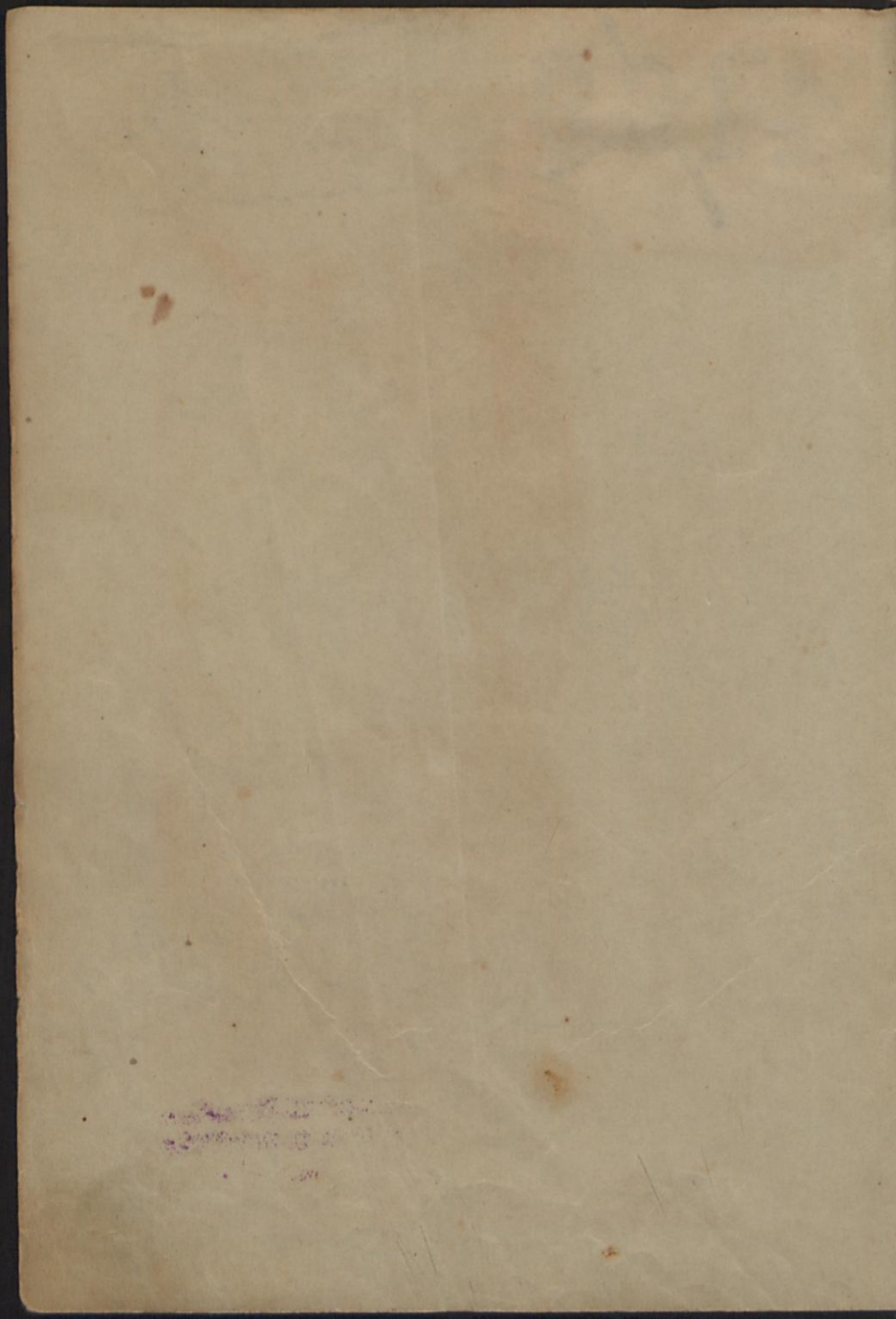




Faint, illegible text or markings, possibly a stamp or handwritten note, located below the large stain.

