

Marcin Kania

W STRONĘ FUNKCJONALNEJ FILOZOFII TAŃCA (OD J. LOCKE`A DO W. WITWICKIEGO I R. LANGEGO)

Wstęp

John Locke (1632-1704). W swoim dziele „Some Thoughts Concerning Education” (1693) pisze tak: „Ponieważ zaś, jak mi się wydaje, nic nie daje dzieciom tyle stosownej pewności siebie i umiejętności zachowania się i nic tak ich nie pobudza do obcowania z ludźmi starszymi od nich jak taniec, przeto sądzę, że należałoby uczyć je tańczyć tak wcześnie, jak tylko są w stanie tego się nauczyć. Chociaż bowiem taniec polega tylko na zewnętrznym wdzięku ruchów, to jednakże, choć nie wiem jakim sposobem, dodaje on dzieciom więcej męskości w myśleniu i zachowaniu się”. (cyt. za R. Lange, s.51).

Dalej J. Locke opisuje rolę tańca w kształceniu fizycznego wdzięku i męskości „Ponieważ taniec na całe życie nadaje ruchom wdzięk, a przede wszystkim męskosc oraz przystojną pewność siebie młodym ludziom, sądzę, że jego nauka nie może być przedwczesna, skoro tylko chłopak raz dojdzie do tego wieku i siły, że jest do niej zdolny. Musisz jednak być pewny, że masz dobrego nauczyciela, który wie i potrafi nauczyć tego, co posiada wdzięk i przystojność i co swobodę i niewymuszoność wszystkim ruchom ciała”. (cyt. Za R. Lange, s. 202).

„Uważa się, że muzyka ma coś pokrewnego z tańcem, a dobra gra na jakimś instrumencie jest przez wielu ludzi nader ceniona.”(cyt. Za R. Lange, s. 202).

Francuski filozof, Jean-Jaques Rousseau (1713-1778) w dziele „Rozprawa o nowej muzyce”(1743) twierdzi, że kultura ma ludowe korzenie, tworzy związki pomiędzy kulturą niską i wysoką, także w sztuce tańca. Taniec „ludowy” stanowi rodzaj schematu, który stanowi wzorzec dla ludzi, którzy komunikują się poza słowami, lub bez słów, albo za pomocą słów, których nie rozumieją. Wtedy ruch ułatwia im nowy rodzaj komunikacji, w ramach uroczystości zbiorowych (rodzinnych i religijnych - chrzciny, śluby, wesela, pogrzeby) itd.

Adam Smith (1723-1790), autor „Essay on Philosophical Subjects” (1795) . Uważał, że muzyka i taniec są w rozwoju człowieka pierwszymi wynalezionymi przez niego, różnymi od instynktów przyjemnościami. Nad tańcem i muzyką człowiek ma kontrolę, a nad instynktami ruchu, nie. Muzyka i taniec świadczy o kulturowym skoku ludzkości. Smith łączy środowisko społeczne z formami tańca , jakie się w nim pojawiały.

Franciszek Delsarte (1811-1871) w latach 1839-59 prowadził w Paryżu wykłady z „estetyki stosowanej”, w której przedstawił reguły ruchu i gestu, jego „prawo korespondencji” zakładało, że odpowiedniej funkcji umysłu odpowiada określona funkcja ciała i odwrotnie. Uważał, że gest jest bardziej wyrazisty niż słowo, jest bardziej spontaniczny. System gestów opiera się na trójstości natury ludzkiej: intelekt, emocja i ciało, które ograniczają trzy prawa naturalne – czas, ruch i przestrzeń. Dominacja, któregoś z nich kształtuje określony typ osobowości – ludzi czynu, myśli i serca. U każdego, ruch rozpoczyna się od innej części ciała: u ludzi czynu – od kończyn, u ludzi myśli – od głowy, u ludzi serca – od ramion.

Delsarte ustalił 9 rejonów ciała, w których rodzi się gest, opracował system postaw i gestów odpowiadających poszczególnym rodzajom uczuć ludzkich. Idee Delsarte'a i jego klasyfikacje stosowane były w różnych zawodach, a w dziedzinie baletu znalazły swoje zastosowanie w twórczości reformatorów baletu i przez wielu przedstawicieli nowego kierunku w Europie i USA. Reżyser Steele Mc Kay, po śmierci Delsarte'a uporządkował jego nauki i zaczął je wprowadzać w USA, trafił na uniwersytety jako – „modern dance”. Zainteresowanie ruchem znalazło swój praktyczny wyraz w rozwoju wychowania fizycznego w Anglii i w USA.

Herbert Spencer (1820-1903) autor pracy „On The Origin of Dancing” (1895, *The Spectator*) podkreśla, że człowiek jest zdolny, do specjalizacji działań ruchowych w systemie własnej komunikacji. Podobnie jak zwierzęta ludzie używają ruchu w trakcie codziennych zajęć. Ruch jest środkiem wyrazu i narzędziem komunikowania, zaczynając od podstawowych przekazów powiązanych z czynnościami biologicznymi. Już w życiu płodowym obserwuje się spontaniczne działania ruchowe takie jak kurczenie się, prostowanie i obracanie. Przejście od ruchu codziennego do tańca, jest związane z potrzebą zabawy, rozładowania nadmiaru energii i wyrażania emocji.

