

KLAUDIA CARLOS-MACHEJ

Uniwersytet Muzyczny im. Fryderyka Chopina
w Warszawie

*Szanownemu Jubilatowi Profesorowi
Witoldowi Mackiewiczowi dedykuję
poniższy tekst, życząc zdrowia i wszelkiej
pomyślności.*

SPRAWNOŚĆ CIAŁA I DUCHA W STAROŻYTNOŚCI Taniec jako społeczna potrzeba

Ruch w życiu człowieka od zarania dziejów zajmował szczególne miejsce, wraz z rytmem dał początek tańcowi. Poszukiwania jego genealogii sięgają kultur prymarnych i nie koncentrują się wyłącznie na jednej sferze życia ludzkiego. Źródło poznania tańca tkwi bowiem w czynnikach antropologicznych, społecznych, psychicznych, kulturowych i estetycznych. Sztuka tańca kształtowała się bowiem jako jedna z form świadomej działalności człowieka i społeczności, której był nieodłącznym elementem. O początkach kultury tanecznej świadczą liczne zabytki archeologiczne, bo nawet wśród najstarszych malowideł jaskiniowych i naskalnych istnieją wyobrażenia scen tanecznych¹. W starożytności taniec miał związek z różnymi przejawami życia religijnego, społecznego jak i politycznego, był nie tylko źródłem, ale i fundamentem wielu różnych kultur starożytnych². W *Starym testamencie*, wielkim pomniku kultury narodu hebrajskiego, odnajdujemy zapisy tańca, będącego wyrazem dziękczynienia i radości. Po przejściu Izraelitów przez Morze Czerwone: „Miriam prorokini, siostra Aarona, wzięła bębenek do ręki, a wszystkie kobiety szły za nią w płasach i uderzały w bębenki. A Miriam przyspiewywała im: «Śpiewajmy pieśń chwały na cześć Pana, bo swą potęgę okazał, gdy konie i jeźdźców ich pograżył

¹ Por. K. Moszyński: *Człowiek*. Wrocław 1958, s. 572.

² Zob. M. Kocur: *Taniec jako źródło kultury*. Wersja online tryb dostępu: www.kgh.uni.wroc.pl, 12/ 2015.

w morzu»³. W drodze z judzkiej Baali do Jerozolimy w ekstatycznej euforii: „tak Dawid, jak i cały dom Izraela tańczyli przed Panem z całej siły przy dźwiękach pieśni i gry na cytrach, harfach, bębnach, grzechotkach, cymbałach”⁴. Magiczny był taniec Dawida przed Arką Przymierza sprowadzoną do Jerozolimy: „Poszedł więc Dawid i sprowadził z wielką radością Arkę Bożą z domu Obed-Edoma do Miasta Dawidowego. Ilekroć niosący Arkę Pańską postąpili sześć kroków, składał w ofierze wołu i tuczne cielę. Dawid wtedy tańczył z całym zapałem w obecności Pana, a ubrany był w lniany efod. Dawid wraz z całym domem izraelskim prowadził Arkę Pańską, wśród radosnych okrzyków i grania na rogach”⁵. Obecność tańca odnajdujemy również w *Księdze Psalmów*: „Niech Izrael się cieszy swym Stwórcą, niech synowie Syjonu radują się swym królem. Niech chwalą Jego imię wśród tańców. Niech grają Mu na bębnie i cytrze”⁶, „Chwalcie Go dźwiękiem rogu, chwalcie go na harfie i cytrze, chwalcie go bębniem i tańcem, chwalcie Go na strunach i flecie”⁷.

W kulturach Wschodniej Azji, na przykład w Chinach orientalni władcy kultywowali taniec, który służył wywoływaniu podziwu i lęku wśród poddanych. Stając się narzędziem w rękach władzy, taniec miał wychowywać i dyscyplinować ludzkie zachowania, budzić poczucie ładu i porządku. Liczba tancerzy podczas licznych obrzędowych ceremonii w starożytnych Chinach uzależniona była od rangi dostojnika, mogło w niej uczestniczyć nawet osiem szeregów tancerzy, których liczba wskazywała na znaczenie i zasługi dostojnika. Największa zarezerwowana była dla cesarza⁸. W starożytnych Chinach taniec związany był z obrzędami magicznymi. Wykonywano nie tylko tańce lecznicze (kapłanki), tańczono oddając cześć zmarłym składając im ofiary. Taniec stał się przedmiotem rozważań filozoficznych. Konfucjusz przypisywał mu związek z duchowymi i uczuciowymi przeżyciami

³ *Pismo Święte, Księga Wyjścia*: 15, 20; 15, 21, przekł. Zespół Biblistów Polskich. Poznań-Warszawa 1980.

⁴ Tamże, *II Księga Samuela*: 6, 5.

⁵ Tamże, *II Księga Samuela*: 6, 12-6, 15.

⁶ Tamże, *Księga Psalmów*: 149, 2; 149, 3.

⁷ Tamże, *Księga Psalmów*: 150, 3; 150, 4.