337

BIBLIOTEKA PUBLICZNA
IM. JANA ZAMOYSKIEGO
w Zamościu



TANIEC I ZWYCZAJ TANECZNY

BIBLIOTEKA PUBLICZNA
IM. JANA ZAMOYSKIEGO
w Zamościu

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

RECEIVED
UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

JÓZEF GLUZIŃSKI

TANIEC
I ZWYCZAJ TANECZNY



BIBLIOTEKA PUBLICZNA
IM. JANA ZAMOYSKIEGO
w Zamościu

WYDAWNICTWO
ZAKŁADU NARODOWEGO IM. OSSOLIŃSKICH
LWÓW — WARSZAWA — KRAKÓW

BIBLIOTEKA PUBLICZNA
Miejskiej Rady Narodowej
w Zamościu

983.3(051)

387 S
793:394
Glu
Mie

33/P

Księgozbiór BP



10084433

Zamosc ul. Pereca 14
Biblioteka Publiczna

Z Drukarni Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich we Lwowie
pod zarządem Józefa Ziemińskiego.

14538/P

NIEKTÓRE TAŃCE I ZWYCZAJE TANECZNE
LUDÓW DZIKICH

Taniec i zwyczaj taneczny.

BIBLIOTEKA PUBLICZNA
DR. JANA ZANUSKIĘGO
Zamówienie 1

1871
1872

THE NATIONAL ANTHROPOLOGICAL ARCHIVES
SMITHSONIAN INSTITUTION

Zebrany poniżej materiał, odnoszący się do tańca i zwyczaju tanecznego ludów dzikich u schyłku XIX wieku, nie wyczerpuje ani w części obfitych źródeł, znajdujących się w rozprawach etnologicznych, wspomnieniach z podróży i wypraw naukowych i t. p. obcych autorów.

Dotychczas — o ile wiemy — brak jest w ogólnej literaturze etnograficznej dzieła, obejmującego szczegółowy opis wszystkich tańców, zaobserwowanych u plemion o niższym stopniu kultury. Obszerniejsze nawet monografie historyczno-etnologiczne, jak np. Ratzla, Hellwalda, Achelisa, dra Buschana, nie rejestrują wszystkich danych o powyższym przedmiocie, coż dopiero mówić o studjach, dotyczących psychologii, sztuki lub socjologii ludów czy poszczególnych szczepów; taniec i zwyczaj taneczny, podany w nich przykładowo, jest traktowany sporadycznie, służy bowiem tylko do naświetlenia poruszanych zagadnień.

Wyczerpujący zbiór opisu charakterystyki wszystkich tańców i zwyczajów tanecznych, poprzestający na ściśle obiektywnym przedstawieniu dostrzeżonych faktów, ułatwiłby syntetyczną ocenę wszelkich przejawów tej niezmiernie zajmującej dziedziny i pozwoliłby na wyciągnięcie wniosków, dotyczących psychologii typu ludzkiego.

Niniejszy zbiorek niektórych wiadomości o tańcach dzikich ludów lub szczepów, stojących na niższym stopniu kultury — nazbyt szczupły, aby miał pretensję do założenia podwaliny pod tak obszerną budowę — ma na celu jedynie

wywołanie zainteresowania przedmiotem mało, a może zgoła nieznanym ogółowi polskich czytelników.

Różnorodność formy tańca ludów pierwotnych zawisła jest od stopnia psychicznego ich rozwoju, nadającego tworzywu gestu i pozy wyraz znaczący. Jako pierwszy moment klasyfikacji ich tańców należy przyjąć typowość formy tanecznej, jako następny zaś ukrytą myśl, która im przewodzi.

Elementarną formą tańca dzikich ludzi zdaje się być taniec szeregowy lub raczej także taniec kołowy — ten bowiem jest najwięcej rozpowszechniony. Dla ludów centralnej Afryki jest on bezsprzecznie typowy. Schemat jego przedstawia zwartą linię, która porusza się wokoło ruchami prostymi, lub też przedstawia koło, mające odpowiednik w kole następnem, zewnętrznym, przy zachowaniu rozgraniczeniu mężczyzn i kobiet w każdym kolisku. Niekiedy oba koła lub szeregi poruszają się według określonych przepisów naprzemian wprzód i wstecz. Przytem mężczyźni są najczęściej o tyle elementem aktywnym, a kobiety biernym, że owi przechodzą łatwo do pantominy, gdy tymczasem one poprzestają jedynie na bezmyślnem wytupywaniu rytmu.