Taniec jest środkiem ekspresji dzięki któremu człowiek mógł wyrażać pojęcia zanim nauczył się mówić. Następnie rozwój języka spowodował rozdzielenie z ruchem. Dlatego mówi się o „mowie ciała”, która jako środek komunikacji niewerbalnej ujawnia postawy, potrzeby i emocje bezpośrednio. Trudno kontrolować to, co „mówi ciało”, dlatego komunikat werbalny jest często niezgodny z werbalnym.

Spencer twierdzi, że taniec pojawia się, gdy zawieszono zostaje jego praktyczne użytkowanie. Taniec jest dążeniem do wyrażania treści duchowych. Ruch ma swoje podstawowe elementy, takie jak czas, przestrzeń i przepływ obecne w ruchu naturalnym, pracy i tańcu. Różnią się one jednak jakością i funkcją jaką przyjmują w poszczególnych rodzajach ruchu.

Ważną rolę w analizie funkcjonalnej roli tańca odegrali badacze niemieccy - Karl Bücher (1847-1930) ekonomista, w pracy „Arbeit und Rhythmus” (1904) analizuje rytmy charakterystyczne dla czynności wykonywanych w pracy i w czasie wolnym. G. Buschan w „Nowych przyczynkach do antropologii i etnologii” twierdzi, że - „taniec odgrywa wśród ludów prymitywnych najważniejszą rolę ze wszystkich sztuk muzycznych” (cyt. za: R. Lange, 1988, s. 28 - 29).

Pewną formą adaptacji ujęć niemieckich tańca przejął i uporządkował ukraińsko-

polski badacz (psycholog), tłumacz i artysta, reprezentant filozoficznej szkoły Lwowsko-Warszawskiej - Władysław Witwicki (wł. Józef Sas Wasylkowicz) (1878-1947). W 1901 roku doktoryzował się na Uniwersytecie Lwowskim, z filozofii jako przedmiotu głównego i zoologii jako przedmiotu pobocznego, na podstawie rozprawy pt. *Analiza psychologiczna ambicji*. Następnie studiował kilka miesięcy pod kierunkiem Aloisa Höflera w Wiedniu i Wilhelma Wundta w Lipsku. Witwicki był tłumaczem na język polski dzieł Platona (z komentarzami).

Jego oryginalna teoria psychologiczna to kratyzm (od gr. *kratos* – władza, siła), uzasadniająca zmiany stanów emocjonalnych jednostki dążeniem do uzyskania poczucia mocy. Jako jeden z nielicznych, Witwicki wprowadził zagadnienie religijności do podręcznika psychologii. Mimo niekonfesyjnego charakteru poglądów, przyznał poczuciu religijnemu kluczową rolę w światopoglądzie. W skład tego poczucia wchodzi: podobne do opisanego przez Rudolfa Otto poczucie świętości, antropocentryczne i antropomorficzne poczucie świata (obejmujące potrzebę wiary w nieśmiertelność osobistą) oraz magiczne pojmowanie zjawisk i związków między nimi¹.

Interesowały go podobieństwa, różnice rozmaitych innych sztuk. W swoim tekście pod tytułem *O naturze tańca* (1930) rozpoczyna analizę filozoficzną, inicjując dyskusję nad funkcjami tańca, zaczynając od opisu układu ruchów.

1. Polski model tańca – chodzony, marszowy i obrotowy

Witwicki formułuje dwie definicje tańca: „Wyraz t a n i e c oznacza dwie rzeczy. Raz: sztukę pewną, którą się wymienia obok muzyki, plastyki i poezji, a drugi raz poszczególny wytwór tej sztuki. Nasuwa się pytanie, jaka to właściwie sztuka nazywa się tańcem, bo są różne sztuki, inaczej: czym jest taniec pod względem estetycznym, jakie jest jego stanowisko pośród sztuk.” (Witwicki, 1930, s. 9)

Pisze o sztukach istniejących w przestrzeni (dzieła sztuk plastycznych) i w czasie (muzyka, poezja). Nie uważa zapisów takich jak zapisy nutowe, czy egzemplarze książek za dzieła sztuki. Utwór muzyczny istnieje wtedy, gdy ktoś go słucha, a wiersz gdy jest czytany.

„Taniec jest czymś pośrednim między oboma wymienionymi rodzajami. Wytwory tej sztuki mają cechy przestrzenne i czasowe zarazem, taniec każdy wymaga miejsca i wymaga ruchów; trwa i rozwija się w czasie, jak każdy proces, który ma ruch w sobie. Zatem ze względu na czas i przestrzeń taniec łączy w sobie znamiona plastyki z jednej strony, muzyki i poezji z drugiej.” (Witwicki, 1930, s.10).

¹ Opublikowana we Francji *Wiara oświeconych* (1939) jest studium teoretycznym i empirycznym z psychologii religii. Wiara to „przekonanie na niby”, jest stopniowalna, od nieomal pewności do prawie całkowitego zwątpienia. W pierwszym przypadku typ religijności może być nazwany ortodoksyjnym. Pozostałe typy to religijność subiektywna (selektywna) i religijność symboliczno-allegoryczna. Osoby pierwszego i drugiego typu mają trudności z godzeniem przekonań religijnych z wiedzą naukową (tzw. paraliż logiczny) i z rozstrzygnięciem dylematów moralnych (tzw. paraliż moralny).

