

KLAUDIA CARLOS-MACHEJ
Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie

TANIEC JAKO WARTO KULTURY. CI GŁO , PRZEMIANY, KONTROWERSJE

1. Rys historyczny. Według obiektywistów, pi kno, dobro i prawd charakteryzują uniwersalnie i ponadczasowo. Już w starożytności stały się one przedmiotem rozważań filozoficznych. Na przykład pitagorejczycy uważali, że „ład i proporcja są piękne i przydatne”¹, a harmonia, „dajcie się liczbowo wyrazić własną całość”², uważali za istotę piękna³. Platon zaś wymieniał prawdę, dobro i piękno wśród rzeczy, dzięki czemu znalazły one miejsce w areopagu naczelnych wartości ludzkich. Twierdził on, że „zachowanie miary i proporcji jest zawsze piękne”⁴. Zwracał uwagę na to, że wypowiedziane o rzeczach pięknych słowa mogą i powinny mieć obiektywne podstawy: „nie mówi o tym, co się komu podoba, lecz o tym, co jest piękne”⁵. Arystoteles głosił natomiast, że „głównymi rodzajami piękna są: właściwy układ, proporcja i określony kształt”⁶ oraz, że „piękno to to, co bardziej dobrem jest przyjemne”⁶. Wymienieni filozofowie byli wyrazicielami Wielkiej Teorii, która z czasem straciła swoją dominującą pozycję ustępując miejsca dualistycznej koncepcji piękna zapoczątkowanej i reprezentowanej już w czasach naszej ery przez Plotyna. Uważał on, że piękno leży nie tylko w proporcji, ale również w blasku rzeczy⁷. Nie oznacza to jednak, że pojęcia starogreckie nie były rozwijane. W. Augustyn uważał, że „wśród rzeczy jedne są piękne, drugie odpowiednie; rzeczy piękne są nimi same przez się, a odpowiednie są zawsze w stosunku do czegoś i kogo”⁸. Niektórzy scholastycy XIII wieku, a wśród nich na przykład W. Tomasz z Akwinu, stał na stanowisku, że „rzecz jest nazywana piękną, gdy po pierwsze, posiada blask duchowy lub cielesny, a po wtóre, gdy jest zbudowana w należytą proporcję”⁹. Twierdził również, że:

¹ Stobaios: *Eklogon*, IV 1. 40 H, frg. D4.

² Zob. A. Kuczyńska: *Sztuka jako filozofia w kulturze renesansu włoskiego*. Warszawa 1988, s. 298.

Platon: *Sofista*, tłum. W. Witwicki. Warszawa 1956, 228A. Człowiek „dopiero wtedy, gdy ogląda piękno samo i ma je czym oglądać, potrafi tworzyć (...) dzielno rzeczywiście, (kochankiem bogów się staje” (Platon: *Uczta*, 212. Warszawa 1984, s. 116. Zob. też W. Tatarkiewicz: *O doskonałości*. Lublin 1991, s. 51).

⁴ Zob. W. Tatarkiewicz: *Dzieje sztuki*, wyd. cyt., s. 231-232.

⁵ Arystoteles: *Poetyka*, tłum. T. Sinko. Wrocław 1951, 1450 b 38. „(...) piękno wydaje się jak symetrii członków” (Arystoteles: *Topiki. O dowodach sofistycznych*, 116 b. Warszawa 1978, s. 64).

⁶ Arystoteles: *Retoryka*, tłum. W. Matyda. Wrocław 1953, 1366 a 33.

⁷ Plotyn: *Enneady*, tłum. A. Krokiewicz. Warszawa 1959, I 6. 1 i VI 7.22.

⁸ Cyt. za: W. Tatarkiewicz: *Dzieje sztuki*, wyd. cyt., s. 238.

⁹ Cyt. za: W. Tatarkiewicz: *Dzieje sztuki*, wyd. cyt., s. 263.

„nie dlatego co jest piękne, ale my to kochamy, lecz jest przez nas kochane, ponieważ jest dobre i piękne”¹⁰. Stał tak i na stanowisku, i „(...) dobro i prawda, które są przedmiotem intelektu, różni się wprawdzie pojęciowo, ale w rzeczywistości jedno z nich zawiera się w drugim, gdyż prawda jest pewnego rodzaju dobrem, a dobro pewnego rodzaju prawdą”¹¹.

Piękno w sposób nierozzerwalny łączyło sztukę, upatrując w nim rolę człowieka. Platon pisał, że „Trzeba przecie, aby sztuka Muzom prowadziła do kochania tego, co piękne”¹². Definiowaniem sztuki zajmowano się od starożytności, a jej dzieje sięgają daleko, bo krystalizowały się na przestrzeni tysięcy lat. Odmienne przecie pojmowano sztukę w antyku i w wiekach średnich, gdzie obejmowała ona nie tylko sztukę piękną, ale także rzemiosło, a nawet częściowo nauki. Rozumiano ją jako wytwarzanie według reguł¹³. Definicja ta, choć obecna w dobie Renesansu i Baroku, traciła stopniowo na znaczeniu, ustępując miejsca nowemu pojęciu. Sztuka zaczynała znaczyć tyle, co wytwarzanie piękna. Sprecyzowanie pojęcia sztuki pięknej, a także określenie ich istoty jest dziełem Charlesa Batteux (1713-1780), dla którego wspólnym cechem wszystkich sztuk było naśladowanie i odtwarzanie rzeczywistości (mimetyzm). Definicja ta nie mogła wystarczyć i nie mogła być traktowana jako skończona. Traktowanie jej należy jako preludium, wstęp do tego, co miało powstać. Sama sztuka ulegała transformacji i szukała nowych rozwiązań. W wymienionym przez Batteux zbiorze sztuk pięknych obok malarstwa, rzeźby, muzyki, poezji, architektury oraz wymowy znajduje się także taniec. I słusznie, bo taniec to zjawisko, w którym pierwiastki naśladowcze były znaczącym elementem jego rozwoju. Jean Georges Noverre (1727-1810), reformator baletu twierdził, że „poezja, malarstwo i taniec są i powinny być wiernymi kopiami pięknej natury” oraz, że „naśladowanie jest podstawą wszystkich sztuk; zwłaszcza taniec który z natury swojej stanowi prostą wyrażanie ludzkich uczuć, zgrzeszyłby przeciwko sobie, gdyby zaniedbał naśladowania”¹⁴.

Dziś nie ma wątpliwości co do tego, że taniec może nabrać cech właściwych dla sztuki, choć jednocześnie nie jest zjawiskiem powszechnym, ale także bardzo nieuchwytnym i trudnym do zdefiniowania. Roderyk Lange, polski choreolog (ur. 1930), stwierdził, że „ruch może istotnie osiągnąć status wielkiej sztuki”¹⁵. Nie można jednak mówić o tańcu bez udziału człowieka.

