretnego tańca, ale też może wyłonić się w logice i dynamice wszystkich tańców jako części jakościowych, które układają się w spójną znaczącą całość.

Różnice unaoczniają, jak wiele funkcji może mieć język, w tym także język tańca. Jak widzieliśmy na

przykładzie tragedii, język może służyć do „naśladowania”, odwzorowywania, opisu rzeczywistości pozajęzykowej. Z tej funkcji korzystały powieści realistyczne. Z tej funkcji korzystał balet. Taniec może być fabularny. Opowiadać sytuację „z życia wziętą”, na przykład historię skomplikowanej miłosnej relacji między dwojgiem ludzi. Może być jak literatura faktu albo *reality show*. Taniec może opowiadać o uczuciach, może uczucia wzbudzać i może je wyrażać. Dla dramatu greckiego, który skupia się na „naśladowaniu” wspólnego dla nadawcy i odbiorcy świata, dominująca okazuje się poznawcza (denotatywna, oznaczająca) funkcja języka. Poruszenie uczuć odbiorcy i jego katarctyczne uspokojenie przesądzają też jednak o (równowadze funkcji ematywnej – ekspresywnej (ekspresja charakterystycznych uczuć bohatera/bohaterki), a zwłaszcza impresywnej (wywołanie uczuć i postaw u widzów). Te funkcje dyktują też wybór metod, np. rozwiązań kompozycyjnych czy środków artystycznego wyrazu, które stanowić mogą odpowiedź co do sposobów osiągania analogicznych efektów.

2.3. Poetyka tańca

ODWZOROWANIE ŚWIATA MOŻE – jak podpowiada tragedia – dokonać się dzięki odpowiedniej kreacji przestrzeni, tj. poprzez oznaczenie jej zobiektywizowanymi sensami, które jako takie są rozpoznawalne dla widza. A więc na przykład dzięki użyciu symboli wskazujących

na dominujący rys charakteru czy zachowania bohaterki. Tak Ajschylos w *Agamemnonie* i w *Ofiarnicach* symbolicznie oznacza mężobójczynię Klitajmestrę. Jak pisze Elżbieta Włodarczyk-Kucab (2006: 188):

Tragicy greccy chętnie operowali symboliką zwierzęcą, która doskonale imitowała charakter ludzki i różnorodność przyjmowanych póz i postaw. W przypadku Klitajmestry twórcy dysponują niezwykle bogatą ornamentyką symboli, które odzwierciedlają predyspozycje i atrybuty morderczyni. Jednym z najczęściej przywoływanych wcieleni bohaterki jest właśnie postać gada – żmii.

W ten sam sposób symboliczne mogą być elementy stroju tancerzy, biżuteria, rekwizyty.

Szeroki, długi płaszcz, zatrąę
pysznie tkaną, tak wielką sieć na jego ciało
zarzucam, że ni uciec, ni odeprzeć ciosu
nie zdoła. I uderzam go dwakroć...
(Ajschylos, *Agamemnon* 1629–1631)

Tak relacjonuje Klitajmestra dokonanie zemsty na mężu – sprawcy jej nieszczęść. Bogato zdobiona szata symbolizuje władzę i męstwo, jej przejęcie przez kobietę, gest zarzucenia jej na Agamemnona, spętania bezbronnego niczym siecią pajęczyny, przenosi te znaczenia na obecną właścicielkę, a przynajmniej wyraża jej uzurpację do męskiego świata, zawłaszczając jego męskie atrybuty: samostanowienie i panowanie. Dramatopisarz podpowiada nam efektywną metodę przenoszenia znaczeń, a dokładnie mówiąc, tego, co znaczone, z jednego elementu znaczącego na drugi. Nasza choreografia tańca

towarzyskiego, kodu, w którym mężczyzna stał się korelatem siły, decyzyjności, dominacji, musi określać sposoby na to, by wartości te – zgodnie z naszą intencją – ucieleśniała i uosabiała kobieta.

Zauważmy, że szata w przykładzie jest znakiem metonimicznym, a więc już znakiem, który znaczy dzięki uprzedniemu przeniesieniu. W języku greckim *metonymía* oznacza przenośnię. Ale przenośnię specjalnego rodzaju, w której zastępujemy dany przedmiot (władzę, męstwo, dominację) innym przedmiotem, który staje się reprezentacją tego pierwszego. Nie ma naturalnego związku między nimi, szata znaczy to, co znaczy, mocą arbitralnego, konwencjonalnego ustanowienia określonej, np. bogato ustrojonej, części ubioru mężczyzny, atrybutem władzy, charakterystyczną cechą panowania. Znak metonimiczny to coś, co kojarzy się z czymś innym, innym od siebie, ale i innym od tego wszystkiego, co oznaczać może pierwotnie. Ze wszystkich możliwych znaczeń szaty, w tym po prostu jako części stroju, dzięki bogatemu ustrojzeniu, a zatem konkretnemu zobrazowaniu i przedstawieniu, zakotwiczyliśmy szatę jako strój władcy i mężczyzny.

Innym rodzajem znaku, a zarazem odmiennym rodzajem „przenośni”, jest znak synekdochalny. Synekdocha wykorzystuje „realne”, substancjalne”, „materialne”, „faktyczne” pokrewieństwo, podobieństwo czy połączenie między przedmiotami. Jeśli wyrażenie „człowieka rozpoznaje się po jego oczach” ma sens, to dzięki przeniesieniu całości, którą jest człowiek, na (faktyczną) część

jego ciała, którą są oczy. „Człowiek-serce” to też synekdocha, gdzie serce – część ludzkiego organizmu zastępuje całość złożoną ze wszystkich organów. Jeśli chcemy, by kształt czy ruch rąk został odczytany jako „zniewolenie kobiety”, to najpierw musimy przenieść uwagę widza z całości jej ciała na tę szczególną, ale „realną” część, która będzie za chwilę (mocą kolejnych przeniesień) mogła „mówić za nią”, „stając się nią”.

Sposobem oznaczania przestrzeni może być zastosowanie „znaczącego” koloru. Zemsta Klitajmestry zapowiadana jest widzom poprzez znak wizualny – purpurową tkaninę, jaką kobieta rozpostarła przed wracającym do domu mężem. Purpura symbolizuje krew, która za chwilę zostanie przelana. Widownia grecka z uwagi na usytuowanie (w teatrze greckim na scenę patrzyło się z góry, z siedzeń wykutych w skale), wejście i kroczenie Agamemnona po krwistym dywanie postrzega jak wkroczenie do piekieł, w odmęty zbrodni i zła (Ajschylos, *Agamemnon* 920–926). Kolor może być sposobem przenoszenia znaków, a zatem wytwarzania znaczenia. Przykładowo, te same barwy stroju mężczyzny i kobiety w pasko mogą ułatwić odczytanie ról postaci: mężczyzny-toreadora i kobiety jako płachty, a więc broni w walce z bykiem. I na odwrót, zróżnicowanie barw na strojach partnerów, przystrojenie kobiety w elementy kolorystyczne, jakie zwyczajowo, zgodnie z konwencją korridy, znajdują się na patykach (banderillach), które toreadorzy (banderillerzy) wbijają w kark byka, umożliwi interpretację ról partnerów jako wzajemnych przeciwników i rywali.

Znaki znaczą w połączeniu z innymi znakami, przejmując znaczenie od poprzedzających lub następujących po nich znakach. Tak dzieje się zwłaszcza w tańcu, który zbudowany jest z sekwencji ruchów. Znaki syntagmatyczne uzyskują znaczenie dzięki otaczającym je znakom, np. rozumiemy zniewolenie Lawinii dzięki współwystępowaniu ruchu odciętych ramion z ruchem odciętego języka. Lub też sens staje się czytelny, bo coś go zapowiadało, „wprawiło w ruch” wcześniej, jak znaczenie purpurowego dywanu dopełniło się w (późniejszym) akcie zabójstwa, „udekorowanego” analogicznymi kolorami purpury. Znaki paradygmatyczne znaczą inaczej niż syntagmatyczne, bo „w kontraście” z innymi znakami. Znaczenie partnerowania możemy uzyskać, kontrastując prowadzenie z podporządkowaniem, ruchu czynnego z biernym. Dodatkowe gesty (lub ich znaczący brak) mogą dookreślić znaczenie takiego partnerowania jako porozumienia i współpracy (zgodnego podziału ról) bądź jako konfliktu i walki o władzę.

Znaczenie budujemy więc często w sekwencji znaków, podobnych i różnych, dzięki połączeniom i poprzez kontrastowanie. Znakiem, że postać dramatu greckiego przejmuję inicjatywę, było to, że przemawia lub schodzi ze sceny jako ostatnia. Idąc tym tropem, komunikat o zemście naszej bohaterki jako świadomie powziętym akcie woli musiałby być sekwencją znaków, z których pierwszym (znaczącym momentem) nie byłby ruch inicjowany przez partnerkę, lecz ten, którym kończyłaby ona akcję poprzedzającą dokonanie zbrodni. Napięcie dramatyczne

skupia się na decyzji bohaterki domykającej ruch, który zostaje wszakże zainicjowany przez jej partnera.

Przed osobą, która chce stworzyć przekonującą wizję tańca, zaprojektować „znaczącą” choreografię, stoi zadanie określenia, co będzie znakiem, co znaki przewidziane do użycia oznaczają „w sobie”, a co znaczą w powiązaniu (i jakim) z innymi znakami „w sobie”. Relacje między znakami (metonimicznego podobieństwa, synekdochalnego pokrewieństwa, syntagmatycznej różnicy i paradygmatycznego kontrastu) można sporządzić jako schemat wzajemnych odniesień. Ostatecznie należy prze-myśleć związki znaków z systemami znaczeń o szerszym zasięgu, kodami, reżimami tworzenia i odbioru.

Podstawową różnicą gatunkową między tragedią a komedią jest fabuła. Starożytny komediopisarz Antyfanos miał narzekać na konieczność wymyślania nowych sytuacji komediowych, w przeciwieństwie do tragediopisarza, który ma do dyspozycji „powszechne mity i sztuczki, na przykład *deus ex machina*” (Stebnicka 1994: 145). Tragedia uogólnia jednostkowe wydarzenie do postaci uniwersalnego prawa, konkretny charakter służy do zobra-zowania ludzkiej natury. Świat przedstawiony w tragedii stanowi odwzorowanie *kosmosu*, a raczej tego, co stanowiło powszechne wyobrażenie Greków na jego temat.

Dla człowieka wychowanego w tradycji homeryckiej świat jest mityczny. Jest dziełem bogów igrających z ludźmi, zastawiających na nich sidła albo ratujących ich z opresji, ulegających śmiertelniczkom, zazdrosnych o śmiertelników. W bogach ludzie rozpoznają samych

siebie, którzy kochają i nienawidzą, cierpią i błędzą, oszukują i zwodzą. Zgodnie z mitem, o losach świata przesądzają potrzeby, pragnienia, namiętności, a więc w istocie ludzkie pobudki, które – skoro podzielane z bóstwami – nie są niskie, niemoralne, nie są tym, czego „być nie powinno”. Są psychologicznym *factum*, ontologicznym *status quo*, „w sobie” istnieją nie tyle „poza”, co „przed” dobrem i złem, jako konieczne przyczyny pozornie tylko przypadkowych działań człowieka. Człowiek występujący przeciwko boskim prawom i obyczajom, to w tej tradycji człowiek pozbawiony sprytu raczej niż serca. Nie kombinuje, jak to kombinują bogowie, nie zna „sztuczek”, którymi mógłby obłaskawić boginie.

Zapewne Grek epoki homeryckiej, usłyszawszy nasz pomysł na historię o kobiecie pałającej zemstą, pokiwałby pobłażliwie głową na znak, że ją doskonale zna i nawet wie, jak się potoczy. Mitycznym prawzorem kobiety-mścicielki, mężobójczyni, kobiety na wskroś fatalnej, jest Klitajmestra. Żona Agamemnona, króla Myken, zwycięskiego wodza spod Troi. Bohaterka wielu odsłon dramaturgicznych (pojawia się w tragediach tych największych – Ajschylosa, Eurypidesa i Sofoklesa). Współ z kochankiem zamordowała męża, któremu nie mogła wybaczyć wyrządzonych krzywd, tego, że wziął ją siłą, zabiwszy pierwszego męża, a przede wszystkim, iż był gotów poświęcić ich wspólną córkę Ifigenię w ofierze bogini Artemidzie.