Według Witwickiego taniec istnieje tylko wtedy gdy jest tańczony. W przypadku tańca reguła ta jest szczególnie wyraźna. Poezję i muzykę zapisujemy w powszechnie znanych systemach znakowych, notacje tańca są niedoskonałe i znane nielicznym. Taniec wymyka się opisowi a powodem jest jego dynamiczna, czasowo-przestrzenna natura. Chcąc zdefiniować zjawisko tańca, autor stwierdza, że taniec to: „Rozwinięty w czasie, prawidłowy i wyrazisty układ ruchów i postaw ciała, działający jako widowisko...”. (Witwicki, 1930, s.11).

Dosyć łatwo daje się zinterpretować poglądy Witwickiego o tańcu na podstawie modelu indywidualizacji Carla G. Junga, który widział rozwój ludzkiej tożsamości jako rodzaj integracji ja w procesie adaptacji i obrony, za pomocą rezygnacji z „maski” (przed -ja), i integracji z „cieniem” (z tym czego się boję, czego nie rozumiem, czego nie umiem itd.), integracji z animą i animusem (aspekt seksualny), starym mędrcom i wielką matką (aspekt rodzicielski i nauczycielski), z jaźnią (aspekt boski i religijny). Taniec może być opisany jako rodzaj metajęzyka, który wspiera rozwój relacji Ja- ty -on -oni.

2. Taniec – funkcje komunikacyjne, mobilizacyjne i towarzyskie

Taniec jest pierwotnie pełen odniesień - ja do różnego rodzaju masek, strojów, jest systemem zewnętrznych, ochronnych form komunikacji jest podstawową funkcją tańca. Zauważa to Witwicki, który w tańcu ludowym, rodzinnym, etnicznym widzi stały element integracji i transgresji kulturowej i społecznej.

„Tańce o prostym, wolnym rytmie, wymagające tylko zwykłego chodu, nazywają się potocznie marszami. Tło uczuciowe tańców w rozumieniu potocznym wyjątkowo tylko ma charakter nierotyczny. Zdarzają się tańce estradowe, osnute na fikcji polowania, zabawy, albo bitwy wtedy czynnik erotyczny, wypędzony z treści mimicznej, znajduje swoje miejsce w wyglądzie i stroju półnagiętego tancerza lub tancerki. Natomiast taniec towarzyski zachowuje swoje tło erotyczne stale. Inna rzecz, że publicznie i głośno wysuwa się na plan pierwszy higieniczne i czysto towarzyskie znaczenia tańców, a ich wartość erotyczna jest sprawą o której mówi się tylko prywatnie albo wcale.” (Witwicki, 1930, s.13).

3. Taniec – funkcje integracyjne, socjalizacja i sublimacja

Tańce oparte na chodzie, czyli marsze, charakterystyczne dla formacji mundurowych oparte są na „masce”, pozorowaniu, czynnik energetyczny i agresywny lub obronny ukrywa się za wojskowym mundurem i ceremoniałem. W tym stanie tańczący ma dostęp do wewnętrznych obrazów samego siebie, może powtórnie, w zwolnionym lub przyspieszonym tempie przeżywać wcześniejsze sytuacje i związane z nimi emocje. Ma możliwość ich modyfikacji, zakodowanej w ruchach własnego ciała. Takie przeżycie ruchowe pełni również rolę terapeutyczną.

„Przeżywając taki stan wewnętrzny, który mu podała muzyka, człowiek go łatwo

i wyraźnie ogląda w sobie i cieszy się tem widowiskiem wewnętrznym, choćby i smutek, żal, rezygnację lub rozpacz w sobie wtedy oglądał stany, których w życiu zazwyczaj unika. Rad się też tem widowiskiem wewnętrznym dzieli z drugim, jeżeli się ich nie boi, i taki sam stan wewnętrzny, jaki pod wpływem muzyki sam przeżywa, łatwo i drugim podaje własną miną gestem". (Witwicki, 1930, s. 11).

Ludzie wyrażają swoje stany wewnętrzne obrazując je sekwencjami ruchów. Pamięć psychoruchowa lepiej funkcjonuje w swoim naturalnym środowisku, właśnie w ruchu. Gest, mina umożliwia odtworzenie, zatrzymanie a nawet stworzenie uczucia, przeżycia. Podobnie działa aktywne naśladowanie zaistniałych lub wyobrażonych sytuacji. Sama myśl nie jest wystarczająca do tworzenia przeżyć. Ruch i taniec pozwala je urealnić i przekazać na zewnątrz, uwolnić ciało w ruchu z zalegających w nim wrażeń, uczuć, wyobraźni i myśli.

„Znaczy to, po pierwsze, że na ogół ludzie chętnie oglądają tańczących, i tańczący starają się poruszać tak, żeby pięknie z zewnątrz wyglądali nawet, kiedy nie myślą o widzach i wcale o nich nie dbają. Znaczy to, po drugie, że tańczyć można nawet i bez widzów, na osobności, dla siebie samego, nawet i będąc samemu ślepym, ale wtedy tancerz ma ze swoich własnych ruchów w i d o w i s k o r u c h o w e dla siebie, czyli oddaje się wewnętrznemu oglądaniu własnych ruchów, upaja się wrażeniami ruchów, które wykonywa." (Witwicki, 1930, s. 11).

Witwicki dostrzega też inne funkcje, jakie pełni taniec w zbiorowych układach: „Tak więc pod pojęciem tańca, w myśl podanej definicji, podpadają niewątpliwie zbiorowe p o p i s y g i m n a s t y c z n e na zlotach towarzystw gimnastycznych, które odbywają się w takt muzyki. (...) Takie zlotowe tańce sokolstwa miały przed wojną również cele narodowe na oku." (Witwicki, 1930, s.12).

