

WSTĘP DO DRUGIEGO WYDANIA

OD CIAŁA JAKO ARTEFAKTU DO WIEDZY UCIELEŚNIONEJ

W studiach nad tańcem i ruchem człowieka obserwujemy wzrastającą precyzję narzędzi wykorzystywanych w procesie dokumentowania i analizowania danych. Podobne zjawisko możemy zaobserwować w antropologii kulturowej, gdzie coraz większą rolę odgrywa zainteresowanie sposobami poznania. Obydwe te jakości są pokrewne i powinny się uzupełniać.

Umiejętność patrzenia na ciało jak na artefakt, analizowania go oraz rozumienie znaczeń kulturowych tańczonego, ruchowego i ucieleśnionego sposobu poznania świata mamy dziś znacznie lepiej opanowaną niż kiedykolwiek w przeszłości. Tak jak doświadczanie większych i mniejszych elementów struktury tańca, poznawanie rozmaitych niuansów jest czym innym dla tancerza i dla widza, tak i doświadczanie kultury różni się w przypadku rdzennego jej uczestnika i tego, który jest jej obserwatorem. „Mądrość” ukształtowana poprzez umiejętności praktyczne jest czymś innym niż ta wynikająca z obserwacji. Mądrość cielesna (mądrość w ciele) jest wewnętrznie spójna i jako taka powinna ułatwiać poznawanie kultur.

Wiedza, zarówno cielesna, jak i intelektualna, należy do artefaktów społeczeństwa ludzkiego. Innym – równie istotnym – jest ekspozycja, przedstawianie faktów. Jeśli etnografia lub odkrywanie wiedzy budzą kontrowersje, to tym bardziej dotyczy to pisania o nich. Pierwsze, moim zdaniem, lokuje się w przestrzeni prywatnej, drugie należy do sfery publicznej. Problem, z którym mierzymy się na co dzień w badaniach nad ruchem, tj. jak rozumieć jego rzeczywistość, silnie oddziałuje na dyskusje dotyczące ekspozycji faktów. Czy rzeczywistość ruchu rozumiemy poprzez rozkodowanie jego znaczeń, w efekcie przekonwertowania na inne środki, które ułatwiają nam

rozumienie jego sensów? A może trafia ona do nas bezpośrednio poprzez zmysły?

Jeśli przez zmysły, to Picasso stworzył precedens, pisząc, że malarstwo i pantomima przemawiają bez słów i wyjaśnień bezpośrednio do serca. Ale nawet jeśli pojmowanie ruchu jest zmysłowe, to prezentując fakty, musimy przetłumaczyć to ucieleśnione rozumienie na słowa.

Antropolodzy amerykańscy i artyści sztuk widowiskowych, zgłębiając znaczenie ruchu człowieka, wyznaczyli obszar interesujących ich problemów – zdefiniowali w ten sposób dziedzinę badań nad tańcem i ruchem. Dzięki nim stale przesuwały się granice wiedzy o tym, jak i co ludzie myślą.

W tym kontekście warto wspomnieć o dwóch amerykańskich tancerkach znanych również z działalności naukowej; ich dokonania pozwalają zrozumieć różnice między poznaniem (wiedzą) osiąganym poprzez działanie i tym, które zdobywa się przez obserwację. Katherine Dunham i Pearl Primus (zmarła 29 października 1994 roku) to pionierki badań nad wiedzą o tańcu i praktyką taneczną, Amerykańskie Towarzystwo Antropologiczne [American Anthropological Association] uhonorowało je Nagrodą za Wybitne Zasługi [Distinguished Service Award]. Ich wkład w usankcjonowanie tańca jako pełnoprawnej dziedziny badań antropologicznych długo pozostawał niemal niezauważony. Obie prowadziły trudną batalię o szacunek zarówno dla tradycyjnej kultury tanecznej, którą prezentowały we własnym wykonaniu na scenie, jak i dla etnograficznej analizy tańca, prowadzonej z perspektywy antropologicznej.

Większość problemów Dunham i Primus wiązała się z koniecznością dokonywania wyborów pomiędzy tańcem a antropologią. Ostatecznie obydwie poświęciły się twórczości choreograficznej i występom na scenie. Wykorzystanie siły sztuki wykonawczej – nie tylko samej pracy badawczej – było śmiałą i odważną decyzją, dzięki której duża część społeczeństwa amerykańskiego i innych krajów dowiedziało się o zasługach Afroamerykanów dla rozwoju kultury. Primus mawiała, że tańczy nie po to, aby kogoś zabawić, lecz po to, by pomóc ludziom lepiej się rozumieć.