Tyle że my nie tańczymy dla ludzi antycznych, lecz współczesnych. Dla nas Klitajmestra mityczna i tragiczna

jest znakiem, jaki był w totalności swojego znaczenia zrozumiały, pobudzający i przyjemny (katartyczny) dla odbiorcy, który pod wieloma istotnymi względami należy do przeszłości. Jakie to względy? To powinno się nam ujawnić w toku rekonstrukcji znaków i ich wzajemnych relacji. Czy nasi aktualni odbiorcy wierzą, że wszystko jest dziełem bogów, a charakter to charakter – jaki jest, taki jest, skazując człowieka na określony los? Czy ofiara rodzi ofiarę, bez wyjątków w postaci wybaczenia, rozgrzeszenia, wewnętrznej przemiany? „Wszystkie znaki uzależnione są w procesie znaczenia od określonych, konkretnych odbiorców – ludzi, dla których mają one znaczenie oraz w systemach wierzeń i przekonań, w których zyskują znaczenia” (Williamson 1978: 40). To aktualni odbiorcy są źródłem ruchu znaczeń. To oni i one dekodują taniec. Co wyobrażamy sobie, że zdołają zrozumieć, co im się spodoba, co zechcą z tego dla samych siebie zachować?

Te pytania wciąż jak najbardziej dotyczą naszej tanecznej opowieści o kobiecie, która dokonuje zemsty. Czy chcemy, by była nadal przede wszystkim Klitajmestrą, zbliżonym do oryginału czarnym charakterem, przebiegłą zmiją lub *femme fatale*, której perypetie wciągają widza jak thriller: czy uda jej się przeprowadzić zbrodniczy zamiar, wyda się, czy się nie wyda?

A może z całej historii najistotniejsze do opowiedzenia jest to, co dzieje się wewnątrz, za powierzchownym obrazem kobiety bez sumienia? Psychoanaliza uogólniła przypadek Klitajmestry do syndromu oznaczającego

nieświadomą nienawiść żony do męża, spowodowaną głęboką traumą, która odciska tragiczne piętno na jej zachowaniu i życiu.

Taniec o kobiecie może być narracją pierwszoosobową, z wiodącą funkcją ekspresywną: jak czuje się ktoś, kto cierpi? Jak zachowuje się ktoś, kto został skrzywdzony albo ktoś, kto z zemsty krzywdy wyrządza? Albo też zadziałać jako inwokacja, manifest, apel kobiety w imieniu innych kobiet, kobiet zniewolonych w kulturze patriarchatu, które nie tyle się mszczą, co wymierzają sprawiedliwość.

*I*ronistki i ekscentrycy

TURNIEJ TAŃCA LATYNOAMERYKAŃSKIEGO trwa w najlepsze. Publiczność oklaskiwała już cza-czę, sambę i rumbę. Sędziowie krążą po parkiecie jak sępy, z rzadka rzucając na zawodników spojrzenie dłuższe niż okamgnienie. Za chwilę paso doble. Pary ustawiają się, by zaraz zacząć *paseo*, jak tylko orkiestra zagra dobrze znaną marszową nutę.

Jedna z nich nie czeka na muzykę. Bach, bach, bach, błyskawiczna sekwencja ruchów i tancerze zastygają w widowiskowej pozie. Jakby już rozstrzygnęli walkę, o której dopiero mają przecież opowiedzieć.

To rozstrzygnięcie, ta poza, to podanie w wątpliwość ustalonego porządku, jakim jest ruch do muzyki, a już zwłaszcza w paso doble, gdzie o wszystkim wszystko zadecydowane – to sztuczka championów, wielokrotnych triumfatorów zawodów tańca towarzyskiego – Michaela Malitowskiego i Joanny Leunis.

Ten ruch przed początkiem, oczekiwany w ich wydaniu, ale nieoczekiwany przez dyscyplinę, która albo się nagnie, albo ukarze buntowników. Ta sztuczka dla

niektórych jest powiewem sztuki. Ci mówią, że dzięki takim sztuczkom Michael i Joanna to oryginalni i autentyczni artyści.



Il. 6. Michael Malitowski i Joanna Leunis uchwyceni w figurze otwierającej ich choreografię paso doble, wykonywanej tuż po wejściu na parkiet, przed rozpoczęciem utworu muzycznego (Blackpool Dance Festival 2007)

Taniec związany jest z muzyką, ale natura tego związku nie jest wcale „naturalna”. I można to powiedzieć o każdym innym związku w tańcu towarzyskim. Na przykład o związku standardu z łaciną, albo o związku mężczyzny i kobiety w parze tanecznej. Ich natura nie jest naturalna, bo są to relacje ustanowione konwencjonalnie, a więc są strategią kultury lub kultur, które „zadecydowały” o takim czy innym kształcie tych powiązań.

Przykładowo, niektóre z powyższych związków można wyjaśnić, odwołując się do „mitów założycielskich”

kultury euroatlantyckiej. Mity tego rodzaju wskazują na genezę zjawiska (tu: kultury) i tłumaczą, na jakich zasadach dokonuje się jego rozwój. Oto u źródeł kultury, wyznaczając jej dynamikę, znajdują się podstawowe, choć przeciwstawne pierwiastki i żywioły, tj. apolliński i dionizyjski. Są tak różne, jak różni są Apollo i Dionizos, bogowie mitologii greckiej. Pierwszy personifikuje harmonię, światło, duchowość, drugi – chaos, ciemność, instynkty i pożądania. Kultura rozmaicie reinterpretuje ich związek, czasem jako walkę o dominację, czasem pokojową równowagę. Tak też sztuki, jeśli wierzyć filozofowi Fryderykowi Nietzsche, zrodziły się ze skłonności do któregoś z tych bogów i stojących za nimi wzorców. Apollińskość „wynaturzyła się” w sztuki plastyczne, wizualne. Dionizyjskość „zapłodniła” muzykę.

Sztuczka Michaela i Joanny zasadza się na ukazaniu tańca jako „nienaturalnego” powiązania ruchu z muzyką. Taniec nie jest tylko układem kroków do muzyki, skoro wyłania się ona spod stóp tancerzy, wybrzmiewając z ruchu ich ciał.

3.1. Prawdziwość versus szczerość

TANIEC MOŻE OPOWIADAĆ o ludzkich uczuciach, ale niekoniecznie uczuciach tancerza, który o nich opowiada. Niby oczywiste, a przecież tancerze często słyszą: Otwórz się! Pokaż swoje emocje w tańcu! Bądź sobą! Jednak czym innym jest opowiadanie i odwzorowywanie

ludzkich stanów emocjonalnych, a czym innym jest snucie opowieści o sobie i wyrażanie przez tancerza jego osobistych uczuć i postaw. Tańczenie to niekoniecznie pisanie pamiętnika.

W swojej przemowie noblowskiej *Czuły narrator* Olga Tokarczuk (2020: 264) diagnozuje, że dzisiejszą literaturę, a nawet w ogóle „współczesną optykę”, zdominowały narracje pierwszoosobowe. Ludzie chcą opowiadać o sobie, o swoim losie, o własnych przeżyciach. „Instynkt ekspresji”, jak go nazywa Tokarczuk, to „ekspresja autorskiego «ja»” (2020: 266). I odbiorcy tańca na ogół spodziewają się, że tancerz będzie tańczył siebie, o sobie i od siebie. Że tylko w takim wypadku jego taniec będzie wartościowy, a on sam – szczerzy i prawdziwy.

Tymczasem odnotowane właśnie określenia, tj. „szczerzy” i „prawdziwy”, nie znaczą tego samego, odnosząc się do dwóch odmiennych rzeczy.

Filozof Jürgen Habermas stwierdził, że to, co komunikację między ludźmi czyni nie tylko udaną, ale w ogóle możliwą, to okoliczność, że osoby komunikujące zakładają, domniemywają i oczekują po sobie nawzajem całkiem konkretnych rzeczy. A mianowicie, że mówią zrozumiale (1), zgodnie z prawdą (2) i uznanymi normami społecznymi (3), a przy tym szczerze (4).

Przykładowo, jako widzowie turnieju tańca spodziewamy się właśnie tańca, a zatem tego, co ma takie znaczenie, bo podporządkowane zostało, stosownym dla tej dziedziny sportu i sztuki, regułom syntaktycznym i semantycznym (1). Przyjmujemy też, że mamy do czynienia

„z właściwymi osobami na właściwym miejscu”, że ten, kto tańczy, ma prawo rywalizować, a ten, kto ocenia – sędziować (3). Czynimy też pozostałe dwa założenia co do prawdy i szczerości.

Prawdziwość (2) odnosi się do zawartości poznawczej komunikatu, którym w naszym wypadku jest dana prezentacja tańca. W tym sensie obiektywnej, że stwierdzającej coś o tym, co nie stanowi elementu tylko „wewnętrznej świata” czy stanu emocjonalnego wykonawcy i tancerza. Treści komunikatu „przeznaczonej” do (faktycznego lub ewentualnego) sprawdzenia, czy tak jest, jak tu się właśnie twierdzi. Mówię prawdę: ktoś pokroju Klitajmestry prędzej czy później, ale zabije!

Mówię to z pełnym przekonaniem. Wierzę w to, co mówię. I tu dopiero mamy do czynienia ze szczerością (4). Ta odnosi się do wartości subiektywnej komunikatu. Dotyczy wnętrza wykonawcy, oparta jest na jego intencjach, służy do wyrażania doświadczeń osobistych, intymnych.

Jak widać, prawdziwość i szczerość to nie to samo. Dlatego można szczerze wygłaszać bzdury, święcie wierząc, że są prawdziwe. I dlatego intencja spala na panewce, gdy chcąc kogoś wywieść w pole, w istocie wskazujemy mu właściwe miejsce i drogę.

Zwróćmy uwagę na różnicę między tańcem Isadory Duncan i tańcem Marthy Graham – dwóch ikon tańca współczesnego. Duncan opowiada o sobie, własnych uczuciach i stanach emocjonalnych. Nie od parady uważana za prekursorkę ekspresjonizmu, wyraża w tańcu własne uniesienia. Stawia na szczerość, z tego chce być

rozliczana. Jakby krzyczała: Taka jestem! Nie wstydzę się tego! Cieszę się, że w tańcu i dzięki sztuce mogę być sobą.

Dla Marthy Graham równie ważna co funkcja ekspresyjna jest funkcja poznawcza mowy tańca. Graham chce tańczyć o uczuciach i stanach ludzkich, niekoniecznie jej własnych. Mówić tańcem prawdę o tym, co stanowi tak zwaną naturę człowieka. Jakby zapewniała: Przekonam was, że nie wszystkie uczucia są piękne, choć wszystkie są ludzkie. Człowiek zdolny jest do wyższych uczuć, ale i do największej podłości.

Wobec różnicy między prawdziwością i szczerością można mówić z sensem, że dobry aktor jest przekonujący nawet wtedy, gdy kłamie. A literat pisze prawdę – jak powiada Tokarczuk za Arystotelesem – nawet wtedy, gdy jego utwory są fikcją (2020: 273). Co jednak sprawia, że mu wierzymy?

Tokarczuk odpowiada na to pytanie, odwołując się do pojęcia „czułości”, którą „dobry” narrator obdarza swoje postaci. Czułość objaśnia jako sztukę „uosabiania, współodczuwania, a więc nieustannego odnajdowania podobieństw” (2020: 287). Rodzaj „personalizowania” cudzych doświadczeń, przekonań i odczuć, który „pojawia się tam, gdzie z uwagą i skupieniem zaglądamy w drugi byt, w to, co nie jest «ja»” (2020: 288). Czułość to mniej niż całkowite zawierzenie bohaterowi, ale więcej niż chłodne uznanie obcej perspektywy. Tak jak tolerancja to mniej niż gorąca akceptacja, a więcej niż lodowata obojętność. To rodzaj pokory przed losem, splotem okoliczności, który mógłby sprawić, że znajdę się w położeniu tego, kim teraz gardzę.

Mogę ulec pokusie, popełnić błąd, słowem – okazać się, jak pogardzany *inny* – ludzka. „Czule” traktując objaśnienia Tokarczuk, wydaje się, że jest cena, jaką obdarzony nią narrator płaci za swą wrażliwość. Powiada się, że kto raz zajrzy złu w oczy, nigdy tego nie zapomni. Kto raz zadrży ze strachu, nigdy nie zazna zupełnego spokoju. Hamlet, który poznał prawdę o zdradzie swojej matki, już nie będzie w stanie uwierzyć w bezinteresowną miłość Ofelii. Niewiedza jest błogosławieństwem, tak też wiedza bywa przekleństwem.

Wróćmy jednak do pytania o to, co czyni artystę przekonującym. Same pojęcia prawdziwości i szczerości chyba nie wystarczą. Bo przecież, zarówno szczerą, że aż nieprzyzwoitą Duncan, jak i prawdziwą do bólu Graham, są tak samo przekonujące. No może nie dokładnie „tak samo”, ale jednak robią na nas podobnie „piorunujące” wrażenie. Nie budzą w nas wątpliwości, że obie są artystkami. Są oryginalne. Są autentyczne. Tak często o nich mówimy. Nierzadko też oryginalność i autentyczność stawiamy przed tancerzami jako wymóg. Tancerzom, którym odmawiamy autentycznego i oryginalnego wizerunku, nie dajemy skreśleń do następnej rundy w zawodach i nie zapraszamy ich do pokazów.