¹⁰ Tamże, s. 238.

¹¹ W. Tomasz z Akwinu. *Traktat o człowieku*, przeł. 5. Świeżawski. K. 2000, s. 642.

¹² Platon: *Państwo*, 403 C, tłum. Wł. Witwicki. Warszawa 1990, s. 164.

¹³ Zob. Wł. Tatarkiewicz, op. cit., s. 34.

¹⁴ J. G. Noverre: *Teoria i praktyka tańca*, przekł. I. Turska. Wrocław 1959, s. 31 i 14.

¹⁵ R. Lange: *The Position of Dance in Contemporary European Culture — An Overview.*, t. 1, r. *Studia Choreologica*. Poznań 1999, s. 12.

Człowiek współczesny może wprowadzić ją bez trudu, ale taniec bez jego udziału nie ma racji bytu. Zjawisko tańca, które wykształciło się z form ruchowej aktywności ludzkiej w momencie, gdy stawał się on elementem istnienia społeczno-ci, w nierozdzielny sposób związane jest z jego życiem.

Informacji o najdawniejszych dziejach tańca dostarcza historia wielu dyscyplin naukowych. W połowie XIX wieku zainteresowanie jego genezą było słabe, a stosowanie różnych metod badawczych pozwoliło dotknąć istoty tańca. O jego początkach mówi wiele zabytków archeologicznych. Utrzymane w paleolicie górne elementy taneczne na rysunkach i malowidłach naskalnych, ukrytych w grotach i jaskiniach, świadczą o zjawisku tańca, który istniał już dużo wcześniej. Na podstawie obyczajów tanecznych występujących wśród ludów pierwotnych na najniższym szczeblu rozwoju, we współczesnym świecie odnaleziono na strukturalną paralelę pomiędzy nimi nadal formami tańca, a jego archaicznymi początkami. Kolejna z nauk, antropologia, traktująca taniec jako jeden z elementów ludzkiej działalności, wskazywała na uwarunkowania biologiczne i jego związki z ewolucją ruchowych możliwości człowieka. Socjologia natomiast próbowała odpowiedzieć na pytanie, jakie funkcje spełniał taniec w zbiorowości ludzkiej, dla czego i w jakim celu człowiek pierwotny tańczył?

Taniec zmieniał swoje oblicze przez dziesiątki tysięcy lat. Jego ewolucja nie przebiegała w sposób łagodny i równomierny. Na kształt tańca, jego cele i zadania wpłynęły zarówno przemiany kulturowe, społeczne, ale także ekonomiczne. W kulturze pierwotnej taniec był ściśle związany z życiem i pracą, miał swoje zadania i cele. Według Jamesa George'a Frazera, taniec był rodzajem perswazyjnym wobec zjawisk otaczających człowieka pierwotnego rzeczywiście ci, szczególnie w zakresie oddziaływania na przyrodę, aby wydała obfite plony¹⁶. Pojawił się jako sposób na zaspokojenie biologicznych potrzeb, zachowania życia i zapewnienia ludziom bezpieczeństwa. Stała się cała paleta tańców prymitywnych. Taniec pełnił te funkcje zakłócające prowadzącego normalny rozwój zjawisk przyrody i miał zapewnić ciłość ludzkiego gatunku. Tańce wojenne miały zachęcać do walki, podnosiły ducha wojennego lub odstraszały nieprzyjaciela. Służyły do uświetniania zwyczajów, a w okresie pokoju uprawiane były jako ćwiczenia przygotowawcze do nowej wojny. Tańce wegetacyjne miały spowodować urodzaj, a odwracać klęski. Tańce miłosne były odzwierciedleniem wzajemnego ustosunkowania się obu płci, a uprawiane przez szamanów tańce lecznicze miały na celu uzdrowienie chorego. O społecznym podłożu tańca mówił francuski socjolog Emile Durkheim (1858-1917), uznając taniec za wytwór wiadomości

¹⁶Zob. J. G. Frazer: *Złota galia*, przeł. H. Krzeczowski. Warszawa 1969, s. 51.

zbiorowej: pełni on funkcję integracyjną jako ważny czynnik w umacnianiu wiary wspólnotowej¹⁷.

Taniec miał związek z różnymi przejawami życia społecznego, religijnego jak i politycznego. W kulturach Dalekiego Wschodu, wskutek przekształcenia się ustroju rodowo-plemiennego w ustrój państwa klasowego, stał się własnością panujących i kapłanów. Słowo miało wywoływanie podziwu i lęku wśród poddanych. W starożytnych Chinach miało duże znaczenie stał się nawet przedmiotem rozważań filozoficznych. Konfucjusz przypisywał mu związek z duchowymi i uczuciowymi przeżyciami człowieka, ale także zwracał uwagę na jego rolę wychowawczą. Taniec, stał się narzędziem w rękach władzy jako sposób dyscyplinowania ludzkich zachowań, budził poczucie ładu i porządku. W kulturze Indii na boskie pochodzenie tańca wskazywały legendy. To bóg Brahma - stwórca i opiekun świata - dał mu początek. Taniec za pomocą obrzędów ustalonych i utrwalonych przez tradycję ilustrował legendy, nie wyrażał jednak ich treści, a głównie filozoficzny sens. O starożytnej kulturze tanecznej Palestyny dowiadujemy się z *Biblii*: „Miriam prorokini, siostra Aarona wzięła bębny do ręki, a wszystkie kobiety szły za nią w płaszczach i uderzały w bębny”¹⁸. Magiczny był taniec Dawida przed Arką Przymierza sprowadzoną do Jerozolimy: „Dawid wtedy tańczył z całym zapalem w obecności Pana, a ubrany był w lniany efod”¹⁹. Obecnie tańca odnajdujemy także w *Księdze Psalmów*: „Chwalcie Go bębniem i tańcem, chwalcie Go na strunach i flecie”²⁰.

W dziejach Zachodu nie do przecenienia jest znaczenie kultury starożytnej Grecji w formowaniu się tańca jako rodzaju wyrazu i przekazu myśli oraz emocji. Przenikał on do wielu dziedzin, zajmując podczas pewnych miejsc w życiu publicznym jak i prywatnym. O roli tańca w starożytnej Helladzie wiadzący fakt, że jego znaczenie już w VIII w. p.n.e. dostrzegł w *Iliadzie* i *Odysei* Homer. Wśród najmiłszych i najpiękniejszych dla człowieka rzeczy Homer w swoich poematach wyróżnia: sen, miłość, pieśń i taniec, a ten ostatni nazywa „nienagannym”²¹. Pod zwierzchnictwem Sparty taniec nabrał politycznego znaczenia. Słowo rozwijaniu wojskowej sprawności młodzieży. Wyrabiał zuchwałość i odwagę, ale także wytrzymałość i siłę. W skład publicznych igrzysk i konkursów sportowych wchodziło *gymnopadij* - coroczne spartańskie widowisko. W czasie uroczystości młodziecy popisywali się w zawodach gimnicznych i muzyce²². Ukazywały one siłę, zuchwałość i piękność

¹⁷ Zob. E. Dürkheim: *Les Représentations collectives*. Pary 1896.