Niestety, obydwie kobiety spotykały się z wrogością ludzi, których stereotypowe myślenie wystawiały w swoich spektaklach na próbę. W czasach, kiedy Dunham i Primus inscenizowały tańce

pochodzenia karaibskiego i afrykańskiego, dominującym w świadomości społecznej stereotypem tańca afroamerykańskiego był step i różne formy pochodzące od minstrel¹, często wykonywane przez białych, lub taniec typu Lindy² wraz z formami pochodnymi tańca towarzyskiego.

Od połowy XIX wieku wpływy tańca afrykańskiego, widoczne w swobodnych, płynnych ruchach klatki piersiowej i miednicy³, które wyzwoliły ciało z obowiązującej dotychczas sztywności tańca o szkocko-irlandzkim pochodzeniu, zaczęły w sposób znaczący zmieniać amerykański taniec towarzyski. Większość białych Amerykanów nie akceptowała jednak tych wpływów. Korzystając z udokumentowanych etnograficznie elementów tańca, takich jak charakterystyczne ruchy rozluźnionej klatki piersiowej, swobodnie falujące biodra i innych cech typowych dla karaibskiej i afrykańskiej kultury tanecznej, Primus i Dunham stylizowały swoje kompozycje choreograficzne tak, aby publiczność nie tylko oglądała je z zainteresowaniem, lecz aby – dosłownie – była poruszona w kinestetycznej empatii tymi dynamicznymi jakościami tańca afrykańskiego, które odczuwano jako zagrażające moralności. Katrina Hazzard-Gordon wyjaśnia w swojej pracy, dlaczego ten rodzaj tańca aż tak bardzo niepokoił ludzi, którym obca była tradycja kulturowa Afroamerykanów. Zauważa, że przemiana kontrastujących jakości, np. rozluźnienia w dynamiczność, porządku w nieład czy asymetrię, i sposób panowania nad nieprzewidywalnością były bardziej niepo-

¹ Minstrel (*minstrel show*) – dziewiętnastowieczne amerykańskie widowisko rozrywkowe, używające rekwizytu tzw. czarnej twarzy; prezentowało stereotypowy obraz ludności murzyńskiej w USA, widzianej oczyma białej ludności (przyp. red.).

² Taniec Lindy (*Lindy Hop*) – taniec pochodzenia afrykańskiego rozwinął się w latach dwudziestych XX wieku w nowojorskim Harlemie. Z *Lindy Hop* wywodzą się, m.in. boogie woogie, rock and roll, swing (przyp. tłum.).

³ Brenda Dixon Gottschild określa ruchy wywodzące się z wielu miejsc w ciele jako policentryzm. Policentryzm jest ściśle związany z polirytmia – obydwie te jakości należą do najbardziej znanych wpływów kultury afrykańskiej na formy tańca, takie jak salsa, kubańskie mambo, cha-cha, rumba i inne; *Digging the Africanist Presence in American Performance: Dance and Other Contexts Polycentrism*, Greenwood Press, Westport, Conn. 1996 (przyp. tłum.).

kojące w swojej nieobliczalności niż ciągnący się niemal bez końca „opętańczy” ruch⁴.

Kinestetyka tej formy tańca obrażała, treść spektakli niepokoiła, a przesłanie całego widowiska przekonywało, że taniec jest sztuką, a nie rozrywką. Wszystko razem rzucało wyzwanie dominującym w owym czasie stereotypom. Dunham⁵ i Primus⁶, skuteczne organizatorki i twórczynie największych niedotowanych zespołów tańca okresu powojennego, musiały konfrontować się z mieszanymi uczuciami ludzi, których estetyczną wrażliwość prowokowały w spektaklach. Ambiwalentne podejście do zagadnienia widać w recenzji występów Dunham na Broadwayu z 23 listopada 1955 roku, napisanej przez Johna Martina, krytyka „New York Timesa”:

Program to swoistego rodzaju miszmasz, trochę dobrego, złego i nijakiego, w pół tuzinie stylów, bez możliwości zdefiniowania i bez porządku. Pani Dunham jest jego stałym elementem. Wiadomo od razu, co ma na myśli, i jest to zawsze to samo. Choć ma tytuł magistra antropologii, można mieć wątpliwości, czy kwalifikowałaby się do takiego tytułu w roli tancerki, piosenkarki czy choreografa. Jest

⁴ Katrina Hazzard-Gordon, Jookin', *The Rise of Social Dance Formations in African-American Culture*, Temple University Press, Philadelphia 1990.