3.2. Autentyczność w trójkącie. Osobowość – tożsamość – wizerunek

RAZ JESZCZE SIĘGNIJMY PO INSPIRACJE do polskiej noblistki, która pisze tak:

Młody autor czy autorka, którzy ulegają niezwykle pociągającej radości pisania, często spontanicznie przyjmują, że jego sprawcą jest to samo „ja”, którym się jest na co dzień, które je, śpi, podróżuje, kocha. Rzadziej zwracają uwagę, że z chwilą przenoszenia wizji na papier zostajemy zaangażowani w słabo poznany proces psychologiczny, który wykracza poza ustalone granice tego, co już wiemy, i otwiera nas na jakieś inne, nie do końca zwerbalizowane rejony (Tokarczuk 2020: 150).

Tokarczuk używa metafory „głosu”, który wie, że narrator, twórca, artystę, który ma swoją „wewnętrzną dramaturgię” i który jest w istocie „brzmieniem pewnej przestrzeni” (2020: 150–151), świata przedstawionego w powieści.

„Głos” artysty jest tyleż odkrywany, co poszukiwany, lub odwrotnie. Poszukiwanie artystycznego „ja” jest po części odkrywaniem siebie, a po części tworzeniem i konstrukcją własnej tożsamości. Ten proces ma swoją „dramaturgię”. W przypadku artysty-tancerza rekonstruowanie tożsamości zaczyna się i kończy na ruchu, jest dokonaniem w *medium* ciała i w ciele się wyraża, jest dokładnie „brzmieniem” ciała w przestrzeni.

Wewnętrzny głos artysty uzewnętrznia się w tym, co nazywamy jego artystycznym wizerunkiem. *Wizerunek* to rozpoznawalny intersubiektywnie zestaw cech

psychiki, zachowania i wyglądu, utożsamiany z jednostką. Przypisujemy mu *autentyczność*, gdy wiernie reprezentuje on jej tożsamość.

Określenia *osobowość* i *tożsamość* są problematyczne. Tancerzom często zarzuca się „brak osobowości”, tłumacząc ich słabe notowania na turniejowym parkiecie. Podważa się tym samym ich pewność siebie i jak można się spodziewać, kieruje ich wprost do gabinetu psychologa lub psychiatry. Poniekąd słusznie, bo to specjaliści parający się problemami osobowości. Tylko czy rzeczywiście spotkanie z nimi odbywać się powinno na podstawie diagnozy sędziów i innych ekspertów z dziedziny tańca?

Między osobowością (*personality*) a tożsamością (*identity*) istnieje płynna, ale – jednak – granica. Pierwsza oznacza cechy i dyspozycje psychiczne jednostki, różniące ją od innych jednostek. Druga to *wizja własnej osoby*, którą indywiduum posiada w zakresie własności psychicznych, behawioralnych i fizycznych (np. wyglądu). Gdy mówimy, że się z czymś utożsamiamy, to pozwalamy i chcemy, by stało się to naszą tożsamością. *Identity* określa to, jak rozumiemy siebie, i rzutuje na to, czego sami od siebie oczekujemy. Także na to, czego nie chcemy robić.

Wydaje się, że tancerzom można by zarzucać brak tożsamości, lecz nie sposób odmawiać osobowości. Te dwa pojęcia mają się do siebie trochę tak jak godność osobowa (człowieka, ludzka) do godności osobistej. Pierwszą uznaje się za wartość niezbywalną. Jako taka stanowi założenie i rację dla praw człowieka. Druga przypisywana jest konkretnej jednostce, czasem też odczuwana przez

nią (tzw. poczucie własnej wartości), z uwagi na to i dzięki temu, że jej cechy i zachowania zgodne są z pewnym standardem oceny. Na przykład standardem oceny tego, czym jest dobry taniec, albo kim jest prawdziwy artysta. Raz więc jeszcze podkreślmy, że dysponując wiedzą i autorytetem w kwestiach kryteriów i standardów tańca, wyrokować można o tożsamości tancerza w analogii do godności osobistej, pozostawiając w spokoju jego osobową godność i osobowość.

No może nie do końca w spokoju. W pewnym sensie i do pewnego stopnia osobowość jest tym, co odkrywane, a tożsamość tym, co konstruowane, w procesie budowania przekonującego, autentycznego wizerunku tancerza-artysty. Wskazują na to koncepcje i konstrukty pojęciowe, które na różne sposoby ujmują pełną napięcia relację między tym, co nie zawsze uświadomione i jawne – co ma ambiwalentny charakter, bo raz jest *ukrytą* kompetencją, a raz *ukrytą* niekompetencją – a tym, do czego jednostka świadomie i otwarcie przyznałaby się jako do własnego „ja”.

To tłumaczy nie tylko proces budowania autentycznego i oryginalnego wizerunku jako zarazem odkrywania i konstrukcji, ale również stanowi odpowiedź na pytanie, dlaczego wizerunkowa zmiana nie może być radykalna czy rewolucyjna. Zachowanie więzi między starym i nowym „ja” powstrzymuje przed osobistym poczuciem wyrwy w życiorysie i nie grozi tym, że otoczenie nie da się artyście do siebie przekonać.

W tym duchu twórca choreologii Rudolf Laban (1960: 150) zaleca wnikliwą samoobserwację i autoanalizę jako

narzędzia w budowaniu samoświadomości choreografa i tancerza. Laban zwraca uwagę na wewnętrzny związek wyobraźni i motoryki polegający na tym, że każdy dający się wyobrazić ruch ciała ludzkiego ma być ruchem wykonalnym. Tancerz, zwracając uwagę ku sobie, w tak szerokim spektrum możliwych ruchów rozpoznaje w końcu te, które najbardziej będą odpowiadać jego „własnej naturze”. W ten sposób ogólna świadomość ruchów dostępnych ludzkiemu ciału jako takiemu zostanie skonkretyzowana przez „ograniczenia podyktowane indywidualnym uposażeniem własnego ciała i umysłu” (Laban 1960: 150).

To, co kryje się powyżej pod pojęciem „własnej natury”, ewoluuje w rozważaniach Labana do koncepcji indywidualnej postawy tancerza względem ruchu, znanej dzisiaj jako teoria wysiłku (*effort*). W *The Mastery of Movement* (1960: 9) Laban stwierdza, że wysiłek to „wewnętrzny impuls”, z którego wywodzi się ruch. Użyty w oryginale przez Labana niemiecki termin *Antrieb* oznacza popęd, instynkt, naturalną dążność ciała do zaistnienia w danym środowisku. Jak wyjaśnia Laban (1960: 67–76), dążność ta może być wszakże rozmaicie aktualizowana w ruchu, który jako taki charakteryzowany jest przez przestrzeń (*space*), ciężar (*weight*), czas (*time*) i przepływ (*flow*). Popychany impulsem tancerz modeluje ruch na swój indywidualny sposób, ujawniając postawę (*inner attitude*) względem powyższych czterech jakości, inicjując kroki i nadając tańcowi kształt, nastrój, kolor.

Zagadnięty przez nas w kwestii autentyczności Laban zapewne odpowiedziałby, że ruch tancerza jest przekonujący, gdy jest umocowany w jego postawie. Zapewne też użyłby raczej w tym kontekście słowa „osobowość”, bo też zaadaptował do swej teorii wysiłku ustalenia poczynione przez Carla Gustawa Junga w ramach jego psychologicznej teorii osobowości.

I tak Laban przenosi Jungowskie ukierunkowanie *libido*, czyli ekstrawertyczną i introwertyczną energię psychiczną jednostki, na płynny, ekspresyjny sposób poruszania się (*free flow*) lub kontrolowany, powstrzymywany przepływ ruchu (*bound flow*). Dziś zwykło się mówić o energii uwalnianej „na zewnątrz” lub skoncentrowanej, skupionej, skierowanej „do wewnątrz”.

Racjonalne i irracjonalne funkcje psychiczne, które zgodnie z Jungiem odpowiadają za wartościowanie i postrzeganie przez nas rzeczywistości, tj. wartościujemy za pomocą myślenia i czucia, postrzegamy zmysłami i dzięki intuicji, wiążącej dane wrażeniowe – Laban łączy z jakościami ruchu. W jego interpretacji myślenie manifestuje się w zmianach przestrzennych, uczucia w rodzajach przepływu, zmysłowość w ciężarze, a intuicja w czasie.

Tak jak o typie osobowości człowieka wedle Junga świadczą generalna postawa i dominujący charakter określonej pary funkcji psychicznej (tj. ekstrawertyczny lub introwertyczny typ intuicyjno-myślowy, percepcyjno-myślowy, intuicyjno-uczuciowy i percepcyjno-uczuciowy), tak według Labana o typie postawy względem ruchu i osobowości tancerza decyduje ponadto indywidualne

powiązanie z czynnikami ruchu, a raczej zdolność „obsługi” jego jakości. Za Labanem możemy więc połączyć funkcje psychiczne z 1) uważnością i orientacją w przestrzeni (myślenie–przestrzeń), 2) z kontrolą, sekwencyjnością i ciągłością ruchu (czucie–przepływ), 3) intencją (ciężar–zmysły) oraz 4) decyzyjnością (intuicja–czas). Dążąc do wykorzystania wszystkich funkcji (Jung) i zdolności (Laban), tak by dysponować nimi jako kompetencjami, musimy zdawać sobie sprawę z tego, które z nich są naszymi mocnymi stronami, a które kuleją, stanowiąc dla nas *osobiste* wyzwanie.

Na „głos” Tokarczuk, „energię psychiczną” Junga, *effort* czy *flow* Labana można spojrzeć jak na konstrukty pojęciowe i metafory, które opisują, wyjaśniają i tłumaczą zjawiska, doświadczenia i wydarzenia związane z procesem rekonstrukcji tożsamości. Stanowią swoiste inspiracje i źródła pozwalające na wgląd w siebie, samoobserwację, autoanalizę, autorefleksję. Na konfrontację wyników tej swoistej introspekcji z tym, czego spodziewa się po nas otoczenie, czego oczekują eksperci, jak odbierają to, co i jak robimy, „przeciętni zjadacze chleba”. Jaka jestem? Jakie mam słabości i wady? Jakie mam mocne strony i atuty? W co wątpię, a czego jestem pewna? Jak chciałabym być odbierana? O czym marzę? Do czego aspiruję? Jakie są moje wzorce osobowościowe, estetyczne, wizerunkowe? Z czym się utożsamiam? Pojęcia i metafory są użyteczne w procesie budowania oryginalnego wizerunku, jego zmiany na bardziej satysfakcjonujący dla nas samych i przekonujący dla innych.

Słowa mają bowiem swoją moc. Zmiany w pojęciach prowadzą do zmian w życiu: w zachowaniu, w relacjach, w otoczeniu. Jak wyjaśnia to filozof Alasdair MacIntyre (1995: 31), skądinąd w tym widząc *modus operandi* filozofii:

ponieważ znajomość danego pojęcia pociąga za sobą zachowanie się lub umiejętność zachowania się w określony sposób w pewnych okolicznościach, to zmiana pojęć – czy to poprzez modyfikację pojęć istniejących, czy to poprzez tworzenie nowych, bądź obalenie starych – pociąga za sobą zmianę zachowania.

Przykładanie do siebie nowych słów, metafor, definicji to eksperymentowanie. Jak mogłabym być inna? Czym różniłabym się od siebie tu i teraz, gdybym miała inne cechy? Na przykład jeśli spoglądałabym na siebie z perspektywy mitologicznej postaci Klitajmestry? Czym się wówczas stanę? Jak daleko mi do tego? Dlaczego?

Jak widać, eksperymentowanie ma wymiar poznawczy (samopoznanie) i emocjonalny (samopoczucie). Trudno przeoczyć także jego terapeutyczny charakter. Rollo May psychoterapeuta i autor książki *Błaganie o mit* (1997) przekonywał, że mity (nie tylko klasycznej mitologii greckiej, ale również legendy jak *Faust* czy bajka o Śpiącej Królewnie) stają się lustrem, w którym pacjenci mogą ujrzeć siebie, swoje motywacje, źródło własnych bolączek i wytłumaczenie swoich wątpliwości i rozterek egzystencjalnych. To rozpoznanie się w wizerunku mitycznej postaci rozpoczyna proces wychodzenia z choroby, odzyskiwania samopoczucia i pewności siebie.