¹⁸ *Pismo wiary, Księga Wyjścia* 15, 20, przeł. Zespół Biblistów Polskich. Poznań-Warszawa 1980.

¹⁹ Tamże, *II Księga Samuela*, 6, 14.

²⁰ Tamże, *Księga Psalmów*, 150.

²¹ Homer *Iliada*, XIII, 636; *Odysea*, XVIII, 303.

²² Zob. *Mała Encyklopedia Kultury Antycznej*, pod redakcją Z. Piszczka. Warszawa 1990, s. 298.

ludzkiego ciała, które było głównym tematem rzeźby greckiej. Zadaniem tańca greckiego było też kształtowanie duchowego piękna człowieka poprzez ruch własny. W okresie politycznej potęgi Aten nastąpiło upowszechnienie różnych elementów kultury. Podczas największego wita ku czci Ateny zwanego *Panatenaje*, uroczystości obejmowały wiele różnych agonów, zawody gimnastyczne, jeździeckie, wybory przodowników procesji, taniec zbroi (*pyrriche*), bieg z pochodniami²³. Taniec znalazł, obok poezji i muzyki, swoje stałe miejsce w teatrze greckim. Cechował go szlachetny umiar i doskonałość formy. Wyrazicielem akcji dramatycznej był także cy chór, którego zadaniem sprowadzało się do przekazywania, za pomocą tekstu pieśni i ruchów ciała, uczu odpowiadających sytuacjom dramatu. Ajschylos i Sofokles w swoich tragediach sami układali różne figury taneczne i udzielali wskazówek wykonawczym. Platon w VII księdze *Prawa* zwrócił uwagę na wychowawcze znaczenie tańca, a Lukian z Samosat (120-180) i Atenajos z Naukratis (przełom 2 i 3 w.) są bodaj pierwszymi twórcami rozpraw o tańcu. Na szczególnie uwagę zasługuje Lukian z Samosat, który temat tańca w swojej rozprawie potraktował obszernie i wyczerpująco. Wielki entuzjasta tańca dokonał tam jego analizy, głównie pod kątem estetycznym i psychologicznym. Według Lukiana „(...) taniec nie tylko bawi, ale daje pożytek, kształci i uczy. Oswajajcie nas z widokiem pięknych form i roztaczajcie przed nami wiat czarujących dźwięków, łczy harmonijne piękno duchowe i piękno cielesne i w ten sposób rozwija i kształci nasz smak”²⁴.

Starożytni Rzymianie nie mieli, w takim stopniu jak Grecy, skłonności do rozwoju filozoficznych i teoretycznej refleksji. Wielki filozof-eklektyk Cyceeron przyswoił społeczeństwu rzymskiemu wiele systemów filozoficznych. Tak jak wcześniej kultura starogrecka, która za sprawą polityki Aleksandra Macedońskiego przeszła w stadium kultury hellenistycznej, tak teraz kultura rzymska stała się z czasem, drogą zwycięskich podbojów, konglomeratem różnych kultur. Rzymianie nie darzyli jednak tańca tak estym jak Grecy. Surowy i wojskowy tryb życia, ciągłe podboje i niepokoje wewnętrzne nie sprzyjały rozwojowi samodzielnej kultury tanecznej. Jego funkcja sprowadzała się do podkreślenia wojennej potęgi Rzymu i uświetniania pochodów triumfalnych po dokonanych zwycięstwach. Wszelako, dzięki temu nie greckiej, taniec obecny był w teatrze rzymskim, w którym znaczące miejsce zajmowała pantomima polegająca na wirtuozowskim operowaniu gestykulacją. Taniec w Rzymie pełnił rolę masowej rozrywki. Zwyczajowo wykonywany był podczas uczt w domach bogatych patrycjuszów, ale także podczas pub-

²³ Zob. Z. Kubiak: *Mitologia Greków i Rzymian*. Warszawa 2003, s. 229.

²⁴ Lukian z Samosat: *Dialog o tańcu* (6), przeł. J. Reiss. Warszawa 1951.

licznych obrzędów na cześć Adonisa i Balia. Przepojony erotyk nabrał cech tanecznych orgii odpowiadających cichym niemoralnej i próżnej naturze Rzymian.

Kultura taneczna antyku, dzięki twórczej myśli filozofów i greckich artystów, wzniosła się na wyżyny sztuki. Dzięki rzymskiej ekspansji rozprzestrzeniła się zwłaszcza w Zachodniej Europie, dając podwaliny kanonom estetycznym, które towarzyszyły ewolucji tańca i obecne są do dnia dzisiejszego.

Kultura taneczna wczesnego średniowiecza była wielce niejednorodna. Jej fundamentem stały się barbarzyńskie obrzędy taneczne, ale także pozostałości kultury grecko-rzymskiej, chrześcijańskiej i wschodniej. Celtyccy kapłani-druidzi na powitanie lata prowadzili korowody na cześć słońca ku czci umierających i odradzających się przyrody. Galowie, Germanie czy Goci uprawiali także wojenne. Słowianie, poza tanecznymi korowodami, urządzali uczty i igrzyska taneczne na cześć bogów. Rola tańca we wczesnym okresie chrześcijaństwa dostrzeżona została nawet przez pierwszych Ojców Kościoła katolickiego, którzy uważali taniec za główne zajęcie aniołów w niebie i zalecali wiernym ich naśladowanie²⁵ (zwyczaj tańczenia podczas nabożeństw w kościołach katolickich w Europie przetrwał do XVII wieku). Jednak wcześniej, od czasu, kiedy religia chrześcijańska dominowała w Zachodniej Europie, a traktaty chrześcijańskich filozofów propagowały ascetyczne ideały życia, taniec nęskąowano i utożsamiano z pogańskimi obrzędami. I tak na przykład św. Augustyn potępiał taniec i nazywał go „kołem, którego ośrodkiem jest diabeł”²⁶.