Zbiorowa aktywność fizyczna jest czynnikiem który w atrakcyjny sensorycznie (wizualnie, dotykowo, zapachowo itd.) sposób jest w stanie integrować grupy ludzkie. Powstaje „nastrój" pozwalający kształtować określone postawy – na przykład patriotyczne. Sytuacja tego rodzaju może być wykorzystana w pozytywnym i negatywnym kontekście.

„Ludowe tańce miejscowe dostarczają też motywów dla tańców artystycznych, w których się już świadomie wypowiadają dążności do tworzenia sztuk narodowych. Taniec ludowy, tradycyjny należy do zapasu tych czynników, które razem wzięte stanowią k u l t u r ę n a r o d o w ą. Sam z siebie zanika, ustępując, podobnie jak kostium ludowy i przesąd miejscowy, kulturze międzynarodowej kultywują go, wbrew przesądowi, świadomi patrioci." (Witwicki, 1930, s.13).

4. Taniec – funkcje uroczyste, wojskowe i religijne

Do sztuki tanecznej zalicza Witwicki uroczystości wojskowe i religijne. Obydwie postacie tańca i wywiedzione z nich choreografie służą celom społecznym i politycznym. „One niewątpliwie mają swój cel i są potrzebne rządowi, które się na armiach opierają; rewje służą jako środki sugestywne, działają na tłumy. Dlatego też

odbywają się na placach publicznych a nie za miastem, gdzie teren znacznie lepiej odpowiadałby celom czysto wojskowym. (...)

Tresura żołnierza od czasów renesansowych obejmowała bardzo wiele czynników czysto tanecznych, baletowych, obliczonych na imponujący wygląd jednostki i jednolitość obrazu grupy wojska w ruchu i w spoczynku. Tańce wojskowe to sposoby kłaniania się, odpoczywania, ustalone sposoby używania broni, sposoby poruszania się w masach nieużywane zupełnie w polu, w rzeczywistej potrzebie, a ćwiczone podczas pokoju, żeby uzyskiwać piękne widowiska o imponującym charakterze.” (Witwicki, 1930, s.13).

Witwicki zauważa, że zbiorowe popisy ruchowe silnie oddziałują na zebranych. Liczne przykłady historyczne dowodzą, że nie można lekceważyć siły tego zjawiska, które miało różnorodne odsłony: zmagania greckich olimpijczyków, walki rzymskich gladiatorów aktywizowały zapewne podobne mechanizmy psychologiczne jak wiece polityczne organizowane przez narodowych socjalistów w hitlerowskich Niemczech III Rzeszy, czy komunistów w stalinowskim ZSRR. Współcześnie tego typu widowiska (zawody sportowe, parady wojskowe, itp) zyskały potężną oprawę medialną, dzięki której zasięg i skutki ich oddziaływania są zwielokrotnione. Taniec wyzwala „uczucie oceaniczne”, „uczucia mistyczne”, reakcje „stapiania”, które podobne są do pierwotnej relacji dziecka z matką, a w sytuacjach zbiorowych do reakcji spostrzegającego ze spostrzeganym, mas z bohaterem.

Jak wiemy to z rozmaitych analiz i badań przeżycia i akcje artystyczne i religijne mają to samo źródło. Podobnie myślał filozof, Wincenty Lutosławski (1863-1954), psycholog Edward Abramowski (1868-1918). Ten religijny wzór tańca, parady, marszu-procesji, tańca-chodzonego przeniósł się z wiejskich dworów, do zamków i miast. Wzorem były sakralizujące władzę rytuały w pałacach królewskich, które zaczynały każdą biesiadę i uroczystość. Utraciły tam swoją symbolikę religijną na rzecz symboliki swojskiej, estetyczną na rzecz erotycznej, ascetyczną na rzecz konsumpcyjnej.

„Spostrzegamy tam obok ustalonego tempa, rytmu i formy ruchu cały szereg czynności pozornych, szcątkowych, wymagających komentarza, znajdujemy stroje, które zatraciły swoją celową budowę, a nabrały wartości czysto widowiskowej, budzące cześć, wzruszenie religijne.” (Witwicki, 1930, s.13).

5. Taniec – funkcje muzyczne ciała, ruchu i bezruchu

Zgodnie z antycznym greckim przekonaniem, jak to pokazał Tadeusz Zieliński (1859-1944), a po nim W. Witwicki zasadą (*arche*) sztuki była „trójjedyna chorea”, triada sztuk, które mają wspólne źródło w rytmie – muzyka, taniec i poezja. Te połączenia mogą być bardzo różnorodne - muzyka może towarzyszyć tancerzowi, jego ruch może być jej mniej lub bardziej dokładnym odzwierciedleniem. Tancerz może również ignorować na różne sposoby muzykę, zaprzeczać rytmowi lub nawet tańczyć w ciszy. Te związki muzyki i tańca próbują również analizować polscy

autorzy. Dla Witwickiego prawem rządzącym muzyką i tańcem jest rytm:

„Rytmiczne grupy dźwięków zazwyczaj pobudzają człowieka do tego, żeby im towarzyszył równoległymi ruchami, wtedy dopiero czuje się w samym sobie rytm i przyjemność z nim związaną.(...) Stąd rozpowszechniona pokusa ruchowa przy każdej muzyce o rytmie dość charakterystycznym. Już małe dzieci i ludzie prości, nieuczeni, maszerują bez namysłu w takt marszów, klaszczą w ręce, pukają palcami, dyrygują, kiwają głowami, nuca, wypowiadają w ruchach rytm, który słyszą.” (Witwicki, 1930, s.10).