⁵ W najlepszym okresie swojej kariery, w latach czterdziestych, pięćdziesiątych i sześćdziesiątych w Europie i Ameryce Łacińskiej, Katherine Dunham znana była jako „ta czarna kobieta”, a „Washington Post” określił jej występy jako „taniec Katarzyny Wielkiej”. Przez ponad trzydzieści lat prowadziła zespół Katherine Dunham Dance Company, jedyny w tych czasach stały, niedotowany amerykański zespół taneczny złożony z Afroamerykanów. Stworzyła ponad 90 etiud tanecznych.

⁶ Pearl Primus (1919-1994) dynamiczną karierę sceniczną rozpoczęła w 1943 roku olśniewająco pięknymi, niezwyklejmi pracami choreograficznymi, które wyrażały protest społeczny i niezadowolenie związane z rasizmem. Odgrywała kluczową rolę w prezentowaniu autentycznego tańca afrykańskiego publiczności amerykańskiej. Występowała nie tylko w USA. Jej tournée obejmowały Europę, Izrael, Karaiby i Afrykę. Wywoływała kontrowersje swym życiem prywatnym i zawodowym. W czasach segregacji poślubiła białego mężczyznę, Żyda, i kwestionowała postawę czarnych intelektualistów, którzy nie akceptowali wątku „prymitywnego” w jej twórczości. Polityczne protesty i tournée łączące mieszane rasowo elementy spowodowały, że FBI rozpoczęło przeciwko niej śledztwo, mimo że była cenioną przez krytyków artystką, uwielbianą przez publiczność.

jednak w pełni dojrzałą teatralną osobowością o niezwykłym, nieodpartym uroku. Każda instytucja z radością dałaby jej doktorat *summa cum laude*⁷.

Podobny model reakcji ujawnił się w stosunku do Josephine Baker, kiedy jej poczynania zaczęły wykraczać poza akceptowane role Afroamerykanów, zwłaszcza gdy stała się rozpoznawalna nie tylko w życiu prywatnym, lecz także poprzez formę widowiska, którą dla siebie stworzyła. Większość życia Baker spędziła we Francji, gdzie przyjmowano ją z entuzjazmem. Warto zwrócić uwagę na uderzający kontrast w zestawieniu z inną twórczynią nowego gatunku. Ruth St. Denis (właśc. Ruth Dennis, urodzona na farmie w New Jersey) była odbierana pozytywnie z siłą dorównującą tej, z jaką krytykowano Josephine Baker. Jako początkująca tancerka w wodewilu St. Denis doznała olśnienia pod wpływem wizerunku bogini Isis na plakacie reklamującym papierosy. Zaowocowało to jej własnymi poszukiwaniami w sferze orientalnego tańca i ruchu. St. Denis pasowała do wszystkich stereotypów amerykańskiego społeczeństwa – opracowała nowy gatunek tańca, który nadal wpisuje się w gust białej publiczności i jej wyobrażenie kobiecości. Baker natomiast, chcąc znaleźć nowe miejsce dla tancerzy afroamerykańskich poza akceptowalnymi granicami musicalu „kolorowych”, nie podporządkowała się panującym zasadom i zakwestionowała wszystkie kategorie reprezentowane przez St. Denis. Ameryka nigdy jej tego nie wybaczyła i nie zaakceptowała.

Przełamując bariery stawiane przed afroamerykańskim stylem ekspresji, Dunham i Primus wywarły ogromny wpływ na formowanie się zawodowych zespołów tańca. Alvin Ailey jako młody człowiek widział zespół Dunham i rozumiał, że w społeczeństwie amerykańskim istnieje miejsce dla czarnych tancerzy. Stworzony przez niego gatunek rozwijany przez Judith Jamison jest – podobnie jak ten zapoczątkowany przez Dunham – mieszanką elementów tradycji i wypracowanych technik. Inne przykłady to Garth Fagan i jego zespół Bucket Dance Company czy Dallas Black Dance Company. Niewykształceni na „antropologów”, artyści ci mieli wiedzę cielesną pochodzącą z różnych tradycji kulturowych i potrafili przetrans-

⁷ Richard Long, *The Black Tradition in American Dance*, Prion, London 1989, s. 99.

ponować ją na ważne, rozpoznawalne style tańca współczesnego o indywidualnym zabarwieniu.