⁸ Por. I. Turska: *Krótki zarys historii i baletu*. Kraków 1983, s. 31.

człowieka. Taniec miał za zadanie przekonywać i zjednywać odległych bogów. Filozof wielką wagę przywiązywał do studiowania *Księgi obrzędów*, *Księgi pieśni*, *Księgi muzyki*, w których stwierdził: „Rytuał to więcej niż dary z nefrytu i jedwabiu. Muzyka to więcej niż tylko dźwięk dzwonów i bębnow”⁹. *Dialogi konfucjańskie* wskazują na ceremonię w świątyni, której uczestników, pełniących funkcje kapłanów, nazywano niekiedy tancerzami lub mimami. „(...) ich zadaniem było określanie czasu podczas obrzędu, co robili śpiewając i klaszcząc, wykonując przy tym szereg rytualnych kroków”¹⁰. W III w. p.n.e. taniec pełnił nadal funkcję polityczną na co wskazuje historyk tańca Irena Turska: „Doceniając znaczenie tańca i jego wpływ na naród, panujący strzegli tajemnicy obrzędu tanecznego związanego z kultem przodka dynastii. Były to tańce dynastyczne, służące do komunikowania się z duchami przodków. Członkowie rodu panującego znali święte miejsce tańca, mieli swoje role taneczne, posiadali rekwizyty potrzebne do wykonania tańca (gongi, kadzielnice itp.) oraz sztandar z jego znakiem, uważany za symbol władzy. Kto był w posiadaniu tych tajemnic, tego ludność prowincji uznać musiała za prawowitego władcę”¹¹. Taniec znalazł również swe miejsce w teatrze chińskim (początek VII w. n.e.), gdzie obok pantomimy, akrobatyki, śpiewu i muzyki był środkiem przekazu narodowych legend i moralizatorskich opowieści.

Sztuka taneczna południowej Azji rozpoczęła się w Indiach o czym świadczą zabytki archeologiczne obrazujące tańczących w charakterystycznych dla tańca pozach, układach rąk i dłoni. Starohinduskie księgi stanowią drugie źródło wiedzy, trzecie – najstarsza rozprawa o tańcu i muzyce – *Bharata Natjaśastra*. Istotnym czynnikiem współtworzącym taniec hinduski, były także legendy, które wskazywały na boskie pochodzenie tańca. To bóg Brahma – stwórca i opiekun świata dał jemu początek¹². Taniec, za pomocą obrzędowo ustalonych i utrwalonych przez tradycję ruchów ilustrował legendy i wyrażał ich filozoficzny sens. Teatrológ Mirosław Kocur wskazuje na rygorystyczne

⁹ J. Clements: *Konfucjusz*, Dial.: XVII, 11, przeł. A. Mazurska. Warszawa 2007, s. 43.

¹⁰ Tamże, s. 44.

¹¹ I. Turska: *Krótki zarys ...*, dz. cyt., s. 30, 31.

¹² Zob. tamże, s. 8

pojmowanie sztuki przez Hindusów. Kompetentnymi do jej prezentowania, ale też kontemplowania były bowiem jedynie osoby posiadające szeroką wiedzę praktyczną jak i teoretyczną: „Starohinduskie Wedy – zawierające hymny, pieśni, procedury obrzędowe, zaklęcia, zapisane częściowo w postaci wersów – były tekstami performatywnymi. Piąta Weda, *Natjaśastra*, to najpełniejszy znany nam opis praktyki performatywnej. Podstawą jest silnie rytmizowany ruch ciała ze szczegółowo skodyfikowanym alfabetem gestów, ruchów kończyn, głowy i dłoni oraz mimiką. W pięciu z trzydziestu sześciu rozdziałów indyjskiego traktatu opisano *angika*, czyli techniki narracyjne ciała. Wymienia się m. in. 36 różnych sposobów patrzenia, 7 ruchów brwi, 6 poruszeń nosa i 13 skinień głową. Najważniejsze są jednak pozycje palców i dłoni (64 *hastats*), a także pozycje stopy (32 *charis*) i wreszcie pozycje obu nóg (108 *karanas*)”¹³.

W starożytnej Helladzie już za Likurga w IX wieku p.n.e. w Sparcie „bardzo kochano się w muzyce, zarówno strunowej, jak i dętej, a także w tańcach; korowody ku czci bogów odbywały się często i z dużą gorliwością obywateli”¹⁴. Znaczenie tańca dostrzegł także Homer w arcydziełach epickich – *Iliadzie* i *Odyseji*. Wśród najmiłszych i najpiękniejszych dla człowieka rzeczy Homer w poematach wyróżnia: sen, miłość, śpiew i taniec, a nazywa taniec „nienagannym”¹⁵. Taniec służył obrzędowi weselnym jak i poprzedzającym je obrzędowi zjednywania przez dziewczęta mężów: „Podczas tego samego święta Artemidy, na którym dziewczyna tańczyła i śpiewała w chórze rówieśnic, zdobywając sławę i dla kółka swego”¹⁶, i dla swej przewodniczki, urodą jej zachwycali się i ci, dla których święta takie były przeglądem narzeczonych.

¹³ M. Kocur: *Taniec* ...dz. cyt.

¹⁴ T. Zieliński: *Grecja niepodległa*. Katowice 1988, s. 29.

¹⁵ Homer: *Iliada*: XIII, 636 przeł. F. K. Dmochowski. Wrocław 1950.; *Odyseja*: XVIII, 303 przeł. L. Siemieński. Wrocław 1975.

¹⁶ Jedną z przewodniczek kółek, skupiających rówieśniczki o podobnych zainteresowaniach była poetka Safona. Kółka kształciły gust i smak, zbierano się podczas świąt np. Artemidy, śpiewano pieśni i prowadzono poufne rozmowy. Kółkami kobiecymi kierowali też często poeci. W Sparcie zasłynął Alkman, dożywotni mistrz kółek dziewczęcych.

I oto po dniach kilku w domu jej rodziców pojawiał się swat. Jeżeli rodzice się zgodzili, wyznaczano dzień wesela¹⁷.