Rytm przenika nasze życie na codzień. Świat jest wypełniony dźwiękami, które powtarzają się rozdzielone okresami ciszy. Jeżeli te dźwięki układają się w następujące po sobie sekwencje odczuwamy je jako rytm. Podstawowym rytmem, który wynika z biologii naszego ciała jest bicie serca czy powtarzający się oddech. Obydwa zjawiska są źródłem dźwięków. Organizm nieustannie wytwarza dźwięki, których wiele znajduje się poza progiem słyszalności. Dźwięków tych właściciel organizmu w większości sytuacji nie uświadamia sobie. Te najprostsze rytmy są przez ludzi odtwarzane przy pomocy instrumentów perkusyjnych, a także za pomocą wystukiwania dłońmi lub stopami. Jako takie stają się tworzywem tańca.

6. Taniec – ruch jaźni - rytm muzyki i ciszy

Z przyjętej w antyku greckim zasady rytmicznej wynika muzyka, taniec i poezja. „Z ruchów i postaw ciała można układać całości rytmiczne, zbudowane zupełnie tak samo, jak całości dźwiękowe, zwane ustępami muzycznymi. Można im nadawać to samo tempo i tą samą różnorodność rytmiczną. Nie ma tylko w ruchach odpowiedników naturalnych różnej jakości dźwięku. Dlatego i zwrot poetycki o „melodji” ruchów ciała ludzkiego jest tylko pewną przenośnią. Gdyby ruch i postawy ciała miały cechę, odpowiadającą wysokości dźwięków, być może byłoby łatwiej obcować z tańcem cichym niczego w nim nie brakło; tymczasem taniec wymaga z reguły muzyki jako podkładu i dopiero z nią razem zazwyczaj jedną całość tworzy.” (Witwicki, 1930, s.10).

Gdy Witwicki pisał swój tekst daleko jeszcze było do rozbudowanego używania ciszy w utworach muzycznych, jak to później robił amerykański kompozytor John Cage. Dotąd dominowała pauza, funkcjonująca jako niewielki fragment utworu, pozwalający wybrzmieć nutom. W XX wieku sama cisza została odkryta jako rodzaj kosmicznego i duchowego brzmienia, która gra bez specjalnej animacji instrumentalnej. Jest grą metafizycznego bezruchu, ciszą, która ma rytm, a więc może być wykorzystana jako materia tańca. Zjawisko ciszy badała Izydora Dąmbska, filozofka związana ze szkołą lwowsko-warszawską. K. Twardowskiego (por. Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki, teorii nauki i filozofii, Warszawa 1975).

Wzorujący się na eksperymentach muzycznych Johna Cage’a, współpracujący z nim tancerz i choreograf Merce Cunningham wprowadził ciszę do swoich eksperymentów ruchowych. Jej wykorzystanie stało się jednym z wyróżników tańca

współczesnego. Okazuje się, że dla tańca nie jest potrzebna głośna, melodyczna muzyka.

Tworzy ją także cisza, jej rytm i jej melodia, która wymyka się percepcjom słuchowym, ale nie wymyka się percepcjom ruchowym. Tancerz może poruszać się w ciszy, wsłuchując się w rytmy i „melodię” własnego ciała, które zawiera w sobie niezliczoną ilość impulsów ruchowych i związanych z nimi obrazów oraz odczuć.

7. Taniec – ciało i relaks, humor i nastrój

Warunkiem rozpoczęcia tańca jest napięcie fizyczne lub psychiczne, taniec powstaje wtedy jako ruch ich wyzwolenia. Pomocą w wyzwoleniu napięć służy muzyka, jako rodzaj inspiracji lub animacji mentalnej, emocjonalnej lub wyobrazeniowej. Na tym poziomie, mamy tu według C.G. Junga problem integracji z cieniem, Muzyka pełni funkcję relaksacyjną tak jak narkotyki czy alkohol a u dzieci zabawa, gry i sport.

„Taniec, tak pojęty, nie zawsze powstaje dopiero na tle muzyki. Nie zawsze jest objawem wtórnym. Pewne proste postacie tańca powstają samorzutnie, nawet bez pomocy muzyki. Małe dzieci w dobrym humorze, mając wolny czas, często biegają figlarnie nie po prostu, lecz podtrzymując rytmicznie pewien skok. To im sprawia przyjemność, jest małym widowiskiem dla nich samych i dla otoczenia i wyraża wymownie, że dziecko jest w dobrym humorze.” (Witwicki, 1930, s. 112).

Zdolność do ruchu implikuje przyjemność. Potwierdzają to także badania nad fizjologią ciała. Innym przykładem transowej reakcji ciała jest taniec odurzonego alkoholem. W zmienionym stanie świadomości nie potrzeba zewnętrznych bodźców dźwiękowych by „tańczyć”. Taniec wyzwala się wtedy ze stłumień, jako ruch, uwolniony z impulsów ciała zablokowanych uprzednio dzięki stereotypom ruchowym, koniecznym do wykonywania codziennych czynności.