Silne oddziaływanie tych stylów wiąże się z efektami fizycznymi i kinestetycznymi, a nie tylko z przesłaniem zawartym w treści spektaklu.

Teorie Dunham i Primus przez lata pozostawały niedostrzeżone na peryferiach rozważań naukowych Ameryki. Taniec był wprawdzie przedmiotem badań etnograficznych, jednak nigdy nie znalazł się w centrum uwagi opracowań antropologicznych. Opisywanie tańców ludowych było domeną folklorystów pracujących w Europie, a tradycje tańca klasycznego stanowiły przedmiot badań historyków tańca. Taniec jako podstawowy element organizujący, a nie jako ciekawostka o marginalnym znaczeniu dla głównego zadania, tj. opisanie kultury i społeczeństwa, nie był jeszcze wtedy akceptowany w etnografii amerykańskiej. Dunham w swoich pracach naukowych, takich jak *Las Danzas de Haiti*⁸ (wydanie francuskie z 1957 roku notabene zawierało przedmowę Claude'a Lévi-Straussa⁹) przekonywała antropologów, że taniec jest tak samo ważny jak pokrewieństwo, organizacja polityczna czy wszelkie inne aspekty życia społecznego. I rzeczywiście w niektórych kulturach taniec może być kluczem do zrozumienia całokształtu wartości i zachowań.

Przyglądając się dokonaniom Gertrude Prokosch Kurath, również tancerki i badaczki jak współczesne jej Dunham i Primus, znajdujemy zarówno podobieństwa, jak i różnice w historii ich życia – uderzające są zwłaszcza różnice w odbiorze przez środowisko antropologów. Kurath mówiła o swoim życiu w kategoriach dwóch karier zawodowych: wykonawcy-producenta i naukowca. Ważną zmianą było dla niej przejście od osobistej twórczości do badań nad tańcem. Z pozoru jej droga życiowa przypomina kariery Dunham i Primus, Kurath jednak porzuciła taniec i choreografię, skupiając całą swoją uwagę na etnologii tańca. Niewątpliwie dzięki temu zaakceptował ją świat uniwersytecki, choć nie bez znaczenia pozostaje fakt, że pochodziła z rodziny profesorskiej i wyszła za mąż za wykładowcę wyższej uczelni.

⁸ Katherine Dunham, *Las Danzas de Haiti*, Acta Anthropologica, Mexico 1947.

⁹ Katherine Dunham, *Les Danses d'Haiti*, Fasquel, Paris 1957.

Większość jej wczesnych badań nad tańcem Indian amerykańskich i tańcem meksykańskim, prowadzonych z niezwykłą pieczołowitością w terenie i w archiwach, opublikowano na łamach specjalistycznych magazynów folklorystycznych oraz w pismach zajmujących się tymi zagadnieniami i obszarami etnograficznymi. W 1960 roku ranga jej prac znacznie wzrosła. Sol Tax¹⁰ uznał je za znakomite i wydrukował w jednym z pierwszych numerów „*Current Anthropology*”¹¹. Tax zamówił u Kurath artykuł (*Panorama of Dance Ethnology*, 1960)¹², w którym badaczka zdefiniowała i opisała podstawy studiów nad tańcem zaakceptowane przez środowisko antropologów. Choć monografia Dunham z „błogosławieństwem” Lévi-Straussa została opublikowana wcześniej, artykuł Kurath, definiujący w poważnym piśmie naukowym ważną dziedzinę badań, nie może zostać niedoceniony.

Autorka zawarła w nim wiele osobistych refleksji na temat statusu badań nad tańcem. W 1966 roku zaś pisała: „dwie dekady mojej kariery tancerki scenicznej utwierdziły mnie w przekonaniu, że taniec powinien być przedmiotem badań naukowych w jego własnym unikatowym kontekście, jako forma sztuki, z uwzględnieniem wyjątkowych, niespotykanych nigdzie indziej składników. Z drugiej strony moje wykształcenie historyczne [magister historii sztuki, Bryn Mawr 1928] i współpraca z etnologami przekonały mnie, że to nie wystarczy. Prawdziwym celem, trudnym do osiągnięcia, jest wykazanie, w jaki sposób taniec i towarzysząca mu muzyka są wyrazem innych aspektów kultury” (1986, przedruk wykładu z 1966 roku).