Zabobony i fanatyzm religijny przełomu XI/XII wieku zrodziły wiele zwyczajów o proweniencji religijnej, ale i pogańskiej. W zachodniej i środkowej Europie rozprzestrzeniły się tak zwane „obłędne tańce”: w związku z epidemią dżumy w okolicach Akwizgranu (dzisiejsze Aachen, Niemcy) czy Kolonii pojawiły się masowe tańce w Wita, które miały przeciwdziałać tej chorobie. Konwulsyjnymi ruchami tańczących przez kilka godzin włazyli widzący w magiczną siłę płaszczy. Szerzyli psychoz i terroryzowali mieszkańców terenów, które odwiedzali. We Włoszech pojawił się tarantyzm, którego źródłem było, wynikające z ludowych wierzeń, działanie pajki tarantuli. Jedynym uzdrawiającym środkiem przeciwko skutkom ukąszenia miało być wykonywanie podniecającego i wyczerpującego tańca, taranteli. Szeroko rozpowszechniły się także, urządzane na wzór sabatów czarownic, parodie nabożeństw, które kościoły się tańcem jednoczącym zantagonizowanych uczestników, na co dzień reprezentujących odmienne grupy społeczne. Na uwagę zasługują także tańce mierni (przetrwały one aż do dzisiaj)

²⁵ I. Turska: *Krótki zarys historii tańca i baletu*. Warszawa 1983, s. 67.

²⁶ Tamże, s. 68.

XIX wieku. Odnaleźć je można w malarstwie Holbeina czy Dürera, w muzyce Mahlera, Liszta czy Camille'a Saint-Saëns'a, ale także w literaturze Goethego i Strindberga). Ich rodzajem były także ciele misteria i moralitety. Takie te miały głębszy sens społeczny, ukazywały zrównanie wszystkich ludzi w obliczu śmierci. „Śmierć nie wybiera. Do tanecznego korowodu zaprasza zarówno starca, jak i dziecko, księżkę, wdowę, szlachcicę, magnata, damę, cesarza czy kupca”²⁷.

Klasowe rozwarstwienie społeczeństwa w średniowieczu spowodowało odmienne ukształtowanie się kultury tanecznej w różnych warstwach społecznych. Spośród nich byli w dworku artyści, którzy dzięki swoim migracjom poznawali wiele obyczajów tanecznych i przynosili je z kraju do kraju. Waganci uczestniczyli w zabawach ludowych, jarmarkach, uroczystościach z okazji świąt kościelnych. Obecni byli na dworach królewskich i zamkach rycerskich. Dzięki nim taniec stał się upiększoną formą relacji towarzyskich. Wyrażał szacunek i uwielbienie dla swej ukochanej, rycerz zginał przed nią kolano. W ten sposób zrodził się ukłon, najpełniejszy wyraz kurtuazji. W kulturze rycerstwa i seniorów odżyły także wojenne. Podczas pasowania na rycerza zebrani wykonywali z broni w rękach tańce pieszo lub ewolucje na koniach. Sztuka trubadurów, truwerów czy rybaków (nazwy lokalne białotyrytorialne) przenikała także do dynamicznie rozwijających się miast. Dostęp do księgozbiorów, szkolnictwa, kontakty z obcokrajowcami w czasie targów i jarmarków rozszerzały horyzonty myślowe. Kapitały bogatych mieszczan stały się rodzajem finansowania rozwoju kultury, a ta kształtowała wrażliwość estetyczną. Popularność cieszyły się także rzemieślnicze białotyrytorialne cechy, ale także tańce mieszczańskie wskazujące na związek z dawnymi obrzędami wegetacyjnymi. Chłopi, jako najmniej uprzywilejowana warstwa społeczna, uczestniczyli głównie w zabawach ludowych, które, oderwane od wierzeń religijnych, wiązały się głównie z powitaniem wiosny i lata.

Renesans cechował humanizm, nawrócenie do antyku, ale również walka ze średniowiecznym ascetyzmem i mistycyzmem. Kult ciała ludzkiego znalazł odzwierciedlenie w dziełach Leonarda da Vinci, Tycjana czy Michała Anioła. Piękno w czasie Renesansu ceniono niezwykle wysoko. Odgrywało ono rolę, jakiej nie miało od czasów starożytnych. Ideały Renesansu znalazły swe miejsce także w sztuce tanecznej, a piękno ciała ludzkiego w tanecznym ruchu zyskało nowy rangę. Taniec w epoce Odrodzenia uzyskał status sztuki stając się przejawem duchowej kultury człowieka. Prym wiodły miasta włoskie, takie jak Florencja czy Wenecja, gdzie wielką popularność cieszyły się maskarady karnawałowe, ucztę i bale. Na dwo-

²⁷ K. Bockenheime: *Dworki, kontusz, karabela*. Wrocław 2002, s. 194.

rach królewskich, magnackich i patrycjuszowskich organizowano przedstawienia, które w swej tematyce nawiązywały do starożytności. Znamienną była rola *comedii dell'arte*, którą sukcesywnie poznały wszystkie warstwy społeczne. Ta ludowa forma teatralna, polegająca na zbiorowej improwizacji i zawierająca zawsze te same określone postacie (np. Pantalón, Kolombina, Arlekin itp.), była satyrą na obyczajowość i społeczne relacje.

Dziękuję za uwagę Katarzyny Medycejskiej z Henrykiem II głównym o rodkiem francuskiego Renesansu stał się Paryż. Królowa moralnie i finansowo wspierała wszelkie rozrywki dworskie, odwracając tym uwagę od poważnych spraw państwowych. Na dworze pojawiły się przedstawienia na wzór włoskich o rozrywkowym charakterze, ale także politycznym właściwie. Celem było wzmocnienie autorytetu władzy i osoby władcy wobec poddanych oraz gości zagranicznych (np. na czynie posłów polskich przybyłych po Henryka III Walezego odbyło się przedstawienie *Ballet aux Ambassadeurs Polonais* - Balet dla Ambasadorów Polskich, z muzyką Orlanda di Lasso). Renesans to rozkwit głównie dworskiej kultury tanecznej, to okres kształtowania się prawideł baletu i nowego syntez muzyki, sztuk plastycznych i tańca. Pełen jego rozwój nastąpił w późniejszych latach.

Barok przyniósł podniesienie prestiżu tańca²⁸. Głównym jego o rodkiem pozostał nadal Paryż, gdzie za panowania Ludwika XIII i Ludwika XIV samimi królowie występowali w rolach bogów i bohaterów. Ludwik XIV w młodości pobierał lekcje tańca, a obejmując rządym położył duży nacisk na jego wychowawcze znaczenie. „Taniec stał się niezwykle ważnym czynnikiem edukacyjnym dla szlachcica, sposobem do kariery dworskiej. Mówiono nawet, że nie sposób znaleźć na dworze królewskim znaczącej pozycji, jeżeli nie jest dobrym tancerzem”²⁹. Ludwik XIV - Król Słońce (przydomek ten przyjął się po wystawieniu baletu *La Nuit*, w którym król pojawił się w wyeksponowanej roli Słońca), darzył taniec wielką estymacją, potwierdzeniem czego było powołanie w 1669 r. Królewskiej Akademii Muzyki i Tańca, wkrótce zwanej operą paryską. Taniec znalazł swoje szczególne miejsce w operze francuskiej tzw. *tragedie lyrique*, którą przekształcono w opero-balet i w elementy wokalne i taneczne. Jej twórcami byli tancerz i kompozytor Jean-Baptista Lully (1632-1687, Giovanni Battista Lully), faworyt Ludwika XIV, i poeta Philippe Quinault (1635-1688). „Lully w całym swoim dorobku operowym nie skomponował niemal ani jednego aktu bez wstawki tanecznej,