„Pijak wraca nocą do domu i, zamiast iść prostą drogą, jak inni obnosi po chodniku butelkę, maszerując nie po linii prostej, ale po prawidłowym meandrze. Nie zatacza się wcale tylko się tak bawi i wypowiada. On tańczy.” (Witwicki, 1930, s. 112).

W takim stanie, wskutek oddziaływania alkoholu ulegają rozluźnieniu mechanizmy kontroli. Jak pisze Witwicki odurzony „wypowiada się” w sposób odmienny, być może bardziej swobodny. Odczuwa przyjemność i radość podczas kreowanego półświadomie układu ruchów. Nie ma podstaw by uważać tego rodzaju choreografię za gorszą od układów ruchowych powstających w normalnym stanie świadomości.

Taniec jest czynnością wynikającą z głębokich potrzeb człowieka, dlatego stał się jednym z niezbędnych sposobów przechodzenia człowieka od natury do kultury. Twórczość, w obszarze tańca, może być monadyczna, diadyczna, polimorficzna. Wynikający z nieodpartej potrzeby wypowiedzenia się poprzez ruch, taniec, pełni różnorodne funkcje – integracyjne, transformacyjne, komunikacyjne i indywidualizacyjne.

Funkcja tańca realizowana przez ruch, podporządkowany estetycznej ekspresji

zrealizowana jest w ramach procesu indywiduacji, który przesuwa się - od zamaskowanego napięcia, od rodzinnego, ludowego lub zmilitaryzowanego ja do ja otwartego, i rozwiniętego do poziomu „jaźni”, która stanowi taneczno- sakralną całość, składnik religijno kulturowej formy wyrazu życia ludzkiego, czyli „Boga”.

Taniec jest przez W. Witwickiego rozumiany funkcjonalnie, sektorowo lub wycinkowo, zbiorowo (automatycznie np. ruchy wojska lub tańce ludowe) czy indywidualnie (np. spontanicznie np. ruchy dziecięce lub zabawy przy muzyce). Szczegółowiej obrazuje to poniższe zestawienie.

Tabela nr 1.

W. Witwicki - lingwistyczne i estetyczne konteksty - „tańca”	
Sztuka	działająca w przestrzeni (dzieła sztuk plastycznych), rozwijająca się w czasie (muzyka, poezja)
Muzyka	układy dźwięków jako metafora układów ciała
Frazy muzyczne (ich “mina i wyraz twarzy”)	zwroty minorowe, wyraźnie smutne, zrezygnowane, wzdychające, spragnione, stęsknione, łkające, zawodzące; twarde, mocne, pewne siebie, radosne, uroczyste, pogodne, jasne, wesołe, pytające, figlarne, płynące powoli, skaczące, biegnące.
Taniec	ruchy i postawy ciała, cichy, “ruchowisko”, dzieci, pijanego, zbiorowy, wojskowy, duchownych, etradowy, erotyczny, towarzyski, marszowy, swobodny
taniec zbiorowy	popisy wojska, procesje, pochody narodowe i polityczne, orszaki pogrzebowe
cel tańca zbiorowego	strategiczny, religijny, magiczny, wzruszeniowy, gimnastyczny, polityczny, estetyczny, higieniczny, dowolny
taniec wojskowy	sposoby kłaniania się, odpoczywania, ustalone sposoby używania broni, sposoby poruszania się w masach; ruchy jednostek, zwroty grup na mustrze przy zmianie warty , itp.
taniec polityczny	pochody narodowe i polityczne
taniec dzieci	powstający samorzutnie, nawet bez pomocy muzyki.
taniec symboliczny	osnuty na fikcji - polowania, zabawy, albo bitwy
taniec towarzyski	o stałe erotycznym tle, czynnik erotyczny obecny w wyglądzie i stroju półnagiętego tancerza lub tancerki
taniec marszowy	o prostym, wolnym rytmie, wymagający tylko zwykłego chodu; wyjątkowo tylko o charakterze nieerotycznym
taniec ludowy	zanikający, kultywowany przez patriotów
taniec swobodny	do własnej kompozycji, wolnej, lub osnutej na tle cudzych utworów muzycznych i literackich
instrument tańca	ciało ludzkie
rytm	powtarzanie się pewnego składnika w równych odstępach, charakterystyczny
środki artystyczne	np. partytura, tom poezji
reakcje ruchowe	wobec podniet rytmicznych, muzycznych, tematycznych
widowisko ruchowe	zewnątrzne, wewnętrzne, zbiorowe, ludowe itp.

ZAKOŃCZENIE

Jeden z akademickich znawców tańca Roderyk Lange (1930- 2017) profesor UMFC w Warszawie twierdził, że muzyka i taniec są pierwszymi przyjemnościami odróżnionymi od biologicznych instynktów, których człowiek nie kontroluje. Taniec ma swoje początki w epoce kamiennej. Taniec ma funkcję społeczną i magiczną. Jest pierwotną formą sztuki, rytmicznym ruchem, który odrzuca aspekt użytkowy. Materiałem tańca jest ciało tancerza, który nie jest oddzielony od własnego przeżycia. Twórca i obiekt twórczości nie są rozdzieleni. (R. Lange, 1988, s. 30).