Gdy May znajduje terapeutyczne lustro w mitach jako uniwersalnych toposach kultury, Richard Shusterman (2010) wydaje się dopowiadać, jak dalej obchodzić się z lustrami jako stereotypowymi wyobrażeniami na temat egzystencji człowieka. Zakorzeniony w tradycji fenomenologicznej z jej nawoływaniem do *powrotu do samych rzeczy* i brania w nawias (*epoché*) tego, co te rzeczy zakrywa, zaciemnia, zagłusza – Shusterman traktuje lustra zgodnie z tym, czym są. Sztucznie wykreowanymi i generalizującymi obrazami tego, co naturalne i indywidualne. Kontynuując fenomenologiczne *credo* Merleau-Ponty’ego, że człowiek egzystuje „żywo” cieleśnie (*Leib* jako ciało żywe versus *Körper* jako ciało fizyczne), a zatem nie tylko w sposób świadomie refleksyjny, ale już przedrefleksyjnie świadomy, Shusterman zachęca do eksperymentowania z metaforą ciała jako *soma*. To ciało wyposażone w „intencjonalność”, indywidualne ukierunkowanie jednostki, jej osobiste potrzeby i dążenia, niesłyszalne wszakże i niewidzialne dla poddanego dyscyplinie kulturowej człowieka. Jak pisze o projekcie somaestetyki Ula Zerek (2016: 122):

Ciało w życiu współczesnego człowieka jest pozornie ważne. Poddając się seriom diet żywieniowych, intensywnych treningów i zabiegów, ludzie skupiają uwagę na wyglądzie ciała, bezrefleksyjnie podążając za trendami wyznaczanymi przez media kultury masowej. Tak wykorzystywana świadomość ciała ma służyć osiągnięciu pozornych sukcesów, które w rzeczywistości są często sprzeczne i szkodliwe dla kondycji i rozwoju człowieka, szczególnie w długofalowym wymiarze. Celem pracy Shustermana jest zwrócenie się ku naturalnym uwarunkowaniom ciała oraz kultywowaniu ukrytej w nim mocy w celu poprawy i uzyskania pełniejszej jakości życia.

Ucieleśniona egzystencja człowieka i artysty jest żywa, a co za tym idzie, otwarta na nowe bodźce i eksperymenty, na zmiany, przeobrażenia, aktualizacje. Kim chcę być? Jaka metafora ujmuje cechy, które określą mnie jako artystkę? Mój taniec jako sztukę? Eksperymentowanie jest wyrazem wolności do tworzenia tożsamości. Autentyczność jest wyrazem odpowiedzialności za wizerunek, za to, czy odpowiada on mojemu artystycznemu „ja”.

3.3. Iluzoryczność sztuki, ekscentryczność artysty

DO JAKOŚCIOWYCH ELEMENTÓW SZTUKI należy samookreślanie się sztuki jako sztuki. Swoista samowiedza artysty jako artysty. Świadomość, że sztuka jest czymś innym niż to, co rozumiemy jako realne życie, codzienność, rzeczywistość, słowem: nie-sztukę. Sztukę ustanawia jakkolwiek pojęta iluzoryczność, a artystę wyróżnia jakkolwiek manifestowana ekscentryczność.

Na *katharsis* jako istotną jakość, część czy funkcję tragedii greckiej można spoglądać przez pryzmat oczekiwania, by odbiorca osiągnął stan *oczyszczenia* jako sublimacji uczuć trwogi i litości poprzez zdystansowanie się od nich, „wyjście ze skóry” bohatera/bohaterki, który i która je przeżywa. By zamiast jedynie *odczuwania* powinowactwa osiągnął także *rozumienie* tożsamości z nimi jako ludźmi. Taka interpretacja doświadczenia katartycznego posługuje się określeniem „dystansu estetycznego” na „świadomość rozdźwięku istniejącego między

rzeczywistością a tym, co przedstawione (...) poczucie nierealności tworu sztuki poetyckiej” (Sarnowska-Temierusz 1980: 252). Na tak rozumianym dystansie zasadza się możliwość czerpania przyjemności z odbioru sztuki, mimo tego, że stawia nas ona w obliczu tragedii, nawet wtedy, gdy poprzez sztukę mierzymy się z najbardziej bolesnymi aspektami naszej egzystencji.

O samoświadomości konstytuującej sztukę świadczy zarówno uznanie jej za katarctyczną, a więc w swej funkcji – terapeutyczną, jak i twierdzenie, że jest całkowicie i wyjątkowo w stosunku do innych ludzkich przedsięwzięć, bezużyteczna, jak to ujął onegdaj Oskar Wilde. Można nawet dowodzić, bez uszczerbku na sensie artystycznej kreacji, że całe życie (i rzeczywistość) jest sztuką, ale nie odwrotnie, że sztuka jest życiem. Po cóż nam bowiem drugie, takie samo, życie? Po co sięgać czy nawet uciekać w sztukę, gdy nie daje nic ponad i nie jest niczym więcej niż życiem, które na co dzień przeżywamy?

Można powiedzieć, że sztukę konstytuuje „ekscentryczność”. Olga Tokarczuk (2020: 203) uznaje ją za fundamentalne pojęcie artysty, oznaczające „szczególną pozycję”, jaką przyjmuje on wobec świata, „wyjście poza centrum, poza wspólne, uładzone i zaakceptowane przez ogół doświadczenie rzeczywistości (...) permanentne samowyrzucanie się (...) z tego komfortowego, acz zabójczego z punktu widzenia wszelkiej twórczości pozostawiania w centrum”. Ekscentryczność jest dla pisarki narzędziem i wyrazem metodologicznej samoświadomości działającego podmiotu jako artysty. Tokarczuk (2020) podaje

przykłady takich narzędzi. Należą do nich rozwiązania treściowe, jak magiczne elementy wprowadzane do powieści realistycznych. Lub też rozwiązania formalne, jak zamieszczanie w powieści ilustracji luźno powiązanych z tekstem, które „wybijają czytelnika z zagnieźdżenia się w bezpiecznym miejscu i każą mu wystawić głowę poza własne przyzwyczajenia, aby ujrzeć tam, poza, inny możliwy kosmos, którego istnienie jest równie uprawnione jak istnienie naszego” (2020: 204).

W *paso doble*, mimetycznie, a więc – dosłownie – naśladowczo przedstawiającym korridę jako wstęp do fiesty, zabawy, karnawału, poczucie iluzoryczności tego, co się wydarzyło, jest niezwykle istotnym doświadczeniem, dopełniającym poczucie realizmu przedstawianych wydarzeń. Widzowie mają „przeżyć śmierć”, z zachowaniem całej dwuznaczności tego wyrażenia. Realne doznanie bliskości śmierci, zapewnione przez dramaturgię spektaklu, wywołane pełną ekspresji grą aktorów, a więc „przeżycie” lęku i wszelkich innych uczuć pojawiających się wobec tego, co nieuchronne, jest równie ważne, co poczucie, że to „tylko” spektakl – przedstawienie, wyreżyserowane wedle reguł sztuki, oglądane i przeżywane po to, by zakrzyknąć „Viva la muerte!” i powrócić do życia.

Mistrzowie tańca latynoamerykańskiego Michael Malitowski i Joanna Leunis wielokrotnie w swoich interpretacjach tańców latynoamerykańskich prezentują akrobacje niemożliwe do wykonania dla „zwykłego” śmiertelnika i „nienaturalnie” przejaskrawione w stosunku do środków, których używa się w rumbie czy sambie,

by oddać uczucia bohaterów miłosnych zmagających (charakterystyczny rodzaj ekspresji jako tzw. klimat tańca). Wariacje Michaela i Joanny to fizyczne *kuriozum*, ale właśnie dzięki tej kuriozalności odbiorca zyskuje świadomość, że ma do czynienia ze sztuką. Że o miłości między ludźmi opowiadają mu artyści, konstruując jej obraz, widząc, ideę, którą odbiorca może odrzucić, zanegować, ale której nie może odebrać waloru estetycznego, artyzmu, kreatywności.

Podobnie, a nawet jeszcze wyraźniej, możemy to zaobserwować w tanecznym show Michaela i Joanny pod tytułem *Toxic* (Nagashima 2014), który jest wariacją głównie na jive'e i swingu. I tutaj taniec odarty zostaje z emocji, jakie przywykliśmy, że wzbudza w nas historia, która jest opowiadana – a to flirtu, kuszenia, zwodzenia i uwodzenia, a to cielesnego zbliżenia i duchowego „uwspólnienia” kobiety i mężczyzny. Jednak skupiamy się na nieprawdopodobnym tempie, wzorcowej dynamice, precyzji „nie z tej ziemi”, niesamowitej koordynacji, a zwłaszcza idealnym partnerowaniu obojga tancerzy.

Odbiorca dostaje okazję, by klimat i charakter tańca zlokalizować w samym ruchu, dokonać za tancerzami aktu abstrakcji. Ponad czy poza treścią, stanowioną przez temat i wywołującą określone uczucia i stany emocjonalne, ma szansę ujrzeć „czystą” formę czy też „czystą” sztukę. Obiekcje formułowane pod adresem pary, spotykane w Internecie, w komentarzach pod filmikami z pokazów, że dane wykonanie „to nie prawdziwa rumba”, a „samba nie ma wiele wspólnego z prawdziwą sambą”,

paradoksalnie stanowią uznanie wyjątkowości tańca, dowodząc efektywności tancerzy, którzy z doskonałych wykonawców i odtwórców stają się artystami, genialnie wywołując zaniepokojenie tak charakterystyczne dla oddziaływania sztuki. Artysta nie jest artystą dzięki temu, że mówi prawdę o świecie, ale dzięki kreowaniu światów, które dzięki tej kreacji możemy uznać za (równie) możliwe. A uzurpacja do bycia artystą staje się jego charakterystyką w momencie uznania jego tańca za robienie czegoś więcej niż odtwarzanie tego, co jest, co się podoba, co się zwykło oglądać, co się zazwyczaj tańczy.

3.4. Tańcząc o tańcu

TYM, CO STAJE SIĘ w *Toxic* Michaela i Joanny tematem skupiającym uwagę odbiorcy, jest *partnerowanie*. Określenie to odnosi się w tańcu towarzyskim do współpracy, umiejętności pozostawania w kontakcie, powiązanej ściśle z tzw. „prowadzeniem” i „podążaniem” (*lead and follow*).

Partnerowanie powinno być zauważalne dla widzów. I to zarówno wtedy, gdy para pozostaje w bezpośrednim kontakcie fizycznym, jak i wtedy, gdy partnerzy tańczą osobno, a nawet wówczas, gdy na siebie nie patrzą. Prowadzenie w tak zwanym trzymaniu oznacza, że środek ciężkości pary znajduje się pomiędzy połączonymi rękoma. Przy wyjściach z póż osoba prowadząca (*leader*) przyciąga drugą (*follower*), a następnie rozciąga swoje ciało (np.

rękę), by ciało partnerujące mogło przygotować się do zmiany pozy i wychylić się ze swojego pionu równowagi. Partnerowanie jest wspólną grą partnerów, podążaniem za prowadzeniem, w kierunku wskazanym przez lidera. Prowadzenie może być „fizyczne”, ale może pozostać tylko „wizualne”. W pierwszym przypadku kierunek sygnalizowany jest dotknięciem, poprzez nacisk ciała na ciało (ręki na rękę, ręki na plecy itd.). Zwolnienie nacisku, lekkie przyciąganie, zmienia kierunek na przeciwny. W drugim przypadku informacje o ruchu przekazywane są na przykład poprzez zmianę ciężaru ciała (z jednej nogi na drugą) albo poprzez zmianę jego kształtu, a więc tylko wizualnie, bez kontaktu fizycznego między partnerami.

Toxic jest swoistym przeglądem rodzajów prowadzenia, ale przede wszystkim interpretacją partnerowania jako takiego. Jest tańcem o tańcu jako ruchu dzielonym przez partnerów, dokonywanym *pomiędzy* nimi, *uwspólnianym* przez nich, ruchu *towarzyskim*. Partnerowanie jest tutaj ujmowane jako część znaczenia, kodu, języka, jakim jest taniec towarzyski. Tancerze, partnerując, mówią o partnerowaniu. Partnerowanie staje się środkiem do zakomunikowania tego, czym jest taniec oparty na partnerowaniu. Wobec funkcji poznawczej i ematywnej (ekspresywnej lub impresywnej) dominuje tutaj funkcja metajęzykowa, która realizuje się wtedy, gdy danym językiem mówi się o samym tym języku. Na przykład językiem tańca towarzyskiego mówi się o języku tańca towarzyskiego.

Michael i Joanna są w rzeczonym temacie niezwykle konsekwentni. Zamiennym przykładem tej swoistej

samozwrotności tańca, gdy staje się on sam dla siebie przedmiotem odniesienia, jest rumba, którą para zaprezentowała podczas World Super Stars Dance Festival (WSSDF) w Japonii w 2007 roku (Nagashima 2007).

Rumba przedstawiona jest w trzech odsłonach. Częściach, które są wyraźnie zróżnicowane pod względem choreograficznym, technicznym i stylistycznym. Odmienne jest muzyka w każdej tercji, różna jest nawet prezencja tancerzy, bo tak drugą, jak i trzecią część rozpoczyna efektowna zmiana elementów stroju tancerki.