Pod zwierzchnictwem Sparty taniec pogłębił znaczenie polityczne. Stał się doskonałym sposobem kształtowania charakteru oraz cech takich jak męstwo i odwaga. Trening traktowano z wielką powagą odnajdując w nim metodę pozwalającą osiąść nie tylko tężyznę fizyczną, ale też sprawność intelektualną oraz dojrzałość emocjonalną. Wszystko służyło rozwijaniu wojskowej sprawności młodzieży. Wyrabiał on zręczność i giętkość, a także wytrzymałość i siłę. W skład publicznych igrzysk i konkursów sportowych wchodziło *gymnopajdiaj* – doroczne spartańskie święto. W czasie uroczystości młodzieńcy popisywali się w zawodach o charakterze lekkoatletycznym i muzyce. Obserwatorami była starszyczna i licznie zaproszeni goście, głównie cudzoziemcy. Różne formy aktywności fizycznej obecne były nieomal we wszystkich dziedzinach życia. Przykładem jest największe święto ku czci Pallas-Ateny zwanego *Panatenaje* (*Małe Panatenaje* obchodzono co roku w lipcu, *Wielkie Panatenaje*, obchodzono w trzecim roku każdej Olimpiady). Uroczystości obejmowały wiele różnych agonów, tj. miały postać zawodów z zaszczytnymi nagrodami dla zwycięzców. Były to: zawody sportowe, jeździeckie, wybory przodowników procesji, bieg z pochodniami¹⁸, tańce pokojowe (*emmeleia*) czy w zbroi (*pyrriche*), w którym naśladowano unikanie wszelkich ciosów i rzutów. Wykonywano między innymi skoki w górę i w postawie skulonej, ruchy jak przy atakowaniu, przy strzelaniu z łuku, rzucaniu pocisków i zadawaniu ciosów z bliska¹⁹. Tadeusz Zieliński tak opisuje *pyrriche*: „Był to rodzaj jakby kadryla, obciążonego jednak pełnią uzbrojenia; szczególnej uwagi wymagała tarcza, którą trzymać wypadało przed samą piersią. A słońce lipcowe niemiłosiernie kąsało taneczników swymi gorącymi promieniami. Byli to jednakże zuchy na schwał; pamiętali, że bogini patrzy na nich, jak wykonują taniec przez nią samą stworzony”²⁰.

¹⁷ T. Zieliński: *Grecja...*, dz. cyt., s. 97.

¹⁸ Zob. Z. Kubiak: *Mitologia Greków i Rzymian*. Warszawa 2003, s. 229.

¹⁹ Zob. Platon: *Państwo, Prawa*, przeł. Wł. Witwicki. Kęty 1997, s. 494.

²⁰ T. Zieliński: *Grecja...*, dz. cyt., s. 137.

W okresie politycznej potęgi Aten nastąpił niezwykle rozkwit teatru greckiego, na co doniosły wpływ miała reforma administracyjna dokonana przez Klejstenesa w VI w. p.n.e. Podzielił on Attykę na dziesięć nowych szczepów, zwanych fyle, a: „Każda fyle stanowiła też osobną grupę obrzędową, z własnymi świątyniami, i była podstawą selekcjonowania zespołów biegaczy, tancerzy i śpiewaków posyłanych na różne festiwale. W Teatrze Dionizosa dziesięciu attyckim fylom wyznaczono na widowni dziesięć różnych sektorów”²¹. Festiwale dramatyczne odbywały się przy okazji dorocznych świąt, takich jak: *Lenaje* (święto tłoczni; styczeń), *Antesteria* (święto kwiatów; luty-marzec), *Targelia* (maj, czerwiec), *Panatenaja* (lipiec-sierpień). Świętem, które przyćmiło swym blaskiem pozostałe, była trwająca tydzień marcowa uroczystość – Wielkie Dionizje. Ateny zapępniały się składającymi oficjalne wizyty ambasadorami i obcokrajowcami. Ceremonia gromadziła kapłanów, przedstawicieli władzy, obywatelki i obywateli, którzy w procesyjnym pochodzie przemierzali się po najznakomitszych ulicach Aten, a czcząc bogów zatrzymywali się przy świątynnych ołtarzach. Zgromadzonym towarzyszyły pieśni i tańce²². Kolejne dni Wielkich Dionizji upływały pod znakiem służby Talii i Melpomenie, wyznawcy Dionizosa mogli gromadzić się w jego teatrze u stoków Akropolu. Teatr Dionizosa stał się główną sceną prezentacji tragedii, dramatów satyrowych i komedii. Festiwal służył ceremoniom, gloryfikacji państwa i sukcesów obywateli. Teatr pełnił funkcję wychowawczą: był ważnym i żywym zjawiskiem społecznym. Udział w przygotowaniu przedstawienia był obywatelskim obowiązkiem i wyjątkowym przywilejem Ateńczyków, początkowo nie wywodzących się z grup artystów zawodowych. Spektakle przygotowywano z niezwykłą starannością. Szczególnie trudnym zadaniem było przekazanie chórowi artystycznych zamierzeń autora. Służyły temu wielomiesięczne próby, każda z postaci wymagała bowiem nie tylko odmiennej choreografii, muzyki, tekstu, maski i kostiumu, zmieniały się także nastroje i emocje osób dramatu, które miały wartość poznawczą. Wspólne przeżycie emocjonalne stanowiło drogę porozumienia poety z aktorem i widzem. Tematyka przedstawień doty-

²¹ M. Kocur: *Teatr antycznej Grecji*. Wrocław 2001, s. 4.