W kwestii właściwej bazy dla etnologów tańca Kurath była przekonana, że sensowne badania mogą być prowadzone jedynie przez

¹⁰ Sol Tax (1907-1995) – antropolog z Uniwersytetu Chicagowskiego, współtworzył antropologię jako dziedzinę wiedzy i odegrał ważną rolę w kształtowaniu tzw. antropologii w działaniu (*action anthropology*), która zakłada udział badaczy w rozwiązywaniu problemów społecznych. Tax specjalizował się w kulturach Indian amerykańskich (przyp. tłum.).

¹¹ „*Current Anthropology*” – czasopismo antropologiczne publikowane przez Uniwersytet Chicago. Utworzony w 1959 roku przez antropologa Sola Taxa. Jest jednym z kilku magazynów publikujących badania ze wszystkich poddyscyplin antropologii (przyp. tłum.).

¹² Gertrude Prokosch Kurath, *Panorama of Dance Ethnology*, „*Current Anthropology*” 1960, nr 1(3), s. 233-254.

„tancerzy, którzy osiągnęli przenikliwość etnologa i przyjęli jego punkt widzenia, lub przez muzyków i etnologów z wykształceniem tanecznym”¹³. Nacisk na umiejętności taneczne wynika z założenia, że taniec powinien być badany z uwzględnieniem jego własnych zasad oraz aspektów formalnych. Uznanie tego przekonania zajęło antropologom dziesiątki lat.

W swojej długiej karierze Kurath badała, analizowała i dokumentowała zarówno formalne, jak i kontekstowe aspekty tańca, łącząc przy tym wiedzę ucieleśnioną z naukową dbałością o szerszą perspektywę. Geograficzna i intelektualna różnorodność jej badań jest niezwykła, a dbałość o szczegóły etnograficzne wyjątkowa. Choć Kurath nie pisała o tym wprost, w jej ujęciu tańca zaznacza się szczególnie rola tej dziedziny sztuki jako wiedzy ucieleśnionej.

Współcześnie wiedza ucieleśniona jest istotnym elementem badań nad tańcem i ruchem. Reprezentatywna dla nowego podejścia do badań jest wypowiedź Sally Ness:

Aby w pełni zrozumieć znaczenie aktu wykonania choreograficznie zakomponowanego ruchu w „obcej” kulturze (to znaczy w społeczeństwie, którego zasady organizacyjne, instytucje społeczne i systemy wartości są odczuwane jako głęboko obce lub egzotyczne), badacz musi mieć pewne pojęcie o znaczeniu, jakie może nieść ze sobą wykonanie jakiegokolwiek sekwencji ruchowej. Musi być w stanie wyobrazić sobie, jak fizyczne zmierzenie się z układem choreograficznym może wpłynąć na wykonawcę, a także na jego własne pojmowanie kultury¹⁴.

Rok przed ukazaniem się książki Ness, na spotkaniu Amerykańskiego Towarzystwa Antropologicznego [American Anthropologist Association] w Chicago, odbył się panel dyskusyjny zatytułowany „Afrykańsko-amerykański taniec w teorii i badaniach stosowanych: Dunham i Primus”. Jego uczestniczka, Yvonne Daniel, przekonywała o zasadności uwzględnienia tańca w badaniach kulturowych, a nawet o jego wyjątkowej roli – odnosząc się do pojęcia wiedzy ucieleśnionej, twierdziła, że taniec jest rodzajem okna, dzięki któremu

¹³ Tamże, s. 247.

¹⁴ Sally Ann Ness, *Body, Movement, and Culture: Kinesthetic and Visual Symbolism in a Philippine Community*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1992, s. 2.

możemy poznać szczególne aspekty obcej kultury. Wiedza ucieleśniona, jej zdaniem, jest wiedzą zintegrowaną; jeśli zdobywana jest przez zagłębianie się (w rozumieniu Daniel – uczestnictwo przez obserwację), to pozwala pokonać przepaść między naszą własną wiedzą i doświadczeniem a ich odpowiednikami w innych kulturach. Powinniśmy dostrzec – kontynuowała – że w tańcu wykonawca łączy działania fizyczne z mentalnymi, rejestruje stan emocjonalny.

Tańczenie jest najwyraźniej alternatywnym stanem świadomości. Poza tym, o ile są w nim podobieństwa do tai chi chuan, to ma on zdolność integrowania ciała, umysłu i energii. W zachodniej tradycji myśli analitycznej każdy z tych elementów uznaje się za osobną kategorię, a w hierarchii wartości umysł stawia się wyżej niż ciało i energię.