Charakterystycznym znamię tańca dzikich ludów, szczepów murzyńskich, indyjskich, a także ludów wschodnich jest brak w nim formy tańca parzystego łącznego, gdzie kobieta wspólnie z mężczyzną — jak to widzimy u ludów europejskich — wykonywa taneczne ruchy. Zmysłowość w tańcu obliczona jest na pobudliwość widza, nie zaś partnera.

Ogólnie, postęp formy tanecznej zaznacza się wykonywaniem ruchów dokoła środkowego punktu. Może nim być jakikolwiek przedmiot, mający chwilowe lub stałe znaczenie dla tańczącej gromady. Drzewo, pal wbity w ziemię, posąg bóstwa, kapliczka lub święte miejsce, bywają środkiem tanecznego koła. Mogą być nim równie dobrze zwłoki zmarłego lub ciało człowieka, który, będąc chory, poddany jest zabiegom czarowniczego tańca. Mogą być zdrowe osoby,

dziewczęta lub mężczyźni, wolni lub jeńcy wojenni, przywiązani do pala.

Ostatnie rozwinięcie tej formy tańca zaznacza się przybieraniem wodzirejów, których ruchy naśladuje gromada tańczących. Formie kołowych i szeregowych tańców, polegającej na zmianie miejsca, przeciwstawia się forma tańca na miejscu. Istotę jej stanowi poruszanie i okręcanie samego ciała, zwłaszcza części środkowej postaci i ramion. Typowość tej formy występuje przedewszystkiem u ludów wschodnich.

Wspólną właściwością powyższych form jest współrzędność muzyki, tańca i śpiewu.

Z pośród instrumentów muzycznych, używanych do tańca, najwięcej rozpowszechnione są instrumenty rąbane, jako to: bębny i kotły, gongi i tamtamy, a dalej łoskot drewnianych kijów drażonych, jako też przedmioty im podobne, wywołujące różnego rodzaju chrzęsty i stukania. O wyborze narzędzia decyduje przedewszystkiem możliwość wybijania na niem głośnego rytmu tanecznego, tej zasadniczej cechy zdolności muzycznych człowieka pierwotnej natury.

Każdemu tańcowi towarzyszy wreszcie pieśń taneczna, której różnorodna treść związana jest zazwyczaj z okolicznościami, dla jakich wykonuje się taniec.

Drugi moment klasyfikacji tańca dzikich ludów obejmuje myślowe znaczenie, stanowiące treść każdego tańca, na którą składają się różnego rodzaju pobudki psychiczne, zniewalające gromadę do posługiwania się wyrazami gestu i pozy.

Różnorodność okoliczności, które skłaniają człowieka natury do używania tańca, jest tak wielka, iż ona to właściwie skłoniła psychologów do szukania istotnych pobudek, sięgających poza przyczynę ekspresji uciechy i zadowolenia, tego jedyne go pozornie motywu ich tańców.

Pozostawiając jednak kwestję właściwych pobudek tańca osobnym rozważaniem, sięgającym do źródła psychologii popędu tanecznego wogóle, przyjąć możemy cztery formy my-

śłowe tańca ludów pierwotnej natury, ugrupowane według zewnętrznych przyczyn, dla których tańce odprawiane bywają: 1. Tańce rodzinne — z przyczyny urodzin lub śmierci, na uroczystość rozkwitania dziewcząt lub chłopców, przy okolicznościach choroby lub zdrowienia, przy zawieraniu małżeństw, podczas wystawiania na targ małżeński dziewcząt i t. p. 2. Tańce wegetacyjne, a więc przy zmianie pór roku, z powodu zasiewów i zbioru plonów, w czas posuchy lub nieustannych deszczów i t. p. 3. Tańce myśliwskie, a w ściślejszem znaczeniu słowa tańce zwierzęce, z przyczyny łowów i t. p. 4. Tańce wojenne, wykonywane przed rozpoczęciem bitwy, lub po niej.

Jak już powyższy schemat wskazuje, niema tańca, któryby nie był połączony z jakimś ważniejszym zdarzeniem w życiu ludzkiej gromady. Ponieważ każde takie zdarzenie jest następstwem pewnych czynności lub powoduje ich wykonanie; ponieważ każdemu zdarzeniu towarzyszy ludzka praca, będąca akcją lub reakcją na nie, przeto możemy powiedzieć, że każdy taniec dzikich ludów jest tańcem robotycznym, przyczem wyrazu „roboty“ używamy w najogólniejszem słowa znaczeniu.