²⁸ Ale także inne formy zachowania, dalekie od tych, które były przepojone regułami i respektem dla zasad rozumu, zyskiwały na znaczeniu, nie wyłącznie szaleństwo. Ono bowiem, według relacji Foucaulta, „liza się na powierzchni rzeczy i w roziskrzonym wietle dnia, wśród igraszek wyglądów, dwuznaczników rzeczywistości i złudy, w owym nieokreślonym w tkwi na nowo motanym i pruty, który prawdę i pozór jednocześnie nie łączy i rozdziela” (M. Foucault: *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. K. Szycka. Warszawa 1987, s. 51).

²⁹ J. Pudełek: *Tajniki sztuki baletowej*. Warszawa 1995, s. 72.

która najczęściej należała do luźnej akcji, alegorycznej sceny”³⁰. Balet, stając coraz bliżej widowiska teatralnego, tracił powoli charakter rozrywki i wietniał jej rodzaj uroczystości dworskiej. Taniec pełnił w nim dominującą rolę jako podstawowy środek przekazywania treści i uczuć. XVIII wiek przeniósł taniec na scenę teatralną. Od tej pory powstał most między widzami a odbiorcami. Znaczenie tego swoistej relacji dostrzegł reformator baletu Jean Georges Noverre. Jej istotę wyraził w słowach: „nie należy tańczyć dla tańca, nie można ograniczyć się do przyćmiania wzroku bez wzruszania serca, budzenia namiętności i wstrząsania dusz – nie jest to bowiem celem sztuki”³¹. Noverre swoje koncepcje zawarł w słynnych *Lettres sur la Danse et les Ballets* wydanych w 1760 roku w Lyonie. Spotkały się one ze zdecydowanym sprzeciwem i oburzeniem ówczesnych tancerzy i choreografów Opery Paryskiej. Nazywano go nawet niebezpiecznym wrogiem ustalonego porządku. Wśród postulatów reformatora znalazło się utworzenie tzw. baletu z akcją, czyli mimiczno-tanecznego dramatu pozbawionego wstawek wokalnych i recytacji, podniesienie znaczenia pantomimy, a także uproszczenie kostiumu. Kolejne etapy rozwoju sztuki tanecznej charakteryzowały się obecnością Noverrowskich wzorców. Do dnia dzisiejszego do zasad tych sięgają zarówno praktycy jak i teoretycy tańca, co świadczy o nieprzemijającej wartości reformy Noverre. (29 kwietnia, dzień urodzin J. G. Noverre, obchodzony jest jako Międzynarodowy Dzień Tańca).

Druga połowa XVIII wieku to także początek kształtowania się polskiego baletu. Przy prywatnych teatrach magnackich powstawały nie tylko zespoły baletowe, ale także szkoły, które stawały się miejscem kształcenia własnych kadr artystycznych. Najważniejszym ośrodkiem był zespół wychowanków przy teatrze podskarbiego litewskiego Antoniego Tyzenhauza w Grodnie, który zapisany został w testamencie królowi Stanisławowi Augustowi Poniatowskiemu. Mecenase sztuki i miłośnik baletu nadał temu zespołowi tytuł Tancerzów Jego Królewskiej Mości. W trudnym porządkowym okresie balet popierany był przez zaborców. Na scenę wprowadzano polskie tańce ludowe. Pierwszym widowiskiem, w którym pojawiły się akcenty patriotyczne jak i obyczaje ludu była komedio-opera *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale* Jana Stefaniego i Wojciecha Bogusławskiego (1794). Balet w tym okresie traktowano nie tylko jako rozrywkę. Stał się on elementem odwracającym uwagę społeczeństwa od dalekich i krzywdzących społecznych.

Romantyzm był reakcją na klasycystyczny racjonalizm. Balet czerpał tematykę z literatury Byrona czy Goethego. Osobiste przeżycia i cierpienia

³⁰ A. Batta: *Opera*, przeł. A. Baranowa, A. Czech, B. Drąg, D. Guzik, E. Kochanowska, J. Porosło, A. Wziątek. Köln 2001, s. 289.

³¹ J. G. Noverre: *Teoria i praktyka tańca*, przeł. I. Turska. Wrocław 1959, s. 54.

bohaterów stały się głównym w tym akcji. Tematy widowisk baletowych, pod wpływem ideałów romantycznych, wykreowały niezziemskie postaci w tańcu, takie jak nimfy czy rusalki. Stąd korzystano z tzw. flugu, specjalnego mechanizmu unoszącego tancerki nad podłogę sceny. Około 1830 roku pojawiły się pointy, czyli twarde baletki nadające ruchom tancerek lekkość i płynność. W Romantyzmie czołową pozycję na scenie przyznano kobiecie. Do wielkich gwiazd tej epoki należała Włoszka Maria Taglioni (1804-1884) i wienka Fanny Elssler (1810-1884), która jako pierwsza zatańczyła polskiego krakowiaka. W drugiej połowie XIX wieku rozrywkowa funkcja baletu wymagała bardziej efektownej inscenizacji, bogactwa oprawy dekoracyjnej i przepychu. Technika taneczna nie służyła już wyrażaniu treści, a jej celem było zaskakiwanie widza popisami tanecznymi.

W XIX wieku w salach balowych, kulturalnych teatrów, w prywatnych salonach wielce popularnym cieszył się walc, który jednocześnie nie stał się tematem zaciekłych sporów jego zwolenników i przeciwników. Liczne publikacje miały na celu ostrzec tańców przed niemoralnymi konsekwencjami upojonego wirowania, które w skrajnych przypadkach mogło prowadzić do tragicznych następstw (np. urazów ciała, omdleń itp.)³². Walc, pozbawiony geometrycznych figur, pokonał ostatecznie przeszkody i zanotował oszołamiący sukces. Podobne kontrowersje budził najbardziej frywolny i miały kankan. Początkowo w łagodniejszej formule tańczono go w salonach, ale szybko znalazł swoje stałe miejsce wyłącznie na estradach kabaretów, stając się ulubionym rozrywką artystycznej bohemy.

Wkrótce pojawił się nowy przedmiot sporów: było to tango, traktowane jako taniec dalece nieprzyzwoity ze względu na maksymalne skrócenie dystansu między partnerami i przesycenie go erotyką (np. niektórzy jego przeciwnicy szli, że ten taniec spowoduje zgrzeszenie i zagrażało rodzinie)³³.