Yvonne Daniel przedstawia swoje założenia w książce *Dance and Social Change in Contemporary Cuba*¹⁵. Argumentuje w niej przekonująco, że rumba z powodu swojej niekwestionowanej wieloznacznej natury ma szczególną moc artykułowania warunków społecznych, łączenia sprzeczności, rozniecania oraz podtrzymywania poczucia wspólnoty – *communitas*. Dalej mówi, że poczucie równości doświadczane cieleśnie w ograniczonym i skodyfikowanym świecie rumbly rozciąga się w sposób całkowicie naturalny na życie społeczne¹⁶.

Barbara Browning w książce *Samba: Resistance in Motion* dochodzi do następujących wniosków: „Wiele rzeczy, których nauczyłam się w Brazylii, poznałam poprzez moje ciało. Dopiero wiele lat później byłam w stanie oddać na piśmie wszystko, co zrozumiałam, tańcząc”¹⁷. Jak wskazuje tytuł, Browning zajmuje się zjawiskiem oporu kulturowego w afrobrazylijskiej i afrykańskiej diasporze. Formułuje tezę, że taniec, szczególnie samba oraz tańce karnawału, tańce religijne *candomblé*¹⁸ i ruchy *capoeiry* oraz tradycje sztuk

¹⁵ Yvonne Daniel, *Dance and Social Change in Contemporary Cuba*, Indiana University Press, Bloomington 1995.

¹⁶ Anya Peterson Royce, *Movement and Dance, Book Review Essay*, „American Anthropologist” 1997, s. 172-174.

¹⁷ Barbara Browning, *Samba, Resistance in Motion*, Indiana University Press, Bloomington 1995, s. 167.

¹⁸ *Candomblé* – synkretyczna religia afroamerykańska, praktykowana głównie w Brazylii oraz w Argentynie i Meksyku. Zob. Leszek Kolankiewicz, *Samba z bogami. Opowieść antropologiczna*, Wydawnictwo „KR”, Warszawa 1995 (przyp. red.).

walki są wyrazem sprzeciwu, którego nie da się oddać słowami. Browning dowodzi istnienia cielesnej inteligencji oraz form tańca, które „zapisują” swoje własne znaczenie¹⁹. Sama autorka, podobnie jak większość naukowców pracujących w tej wyspecjalizowanej dziedzinie, wykorzystuje cielesną inteligencję, tłumacząc zdobyte za jej pomocą doświadczenia na niedoskonałe medium językowe.

Julie Taylor w książce *Paper tangos*²⁰, znajdując odpowiednie słowa, bardziej precyzyjnie niż ktokolwiek przed nią wyjaśnia, w jaki sposób ciało przechowuje wiedzę i przekazuje znaczenia, które mogą być wypowiedziane tylko poprzez ruch. Rozpoczyna od opisu treningu (zwyczaj) „cechowania”. Tancerze uczą się ruchów, tańcząc je za nauczycielem, szkicując niejako swoje odczucia w ogólnych zarysach aż do momentu, gdy zadomawiają się one w ciele. Taylor wyjaśnia, że ciało dało jej pewność, że „nakreśla schemat, którego nie mogłam zrozumieć [...] coś na wpuł wytańczonego na kartkach i za pomocą słów, które pozostały z całego dnia, coś zgromadzonego w tańczącym ciele, czego nie potrafię zatańczyć [...]. Czasami siadam na brzegu łóżka, aby na nowo zespolić w ciele moje rozedrgane stawy, i zastanawiam się, co one wiedzą, czego ja nie wiem”²¹. Taylor akceptuje tu istnienie całkiem innego porządku znaczeń; dostęp do niego można mieć tylko poprzez ciało, w którym ów porządek się zawiera.

Niekiedy ludzie praktykujący różne formy tańca pamiętają i podświadomie starają się uwiarygodnić wiedzę ucieleśnioną poprzez wykorzystywanie słownictwa technicznego. Tak jest w wypadku baletu klasycznego, silnie skodyfikowanej formy tańca o długiej historii. Balet może być omawiany w kategoriach techniki oraz stylu²². Technika odnosi się do zestawu ruchów, gestów i kroków, które są fundamentem formy. Obejmuje też zasady doboru i organizacji elementów w określony system. Istnieje także skodyfikowany język mówienia o technice, powszechnie rozumiany i wykorzystywany. Styl związany jest z wyborem – dobieraniem sposobów poruszania

¹⁹ Barbara Browning, *Samba...*, s. XI.