²² Por. T. Zieliński: *Grecja...*, dz. cyt., s. 131.

kała losów bogów i bohaterów, cierpienia, zbrodni czy wielkich czynów. Poeta, który reżyserował własną sztukę po prostu „uczył” tragedii czy komedii, udzielał wskazówek wykonawczych dotyczących interpretacji tekstu. Musiał dysponować mocnym głosem, mieć charyzmę i temperament, był jednocześnie kompozytorem i baletmistrzem²³. Mirosław Kocur, przywołując Ajschylosa stwierdza: „Ajschylos, by wystawić *Oresteję* na Dionizjach w roku 458 p.n.e., musiał przygotować prawdopodobnie cztery różne role z jednym i tym samym chórem (...), znany był jako twórca znakomitych choreografii. Sam wynajmował niejakiego Telestesa²⁴, którego Atenajos nazywa «nauczycielem tańca», jak i «tancerzem Ajschylosa». Ponoć znakomitym tancerzem był Sofokles, «tańczący nago z lirą» wokół trofeum wzniesionego po bitwie nad Salaminą lub kiedy dołączył do zabawy w trakcie przedstawienia swej własnej tragedii *Nauzykaa*”²⁵. To, jak istotne znaczenie odgrywał chór w teatrze greckim decydowała zasada „trójjednej chorei”²⁶. W występie antycznego chóru taniec ze swymi równoprawnymi siostrzycami – poezją i muzyką²⁷ stanowił organiczną całość. Chór w *Żabach* Arystofanesa na cześć Demeter śpiewa:

*Dozwól, przeświętych
Orgii władczyni!
Niech chór, co korne
Służby ci czyni,
Tańcząc w dzisiejszym obrzędzie,
Powagę z żartem trafnie połączy (...).
Czcigodny demonie,*

²³ Zob. tamże, s. 150.

²⁴ St. Srebrny wskazuje, że tancerz Ajschylosa to: „Telesis, który takim był kunsztmistrzem, że w tragedii *Siedmiu przeciw Tebom* tańcem swym jawnymi potrafił uczynić rzeczy, które się działy”. Zob. St. Srebrny: *Teatr grecki i polski*. Warszawa 1984, s. 211. Zob. także: Atenajos z Naukratis: *Deipnosophistai (Uczujący mędrcy, Uczeni przy uczie)*, w ks. I, p. 22A.

²⁵ M. Kocur: *Teatr...*, dz. cyt., s. 69-72.

²⁶ Termin „trójjedna choreja” wprowadzone zostało przez T. Zielińskiego na określenie charakterystycznego występu antycznego chóru łączącego taniec, muzykę i śpiew. Zob. T. Zieliński: *Literatura starożytnej Grecji epoki niepodległości*, t. I. Warszawa 1923.

²⁷ Por. T. Zieliński: *Grecja...*, dz. cyt., s. 204.

*Zjaw się w naszym gronie,
 By rej wodzić w korowodzie,
 Co sunie przez błonie!
 Odańczmy płaś godziwy,
 Płaś nobliwy, świątobliwy.
 Niechaj młody i sędziwy
 Mirtem wieńczy skronie!
 Spójrz w górę! Nad nami!
 Niebo lśni gwiazdami,
 A na dole nocne pole
 Miga pochodniami.
 Starość się do tańca zrywa,
 Trosk wiekowych się wyzbywa,
 Młódź wychodzi urodziwa
 Na łąki parami²⁸.*

W antycznym teatrze akcję dramatyczną wyrażał tańczący chór, który stanowił fundament teatru greckiego. Permanentnie obecny pełnił między innymi funkcję edukacyjną, o co w II księdze *Praw* postuluje Platon, stał na straży boskich praw, był jednocześnie narratorem i komentatorem postępowania bohaterów, lokalizował miejsce akcji i definiował świat przedstawiony. Jego zadanie sprowadzało się do przekazywania, za pomocą tekstu pieśni i ruchów ciała uczuć odpowiadających sytuacjom dramatu. John Winkler, amerykański historyk i tłumacz literatury antycznej dowodził przed laty, że udział w teatralnym chórze był także formą oficjalnej inicjacji ateńskich młodzieńców, którzy w ten sposób kończyli służbę wojskową. Taniec miał ich ostatecznie sprawdzić i ukazać jako dojrzałych obywateli demokratycznej polis²⁹.

Celowość zastosowania tańca odnaleźć można w strukturze państwa idealnego, rządzonego przez mędrców-filozofów. O jego istocie mówi Gość z Aten w *Prawach* Platona: „Pozostaje nam sprawa ministra wychowania fizycznego i muzycznego młodzieży męskiej i żeńskiej.

²⁸ Arystofanes: *Żaby*, przeł. A. Sandauer. Kraków 1977, s. 472, 474.

²⁹ Zob. M. Kocur: *Taniec ...*, dz. cyt.

Niech pamięta i sam wybrany, i ten, który go wybiera, że ten urząd należy do najwyższych urzędów w państwie i jest bez porównania największej wagi³⁰, bo: „gimnastyka zupełnie małych dzieci za pomocą ruchów jest też jednym ze środków, który się nam bardzo przydaje do kształcenia pewnej części dzielności duszy”³¹. Dodaje także: „Gimnastyki są dwa rodzaje. Jeden to taniec, a drugi – walka zapaśnicza. W jednym rodzaju tańca udaje się ruchami słowa Muzy, przestrzegając tego, żeby postawa była dumna i szlachetna zarazem. W drugim chodzi o zdrowie, lekkość i płynność członków i części samego ciała, wyrabia się w nim odpowiednie dla każdej części zginania i prostowania, i piękne rytmiczne ruchy, które się udzielają i towarzyszą każdemu tańcowi w ogóle”³².