Od pierwszych lat XX wieku doszło do odrodzenia sztuki tanecznej, do jej unowocześnienia. Najwybitniejszą reformatorką i pionierką tego okresu była amerykańska tancerka Isadora Duncan (1878-1927). Stworzyła ona nowy kierunek tańca, tzw. taniec wyzwolony, co polegało na wyrażeniu sprzeciwu wobec mechanizmów cywilizacji, tłumienia osobowości człowieka. Odrzucała ona konwenanse, a jej taniec był osadzony na psychologicznym i muzycznym uzasadnieniu prostych i naturalnych ruchów. Prosty kostium umożliwiał naturalność ruchów nawiązywała do kultury antycznej, pielęgnowała umiłowanie wolności człowieka. "Owinę się płaszczem, wydałam pianinie polecenie i zatańczyłam niektóre preludia

³² Zob. M. Wiczysty: *Tańca czy ka dy mo e*. Kraków 1981, s. 84.

³³ Zob. Tam e, s. 64.

Chopina. W małej kawiarni pijący stopniowo popadali w milczenie. W miarę jak ta czytałam, nie tylko zwróciłam na siebie ich uwagę, ale wielu spośród nich zaczął płakać”³⁴.

2. Konstytutywne cechy tańca - poszukiwanie jego istoty. Warto zastanowić się nad tym, jakie konstytutywne i nieprzemijające cechy posiada taniec? Co jest w nim stałe, a co zmienne? Co wyróżnia go spośród innych czynności człowieka? Dlaczego jest tak fascynująca forma ludzkich zachowań? Odpowiedź na stawiane pytania nie jest prosta, ale choć znalezienia na nie odpowiedzi jest niezwykle frapująca.

Pojęcie tańca jest bardzo szerokie. Każdy człowiek ma mniej lub bardziej sprecyzowany obraz tego, czym taniec jest. Definiowanie tańca jako czynności i określenie sensu tego pojęcia jako pierwszy zapoczątkowali starożytni filozofowie. Arystoteles ponoć twierdził, że „taniec jest przedstawieniem akcji, charakterów i uczuć rodzajami postaw i rytmicznych ruchów”³⁵. Lukian z Samosat natomiast mówił, że „istota tańca polega na tym, by wyrazić i przedstawiać nasze pragnienia duchowe i plastycznie uzmyslać to, co jest dla nas tajemnicze”³⁶. Te określenia tańca wskazują na wnikliwe ujęcie tematu zarówno pod kątem estetycznym jak i psychologicznym. Ich autorzy pojmują taniec jako formę wyspecjalizowanej dziedziny ludzkiej działalności, którą dziś nazywamy sztuką. Być może w pełni pojęcie **istoty tańca**, należy zastanowić się nad różnymi czynnościami człowieka i rozróżnić te, które znamiona tańca posiadają, a które nie.

Wśród wszystkich ludzkich zachowań taniec należy do czynności kulturowych. Te zatem na podzielić na dwie grupy: pracy i zabawy. Taniec znajduje swoje miejsce w obrębie zabawy, choćby dla kogoś zawodem i źródłem zarobkowania przestaje być zabawą, a staje się pracą. Trzeba zwrócić uwagę, że początkowo nie istniał praktyczny rozdział pomiędzy pracą a zabawą. Taniec był elementem polowania czy pracy. Z czasem dopiero nastąpił moment rozdzielenia tych funkcji, choć symbioza tych dwóch składników jest nadal obecna. Odnaleźć można w zabawach dzieci naładujących pracujących dorosłych czy w twórczości ludowej, w szczególności w folklorze tanecznym. Przykładem są polskie tańce imitujące pracę rzemieślniczą: „kowlów” z regionu opoczyńskiego czy „szewców” z Kaszub.

W końcu XIX wieku pojawiła się teoria genezy tańca, która budziła duże kontrowersje. Karl Bücher (1847-1930), niemiecki ekonomista, był czytał taniec ze zbiorów prac, w której człowiek musiał organizować i koordynować swoje ruchy, poddając je dyscyplinie wspólnego rytmu; takie utylitarne

³⁴ I. Duncan: *Moje życie*, przeł. K. Bunsch. Kraków 1986, s. 363.

³⁵ Zob. J. Pudełek: *Tajniki sztuki baletowej*, wyd. cyt., s. 31.

³⁶ Lukian z Samosat: *Dialog o tańcu*, wyd. cyt., s. 26.

rytmizowanie ruchów zmniejszało wysiłek, a jednocześnie nie sprawiało przyjemno-
 ści i w rezultacie ruchy stawały się niezależnym od pracy tańcem³⁷.
 Odmienna była koncepcja Curta Sachsa (1881-1959), niemieckiego muzykologa,
 który mówi o tańcu, że jest, rytmicznym ruchem nie wynikającym z pracy³⁸.
 Przytoczone przez mnie teorie definiują tańca jako wspólny mianownik,
 którym jest ruch. Będzie zjawiskiem do wiadczywanym subiektywnie obecny jest we
 wszystkim i w otaczającej nas ziemskiej rzeczywistości. Jego przykładem niech
 będzie ruch planet, atomów, cyklów roku, bieg fal wietlnych czy akustycznych.

W biologicznym sensie tańca można ująć w kategoriach życia. Fizjologiczne
 jak i motoryczne działanie ludzkiego organizmu przejawia się w biciu serca,
 krążeniu krwi, oddychaniu, biegu czy chodzie. Ruchy, które wykonujemy
 podporządkowane są tak do prawom rytmu, a te realizowane funkcjami naszego
 organizmu. Oba te elementy nie są wyłącznie nieodzownym składnikiem
 ludzkiego życia, ale stanowią konstytutywne cechy tańca. Tańca wymaga
 sprecyzowanie tej korelacji. Ruch tańca nie jest bowiem ruchem samym w sobie,
 ale ruchem rytmicznie uporządkowanym. Czy jednak każdy ruch rytmicznie
 uporządkowany jest tańcem? Odpowiedź jest negatywna. Dużym wątpliwością
 budzi teza, że tańcem są zachowania ptaków takie jak solowe popisy gęszczy, czy
 „tańce” czapli. Traktowane należałyby raczej jako genetycznie zakodowane,
 instynktowne i niezmiennie powtarzane wzorce ruchowe. Jedynie człowiek,
 który stoi na najwyższym poziomie rozwoju wiadomo ci, może celowo kierować
 swoim ruchem i kształtować jego postać. Trudno zatem zgodzić się z twierdzeniem
 Pierra Rameau (1674-1748), autora pierwszych podręczników o tańcu, że „tańca
 jest niczym innym jak wiedz o tym, jak zgiąć i prostować kolana w odpowiednim czasie”³⁹.
 Przyjmując tę tezę za prawdziwą trzeba byłoby uznać za tańca np. rytmiczny
 marsz żołnierski. Tańca nie można tak do podporządkować rytmice pracy.
 Mimo, że gesty dyrygenta są rytmiczne i uporządkowane, to nie można im
 zakwalifikować do ruchów tanecznych. Podobnie jak zachowania właściwych
 dyscyplinom sportowym.