Najpierw widzimy tzw. *basic*, czyli podstawowe kroki i figury rumby. Skojarzenie z kanonem pojawia się szybko, także dzięki temu, że taniec odbywa się do muzyki z wyraźnie zaznaczonym rytmem. Gdy cichną kubańskie rytmy, a rozbrzmiewają dźwięki sentymentalnej muzyki Ennio Morricone, z chwili na chwilę zmienia się niemal wszystko. Skądkolwiek nadeszła rumba towarzyska, widza już tam nie ma. Nie czuje latynoamerykańskiego gorąca, a chłód dystansu i wyrafinowania europejskich idiomów tanecznych takich jak balet. Nikt tu oczywiście nie sili się na tańczenie baletu, ale to z niego wyrosły, na nim i wobec niego ukształtowały się techniki tańca współczesnego, w jego rozmaitych odmianach (i pod różnymi nazwami), np. *modern*, *modern jazz*, *lyrical modern*. A te techniki są teraz prezentowane. Część druga oparta jest na improwizacji kontaktowej (*contact improvisation*), a to, że kontakt fizyczny i improwizacja stanowią metodę cielesnych poszukiwań oryginalnych rozwiązań ruchowych, rozumiemy w pełni z perspektywy trzeciej

i ostatniej części, gdzie nawiązania do *modernu* okazują się inspiracjami. Tak jak na melodię nałożone zostają latynoskie rytmy, jakie wybrzmiewały w części pierwszej, tak kanoniczna rumba wzbogacona zostaje o rozwiązania niekanoniczne, widoczne w części drugiej. Oto i pełna rumba. Wyraz artystycznych poszukiwań. Tak wygląda rumba w interpretacji Michaela i Joanny.

Zobaczymy, jak w wypowiedzi tanecznej obojga tancerzy realizuje się wspomniana funkcja metajęzykowa. Tancerze opowiadają nam o sobie, tańcząc siebie. Rekonstruują dla nas autoportret artystów, którzy adaptują, zmagają się z kodem tańca, modyfikują wreszcie pewien kanoniczny zestaw znaków, występując *przeciwko* reżimowi wytwarzania i odbioru znaczeń. Obrazują tym samym sztukę tańca.

Wodzimy za nimi wzrokiem, dajemy się uwieść ich interpretacji, przyglądając się temu, *jak* jesteśmy zwodzeni. Uświadamiając sobie, *że* jesteśmy zwodzeni. Wszystkie *zwodnicze* elementy dostajemy jak na przysłowiowej tacy. To muzyka, stroje i nastroje, a przede wszystkim ruch, który wyłania się spod stóp narratorów-wykonawców i „otwiera” dla nas określoną czasoprzestrzeń – świat przedstawiany tańcem. Jak pisze Gillian Rose (2012: 20),

przedstawienia wizualne proponują jakieś obrazy świata: oddają świat w kategoriach wizualnych, (...) nie ukazują go w sposób niewinny. Przedstawienia te nigdy nie są przezroczystymi oknami na świat – są jego interpretacjami, ukazują go bowiem w bardzo specyficzny sposób.

Tym, co widziane w przedstawieniu rumby, jest sama *wizualność*, a więc *sposób widzenia* rumby, *sposób konstruowania obrazu* tego, co widziane.

Taniec pary staje się lustrem, w którym odbijają się sami widzowie jako odbiorcy znaczeń, ale przede wszystkim *współtwórcy* znaczenia. Kto bowiem w tym ruchu znaków jest ostatecznie twórcą? Choreograf stracił swe wyłączne prawa do autorstwa rumby w momencie interpretacji dokonanej przez wykonawców, ta z kolei ukonstytuowała się w odbiorze, w konkretnym *tu oto* wydarzeniu, z udziałem *tej oto* publiczności. Jakkolwiek ujęty proces komunikacji w tańcu i poprzez taniec zakłada dwie płaszczyzny, które na dodatek płynnie nachodzą na siebie i plastycznie współgrają. Pierwszą konstytuują taniec jako nośnik znaczeń i choreograf wraz z jego koncepcją ciała. Druga tworzy się w relacjach między tańcem i otoczeniem, w tym odbiorcą, adresatem komunikatu (Foster 1986).

Nasza para bawi się przed nami czynnikami tańca jako *performasu*. Zgodnie z tzw. modelem *strand-nexus*, wykonawca (*performer*), dźwięk (*sound*), przestrzeń (*space*) i ruch (*movement*) to elementy, które dzięki ich dynamicznym połączeniom (*nexial connections*) stanowią o sensie przedstawienia czy wydarzenia, jakim jest akt sztuki tańca (Preston-Dunlop, Sanchez-Colberg 2002: 41–42). Łącząc i rozłączając te elementy, Michael i Joanna wprowadzają dynamikę w tradycyjny podział ról i kompetencji: twórcy, odbiorcy i wykonawcy *performansu*, w dodatku czyniąc dynamikę modelowania procesem „zauważalnym”, „widzialnym”, „refleksyjnym”.

Tancerz nie partneruje tylko partnerce i odwrotnie. Partneruje przestrzeni, muzyce, innym parom na parkiecie, widzom. Jakości *performansu* nie są drugorzędne wobec tancerza, lecz wspólnie z nim tworzą „żywe” dzieło sztuki, które jako takie ma strukturę otwartą. Choreografia nie jest czymś danym tancerzom do wykonania, z przeznaczeniem, by ucieleśnili abstrakcyjne reguły, instrukcje i zasady kompozycyjne. „Współczesna choreografia powstaje w ramach «ciała performatywnego»” – pisze tancerka i performerka Ula Zerek (2016: 125) w artykule, którego tytuł – *Taniec jako sztuka relacji* – stanowi zarazem zaproponowane przez artystkę ujęcie tańca:

Zgodnie z tym nie możemy rozpatrywać tańca jako zamkniętej formy. Podstawą do zaistnienia ruchu, a więc bycia, jest czas i przestrzeń. Ruch nie ma początku ani końca. Impuls do jego zainicjowania bierze się z „nadmiaru”, potrzeby wykroczenia poza to, co jest. Ruch nie przebiega w sposób linearny, ani też w jednoznacznie określonym kierunku, ponieważ zawsze jest efektem wzajemnych oddziaływań różnych elementów. Jedyną stałą zdaje się być „niewiadoma”, do której wszystko dąży. Ciało pozostające w ruchu podlega ciągłej zmianie i ten ich dynamiczny charakter powoduje niemożliwość ujęcia ruchu w żadnej zamkniętej formie. Zarazem wskazuje na to, że może być on uchwycony tylko jako stan „pomiędzy”. Cecha bezustannej zmienności zdaje się być kluczową w tańcu rozumianym jako sztuka relacji (Zerek 2016: 124).

3.5. Ironia

GDY SPOJRZYMY NA TANIEC JAK NA JĘZYK, mowę ciała i proces komunikowania, dostrzec możemy różne sposoby wypowiedzania się tańcem, w tańcu i poprzez taniec. To różne sposoby tanecznej prezentacji, które – idąc za ustaleniami Susan L. Foster, na podstawie dokonanej przez nią redefinicji komunikacyjnego modelu Romana Jacobsona – można podzielić na metaforyczne, metonimiczne, synekdochalne i ironiczne (Drożdż 2012: 151).

Metafora, metonimia, synekdocha i ironia to figury stylistyczne, za pomocą których kreuje się świat przedstawiony, udostępniany odbiorcom sztuki.

Mimetyczne odwzorowywanie rzeczywistości zewnętrznej, kreację świata przedstawionego wedle tradycyjnego modelu dramatu greckiego, można uznać za metaforyczny rodzaj obrazowania. Świat przedstawiony jest tu *symbolicznym* odzwierciedleniem świata rzeczywistego, co staje się możliwe dzięki technicznym (zgodnie z greckim ujęciem sztuki jako *technē*) umiejętnościom twórcy (choreografa), który dokonuje przekładu elementów rzeczywistości na system znaczeń, sensów obiektywnych, bo rozpoznawalnych i zrozumiałych dla odbiorcy.

Na metonimii opiera się balet, standardowy taniec towarzyski albo inne taneczne prezentacje, które jak w paso doble, imitują *wyidealizowane* cechy zjawisk i rzeczy. Ciało tancerza-toreadora jest zobrazowaniem *idealnych* cech człowieka i samej kultury, tak jak ciało tancerki-byka jest

obrazem *idealnych* atrybutów zwierzęcia i właściwości natury jako takiej.

Taniec oparty na synekdosze, zgodnie z zasadą: część za całość (*pars pro toto*), zwraca się w przedstawieniu ku samemu przedstawiającemu ciału. Określone znaki ciała zostają podkreślone (np. dzięki anaforze, czyli powtórzeniu, lub hiperboli, czyli powiększeniu lub pomniejszeniu) i użyte do zbudowania uniwersalnych twierdzeń na temat ciała i jego jakości. Stąd waga, jaką przykładła Martha Graham do oddechu, który – zgodnie z założeniem artystki „wyprzedza” ruch i gest, tj. te ostatnie nie są tylko „kontynuacją” oddechu, ale są mu podporządkowane.

Wreszcie, *taniec ironiczny* to taki, w którym dopełnia się *samozwrotność* tańczącego ciała, które staje się zarówno podmiotem, jak i przedmiotem działań artystycznych. „Istotą sztuki jest sam proces twórczy” – jak komentuje Drożdż (2012: 151). Charakterystycznych dla takiego tańca znaków dopatrzyliśmy się przed chwilą w tańcu Michaela Malitowskiego i Joanny Leunis. Należy do nich choćby pojmowanie tancerza-wykonawcy w roli performera, gdzie najbardziej istotne jest owo bycie „w roli”. Tańcząc siebie, tancerz *gra siebie*, a nie *jest sobą*. Jest aktorem, a jako taki, jak to trafnie ujmuje postmodernistyczny filozof Jacques Derrida (1996: 396–397), „rodzi się z rozłamu między reprezentantem i reprezentowanym”.

Ironia jest sygnaturą artysty. Założeniem i narzędziem dla budowania oryginalnego i autentycznego wizerunku. Tak stało się w przypadku Michaela i Joanny,

ale dzięki takim ironistom jak oni – droga do artyzmu stoi otworem także przed innymi.

Ironia zrobiła karierę w filozofii najpierw dzięki Sokratesowi, który uczynił ją elementem swojej metody dydaktycznej. Aby odsłonić niewiedzę swojego rozmówcy, Sokrates udawał, że sam nie zna odpowiedzi na pytania, które zadawał. Zachęcał tym samym do wypowiadania się, a raczej wygłaszania frazesów, banałów, zgodnie z powiedzeniem – tylko pozwólcie mu mówić, a palnie w końcu coś głupiego. Czyli ironia była w jego zastosowaniu bliska pozorowi, maskowania się, udawania głupszego, niż się rzeczywiście jest. Ale Sokrates w istocie znał odpowiedzi, więc cała sprawa była tylko zręcznym oszukiwaniem innych. Co prawda w słusznym celu – obnażenia głupoty i przesądów, uzyskania rzetelnej wiedzy na jakiś temat, ale jednak ironia pozostawała nieszczerą. W dodatku Sokrates ironizował publicznie, a więc nie tylko innych oszukiwał, ale i ośmieszał.

Jeśli o kimś, kto popełnił *faux pas*, powiemy ironicznie, że wykazał się niesamowitym zmysłem towarzyskim, to niewątpliwie można kogoś takiego ośmieszyć. Ale jednocześnie przecież uwidacznia się takiej osobie, że coś poszło nie tak, jak powinno. Ironia jako trop retoryczny przeciwstawia sobie dwa poziomy wypowiedzi, a wraz z tym – kontrastuje ze sobą dwie perspektywy: to, jak jest, i to, jak by być mogło. Ktoś, kto ironicznie spogląda na świat, wie, że to, jak go rozumiemy i werbalizujemy, nie jest bezwzględnie konieczne, że nasze poglądy mogą okazać się błędne, albo że po prostu możemy coś

w naszym życiu i w naszym świecie zmienić i poprawić. Jak mówił filozof Richard Rorty, w którego myśli ironia odgrywa wielką rolę, nasze słowniki i teorie nie są finalne, ale doraźne, przejściowe. Inaczej niż Sokrates, ironistka w sensie Rorty'ego nie zna z góry dobrych odpowiedzi i pozostaje jej eksperymentować i uczyć się.

Stąd w ogóle bierze się najpewniej potoczne rozumienie ironii jako pojmowania otoczenia „z przymrużeniem oka”, nie do końca serio, jakby to była jakaś gra. I dokładnie dlatego ludzie, którzy nie dopuszczają możliwości zmiany swojego zdania, zazwyczaj odbierają ironię właśnie jako wyśmiewanie, obrazę i gwałt na wartościach. Powinniśmy traktować zatem ironię jako wyzwanie, sygnał, że ktoś jest dobrym partnerem do rozmowy w tym przynajmniej sensie, że nie będzie kurczowo trzymał się swoich przekonań, jeśli zobaczy, że alternatywne przekonania wydają się być pod jakimś względem lepsze.