Platon w *Prawach* podkreślał nie tylko edukacyjną rolę tańca, ale jego obrzędowy charakter, radził bowiem: „ofiary składać i śpiewać, i tańczyć, żeby sobie zaskarbić łaskę bogów”³³. Zwrócił także uwagę na imitacyjny charakter sztuki: „naśladowanie mowy ludzkiej postawą i ruchami ciała wytworzyło całą sztukę taneczną”³⁴. Nie jest to jednak jednoznaczne z kopiowaniem jakiegoś faktu, interpretować należy to raczej jako działanie zmierzające do wywoływania określonych emocjonalnych doznań. Platon sztukę łączył z pięknem, które wymienił wraz z dobrem i prawdą łącznie, dzięki czemu znalazły one miejsce w areopagu naczelnych wartości ludzkich. Funkcję tańca upatrywał w kształtowaniu duchowego piękna człowieka poprzez ruch właśnie. Twierdził: „Trzeba przecież, żeby służba Muzom prowadziła do kochania tego, co piękne”³⁵, uważał także, że „zachowanie miary i proporcji jest zawsze piękne”³⁶.

Arystoteles głosił, że „głównymi rodzajami piękna są: „właściwy

³⁰ Platon: *Państwo, Prawa*. Dz. cyt., s. 454.

³¹ Tamże, s. 474.

³² Tamże, s. 478.

³³ Tamże, s. 485.

³⁴ Tamże, s. 495.

³⁵ Platon: *Państwo*, przeł. Wł. Witwicki. Warszawa 2010, 403C.

³⁶ Platon: *Sofista*, przeł. Wł. Witwicki. Warszawa 1956, 228A.

układ, proporcja i określony kształt”³⁷. W taki sposób sformułował swoją definicję tańca nie pozbawioną platońskich idei: „Podobnie jak niektórzy artyści barwami i pozami, inni głosem odtwarzają i naśladują wiele przedmiotów i czynności, jedni na podstawie sztuki, drudzy na podstawie wprawy – tak samo we wszystkich wymienionych rodzajach twórczości poetyckiej naśladownictwo odbywa się za pomocą rytmu, mowy i melodii, przy czym te środki występują każdy z osobna lub w połączeniu z innymi. Np. samej melodii i rytmu używa muzyka klarnetowa i cytryna (...); samym zaś rytmem bez melodii naśladuje sztuka tancerzy, gdyż i oni przez rytmiczne ruchy ciała odtwarzają i charaktery, i uczucia, i czynności”³⁸. Grecy zasadnicze znaczenie przywiązywali do rytmu inicjującego muzykę, stąd charakterystyczne rytmy pieśni, mogły w połączeniu z choreografią znakomicie oddawać twogę chóru czy wzmacniać iluzję religijnej procesji wykonywanej przez niego na orkestrze³⁹. Od czasów sofistów rytmy wiązano z etyką. Wiersze daktyliczne uznawano za rytm szlachetny, wzniosły i stały, jambowe bliskie był mowie potocznej, a trochejowe zbliżone do tańca⁴⁰.

Grecy interesowali się także systematyką tańca. Wyróżniano trzy tańce: poważny, stosowany w tragedii – *emmeleia*, właściwy dla komedii bardzo swobodny, nieraz wyuzdany – *kordaks* i charakterystyczny dla dramatu satyrowego – *sikinnis*⁴¹. Szczególną wagę przywiązywali też do gestykulacji (*cheironomia*). Gest był głównym środkiem wyrazu, pełnił ważną funkcję w antycznej sztuce narracji. Opowiadał historię, a jego związek ze słowem mówionym musiał być ścisły. Można było tańczyć nie ruszając się z miejsca, bo wystarczało jedynie poruszać rękami. *Schemata*, czyli pozycje i postawy, na których opierał się antyczny taniec, najpełniej opisał Plutarch z Cheronei, który podkreślał

³⁷ Arystoteles: *Poetyka*, przeł. T. Sinko. Wrocław 1951, 1450 b38.

³⁸ Arystoteles, tamże, s. 3, 4.

³⁹ Grecki termin *orchestra* (łac. orchestra) określa miejsce do tańca (od *orchei-sthai* – tańczyć).

⁴⁰ Zob. M. Kocur: *Teatr ...*, dz. cyt., s. 123, 124.

⁴¹ Zob. M. Kocur: *Teatr ...*, dz. cyt., s. 98. Zob. *Mala encyklopedia kultury antycznej* pod red. Zd. Piszcza. Warszawa 1990.

mimetyczny charakter tańca⁴². Późniejsi autorzy to Polluks z Naukratis i Atenajos z Naukratis. Wśród wymienionych przez Atenajosa *schemata* znajdują się: *kybistesis* – przewrót, *ksiphismos* – pchnięcie mieczem czy *strobilos* – piruet⁴³.

Dużą popularnością w starożytnej Grecji cieszyli się też mimowie ignorowani przez aktorów tragedii i komedii. Mimów zaliczano do pogardzanej klasy akrobatów. W publicznych wystąpieniach na ulicach, placach targowych czy w domach prywatnych operowali gestem, mimiką, tańcem i dialogiem. W III w. p.n.e., *mimy* zagościły w teatrach jako *paignia* (lekkie, często wulgarne widowiska o charakterze rozrywkowym), prawdopodobnie popularność w tym okresie zdobyli również *magoidoi*, wykonawcy utworów zwanych *magoidia*, które były „łagodnym tańcem”: aktor przy akompaniamencie kotłów i czyneli przedstawiał pijanego kochanka albo inną postać z niższych warstw społecznych⁴⁴.