Muzyka i taniec są świadectwem istnienia kultury i cywilizacji. Poszczególne społeczeństwa wytwarzają różne formy tańca. Ruch w tańcu nie pełni roli praktycznej a przepływ ruchu jest celem samym w sobie, co pozwala na pojawienie się fenomenu tańca. Kryterium tańca jest bezinteresowność ruchu. (R. Lange, 1988, s. 67-68) Ekspresyjne i mimetyczne aspekty tańca są zależne od muzyki. Sztuka tańca rozumiana jako starożytne, greckie „techne”, to umiejętność organizowania przebiegów ruchowych.

Lange przytacza niektóre definicje tańca dostępne w encyklopediach, że „taniec jest przyjemnym ruchem ciała, przystosowanym przez sztukę do taktu lub melodii instrumentów lub też głosu”, - „tańczenie jest zwykle rezultatem i wyrazem radości”, „sztuką wyrażania porywu myśli i uczuć przy pomocy miarowych kroków, w obrębie okresów wyznaczanych przez uporządkowane ruchy ciała i przy pomocy wdzięcznych gestów; wszystko to wykonywane do tonu instrumentów muzycznych lub głosu” (R. Lange, 1988, s.20). Taniec może odbywać się w ciszy, cisza tańca wkracza w obręb śmierci, w sferę transcendencji, która przejmuje gesty i ruchy ciała w obręb nieskończoności.

Bibliografia /I/

- Abramowski E.(2011), *Wybór pism estetycznych*, Kraków.
- Bednarzowa B., Młodzikowska M. (1983), *Tańce, ruch, muzyka*, Warszawa.
- Berski J.(1988), *Kolokwia baletowe*, Bydgoszcz.
- Blaustein L. (1930), *Przedstawienia imaginatywne, Studium z pogranicza psychologii i estetyki*, Lwów.
- Dąbrowska G.(2006), *Taniec w polskiej tradycji. Leksykon*, Warszawa.
- Dziemidok B. (1974), *Teoria zjawisk estetycznych Władysława Witwickiego*, Lublin.
- Gliński M. (1930), (red.), *Taniec*, t. 1, wyd. „Muzyka”, s. 35-36.
- Gliński M. (1930), *Uwagi przedwstępne o literaturze choreograficznej w Polsce*, t. 1, wyd. „Muzyka”.
- Gołaszewska M. (1986), *Zarys estetyki*, Warszawa.
- Gołaszewska M. (1974), *Człowiek w zwierciadle sztuki. Studium z pogranicza estetyki i antropologii filozoficznej*. Warszawa.

- Ingarden R. (1973), *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków.
- Kania M. (2013), *Wymiary ruchu w spektaklach Bruce'a Naumana*, w: Humanistyka i Przyrodznastwo nr. 19, Olsztyn.
- Kobierzycki T. (2012), *Jażń i twórczość*, Warszawa.
- Kobierzycki T. (2018), *The dance scene and the processes of the aesthetic transgression of the body*, w: Transdisciplinary Studies on Culturee (and) Education, The Annals of Kujawy and Pomorze University in Bydgoszcz.
- Kuźmińska O., Popielawska H. (1995), *Taniec, Rytm, Muzyka*, Poznań.
- Lange R. (1978), *Tradycyjny taniec ludowy w Polsce i jego przeobrażenia w czasie i przestrzeni*, Londyn.
- Lange R. (2009), *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Poznań.
- Lange R. (2013), *Roderyk Lange o tańcu, wybrane wywiady, wzmianki prasowe i artykuły*, Poznań.
- Lendzion A. (2005), *Taniec – filozofia życia*, Pelplin.
- Liński H., (1930), *Taniec artystyczny- Dzieje baletu na Zachodzie, Dzieje baletu w Polsce*, monografia zbiorowa pod red. Mateusza Gliškiego, nakładem miesięcznika „Muzyka, Warszawa.
- Lutosałowski W. (2004), *Metafizyka*, Drozdowo.
- Maj F. (2008), *Zarys filozofii twórczości H. Bergsona*, Warszawa.
- Malska M. (1998), *Filozofia baletu*, Kraków.
- Nowak T. (red.) (2011), *Tradycyjny taniec ludowy dawniej i dziś w świetle doświadczeń polskich i norweskich*, Kielce.
- Nowicki A. (1982), *Witwicki*, Warszawa.
- Ossowski S. (1933), *U podstaw estetyki*, Warszawa.
- Pospiszyl K. (red.) (1991), *Zygmunt Freud: człowiek i dzieło*, Wrocław.
- Rey J. (1958), *Taniec – jego rozwój i formy*, Warszawa.
- Turska, I. (1983), *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków.
- Samson P. (2007), *Choreodramy Henryka Tomaszewskiego. Między realnością a iluzją. W kręgu muzyki i myśli humanistycznej* tom XI, AMiFC Warszawa.
- Szuman S. (1951), *Ruch jako czynnik organizacji i wyrazu w utworach muzycznych*, Kraków.
- Witwicki S. (1930), *Wstęp. O naturze tańca*, w: „Muzyka”- monografia zbiorowa pod redakcją Mateusza Gliškiego, tom I, s. 7-14.
- Tatarkiewicz. W. (1985), *Historia estetyki*, t. I, II, III. Warszawa.
- Tomaszewski W. (1991), *Człowiek tańczący*, Warszawa.
- Warmiński A. (1999), *Filozofia sztuki Carla G. Junga*, Kraków.
- Witkiewicz S.I.(1922), *Szkice estetyczne*, Kraków
- Witwicki W. (1949), *Listy o estetyce*, w: Przegląd Filozoficzny nr 1-2.
- Zieliński T. (1923), *Grecja, budownictwo, plastyka, krajobraz*, Warszawa.
- Zwolski E. (1978), *Choreia, muza i bóstwo w religii greckiej*, Warszawa