Co wyróżnia w takim razie tańca spośród innych czynności człowieka?
 Według Rudolfa Labana (1879-1958, austriacki choreolog węgierskiego
 pochodzenia), „wszystkie ruchy tańca są nieprzerwanym ciągiem dynamicznym”⁴⁰.
 To dynamika tworzy ruch taneczny. Jej najważniejszą rolę odgrywa
 siła i oddziaływanie na siebie siły: siła i ko-

³⁷ Zob. K. Bücher: *Arbeit und Rhythmus*. Lipsk 1896.

³⁸ C. Sachs: *Eine Weltgeschichte des Tanzes*. Berlin 1933, cyt. za: J. Rey: *Tańca, jego rozwój i formy*, przeł. I. Turska. Warszawa 1958, s. 16.

³⁹ P. Rameau: *La Maitre a Dancer*. Pary 1725.

⁴⁰ R. Laban: *The Mastery of Movement*. Plymouth 1980, s. 7.

ci oraz siła wytwarzana przez prac mi ni ta cz cego. Skupiona w nich energia potencjalna przemienia si w kinetyczn , ta generuje impuls energetyczny daj cy pocz tek ruchu. Spokojne rozpocz cie ruchu powoduj słabo powtarzane impulsy. Nagły pocz tek ruchu jest konsekwencj silnego i jednorazowego impulsu. Cz stotliwo wytwarzania impulsów mo e by ró na. Wpływa ona na pulsacj ruchu, który mo e przebiega rozmaicie. Inna jest cz stotliwo mchu w ta cu zbójnickim charakteryzuj cym si wykonywanymi w szybkim tempie drobnymi krokami, podskokami czy przysiadami, a inna w dostojnym polonezie. Dynamiczne jako ci mchów kształtuj ce jego jako formaln ujawniaj si podczas ich rozpocz cia, w przebiegu, a tak e w zatrzymaniu. W ta cu przewa aj mchy lokomocyjne, ł czone z mchami głowy, ko czyn i tułowia. Jest to czynnik fizyczny. Nie mo na jednak pomin udziału dynamiki mchu w kształtowaniu jako ci emocjonalnej ta ca. Stanowi ona w nim jeden z podstawowych rodków wyrazu.

Taniec, za Emilem Jacquesem Dalcrozem, twórca rytmiki (1865-1953) „jest sztuk wyra ania uczu rytmicznymi ruchami”⁴¹. A wi c jest sztuk , gdy wyra a uczucia i stany duchowe, oddziałuje estetycznie zarówno na ta cz cego jak i obserwatora. Karol Darwin pocz tki ta ca upatrywał we wrodzonej człowiekowi potrzebie uzewn trzniania swych uczu za pomoc gestów, mchów i mimiki⁴². Jednak z mnogo ci mchów taniec zawiera tylko niektóre z nich. Dzi ki okrelonej selekcji owe mchy poddawane s transformacji, zyskuj nowy wymiar i nabieraj innego sensu. Staj si bogatsze i bardziej intensywne. Proste ich zestawienie nie tworzy jeszcze jednak ta ca, ten powstaje dopiero dzi ki harmonijnemu ich połączeniu. Lukian z Samosat powiedział, e: „to, co si dzieje w ta cu, wykazuje znamiona nale ytego przemyslenia, ka dy ruch jest wynikiem rozwagi i nic nie dzieje si bez uzasadnienia”⁴³. Obok mchu i rytmu konstytutywn cech ta ca jest forma przestrzenna i układ poło e ciała. Ju Arystoteles rozdzielił dwa czynniki bytu wskazuj c na składniki i ich układ, czyli elementy i form . Forma jest jednym z poj , które stale powracaj w rozwa aniach o sztuce⁴⁴. Duns Szkot okre lał: „Forma i figura s zewn trznym układem rzeczy”⁴⁵. Mówi c o formie mchu ma si na my li jego przetworzon posta , w której układ ich wzajemnych składników oraz ich wzajemne relacje tworzą cało , wa niejsz od elementów składowych⁴⁶. Taniec, cho oparty na

⁴¹ E. J. Dalcroz: *Rhythmus Music und Erziehung*. Bazylea 1921, r. *Die Wiedergeburt des Tanzes* (Odrodzenie ta ca).

⁴² Zob. Ch. R. Darwin: *The Expression of the emotions in Man and Animals*. Londyn 1872.

⁴³ Lukian z Samosat *Dialog o ta cu*, wyd. cyt., akapit 69.

⁴⁴ Zob. W. Tatarkiewicz: *Dzieje sztuki*, wyd. cyt., s. 11.

⁴⁵ Tam e, s. 262.

⁴⁶ I. Turska: *Spotkanie ze sztuką ta ca*. Warszawa 2000, s. 94.

naturalnej motoryce człowieka, nie składa się tylko z pojedynczych i izolowanych form ruchowych. Posiada on swoiste pozycje i schematy, dzięki którym realizacja ruchu staje się możliwa. Ludzkie ciało ma możliwość przybierania różnych położeń i jednoczesnego realizowania ruchu przez jego części. Dzieje się to na różnych płaszczyznach i w różnych odległościach, a ciało, będąc plastycznym narzędziem, może nadawać ruchowi cechy zachowania statycznych jak i dynamicznych.

Na uwagę zasługuje forma przestrzenna, jaka zawsze towarzyszy tańcowi. Do prostych ugrupowań zbiorowych, które początkowo stanowiły tańce, należą szeregi (dwa szeregi), koła otwarte lub zamknięte. Z czasem tworzono także szeregi tańców taneczne korowody. W wiekach średnich pojawiły się próby kształtowania form tanecznych tańców zwanych towarzyskimi, a więc tańców wykonywanych w celach rozrywkowych przez kobiety i mężczyzn. Sama epoka, w odróżnieniu od starożytnych Greków i Rzymian, podniosła kobietę do rangi bogini. Tańczono więc reje, tańce *party* czy *pivy* uzupełniane je elementami miłośnej pantomimy. Renesans przyniósł okazałe *pavan*, *volt* i *gaillard*, ale także dostojnego poloneza i wawego krakowiaka. Pełnym wyrazem towarzyskiej kultury tanecznej w XVII wieku był menuet. Jako „tańce królów” i „król tańców” miał swój określony rysunek, a zawile drogi wykonawcze wykorzystywały między innymi plany cyfry i liter. Wolny od etykiety taniec trafił z czasem z dworów na mieszczkańskie salony i bale publiczne.