Należy zaznaczyć, że kultura starożytnej Grecji, której znaczenie w zakresie formowania się tańca jako środka wyrazu, przekazu myśli i emocji w dziejach Zachodu, jest nie do przecenienia, pozostawała w korelacji z kulturą indyjską. Związki te uformowały się na poziomie leksykalnym, a próby analizy greckiej tonalności za pomocą analogii z językiem sanskryckim pozwalają sądzić, że skodyfikowany taniec hinduski mógł być inspiracją dla greckich tancerzy, którzy towarzyszyli Aleksandrowi Macedońskiemu podczas wyprawy do Indii⁴⁵. Plutarch – biograf Aleksandra przytacza taką jego wypowiedź: „(...) idąc tropem Dionizosa, mego boskiego protoplasty i przodka, chcę, aby powtórnie zwycięzcy Grecy tańczyli w Indiach i aby dzicy górale za Kaukazem przypomnieli sobie pochody bakchiczne”⁴⁶. Płaskorzeźby, takie jak

⁴² Zob. Plutarch: *Quaestionum convivalium* 9. 747a-748e. Podaję za: M. Kocur: *Teatr...*, dz. cyt., s. 96.

⁴³ Zob. M. Kocur: *Teatr ...*, dz. cyt., s. 97.

⁴⁴ Tamże, s. 22.

⁴⁵ Por. M. Kocur: *Taniec...*, dz. cyt.

⁴⁶ Plutarch: *O szczęściu czy dzielności Aleksandra*, przeł. i oprac. K. Nowotka. Wrocław 2003, s. 56.

*Ołtarz ognia i czciciele*⁴⁷ czy *Scena z mitu o wojnie trojańskiej na postumencie z Gandhary*⁴⁸, są dowodem upowszechnienia kultury greckiej wśród narodów Wschodu, wykonujących tańce kultowe i pieśni na cześć Dionizosa-Bakchosa⁴⁹. Aleksander Wielki stał na straży helleńskiej tradycji na podbitych obszarach, składał bogom ofiary wotywnie, urządził na ich cześć uroczystości połączone z procesjami i popisami chórów tragediowych i dytyrambicznych.

O tym, jak silne było oddziaływanie kultury greckiej w czasach imperium rzymskiego świadczy fakt, że w grece właśnie, w Antiochii powstały pierwsze rozprawy teoretyczne o tańcu: *Dialog o tańcu* Lukiana z Samosat (II w. n.e.) oraz mowa *W obronie tańca* Libaniosa (IV w. n.e.). Wielu cennych informacji na temat tańca dostarcza także dzieło *Deipnosophistai (Uczta mędrców)* Atenajosa z Naukratis (II w. n.e.). Pierwsze traktaty mają charakter polemiczny i ujmują temat tańca obszernie i wyczerpująco. Na szczególną uwagę zasługuje dzieło Lukiana z Samosat, który konstrukcję dzieła oparł na dialogu dwóch przyjaciół – entuzjasty tańca i jego adwersarza. Czy rzeczywiście taniec w tym czasie wymagał obrony? Być może Lukian stawiał po stronie „szlachetnego rodzaju tańca” przywołanego w *Prawach* przez Platona. W jego dziele znaleźć można bowiem takie słowa: „Początki tańca były zaledwie korzonkami i zalążkami sztuki tanecznej. W swej dzisiejszej doskonałej postaci jest ta sztuka jakby kwiatem i dojrzałym owocem

⁴⁷ Ołtarz ognia i czciciele na przechowywanym w British Museum postumencie z Gandhary wykonany jest przez artystę indyjskiego przy użyciu greckich technik rzeźbiarskich. Płaskorzeźba z przedstawieniem typowo irańskiej sceny kultu ognia znakomicie odzwierciedla synkretyzm sztuki Gandhary (pł.-wsch. Afganistan i pł.-zach. Pakistan). Upowszechnienie się na terenie Indii irańskich tradycji kulturowych i religijnych było w znacznym stopniu spowodowane emigracją artystów i magów z Iranu, gdy w wyniku podbojów Aleksandra ustał królewski patronat achemenidzki. Ten postument z ok. II w. n. e. pokazuje, że wpływy kultury greckiej w tej części Indii trwały długo po zniknięciu w końcu I w. p. n. e. ostatnich państweczek hellenistycznych w środkowej Azji. Zob. tamże, s. 48.

⁴⁸ Słynna scena z mitu o wojnie trojańskiej na postumencie z Gandhary z ok. II w. n. e., przechowywanym w British Museum, przedstawiająca Laokoona atakującego oszczepem drewnianego konia. Jak trafnie zauważa Plutarch (I.5) okres hellenistyczny charakteryzuje znaczna jedność kulturowa na obszarze od Eufratu po Himalaje. Ta płaskorzeźba dowodzi, że dzięki upowszechnieniu wykształcenia świat greckich mitów, wartości kulturowych i technik artystycznych stał się wspólną Greków i elit Wschodu. Zob. tamże, s. 49.

⁴⁹ Por. Plutarch z Cheronai: *Aleksander Wielki* (29) w: *Żywoty sławnych mężów* (z: *Żywotów równoległych*), przeł. L. Piotrowicz. Wrocław 2004.

stopniowego rozwoju. Taki to właśnie taniec (...) jest przedmiotem moich rozważań. Pomijam tu dziki taniec, jak *thermaistris* (taniec ze skokami na krzyż), oraz inny taniec zwany żurawiem – *geranos*, i rozmaite liczne tańce nie mające nic wspólnego z dzisiejszymi naszymi tańcami. Pominę również taniec frygijski. Tańczą go tylko chłopcy upojeni winem, na zabawach przy muzyce kobiet grających na aulosach i wykonują dzikie skoki aż do omdlenia. Taniec ten tuła się jeszcze gdzieśgdzie po wsiach. A jeśli go pomijam, to nie z braku wiedzy, lecz dlatego, że również i on nie ma nic wspólnego z naszą sztuką taneczną”⁵⁰. Wypowiedź ta świadczy o negatywnym nastawieniu Lukiana do tańców masowych, tańców ludu wykonywanych przy okazji ważnych uroczystości. Autor *Dialogu o tańcu* zawarł w swym dziele również estetyczną i psychologiczną analizę tańca: „(...) taniec nie tylko bawi, ale daje pożytek, kształci i uczy. Oswajając nas z widokiem pięknych form i roztaczając przed nami świat czarujących dźwięków, łączy harmonijne piękno duchowe i piękno cielesne i w ten sposób rozwija i kształci nasz smak. Istota tańca polega na tym, by wiernie wyrażał i przedstawiał nasze przeżycia duchowe i plastycznie uzmysławiał to, co dla nas jest tajemnicze”⁵¹.