Idąc tym tropem, tylko z ironistką da się rozmawiać konstruktywnie. Skoro podchodzi do sprawy z dystansem, to potencjalnie można ją przekonać do racji, których aktualnie nie posiada. I jeszcze dalej – dlaczego mamy pretensje do siebie, że zmieniamy zdanie? Mamy wokół siebie tyle bodźców, tyle danych, nowych faktów, informacji, że ktoś, kto nie potrafi zmieniać zdania, reagować na nowe informacje, kto nie ma postawy ironistki, zachowuje się nieracjonalnie.

Żyjemy w świecie nieustannego eksperymentowania, a ironia jako gotowość do śmiałych eksperymentów, szukania nowych słów i metafor, by rzeczywistość opisać

i zrozumieć, jest dość rozsądnym podejściem do zmieniającego się ciągle świata, w którym w błyskawicznym tempie jesteśmy zalewani nowymi informacjami.

I dlatego też autoironia wydaje się być chyba największą z cnót: myśleć o sobie tak, by dopuszczać możliwość, iż to, kim tu i teraz jestem, nie definiuje mnie na zawsze, że mogę pomyśleć samą siebie lepiej i lepiej samą siebie „tworzyć”. Ta otwartość na grę jest też bardzo głębokim wyrazem wolności i wiary w sprawczość człowieka. Ironistka staje się kowalem własnego losu, a sama ironia otwiera drogę do wolności, otwartości, gotowości do zmiany. W tym sensie także drogę do lepszej wersji siebie.

Zakończenie

PRZECZYTAŁAM KIEDYŚ, że ikoniczny mistrz sztuk walk Bruce Lee miał powiedzieć, że „deski nie oddają ciosów”. Nie wiem, w jakiej sytuacji padły te słowa, jeśli oczywiście w ogóle kiedykolwiek padły. Mogę więc tylko spekulować, że stanowiły zachętę do trenowania, rzeźbienia ciała i ustawicznego doskonalenia fizycznych sprawności, słowem – do zmagania się z tymi deskami, co ciosów nie oddają, za to pochłaniają pot, krew i łzy ciężkiej pracy, z której będą medale i inne kołaczki. Przy okazji, gdyby Bruce Lee faktycznie wypowiedział taką zachętę, to mógłby mieć na myśli nie tylko ćwiczenie się w kung-fu, lecz także w tańcu. Sam bowiem uczył się tańca towarzyskiego, wzbogacając swój styl walki o lekkość, grację i elegancję, charakterystyczne dla walca czy fokstroda. Tak czy owak, nie sposób odmówić racji twierdzeniu, ktokolwiek by je faktycznie wypowiedział, że mistrzostwo opłaca się potem, krwią i łzami. I też widać wielu naśladowców, którzy wylewają na tanecznej sali treningowej hektolitry fizjologicznych płynów z nadzieją, że wymienią je na boską ambrosję.

Jako filozofka wszakże – za Erosem, uosabiającym dolę filozofów, którzy miłując to, czego jako ludzie nie mają, to znaczy mądrość bogów, stale i wciąż na nowo dyskredytują status zwykłego śmiertelnika – zachęcam tancerzy do wyglądanego poza salę, wykraczania poza deski, na pewno takie, które ciosów nie oddają.

Ten ruch *poza* proszę rozumieć najpierw całkiem dosłownie. Jako pójście na koncert, na wystawę, sięgnięcie po książkę, obejrzenie filmu. Rozmowę z ludźmi, którzy zajmują się innymi rzeczami niż te, które zajmują mnie na co dzień. Mniej dosłownie, *poza* oznacza każde wybicie się z ustalonego rytmu, w którym zazwyczaj się poruszam, chodzę, tańczę, myślę. Każde wychylenie się i wystawienie się na ciosy, których nawykłam unikać. Takie *poza* jest sygnaturą artysty, który tworzy sztukę *po-nad* miarę, a to dlatego, że ponad miarę odczuwa i sięga tam, gdzie zwykle wzrok nie sięga. Kogoś, kto tyleż jest w świecie, co *poza* nim. W kim tyle samo wrażliwości, czułości, wyostrzonych zmysłów, co odciętego ucha i metafizycznych urojeń.

Filozof Martin Heidegger w wielu pojęciach i inspirowanych metaforach uchwytuje ten rodzaj ruchu *poza*, dokonywany wszakże *ze środka* świata, bo skądże indziej i jakżeby inaczej. Heidegger o człowieku mówi *Dasein*, w przekładzie z języka niemieckiego na polski: *tu-oto-bycie* (*da* – tu, *sein* – byt, bycie). W tym słowotwórstwie jest metoda. Filozofowi chodzi bowiem o to, że zawsze jesteśmy jakoś umiejscowieni, zawsze odnajdujemy się w jakimś świecie. Nasze istnienie jest nie do wyobrażenia

poza jakimś *tu-oto*. Bo czy możemy pomyśleć siebie bez otoczenia? Bez ludzi obok, rzeczy wokół, bez związków, relacji, stosunków małżeńskich, jak głosi znana piosenka? Heidegger mówi, że jesteśmy *rzuceni w świat* albo po prostu jesteśmy *byciem-w-świecie*.

Świat jest dla nas pewną całością, do której należymy my sami, inni ludzie i inne rzeczy. O tym, jaka to całość, co ona konkretnie zawiera, jak się nam prezentuje – przesądza nasz nastrój. Dlatego „umiejscowienie” znaczy tyle co „nastroyenie” i tyle co „nastawienie” do świata. Nie ma dla nas rzeczy, które nas nie obchodzą w źródłowym sensie „obchodzenia”. Jesteśmy otwarci tylko na to, co nas dotyczy i obchodzi, a przez to dopiero na to, co możemy napotkać, doświadczyć, poznać, wyartykułować, nazwać. Dzieje się tak również dlatego, że żadna rzecz nie może być dla nas tylko „rzeczą w sobie”, a jedynie znaczyć coś w kontekście całości. Zatem tę całość musimy jakoś rozumieć, to znaczy – czym i jak *jest* to wszystko, co jest. „Jakoś”, więc niekoniecznie na sposób refleksyjnie świadomy, pojęciowo uchwytnej i wyrażalnej w słowach.

Gdy działamy w świecie, nie ujmujemy oczywiście całości bytu, zawsze też jesteśmy w jakimś konkretnym nastroju. Na przykład bierzemy udział w turnieju tańca i jesteśmy kłębkim nerwów. Zdarza się jednak, że „ogarnia” nas całość. Heidegger mówi, że dzieje się tak w przypadku prawdziwego znudzenia. Nuda to jeden z takich nastrojów, który nie jest związany z konkretną sytuacją, a który wytrąca nas z równowagi, z powszedniości, z tego, czym na ogół jesteśmy zaabsorbowani.

Innym tego rodzaju nastrojem, że „ogarnia” nas całość bytu czy świata, jest trwoga. Trwogę wszakże należy odróżnić od zwykłego lęku czy strachu. Trwoga to nieokreślony niepokój lub zaniepokojenie czymś nieokreślonym, a lękamy się o konkretne rzeczy lub boimy konkretnych rzeczy. Trwoga odsłania niepewność wszystkiego, z wyjątkiem własnej śmierci.

Czuć się nieswojo to nic przyjemnego, ale nuda czy trwoga mają także intrygującą stronę, bo wyrrywają człowieka ze stanu *nieautentyczności*, tj. nieautentycznie przeżywanej egzystencji. Jeśli przyjmiemy, że jesteśmy rzućeni w świat i jakoś względem niego nastrojeni, to uświadamiamy sobie zarazem dwie rzeczy, a właściwie dwie strony tego samego medalu, tj. naszej egzystencji. Oto nie ma nas bez świata, ale i świata – takiego, jakim jest dla nas – nie ma bez nas. Te dwie strony to *faktyczność* i *możliwość* naszego bycia. Każda nasza decyzja, każde projektowanie siebie, swoich możliwości, „uobecnia” dla nas świat, ale jednocześnie nie możemy nie decydować i nie projektować. Nie jest więc też tak, że oto mamy najpierw człowieka, który planuje, co zaraz stworzy albo co zrealizuje. Już to, że może myśleć i planować, że coś stworzy, zakłada, iż musi uprzednio rozumieć i ujmować świat w taki sposób, że człowiek, on sam jako jego część, jest istotą twórczą i sprawczą.

W odróżnieniu od trwogi, strach jest konkretny. Tancerz boi się przed startem w turnieju, na przykład tego, że przegra, że nie wykona planu, że się pomyli, zapomni choreografii, zawiedzie trenerów, rozczaruje publiczność.

Strach jest więc tutaj związany z tym, co zwykle się od-czuwa, gdy się tańczy i rywalizuje. Związany jest z konkretną sytuacją turnieju albo turniejem jako takim. Im bardziej ta sytuacja nas pochłania – Heidegger nazywa to *upadaniem* – a więc im bardziej skupiamy się na elementach, które ją tworzą – regułach, rywalach, oczekiwaniach widzów, ocenach sędziów – tym bardziej oddalamy się od siebie jako od kogoś, kto ma wpływ na sytuację. Pozostaje tylko namiastka własnej sprawczości – możemy lepiej lub gorzej podporządkować się regułom i innym „anonimowym” siłom, które działają na nas, a nie my na nie. *Upadanie* nie musi wiązać się tylko ze strachem. Przeciwnie, czasem pochłonięci przez sytuację, podlegli okolicznościom jakiegoś stanu rzeczy, czujemy się swojsko i bezpiecznie. Mościmy się w panelu sędziowskim, pozujemy na ekspertów i innych ważniaków. Korzystamy na tym, zadecydowanym przez bóg wie kogo i kto by o to pytał – *wrzuceniu* w świat zdobywców i klientów premium. Cud niepamięci niech się święci.

Sposób bycia, który charakteryzuje zapomnianie o sobie, o swoim sprawstwie i osobistej odpowiedzialności, „rozpływanie” się czy „moszczenie” w sytuacji, nazywa Heidegger egzystencją nieautentyczną i charakteryzuje ją przez nieosobowe formy czasownika tworzone za pomocą słówka „się”. Tu *się tańczy*, tu *się rywalizuje*, tu *się trenuje*, tu *się tak robi*. Z tego właśnie stanu wyrывa nas trwoga.

W trwodze człowiek uświadamia sobie własną skończoność, to znaczy, że żyje w perspektywie nicości, śmierci, kresu. Uświadamia sobie zarazem, że umrze on

sam, jako jednostkowa egzystencja, a nie jako „człowiek w ogóle”. W ten sposób odkrywa więc również własną indywidualność.

A tylko człowiek śmiertelny i indywidualny może być twórczy. Przystępujesz bowiem do tworzenia wtedy, gdy masz świadomość braku i niedoskonałości, z jednej strony, oraz własnych możliwości i własnego sprawstwa, z drugiej. Nigdy nie zmobilizujesz się do projektowania i tworzenia, jeśli myślisz o rzeczach i świecie w kategoriach trwania i nieprzemijania, zamiast w aspekcie ruchu, zmiany, nicości. Nie będziesz artystą, będąc w strachu, ale tylko znając uczucie trwogi, możesz się nim stać. Tylko człowiek, który zamiast uciekać od siebie, nawet najgorszej i najsłabszej swojej wersji, określi swoją decydującą rolę w sytuacji i w całym życiu – może mówić o dokonaniach, osiągnięciach, dziełach. Krótko mówiąc, albo jesteś twórcą autentycznym, albo żadnym.

Jako filozofka zachęcam więc do wybierania się z rytmem, z *się* tańczenia i *się* trenowania. Po to, by z dystansu dokonać *oglądu* całości, w której jestem, ale i *wglądu* w to, jaka jestem jako jej istotna część. Tancerze uobecniają się zawsze w przestrzeni – to *factum*, ale przestrzeń wyłania się z ich tańca na szereg różnych *możliwości*. Stają wobec znaczeń, kodów, ról i innych obiektywnych sensów, ale stają w swych konkretnych ciałach i poruszają się intencjonalnie, zgodnie z indywidualnymi preferencjami, uczuciami, przekonaniami. Taniec – czy jako imponujący przepływ ruchu, czy jako najskromniejszy gest – jest zarazem obiektywny i subiektywny. Rozumiany

i interpretowany publicznie, ale wyrażany przez tańczącą jednostkę, osobiście przez nią przeżywany, konkretnie wyrażany i indywidualnie kształtowany.

Dokonywanie oglądów i wglądów nie jest łatwe. Tak jak sprawności fizyczne wymagają treningu i ćwiczenia, tak i ono wymaga stymulowania, wzmacniania i rozwijania określonych kompetencji.