Bibliografia /II/

- Adorno Th.W. (1990), *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*. Warszawa.
- Arystoteles, (1951) *Poetyk* w: Trzy poetyki klasyczne, Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinus, tłum. T. Sinko, Wrocław.
- Augustyn A., (1999), *Św. Augustyna traktat „O muzyce”*, Lublin.
- Backman L.E. (1952), *Dances in the Christians Church and in Popular Medicine*, London.
- Bergson H. (1907), *L`evolution creatrice*, Paris 28b ed. 1924.
- Boas FG. (1972), *The Function Dance in Society*, New York.
- Burt R. (2007), *The Male Dancer. Bodies. Spectacle. Sexualities*. London.
- Cass J. (1993), *Dancing Trough History*. New York.
- Delsarte F. (1954), *Every Little movement*.
- Dewey J. (1975), *Sztuka jako doświadczenie*, Wrocław.
- Ellis H. (1923), *The Dance of Life*, New York.
- Freud S. (1958), *On Creativity and the Unconscious*, New York.
- Goldstein K. (1939), *The Organism*, New York.
- Guiraud P. (1974), *Semiologia*, Warszawa.
- Hegel G.W.F. (1964-1967), *Wykłady o estetyce*, t.I-II, Warszawa
- Jung. C.G. (1921), *Problem typowych postaw w estetyce*, w: Psychologia typów. Zurich
- Kretschmer E. (1938), *Ludzie genialni*, Warszawa.
- Laban R. (1926), *Choreographia*, Jena.
- Locke J. (1693), *Some Thoughts Concerning Education* (1959).
- Locke J. (1959), *Mysli o wychowaniu*, tłum. Feliks Wnorowski, Wrocław, Kraków.
- Lombroso C. (1905), *The Man of Genius*, New York.
- Lukian z Samosate, (1951), *Dialog o tańcu*, tłum. J. Reiss, Warszawa.
- Noverre J.G. (1959), *Teoria i praktyka tańca*, Wrocław.
- Payne H.I. (1992), *Dance Movement Therapy: Theory and Practice*, London.
- Poeltner G. (2011), *Estetyka filozoficzna*, tłum. J. Zychowicz, Kraków.
- Platon (1960), *Prawa*, tom 2, ks. 7, tłum. M. Maykowska, Warszawa.
- Praider J-M. (2012), *Ciało widowiskowe*, tłum. E. Bierwiczonek, Warszawa.
- Royce A.P. (2010), *Antropologia sztuk widowiskowych*, Warszawa.
- Rousseau J.J. (1743), *Rozprawa o nowej muzyce*, Paris.
- Rousseau J.J. (1749), *Rozprawa o naukach i umiejętnościach*, Paris.
- Shawn T. (1954), *Every little movement (Delsarte)*, Pittsfield (USA).
- Smith A. (1795), *Essays on Philosophical Subjects*, London.
- Spencer H. (1895), *On The Origin of Dancing*, in: "The Spectator".
- Wilson D. (2004), *Anthropology and Dance: Ten Lectures*, Chicago.

Streszczenie

Autor w tekście „W stronę funkcjonalnej filozofii tańca (Od J. Locke’a do W. Witwickiego i R. Langego)” podejmuje próbe przedstawienia poszczególnych funkcji tańca na podstawie tekstu Władysława Witwickiego „O naturze tańca.” z 1930 roku. Witwicki wyróżnia różne rodzaje i funkcje tańca. Píše o tańcach chodzonych, marszowych i obrotowych, które mogą mieć różnorodne funkcje: komunikacyjne, mobilizacyjne, towarzyskie, integracyjne, socjalizacyjne, sublimacyjne, muzyczne. Witwicki píše o rytmicznych dźwiękach, które są przyczyną ruchu, zastanawia się nad tańcem bez muzyki, widzi że może on pełnić rolę relaksacyjną, przywracać wartość ciała poprawiać nastrój, być źródłem humoru. Taniec pełni również rolę religijne i miliarne. Autor stara się oddnieść rozważania Witwickiego do poglądów na taniec wybranych filozofów i badaczy.

Słowa kluczowe: taniec, funkcja, filozofia, rytm, ruch, ciało, muzyka, dźwięk, cisza, komunikacja, integracja, transformacja.

TOWARDS A FUNCTIONAL DANCE PHILOSOPHY (FROM J. LOCKE TO W. WITWICKI AND R. LANGE)

Summary

The author in the text „Towards functional dance philosophy (From J. Locke to W. Witwicki and R. Lange)” attempts to present specific dance functions based on the text of Władysław Witwicki „On the nature of dance.” from 1930. Witwicki distinguishes various types and functions of dance. He writes about walking, marching and revolving dances, which can have various functions: communication, mobilization, social, integration, socialization, sublimation, music. Witwicki writes about the rhythmic sounds that cause movement, he thinks about dancing without music, sees that it can play a relaxing role, restore the body’s value, improve mood, and be a source of humor. Dance also has religious and military roles. The author tries to refer Witwicki’s considerations to the views on the dance of selected philosophers and researchers.

Key words: dance, function, philosophy, rhythm, movement, body, music, sound, silence, communication, integration, transformation.