Lud Rzymu jako pierwszy przyswoił kulturę starożytnych Greków. Surowy i wojskowy tryb życia Rzymian, ciągłe podboje i niepokoje wewnętrzne sprowadzały funkcję tańca do podkreślenia wojennej potęgi Rzymu, uświetniania pochodów triumfalnych po odniesionych zwycięstwach. Wykonywano go zatem jako „ćwiczenie w taktyce” wojennej, ale również w czasie pogrzebów⁵². Taniec obecny był podczas igrzysk lub przedstawień, które włączono do uroczystości religijnych, publicznych czy prywatnych. W *ludi Romani*⁵³, najważniejszych igrzyskach w Rzymie, uczestniczyli najwyżsi urzędnicy w państwie, żołnierze, muzycy, bokserzy, zapaśnicy i tancerze. „Szli oni podzieleni na trzy grupy: mężczyźni, młodzieńców i chłopców. Odziani

⁵⁰ Lukian z Samosat: *Dialog o tańcu*, przeł. J. Reiss. Warszawa 1951, s. 24, 25.

⁵¹ Tamże, s. 26.

⁵² Plutarch: *Moralia*, przeł. Z. Abramowiczówna. Warszawa 1977, s. 554b.

⁵³ *Ludi Romani*: święto obchodzone we wrześniu, ku czci Jowisza, Junony i Mi-nerwy. Zob. *Mała encyklopedia kultury antycznej*, red. Zb. Piszczyk., Warszawa 1990, s. 429. Zob. także: M. Kocur: *We władzy teatru. Aktorzy i widzowie w antycznym Rzymie*. Wrocław 2005, s. 92-94.

byli w czerwone tuniki, ściśnięte brązowymi pasami, u ich boków wisiały miecze, mieli krótkie oszczepy. Głowy mężczyzn okrywały hełmy ozdobione czubem z piórami. Każdą grupę wiodł lider, demonstrował pozostałym kolejne figury tańca, między innymi szybki krok wojskowy, w metrum na cztery⁵⁴. Rzymianie nie darzyli jednak tańca taką estymą jak Grecy i odmiennie też traktowali sztukę. Grecki chór zachował się jedynie w tragediach rzymskich, a usytuowany na scenie całkowicie oddzielony od widowni, nie reprezentował obywateli. Aktorzy demonstrowali swoje umiejętności i oczekiwali żywej reakcji publiczności, ich wzajemny dialog konstruował znaczenie wystawianej sztuki. Popisy taneczne często nie miały związku z treścią przedstawienia i służyć miały głównie rozrywce. Można zatem powiedzieć, że były one archetypem późniejszych tańców o charakterze popisowym (*divertissement*), bo „W Rzymie publiczność przychodziła do teatru nie po to, by słuchać pouczeń od poetów, ale po to, by się zabawić. Przedstawienia miały dostarczać rozrywki, nie zaś oświecenia”⁵⁵. Potwierdzeniem tego jest na przykład finał *Porządasa*, w którym Plaut daje obraz dwóch podpitych niewolników toczących zabawny pojedynek na kroki taneczne⁵⁶.

Nie można pominąć jednej z popularnych form artystycznego wyrazu jaką była sztuka mimu. Mimem nazywano nie tylko wykonawcę popularnych widowisk farsowych, ale także przedstawienia, w których występował artysta sam lub z zespołem. W prezentacji używał on głosu, mimiki i gestykulacji, która z założenia była przesadna i prowokacyjna. Mim grając bez maski improwizował pozwalając widzom poczuć się lepszymi od ośmieszanej przez siebie postaci. Naśladował zazwyczaj zabawne sytuacje i portretował życie codzienne. Źródłem jego artystycznej wypowiedzi było „naśladowanie” – *mimesis*. Czynił to poprzez karykaturę lub żarty językowe. Całość charakteryzowało wartkie tempo inscenizacji jak również umiejętność gry w zespole. To jak dużym powodzeniem cieszyła się sztuka mimów świadczy fakt włączenia ich występów do oficjalnego festiwalu religijnego – Floraliów

⁵⁴ M. Kocur: *We władzy teatru...*, dz. cyt., s. 86, 87.

⁵⁵ M. Kocur: *Teatr...*, dz. cyt., s. 22.

⁵⁶ Zob. M. Kocur: *We władzy...*, dz. cyt. 367.

– kwietniowych igrzysk na cześć bogini Flory prawdopodobnie już w 238 r. p.n.e. Pierwszy potwierdzony przez źródła występ mima był tańcem, odbył się w 211 r. p.n.e, a wykonany został przez Pomponiusza⁵⁷ podczas *ludi Apollinares*⁵⁸. Mimowie występowali także na skrzyżowaniach ulic i w teatrach, również w tych specjalnie przebudowanych na baseny, gdzie zwani *tetimimi* – „mimowie Tetydy” – brali udział w baletach wodnych (w okresie cesarskim: Teatr Dionizosa w Atenach, Amfiteatr Flawiuszów w Rzymie).