Niektóre z nich wydają się tak oczywiste, proste i banalne, że domniemywa się na ogół, że tancerze je posiadają, przynajmniej w dostatecznym stopniu. Inne uznaje się za zbyt teoretyczne, nadto wygórowane, albo po prostu nieprzydatne dla praktyków. Ale to właśnie tak zwana praktyka, gdy zaczyna kuleć i sprawiać problem, odsłania braki kompetencyjne, które wszakże, gdyby je uzupełnić, dałyby szansę tancerzom na zbudowanie oryginalnego i autentycznego wizerunku, zgodnego z artystycznym „ja” i przekonującego dla odbiorców.

Tancerze uczą się poprzez naśladowanie i odtwarzanie tego, co widzą i co zaobserwują, ale czy są wystarczająco uważni i spostrzegawczy, by widzieć więcej, niż się im pokazuje? Czy poszerzają zasięg możliwości kinestetycznych? Czy kształcą zmysł proksemiczny, czyli umiejętność rozpoznawania i stosowania stereotypów, kodów, zachowań przestrzennych?

Pary taneczne znają swoją konkurencję, ale co naprawdę wiedzą o rywalach? Czy potrafią wychwycić i opisać estetyczne jakości ich tańca, środki ekspresji, styl choreograficzny? Czy umieją określić koncepcję całości, kluczowy przekaz, zinterpretować znaczenie lub uszczerbek na

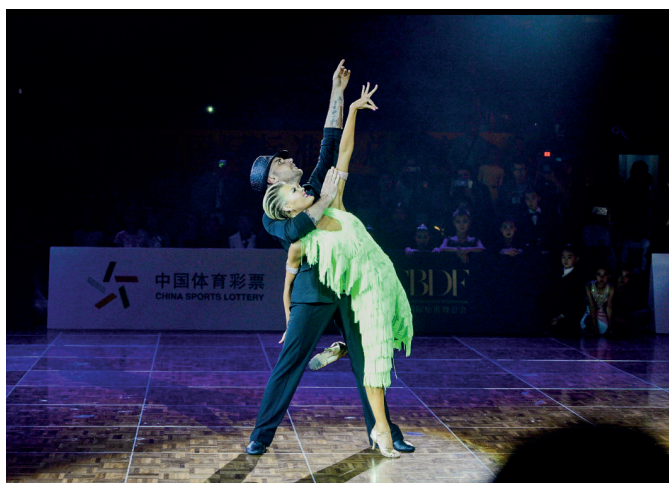
znaczeniu? Jeśli umiemy postawić pytania odnośnie do tańca innych, prawdopodobnie odpowiedzieliśmy sobie na nie w odniesieniu do siebie. Tyle wiemy o innych, ile wiemy o sobie, i odwrotnie. Przeskok do pierwszej ligi, wejście do finału, jest wyczynem jakościowym, nie tylko, a nawet rzadko – ilościowym. Zatem co istotnego mamy do zaproponowania? Co nas wyróżni spośród najlepszych? Pary finałowe są najlepsze pod jakimś względem, dowiedzmy się jakim i uderzmy z innej strony.

Które znaki i jakości tancerze adresują do sędziów i innych ekspertów, a jakimi środkami zdobywają sobie uwagę i serca publiczności? Czy mają w ogóle świadomość, że to się może udać – strategie przykuwania uwagi znawcy i metody uwodzenia widza to nie tyle wiedza tajemna, co po prostu wiedza. Dobrze wiedzieć na przykład, że rozmach naszej choreografii, kompozycji figur, linii, kształtów, doceni ktoś, kto obserwuje nas z dystansu, odległości albo z góry. W planimetrycznej organizacji przestrzennej, widocznej najlepiej z „lotu ptaka”, figury i wzory, ulegając „spłaszczeniu”, układają się w obrazy i malownicze rysunki. Natomiast techniczne niuanse, rzeźbę ciała, ekspresję gestyczną i mimiczną, najlepiej adresować do odbiorcy, którego mamy w tak zwanym polu rażenia, siedzącego przed sceną, kto ogląda nasz taniec w stereometrycznym trójwymiarze.

Na fundamentalne pytanie, jak możemy zbudować przekaz i znaczenie naszego tańca – inny i inne niż konkurencja, oryginalne także wobec tych, którzy w blasku chwały zeszli już z parkietu – istnieją odpowiedzi,

ale trzeba nam je odkrywać w toku metodycznie zaprojektowanej i zorganizowanej pracy na sali treningowej i poza nią. Ćwicząc ciało i umysł. Kultuwując kompetencje w zakresie wiedzy, umiejętności i postaw. Doskonaląc zmysł obserwacji, krytyczne i analityczne myślenie, wrażliwość i empatię.

Tancerze szukają inspiracji, jestem doskonałym tego przykładem, bo coraz częściej zdarza się, że przychodzą po inspiracje, pomysły, „świeże spojrzenie” właśnie do mnie, filozofki, człowieka z „innej bajki”. Osoby, która mimo tego, a może właśnie dlatego, że patrzy z innej perspektywy i z innej pozycji, ma coś istotnego do zaproponowania w procesie tworzenia choreografii, przygotowania prezentacji turniejowej lub pokazu, albo szerzej – projektowania oryginalnego i autentycznego wizerunku.



II. 7. Ferdinando Iannacconi i Yulia Musikhina w trakcie pokazowej choreografii jive'a

Ferdinando Iannacconni i Yulia Musikhina to świetny, wielokrotnie nagradzany duet latynoamerykański. Obmyślały wspólnie show oparty na cza-czy, który para zaprezentuje przed amerykańską publicznością. Na muzyczny podkład wybieramy utwór *Shot You Down* Audio Bullys (2005), będący popularnym remiksem jeszcze bardziej popularnej piosenki *Bang Bang* Nancy Sinatry (1966). Ta ostatnia stała się hitem przynajmniej w USA, a to dzięki temu, że reżyser Quentin Tarantino uczynił ją motywem przewodnim swojego filmu *Kill Bill* z 2003 roku, z brawurową Umą Thurman w roli płatnej zabójczyni, dokonującej zemsty na dawnym opiekunie i ludziach, którzy skrzywdzili jej bliskich. Którzy odpowiadają za masakrę, jaka miała miejsce na jej ślubie. Akcja niemal dokładnie opisana w piosence:

Music played, and people sang
Just for me the church bells rang (...)

Bang bang, I shot you down (...)

Bang bang, he shot me down

Tak jak piosenka Sinatry i remiks Audio Bullys zbudowane są na opozycjach i przeciwieństwach, tak i na kontrastach projektowane jest show. Oba utwory *Bang Bang* i *Shot You Down*, interpretowane ponadto w kontekście *Kill Billa*, traktujemy jako wielopłaszczyznowy tekst kultury, system zakodowanych znaczeń, jawnych i oddziałujących podprogowo, generujący określone archetypy i podający je – jako zdemaskowane – w wątpliwość.

I was five and he was six
We rode on horses made of sticks
He wore black and I wore white
He would always win the fight

Dziecinne igraszki są jak cisza przed burzą, która nadejdzie, bo musi nadejść. Dzieci już dostały do rąk zabawki, które przygotowują do odgrywania dorosłych ról, jak choćby kobiety i mężczyzny, żony i męża, ofiary i kata. Niewinność, za chwilę zbrukana krwią, nie jest taka znowu niewinna. Drewniane konie symbolizują narzędzia i strategię kultury, która cywilizuje naturę, co oznacza *de facto* akty dominacji, kolonizacji, podporządkowania. W dynamikę cywilizacji wpisana jest agresja, panowanie i władza, dialektyka zwycięzców i przegranych, białych i czarnych, miłościwych i rozżalonych, wielkodusznych i gniewnych. Właściwie nie ma pewności, co jest naprawdę niewinne. Czy biały welon, obrączka i kościelny ołtarz, czy czarny charakter wyrosły z popędów, pragnień i żądz, których istnienie nie podlega dyskusji i jakie też dopiero w dyskusji uzyskują kwalifikacje moralne, prawne, religijne jako grzechy, występki, ciemna strony mocy.

Cza-cza też może być w tym duchu odczytywana. Jako taniec obrazujący dynamikę kultury, dyscyplinującej naturę, to znów natury, wyrrywającej się spod kulturowej dyscypliny. Rytmiczne tempo tego tańca niekoniecznie jest „casualowe”. Nie tak sobie przyjemnie i swobodnie idę w tym *raz-dwa-trzy-cza-cza*, bo gdyby miało być przyjemnie i na luzie, to szłabym na ugiętych nogach, zamiast na tak zwanych „przeprostach”, w ogóle bym sobie wolno szła, nie

bacząc na to, czy gubię tempo i „wypadam” z rytmu. Po-
zornie lekka, a podszyta przemocą cza-cza jest dobrym
pretekstem do naszego show.

Utwór Audio Bullys zachowuje elementy oryginału – to
partie wyśpiewywane przez Sinatrę na rzewno-leniwą nutę.
Teraz jednak w narrację, kilkakrotnie, „wdziera” się ostra
muzyka elektroniczna, układając się w swoisty refren, wybi-
jany w umiarkowanie szybkim tempie, charakterystycznym
dla cza-czy. Na tym bazowym, wyraźnie słyszalnym kon-
traście chcemy ustawić rusztowanie zbudowane z bardziej
subtelnych dualizmów i opozycji, co do których należy za-
łożyć, że mają partykularne znaczenie, zrelatywizowane do
różnych grup odbiorców i poszczególnych widzów. Koduje-
my różne znaki z uwagi na to, czy przeznaczone są dla pu-
bliczności, czy dla członków tanecznej subkultury, znawców
tematu, czy też osób, którzy nie znając tematu, chcą go zgłę-
bić i też są w stanie podjąć się jego analizy i interpretacji.

W zderzeniu melancholijnych depresyjnych epizodów
śpiewanych z ostrymi, drażniącymi wszystkie zmysły, eu-
forycznymi epizodami tańca w rytmie cza-czy, publicz-
ność dostrzeże, widoczne „na pierwszy rzut oka”, zma-
gania dobra ze złem, światła z mrokiem, niewinności
z grzechem. Eksperckiemu spojrzeniu nie umkną cechy
apollińskiej kultury tanecznej z jej harmonią, wertykal-
nością, introwertyzmem, androginicznością, skontrasto-
wane z dionizyjskością – rytmiczną wybujałą sensualno-
ścią, policentryzmem, horyzontalnością.

W utworze *Shot You Down* mamy cztery wyraźne mo-
menty, w których muzyczna akcja nabiera tempa. Trudno

uznać to za przypadek, zwłaszcza miłośnicze sztuki tańecznej, nie tylko w jej „towarzyskim” wydaniu. Wyobrażam sobie, że artyści z Audio Bullys, tak jak wcześniej reżyser *Kill Billa* Quentin Tarantino, inspirują się baletowym dziełem Bronisławy Niżyńskiej z muzyką Igora Strawieńskiego, pod tytułem *Wesele*. Osią dramatu jest zderzenie elementów pogańskich z prawosławiem. Balet podzielony jest na cztery części: Błogosławienie Panny Młodej, Błogosławienie Pana Młodego, Zaślubiny i Ucztę Weselną. W choreograficznym zamyśle Niżyńskiej ten podział ma wyrażać dynamiczną dwoistość kultury tańecznej (oraz w ogóle kultury). Cechy kulturowo żeńskie przeciwstawiają się kulturowym cechom męskim; to, co męskie w kulturze, walczy z tym, co w niej żeńskie. Wszelkie strategie ich jednoczenia i godzenia (jak ceremonia zaślubin) odnoszą tylko chwilowy skutek, bo już podczas świętowania sukcesu (uczty weselnej) wszystko wymyka się spod kontroli.

Dzięki podjęciu powyższych motywów nasza choreografia cza-czy może zyskać na znaczeniu. Artysta jest kimś, kto nawiązuje dialog z tradycją, włącza się w dyskurs sztuki, adaptuje, przekształca, podaje w wątpliwość idee i koncepcje innych artystów. Jest kimś, kto potrafi to robić.

Tak wracamy do kompetencji, których spodziewamy się, oczekujemy, wymagamy od tancerzy i twórców tańca. Zmysł obserwacji, umiejętności interpretacyjne, analityczne i dyskursywne – wszystkie one wymagają kultuwowania, bo nie rodzą się z nimi, a nawet jeśli się

z jakimiś zdolnościami rodzimy, to i tak w formie wymagającej troskliwej i pieczołowitej pielęgnacji. I wszystkie one czynią z ludzi lepszych artystów, a nawet w ogóle czynią z nich artystów.