Ze względu zaś na to, że uroczyste obchodzenie wszystkich powyższych zdarzeń połączone jest u człowieka pierwotnego z kultem bogów, których sprawom przypisuje on zdarzenia, lub do których pragnie się odpowiednio ustosunkować z przyczyny minionych czy też mających nastąpić wypadków, tedy możemy powiedzieć, iż wszystkie tańce gromadne ludów prymitywnych są w większym lub mniejszym stopniu tańcami obrzędowymi.

Z tych także przyczyn, każda ważniejsza roboty gromadna nosi u nich cechę religijnego obrządku i jest poprzedzana tańcem lub odbywa się przy wtórze tańca, muzyki i śpiewu, tych trzech paralelicznych wyrazów podniosłego nastroju uczuciowego.

Do klasyfikacji tańców trzeba wreszcie dołączyć wszystkie uboczne atrybuty, bez których żaden taniec dzikich ludów obejść się nie może i które należy podzielić również na pewne kategorie, występujące niekiedy łącznie lub zgoła pojedynczo. Są nimi: 1. Uczty, złożone z właściwych potraw i napojów, 2. stroje, noszące cechę maskowania oblicza lub całej postaci, 3. wewnętrzne środki pobudzające (tytoń, narkotyki, medykamenty i t. p.), 4. zewnętrzne środki pobudzające (płonące ogniska, pochodnie i łuczywa zapalone, lampjony, nacieranie się wodą lub ekskrementami, wonnemi olejami lub kąpiele i łaźnie parowe).

Jak zaznaczyliśmy na początku, przytoczone poniżej tańce dzikich ludów były wykonywane w drugiej połowie, wzgl. u schyłku XIX wieku. Czy wszystkie one — i inne, tutaj niewymienione — dochowały się wszędzie w tej samej formie do dni dzisiejszych, jest rzeczą wątpliwą. Postęp kultury i cywilizacji w zamorskich kolonjach czyni swoje, a wojna światowa, która nie gardziła użyciem „kolorowych“ wojsk w Europie, spowodowała u nich zmianę poglądów i zwyczajów, co musiało wpłynąć na samą ludność, kiedy żołnierze wrócili po wojnie do domu. Jeśli jednak złagodzenie obyczajów wpływa dodatnio na światopogląd dzikiego człowieka, u którego kanibalizm jest coraz rzadszem zjawiskiem, to tradycja obrzędowego kultu i złączony z nią taniec pozostanie tak długo, jak długo dzikie szczepy i plemiona trwać będą w wierze pogańskiej.

Jako dowód przytoczyć możemy zwyczaje taneczne w Dahomeju w Afryce, w państwie, będącem istotnie królestwem tańca. Dahomej, pozostający pod protektoratem Francji, szczyci się tem, że posiada obecnie zawiązki żelaznej kolei i dworce kolejowe. Tamtejsza ludność nie oddaje się — jak dawnymi czasy — kanibalizmowi, pozostając jednak w wierze pogańskiej, zachowuje wszystkie zwyczaje i obyczaje minionego wieku, począwszy od tańca fetyszystów, a skoń-

czywszy na tańcu królów i wodzów tego państwa, czego naocznym świadkiem była ekspedycja marszałka Francheta d'Espèreya, ukończona w grudniu 1924 roku¹⁾.

AUSTRALJA I WYSPY WIELKIEGO OCEANU.

Główną zabawą szczepów australskich jest rzucanie dzidą, taniec, opowiadanie powiastek i śpiew. Tańce ich są przeróżne i naśladują poczęści poruszanie się człowieka, zwyczaj w czasie polowania na zwierzęta, inne odznaczają się wyuzdaniem, jak np. w czasie uroczystości taniec kaaro; do trzeciej kategorii należą tańce kołowe, wśród których najwięcej znanym jest corrobori.