Kolejnym konstytutywnym elementem tańca jest muzyka. W rozważaniach nad tańcem nie można pominąć funkcji, jaką pełni ona w tańcu. Według Batteux „królestwem muzyki jest serce i zwraca się ona do niego, aby mogła przemawiać wprost, językiem powszechnym, wolnym od konwencji”⁴⁷. Noverre uważał, że „dobór melodii jest dla tańca tak istotny, jak dobór słów i układ zdań dla retoryki”⁴⁸. W zasadzie nie istnieje muzyka, do której nie można by zatańczyć. Istnieje natomiast problem zespolenia ruchów z muzyką. Nie zawsze jest to możliwe, bo dźwięk jak i ruch są innymi zjawiskami fizycznymi. Możliwość naszego ciała odbiegać także od tych, jakimi dysponują instrumenty muzyczne czy głos ludzki. Nie zmienia to jednak faktu, że historia muzyki i tańca podlegała ewolucji. Potrzebnie grzechotkami, oklepywanie ciała, stukanie kawałkami drewna były pierwszym akompaniamentem tańca. W starożytnej Grecji istniał ścisły związek tańca, poezji i muzyki. Rytm poezji wraz z rytmem muzycznym były bazą ruchu tanecznego, ale niekiedy to on wyznaczał metrum dla poezji i muzyki. W wiekach średnich tańcowi towarzyszyła pieśń

⁴⁷ Zob. E. Fubini: *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron. Kraków 1997, s. 186.

⁴⁸ J. G. Noverre: *Teoria i praktyka tańca*, wyd. cyt., s. 38.

rozpoczynając taniec poprzez nadanie rytmu, a przetrwała ona w wiekach późniejszych szczególnie w folklorze. Jezuita Ives-Maria Andre, twórca jednej z pierwszych rozpraw z zakresu teorii sztuki (1675-1764), utrzymywał, że „cel muzyki jest dwojaki, podobnie jak jej przedmiot; muzyka ma sprawiać przyjemność słuchowi, który jest jej naturalnym sędzią; muzyka ma też sprawiać przyjemność rozumowi; poprzez przyjemność sprawianą jednemu i drugiemu pragnie ona wzbudzić w umyśle zgodne poruszenia, wznagając wszystkie jego zdolności”⁴⁹. Muzyka ma moc inspirującą. Rozwija wyobraźnię, ale także pobudza wyobraźnię twórców dającą asumpt do kreacji dzieł choreograficznych. Jak się widać i bliskie dziedzinie tańca wydaje się być rozumienie muzyki przez angielskiego muzykologa Derycka Cooke’a (1991-1976): „muzyka to język inny niż potoczny, wyrażający raczej emocje i uczucia niż pojęcia, co wiemy - to widać w języku emocji i uczuć”⁵⁰. Czy taniec nie jest także wyrazicielem emocji i uczuć? Komponowanie tańca bez muzyki jest możliwe, choć traktować to należy raczej jako wyjątki potwierdzające regułę nierozdzielności muzyki i tańca. Od setek lat funkcjonują one w symbiozie. Relacja ta ma charakter trwały, bratersko-siostrzany. Zerwanie tych więzów może nie być za sobą niepowetowane szkody, a utrata miłośników tańca to możliwe konsekwencja takiej separacji.

3. Podsumowanie. Człowiek poprzez taniec realizuje podstawowe wartości estetyczne takie jak piękność, wdzięk, liryzm czy poetyzacja. Elementy te, postrzegane przez widzów, pozwalają im w pełni zaangażować się w rolę odbiorcy. Angażując się w tę rolę szukamy przede wszystkim estetycznych, które Maria Gołaszewska nazywa „emocjonalną interpretacją dzieła sztuki”⁵¹. Różnorodność doznań estetycznych w odbiorze wynika z różnorodności zjawisk, jakie niesie ze sobą taniec. O jakości tego odbioru decydują zarówno czynniki fizyczne jak stan jego organów wzroku czy słuchu, ale także warunki, w jakich dochodzi do kontaktu z dziełem - izolacja od świata zewnętrznego oraz skupiona uwaga na aspekcie muzycznym i ruchowym⁵². W tym elementem wpływającym na jakość odbioru jest obyczaj, poziom kultury osobistej, zakres obcowania ze sztuką czy zakres samej wiedzy o tańcu. „Niewątpliwie, od natury człowieka, od jego przygotowania, od rozwinięcia jego

⁴⁹ I.-M. Andre: *Essai sur le beau*. Pary 1741, s. 66-67.

⁵⁰ Zob. E. Fubini, dz. cyt., s. 382. Piotr Czajkowski (1840-1893) stał na stanowisku cichego powołańca muzyki z tańcem. W baletowych tematach *Jeziora łabędziego*, *Opieki królowej* i *Dziadka do orzechów* zawarł fantazję i poezję, był mistrzem nastroju.

⁵¹ M. Gołaszewska: *wiedza o tańcu*. Warszawa 1970, s.135.

⁵² Szeroko na ten temat wypowiedział się W. Dilthey: „Ta sama natura ludzka sprawia, że według tych samych praw powstają sztuka twórcza i smak wtórnie odczuwający oraz że odpowiadają one sobie. Wprawdzie proces zachodzący w twórcy jest o wiele potężniejszy niż w odbiorcy, ponadto towarzyszy mu woła, ale z uwagi na czynniki składowe jest on w przeważającej mierze ten sam” (W. Dilthey: *Pisma estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa. Warszawa 1982, s. 149).

uczu, potrzeb, zależy, czy u wiadomi on sobie warto ci rzeczy”⁵³. Te elementy nie tylko tworzą typy odbiorcze, ale odzwierciedlają właściwy stan zainteresowania dziedziną tą ca.

Wraz z postępiem kultury wszystkie gatunki artystyczne rozwijały się i można w zasadzie powiedzieć, że stosunek człowieka pierwotnego, rola, jak przypisywał on tałowi miała większe i poważniejsze znaczenie niż współcześnie. Czy jego rola przez wieki uległa deprecjacji? Odpowiedź jest negatywna. Zmieniło się jedynie spojrzenie na taniec. Postulat o czystszy z nim kontakt nigdy nie stracił na aktualności, bo „to, co prawdziwe jest, jest i nieśmiertelne”⁵⁴. Taniec jest ponad granicami i podziałami, a jako wspólne dziedzictwo ludzkości jest uosobieniem trzech naczelnych wartości przywołanych na wstępie. Nie należy o tym zapominać.

⁵³ Wł. Tatarkiewicz: *O filozofii i sztuce*. Warszawa 1986, s. 107.

⁵⁴ w. Augustyn: *Myśli*, wybrał ks. dr S. Bross. Poznań 1935 (389).