Literatura

- Ajschylos (1989), „Agamemnon”, przeł. Stefan Srebrny, w: Ajschylos, Sofokles, Eurypides, *Antologia tragedii greckiej*, przeł. Stefan Srebrny, Kazimierz Morawski, Jerzy Łanowski, wybór i opracowanie Stanisław Stabryła, Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- Amirthanayagam, David P. (2006), *The Dance of the Muses. Choral Theory and Ancient Greek Poetics*, Oxford, Oxford University Press.
- Arystoteles (1951), „Poetyka”, przeł. Tadeusz Sinko, w: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles – Horacy – Pseudo-Longinos*, przeł. Tadeusz Sinko, Wrocław, Biblioteka Narodowa.
- Arystoteles (2007), *Etyka nikomachejska*, przeł. Danuta Gromska, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bal, Mieke (1991), *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*, New York–Cambridge, Cambridge University Press.
- Barbarzak, Dawid (2016), „Rzymskie igrzyska i hiszpańska corrida. Rys porównawczy obu tradycji na wybranych przykładach”, *Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae*, XXVI (2), s. 19–43.
- Brady Lawler, Lillian (1946), „The Geranos Dance – A New Interpretation”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 77, s. 112–130.
- Danielewicz, Jerzy (1978), „Arystotelesowskie składniki tragedii a projekt wykonawcy w dramacie greckim”, *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, nr 3(39), s. 93–105.
- Derrida, Jacques (1999), *O gramatologii*, przeł. Bogdan Banasiak, Warszawa, Wydawnictwo KR.

- Drożdż, Tomasz (2012), *Człowiek i taniec: systemy choreograficzne jako profile badania kultury*, praca doktorska, Katowice, Uniwersytet Śląski.
- Foster, Susan L. (1986), *Reading Dance. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley, University of California Press.
- Graham, Martha (1991), *Blood Memory: An Autobiography*, New York, Doubleday.
- Hackney, Peggy (2009), *Laban Movement Analysis*, Rotterdam, Co-darts Rotterdam Dance Academy.
- Hanna, Judith L. (1987), *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*, Chicago, University of Chicago Press.
- Hodge, Robert, Gunther R. Kress (1988), *Social Semiotics*, Ithaka–New York, Cornell University Press.
- Laban, Rudolf (1960), *The Mastery of Movement*, London, MacDonald and Evans.
- Laban, Rudolf (1966), *Choreutics*, London, MacDonald and Evans.
- Leiris, Michel (1999), *Lustro tauromachii*, przeł. Maryna Ochab, Gdańsk, słowo/obraz terytoria.
- MacIntyre, Alasdair (1995), *Krótką historią etyki. Historia filozofii moralności od czasów Homera do XX wieku*, przeł. Adam Chmielewski, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Marion, Jonathan S. (2008), *Ballroom: Culture and Costume in Competitive Dance*, Oxford, Oxford University Press.
- May, Rollo (1997), *Błaganie o mit*, przeł. Tadeusz Zysk i Beata Moderska, Poznań, Wydawnictwo Zysk i Spółka.
- McMains, Juliet (2006), *Glamour Addiction: Inside the American Ballroom Dance Industry*, Middleton, Connecticut, Wesleyan University Press.
- Nead, Lynda (1990), *Myths of Sexuality: Representations of Women in Victorian Britain*, London, Wiley–Blackwell.
- Peirce, Charles S. (1965), „Utrwalanie przekonań”, przeł. Zbigniew Dyjas, w: Hanna Buczyńska, *Peirce*, Warszawa, Wiedza Powszechna, s. 107–127.
- Preston-Dunlop, Valerie, Ana Sanchez-Colberg (2002), *Dance and the Performative: A Choreological Perspective – Laban and Beyond*, Woodbridge, Twayne Publishers.
- Rochelle, Henrique (2021), „Structure, Form, and Function of Dance Criticism and the Ways it Relates Audiences to Works of Art”,

- w: Rebecca L. Farinas, Julie C. Van Camp (red.), *The Bloomsbury Handbook of Dance and Philosophy*, London, Bloomsbury Academic, s. 405–414.
- Rose, Gillian (2012), *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, przeł. Ewa Klekot, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Sarnowska-Temeriusz, Elżbieta (1980), „O «katharsis» – raz jeszcze”, *Pamiętnik Literacki. Czasopismo Kwartalne Poświęcone Historii i Krytyce Literatury Polskiej*, t. 71, nr 4, s. 239–260.
- Shusterman, Richard (2010), *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, przeł. Wojciech Małecki i Sebastian Stankiewicz, Kraków, Universitas.
- Sławiński, Janusz (1992), *Próby teoretycznoliterackie*, Warszawa, Wydawnictwo PEN.
- Stebnicka, Krystyna (1994), „Nowe spojrzenie na teatr grecki”, *Przegląd Historyczny*, nr 1–2(85), s. 143–149.
- Stomma, Ludwik (2007), „Antropolog i corrida”, *Konteksty: Polska Sztuka Ludowa*, nr 3–4(61), s. 175–177.
- Stróżewski, Władysław (1994), *Istnienie i sens*, Kraków, Wydawnictwo Znak.
- Szahaj, Andrzej (2013), „Sławiński o interpretacji. Analiza krytyczna”, *Teksty Drugie*, nr 5, s. 259–275.
- Tokarczuk, Olga (2020), *Czuły narrator*, Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- Williamson, Judith (1978), *Decoding Advertisements. Ideology and Meaning in Advertising*, London–New York, Marion Boyars Publishers.
- Włodarczyk-Kucab, Małgorzata (2006), „Od miłości do nienawiści: studium nad postacią kobiety – femme fatale w tragedii greckiej”, *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury*, nr 10, s. 183–217.
- Zerek, Ula (2016), „Taniec jako sztuka relacji”, *Sztuka i Dokumentacja*, nr 14, s. 118–143.
- Ziółkowska-Kuflńska, Magdalena (2012), „W pogoni za bykiem. Fenomen «corrida de torros»”, *Kultura i społeczeństwo*, nr 2(56), s. 151–175.

Źródła audiowizualne

- Audio Bullys (2005), *Shot You Down*, feat. Nancy Sinatra, z albumu *Generation*, Tom Dinsdale (producent), wytwórnia Source (UK).
- Luhrmann, Baz (reżyser) (1992), *Strictly Ballroom*, M&A Productions, Ronin Films (produkcja), Miramax.
- Nagashima, Eijo (reżyser) (2007), *2007 the World Super Stars. Latin*, DVD, The World Super Stars Dance Organization, Segue, Japan.
- Nagashima, Eijo (reżyser) (2014), *2014 the World Super Stars. Latin*, DVD, The World Super Stars Dance Organization, Segue, Japan.
- Sinatra, Nancy (1966), *Bang Bang (My Baby Shot Me Down)*.
- Tarantino, Quentin (reżyser) (2003), *Kill Bill Vol. 1*, A Band Apart Films (produkcja), Miramax Films.
- Taymor, Julie (reżyser) (1999), *Titus*, Clear Blue Sky Productions, Overseas Filmgroup (produkcja), Fox Searchlight Pictures.

Spis ilustracji

- II. 1. Trzy płaszczyzny organizujące ruch ciała w przestrzeni trójwymiarowej. Źródło: Rudolf Laban, *Choreutics*, MacDonald and Evans, London 1966.
- II. 2. Michael Malitowski i Joanna Leunis sportretowani w trakcie wykonywania figury w choreografii paso doble. Źródło: archiwum prywatne Michaela Malitowskiego.
- II. 3. Laura Zmajkovicova i Massimo Arcolin podczas pokazu samby. Źródło: Instagram, 31 maja 2020, URL: <https://www.instagram.com/p/CA1KmOrpPHC/>.
- II. 4. Fotografia teatralna przedstawiająca Lawinię Andronikus. Źródło: Eileen Sedgwick, 8 maja 2012, URL: <http://eileensedgwick.blogspot.com/2012/05/lavinia-from-titus-andronicus.html>.
- II. 5. Grafika przedstawiająca Laurę Zmajkovicovą. Autor: Tomas Antalek. Źródło: Instagram, 16 kwietnia 2020, URL: https://www.instagram.com/p/B_CN-gHJc3t/.
- II. 6. Michael Malitowski i Joanna Leunis występujący na Blackpool Dance Festival 2007. Źródło: kadr z materiału wideo „Wicked Paso Doble Intro by Michael & Joanna”, YouTube, 29 września 2007, URL: <https://youtu.be/4y1BAqOnhMM>.
- II. 7. Ferdinando Iannacconni i Yulia Musikhina w trakcie pokazowej choreografii jive’a. Źródło: archiwum prywatne Yulii Musikhiny.

Streszczenie

Filozofka i paso doble

TEMATEM KSIĄŻKI JEST TANIEC TOWARZYSKI rozumiany jako artystyczna praktyka kulturowa. Autorka zarysowuje kontekst problemowy, w którym taniec jako zjawisko kulturowe nie jest częstym, zwłaszcza w Polsce, przedmiotem badań. Jeszcze rzadziej obiektem naukowego zainteresowania okazuje się taniec towarzyski. Artyzm tej formy tańca i jego potencjał kulturotwórczy są marginalizowane także w życiu artystycznym i na polu edukacyjnym. Kontrastuje z tym coraz większa popularność tańca jako rywalizacji sportowej i jako masowej rozrywki, zapewnianej przez programy telewizyjne typu *Taniec z Gwiazdami*.

Diagnostując powyższy stan rzeczy, Autorka wykazuje, w jaki sposób taniec towarzyski wykracza poza sportowy, użytkowy i konsumpcyjny charakter, i staje się samoświadomą praktyką artystyczną, oddziałującą na życie społeczne i proces kulturowy.

Książka zawiera trzy eseje, które stanowią zarazem trzy perspektywy refleksji teoretycznej nad tańcem.

W szkicu pierwszym, w perspektywie choreograficzno-kompozycyjnej, podjęte zostaje zagadnienie tworzenia choreografii. Zadając pytanie, na czym polega rozumienie i interpretowanie tańca jako obiektu posiadającego własności semiotyczne – w szkicu drugim Autorka rozwija perspektywę odbiorcy dzieła tanecznego. W trzecim eseju, w którym omówiona zostaje perspektywa procesu historyczno-choreologicznego, Autorka dokonuje rekonstrukcji tańca jako dyskursu sztuki i objaśnia, jakie kompetencje kulturowe biorą udział w procesie tworzenia, odbioru i wartościowania tańca jako praktyki artystycznej.

Argumentacja została omówiona na przykładzie choreograficznych dokonań par tańca towarzyskiego oraz poparta ustaleniami badawczymi z zakresu krytycznych studiów kulturowych, filologii i teorii literatury, teorii języka, historii sztuki, badań nad kulturą wizualną i sztukami performatywnymi.

Słowa kluczowe: taniec towarzyski, krytyka tańca, sztuka taneczna, choreografia, sztuka performatywna.

Summary

Philosopheress and Paso Doble

THE SUBJECT OF THE BOOK IS ballroom dancing, understood as an artistic-cultural practice. The author outlines the problem context, in which dance as a cultural phenomenon is not a common subject of research, especially in Poland. As for ballroom dance – it is of even less interest to academia. Its artistry seems unnoticed by art in general, while its culture-forming dimension is marginalized in education. This “cultural absence” clearly contrasts with the growing popularity of ballroom dancing as a competitive sport, or form of mass entertainment provided by television programs such as “Dancing with the Stars”.

Starting from such a diagnosis, the author demonstrates that ballroom dance extends beyond its sporting, utilitarian or consumerist dimensions and is becoming a self-conscious artistic practice that affects social and cultural discourses.

The book consists of three essays, each of them presenting a different theoretical perspective on ballroom

dancing. The first essay, exploring the field of choreography, examines how composition, which transforms gestures and figures into routines, is nourished by cultural traditions. The understanding and interpretation of dance are addressed in the second essay, which develops a “dance audience” concept, building on hermeneutics and cultural semiotics. In the third essay, the author presents ballroom dancing as a historical discourse of art and discusses the role of cultural competencies in dance-art creation, understanding, appraisal, and alteration.

The argument made in the book is illustrated with references to the choreographies and achievements of leading ballroom couples, and is supported by findings in the fields of critical cultural studies, philology, literature studies, linguistics and semiotics, and art history, as well as research on visual culture and performance art.

Keywords: ballroom dancing, dance criticism, art of dance, choreography, performance art.

W serii WYKŁADY POZNAŃSKIE Z FILOZOFII ukazały się:

TOM 1: Sławomir Leciejewski, *Filozofia kosmologii antropicznej* (2021)

TOM 2: Magdalena Filipiak, *Tożsamość narracyjna w dobie postprawdy. Pytanie o aktualność myśli Charlesa Taylora* (2021)

TOM 3: Tomasz Raburski, *Prawo podmiotowe. Etyka – prawo – polityka* (2021)

TOM 4: Danuta Anna Michałowska, *Ideologie nieautorytarne – rozwój jednostki a edukacja demokratyczna* (2021)

TOM 5: Krzysztof Kiedrowski, *Wykłady o filozofii Plotyna* (2021)