²⁰ Julie Taylor, *Paper Tangos*, Duke University Press, Durham, NC 1998.

²¹ Tamże, s. 100.

²² Zob.: Anya Peterson Royce, *Movement and Meaning. Creativity and Interpretation in Ballet and Mime*, Indiana University Press, Bloomington 1984; tejsze, *Masculinity and Feminity in Elaborated Movement Systems*, [w:] *Masculinity/Feminity. Basic Perspectives*, eds. June Machover Reinisch, L. Rosenblum, S. Sanders, Oxford University Press, New York 1987.

się i interpretowania w ramach techniki; to element uzupełniający – obok ciała, techniki i umysłu. Styl opiera się na takich elementach, jak impuls, frazowanie, wariacje/różnicowanie dynamiczne, ekonomia (gospodarowanie energią), gęstość i przejrzystość. Jest elementem, który zmienia sposób wykonania z wirtuozerii (technicznej doskonałości) w artyzm. Język, którym się posługujemy, mówiąc o stylu, w przeciwieństwie do tego, który opisuje technikę, jest metaforyczny i specyficzny [*idiosyncratic*].

Dominującym modelem uczenia się w balecie jest naśladowanie. Co robią tancerze, aby zapamiętać kombinację ruchów lub całą choreografię, kiedy prowadzący codzienny trening nauczyciel ją demonstruje? Większość, patrząc, powtarza nazwy poszczególnych kroków. Niektórzy tworzą z nich rodzaj piosenki, która pasuje do rytmu muzyki.

Konwencje uczenia się i techniki ułatwiają tancerzom sprawne zapamiętywanie kombinacji i całych przedstawień. Kosztem tej łatwości uczenia się jest to, że tancerze rzadko „widzą” układ powiązanych ze sobą ruchów; to, co odtwarzają, jest kombinacją kroków, która funkcjonuje jak urządzenie mnemoniczne. Wszelkie niuanse stylistyczne, które nie pasują do sposobu, w jaki tancerze byli kształceni, są przez nich zapominane. Wynika to z uprzywilejowania podstawowej techniki, która łączy się z możliwością werbalizowania jej w powszechnie akceptowanym języku. Ucieleśniona znajomość techniki jest wzmocniona i staje się nienaruszalna dzięki skodyfikowanemu słownictwu, które równocześnie pozwala na jej konsekwentne nauczanie. W rzeczywistości sama choreografia powstaje pod wpływem słownictwa technicznego, które kształtuje sposób, w jaki korzystamy z podstawowych elementów formy²³.

Problem „wiedzy ucieleśnionej” i „wiedzy umysłu” jest charakterystyczny dla praktyki tańca i ruchu; ma również związek ze sposobem ekspozycji – przedstawianiem faktów ważnych zarówno dla tancerzy ludowych form tańca, jak i dla naukowców. W historii antropologii tańca i ruchu przeszliśmy stopniowo od bezwarunkowego, opartego na domniemaniu rozumienia sposobów poruszania się ciała ludzkiego do wyraźnego skupienia na wiedzy ucieleśnionej. Poruszanie

²³ Zob. Anya Peterson Royce, *Antropologia Sztuk Widowiskowych*, tłum. Natasza Moszkowicz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.

się w inny, obcy dla nas sposób wywołuje odczucia fizyczne, które z pewnością przyczyniają się do rozumienia poczucia odmienności.

Kiedy przekraczamy początkowy dyskomfort związany z kontaktem z czymś nieznanym, zaczynamy rozumieć inność w sposób fundamentalny, w sposób ucieleśniony. Dystans pomiędzy rodowitym etnicznie wykonawcą a etnografem jest bowiem nie tylko kognitywny i emocjonalny – jest także fizyczny²⁴. Wśród wielu sposobów stosowanych przez antropologów do skracania kognitywnego i prawdopodobnie również emocjonalnego dystansu dzielącego ich od ludzi, których historie i życie starają się zrozumieć, jest dobra znajomość lokalnego języka. Od dawna wiadomo, że jest to niezbędne do osiągnięcia niektórych rodzajów rozumienia. Prawdopodobnie środowisko antropologów zaczyna powoli doceniać znaczenie innego rodzaju języka badań terenowych – języka ucieleśnionego. Jego zastosowanie wymaga większej wrażliwości i otwartości na zranienie, niż jesteśmy to w stanie zaakceptować ze względu na nasz komfort. Możemy czuć się jeszcze bardziej niezręcznie i niezdarne niż w sytuacji, gdy kontaktujemy się tylko na poziomie werbalnym. Być może więcej czasu zajmie nam osiągnięcie minimalnego poziomu płynności wypowiedzania się, ale zyskamy dzięki temu nowy model prowadzenia badań terenowych, który zagwarantuje powodzenie prac nawet bez tłumacza.