Pierwsze miejsce zajmują tańce „zwierzęce“, które naśladują mimiką ruchy i sposób zachowania się żab, motyli, jeleni i t. p. Są tańce „emu“ i „dingo“ lub przez europejczyków podziwiany „taniec kangurowy“. Z miłosnych tańców, wyżej wspomniany kaaro miał sposobność widzieć Hodgkinson u szczepu Waczandów: Zabawa rozpoczyna się z pierwszym nowiem, gdy „yams“ dojrzeją, i zostaje otwarta uczta, połączoną z obżarstwem i pijaństwem mężczyzn. Wówczas do księżycy tańczą mężczyźni dokoła dołu, otoczonego zaroślami. Dół i zarośla symbolizują niewiastę względnie miejsce urządzone ma symbolizować vaginam feminae. W czasie tańca, odznaczającego się dzikimi i najwyuzdańszemi ruchami, rzucają mężczyźni swoje włócznie do wnętrza dołu.

Taniec corrobori, opisywany przez wielu podróżników, odbywa się w następujący sposób: Dzień, poprzedzający tańce, spędzają mężczyźni na przygotowaniu, celem godnego przystąpienia do uroczystości. Kobiety pomagają im w strojeniu się, które polega na nacieraniu ciała tłuszczem

¹⁾ Du Sud-Algérien au Litoral Dahoméen (L'expédition Gradis). Illustration. Janvier 1925.

i malowaniu skóry. Przygotowanie to jest dokonywane zdaleka od ludzi wśród zarośli, aby nagłym wystąpieniem tem większe wrażenie sprawić na widzach. Z nastaniem zmierzchu, kobiety, które ogólnie przez tubylców nazywane są „lubra“, zapalają wielkie ognisko i w pewnym oddaleniu sadowią się dokoła niego. Na dany znak poczynają uderzać w skórę oposuma, rozciągniętą na kolanach, śpiewają monotonną pieśń i wybijają do niej takt bumerangiem z niezawodną



Scena z tańca „corrobori“.

dokładnością. Wkrótce potem zjawiają się tancerze z włóczniami i pochodniami w rękach i, mając przeguby owinięte przewiązkami liści gumowych, rozpoczynają taniec wśród ustawicznych przekrzywiania się, aż go doprowadzają do dzikiego biegu i wyścigu wkoło, naprzód i wstecz, przyczem tworzą fantastyczne figury. W międzyczasie wydają przerażliwe okrzyki, gwałtownie uderzają na siebie włóczniami i miotają pochodniami o ziemię.

Początkowo twierdzono, że tańce te, wykonywane prawie

przez wszystkie szczepy Australji, odbywają się tylko w czasie pełni księżyca. Prawdą jest, iż tylko w nocy bywają one odprawiane. Najwięcej rozpowszechnionym tańcem z rodzaju *corrobori* jest pelikan, mający za osnowę przedstawienie zwyczajów tego ptaka w tańcu i śpiewie.

U Papuasów odbywają się zawsze wspólne uroczystości, spowodowane jakimś nadzwyczajnym zdarzeniem, przy wtórze tańców, śpiewów i muzyki. Wówczas schodzą się mieszkańcy kilku lub kilkunastu wsi razem, najczęściej w porze miesiąca grudnia, gdy wszystkie owoce są już z pola zebrane. Takie zabawy trwają po kilkanaście dni, zaczynają się wieczór, a koniec ich zawsze wypada na poranek. Ciekawe to jest wrażenie, gdy widzi się niejednokrotnie pięćset lub więcej mężczyzn, zbliżających się do wsi z własnymi zapasami żywności z instrumentami muzycznymi, uzbrojonych, bogato ozdobionych pstremi piórami, które zwisają dokoła ich nagich ciał lub sterczą dumnie z nastroszonych włosów na głowie; mężczyźni są udekorowani wzdłuż ramion i szyi lśniącymi muszelkami. Nawet starców nie śmie brakować, co więcej i oni muszą brać udział w tańcu i śpiewie. Na uroczystość przeznaczają się obszerne miejsca z zapalonem na środku ogniskiem, wokoło którego rozkładają się obozem wszyscy uczestnicy. Uroczystość rozpoczyna się tańcem. Przed ogniskiem grupują się mężczyźni z instrumentami, za nimi inni z bronią różnego rodzaju, a w trzecim kole znajdują się same kobiety i ciekawe dzieci. Wszystkie te koła wprawiają się w ruch taneczny z uderzeniem instrumentów. Taniec polega na kołowaniu przed ogniskiem, przyczem ręce, nogi i całe ciało wprawiane są w ruch. Mężczyźni wykonują oprócz tego udatne małe skoki. Zazwyczaj taniec trwa kilka godzin bez jakiegokolwiek spoczynku i najprawdopodobniej wtedy ustaje, gdy większość tańczących czuje się całkiem wyczerpaną. Potem siadają wszyscy dokoła ogniska, spożywają przyniesione z sobą zapasy i zabawiają się żywą rozmową. Po