Pantomima, zanim podbiła Rzym, rozkwitła w Jonii, Pergamonie, Smyrnie, Efezie i Antiochii. Wydaje się, że naturalnym jej źródłem był zarazem ateński teatr jak i sztuka mimów. Praktyka teatralna tancerza – *pantomimusa* – była jednak znacząco inna. W Grecji taniec miał przede wszystkim charakter zespołowy, był podstawą edukacji, integrował i definiował wspólnotę. Tańczący chór nie tylko składał ofiary, ale też stanowił istotny element obrzędów religijnych. *Pantomimus* był milczącym solistą, a jego wirtuozerskie gesty były odzwierciedleniem totalitarnych rządów jednego władcy, równego bogom. Wielkimi miłośnikami pantomimy byli Kaligula i Neron, którzy sami uwielbiali śpiewać i tańczyć, a niekiedy nadawali tancerzom posady w państwowych urządach, podnosząc dzięki temu ich status społeczny i materialny. Sukces przedstawienia mógł decydować o wizerunku cesarza. Zażyłość jaka łączyła cesarzy z artystami dawała tancerzom olbrzymią władzę polityczną, ale też narażała ich na liczne konflikty skutkujące zakazem występu lub utratą życia⁵⁹. Teatr służył zatem nie tylko czczeniu bogów, utrzymywaniu dyscypliny w państwie, wyrażaniu honorów zmarłym, apoteozowaniu własnej rodziny, ale też walce politycznej. Z dużym entuzjazmem przyjmowano tematykę mitologiczną i erotyczną. Owidiusz ostrzegał zakochanych przed wizytą w teatrze, która mogła rozpałcić w nich niebezpieczną namiętność, podkreślał obecność „fikcyjnych kochanków wciąż tam tańczących”⁶⁰.

⁵⁷ Zob. tamże, s. 367, 382.

⁵⁸ *Ludi Appollinares* – igrzyska na cześć Apollona, obchodzone w lipcu, zasadniczą część festiwalu stanowiły przedstawienia teatralne. Zob. M. Kocur: *We władzy ...*, dz. cyt., s. 96-97.

⁵⁹ Por. tamże, s. 387.

⁶⁰ Zob. Ovidius: *Remedia amoris*: 755: *illic adsidue ficti saltantur amantes*. Podaję za: M. Kocur: *We władzy...*, dz. cyt., s. 367.

Od tancerza – *pantomimusa* – wymagano wysokich kwalifikacji: umiejętności interpretacji, koordynacji, dobrej pamięci, kreatywności, talentu aktorskiego i inteligencji emocjonalnej. Jego symetryczne ciało miało być zwinne, elastyczne, wytrzymałe, pełne wdzięku i harmonii. Miał mieć siłę Heraklesa i wdzięk Afrodyty. Wagę do estetyki ciała przywiązywała również publiczność, która w sposób kompetentny wypowiadała się na temat jakości występu. Otyłego tancerza ostrzegą: „Błagamy! Oszczędź scenę!”⁶¹. Tancerz przy akompaniamencie wokalo-muzycznym⁶², który wspierał jedynie ruch, w sięgającej kostek tunice i wymownej masce z zamkniętymi ustami będącej realistycznym portretem ludzkiej twarzy naśladował życie. Rekonstrukcja jego gestów nie jest dziś prosta, choć badania wskazują, że najważniejszymi środkami wyrazu były dłonie, a w zasadzie palce. I tu obowiązywały *schemata* – katalogi układów choreograficznych. Forma ruchu w tańcu koncentrowała się na obrotach, skokach, nagłych zatrzymaniach, które nasycone były emocjonalną różnorodnością. Kluczowym elementem tańca były właśnie subtelne ruchy rąk i ramion, natomiast rekwizytem ilustrującym „włosy Wenus” czy „ogon łabędzia” – płaszcz – *pallium*⁶³.

Taniec obecny był także podczas uczt w domach bogatych patrycjuszów. Przepojony często erotyką nabrał cech hucznych orgii czego dowodzą słowa Cycerona: „Nikt bowiem nie tańczy trzeźwy, chyba, że postradał zmysły, i to ani w samotności, ani w skromnej, przyzwoitej biesiadzie. Taniec to wyuzdany towarzysz wczesnych uczt, przybytków uciechy i wielu rozkoszy”⁶⁴.

Tak jak wcześniej kultura starogrecka, która za sprawą polityki Aleksandra Macedońskiego przeszła w stadium kultury hellenistycznej, tak kultura rzymska, stała się z czasem konglomeratem różnych kultur. Taniec w Antyku, dzięki twórczej myśli greckich filozofów i artystów wznosił się na wyżyny arcyzmu. Dzięki rzymskiej hegemonii i ekspansji

⁶¹ Lukian z Samosat: *De saltatione*. Podaję za M. Kocur: *We władzy...*, dz. cyt., s. 405.

⁶² Głównym instrumentem towarzyszącym tancerzom była tibia, która brzmiała jak obój, poza tym gitara, scabellum i cymbalum.

⁶³ Por. M. Kocur: *We władzy...*, dz. cyt., s. 403.

⁶⁴ *Mowa w obronie Mureny w: Ciceron. Mowy wybrane*, przeł. J. Mrukówna. Warszawa 1960, s. 117.

kultura taneczna rozprzestrzeniała się na Zachodzie Europy dając podwaliny kanonom estetycznym, które towarzyszyły jej ewolucji i obecne są do dnia dzisiejszego.

Wybór tańca jako środka ekspresji w różnych kulturach zdeterminowany był przez różne treści. Towarzyszyły one przepływowi informacji. Komunikacja odbywała się na poziomie ruchu, dźwięku, kontaktu bezpośredniego – dotyku, a być może i zapachu. Taniec stał się medium doskonałym, którego potencjał komunikacyjny stanowi integralną część ludzkiej egzystencji.