Jeśli uznamy istnienie ucieleśnionych różnic między kulturami, musimy też pamiętać, że takie różnice istnieją również wewnątrz danej społeczności. Duże wrażenie wywarły na mnie na przykład różnice w schematach poruszania się zależne od płci. Z pewnością geneza onnagata²⁵ w teatrze kabuki wiąże się z określonym ujmowaniem zachowań typowych dla mężczyzn i dla kobiet. Taniec jest wieloznaczny – to cecha, która czyni go otwartym na interpretację i doświadczenia. Znaczenie wyłania się w procesie percepcji

²⁴ Zob. Yvonne Daniel, *Dance...*

²⁵ Onnagata – w teatrze kabuki rola kobieca grana przez męskiego aktora; wiąże się z wprowadzonym w XVII wieku zakazem występowania kobiet w teatrze. Aktor naśladował kobiece ruchy i gesty, stosował odpowiedni makijaż i ubiór. Zob. Beata Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Universitas, Kraków 2009, s. 226-228. O kabuki zob. np.: Masakatsu Gunji, *Kabuki*, Kodansha Intern., Tokyo – New York 1985; Estera Żeromska, *Japoński teatr klasyczny, korzenie i metamorfozy*, t. 2, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2010 (przyp. red.).

obserwatora, a rodzi się w ciele wykonawcy. Sięgnijmy tu ponownie do Taylor, dzięki której łatwiej nam będzie zrozumieć kwestię fundamentalną: „tango nie dawało nam żadnych reguł i niczego nie odwzorowywało. Tworzyło przestrzeń do refleksji na temat zasad, miejsce na rozpacz, ale i na poczucie, że nasze ciało – czasami z niepokojącym doznaniem ulgi – rozpoznaje rzeczy, jakimi są naprawdę²⁶.

Antropolodzy przyjęli do wiadomości znaczenie kognitywnych i emocjonalnych różnic i opracowali sposoby radzenia sobie z nimi, jednak podstawowe ich znaczenie w stanach ucieleśnienia uświadamiane jest dopiero od niedawna. Tutaj istotne jest podjęcie analiz ruchu jako takiego – nie tylko tańca.

Współczesna antropologia obejmuje pewne zasadnicze koncepcje i problemy – zagadnienia granic i ograniczeń, wykluczenia i przywłaszczania, tożsamości, nacjonalizmu, kwestie artystów, intelektu, wyobraźni, gry, a także sposobów artykulacji. Wszystkie wspomniane ucieleśnione i pozasłowne formy pomagają w badaniach tych ważnych problemów. Nie zrozumiemy ich w pełni, nie uwzględniając ich ucieleśnienia, i nie dotrzemy do ich istoty, jeśli nie wykorzystamy ucieleśnionych sposobów poznania. Tak jak doceniliśmy rytuał i dramat społeczny za zawarty w nich skondensowany przekaz, tak powinniśmy docenić ruch i taniec jako formy zarazem najbardziej i najmniej odporne na zniekształcenie i sprzeniewierzenie. Dzięki nim otrzymujemy precyzyjne i zniuansowane sposoby badania kultury zarówno w jej rzeczywistych ucieleśnionych przedstawieniach, jak i w sferze pamięci o nich.

Kiedy prawie dwadzieścia pięć lat temu pisałam *Antropologię tańca*, dziedzina ta była jeszcze w powijakach. Dziś dojrzała razem z całą antropologią, pomagając nam zrozumieć fundamentalne kwestie ludzkiej egzystencji. Jestem przekonana, że za kolejne dwadzieścia pięć lat taniec, ruch i ucieleśnione sposoby poznania ukształtują nowy zestaw zagadnień i nowe zadania dla antropologów.

Anya Peterson Royce
Profesor Antropologii
Bloomington, Indiana

²⁶ Julie Taylor, *Paper Tangos*, s. 84-85.