wypoczynku rozpoczyna się znowu ten sam taniec, przepłatanym niekiedy przyspiewkami. Zabawa trwa do świtu. Następnego wieczora zgromadzają się w tej samej wsi lub w sąsiedniej, według tego, jak się umówią.

Inaczej przedstawia się taniec wojenny, który widział podróżnik v. Rosenberg nad brzegami Mansinam. Tancerze ustawili się w dwa rzędy z najstarszym mężczyzną, jako wodzirejem. Po nim następowało parami sześciu bębniści, a za nimi długi szereg pozostałych mężczyzn, niektórzy z dziećmi za rękę. Kobiety, również parami, zamykały pochód. Zachodząc w prawo, utworzono koło przez wzajemne podanie sobie rąk, z których mężczyźni nie wypuszczali broni, zwróconej nazewnątrz koła, i wszyscy z pochyloną nieco ku przodowi postacią rozpoczęli szybko tupać nogami, jakby naśladowali bieganie, podczas gdy wodzirej z dwoma, wewnątrz koła znajdującymi się tancerzami, skakali do góry, potrząsając włóczniami. Uderzaniu w bębenek „robrak“, instrumentem dętym i z bambusu, towarzyszyły dzikie wrzaski i syczenie podobne do tego, jakie wydają węże. W czasie tańca używaną bywa drewniana tarcza „kab“ z otworem w pośrodku, którą tancerze wprawiają w ruch kołowy, trzymając ją na strzale łuku.

Różnego rodzaju uroczyste zebrania Papuasów dają im dużo sposobności do tańca. Tańcem pogrzebowym, lub żałobnym, możnaby nazwać uroczystość rzeźnięcia figurki zmarłego, zwanej korwar. W wigilję dnia, w którym ma być sporządzony korwar, odbywają się na wolnym powietrzu tańce i śpiewy; następnego poranka udaje się młodzież do lasu celem wycięcia odpowiedniego drzewa. Gdy domorosły rzeźbiarz obrabia je w figurkę, wówczas pozostała gromada tańczy k o j o p, taniec przy śpiewie, opiewającym zmarłego. Jako próbę języka, podajemy poniżej jedną zwrotkę:

Ei wuo, pombesso randisa,
rip o kwiri

O zmarli, idźcie na morze,
Chmury się gromadzą

marinbo kora
ei wu je
rip o kwiri
pombesso randisa
marinbo kora

Rozwiejcie je — odjeżdżam już;

Chmury się gromadzą
Idźcie na morze,

Rozwiejcie je — odjeżdżam już.

Również Papuasi z zachodniej części Flyriweru używają tańca jako wyrazu żałoby. Wówczas mężczyźni wkładają na siebie maski splecione z liści, zakrywające nie tylko oblicze, lecz całą postać, co ma przedstawiać duchów, powracających z krainy zmarłych. Kobiety płaczą, wyobrażając sobie, że tancerze są zmarłymi ich krewnymi.

Wielką wojowniczością odznaczające się szczepy Nowej Kaledonii posiadają niezliczoną ilość tańców wojennych, które uprawiają nawet przy okoliczności żniwa, na uroczystości tanecznej, zwanej pilu pilu. Mieszkańcy archipelagu Viti mają taniec pełen wdzięku, wykonywany zarówno przez mężczyzn, jak i dziewczęta. Jest to meke meke, opisany przez dr. Buchnera. „W dwóch rzędach“ — powiada on — „tańczą dziewczęta i młodzieńcy, nago, tylko z przepaską na biodrach, ubraną girlandami kwiatów i zieleni, obracając się w prawo i w lewo, potem oba rzędy tańczą w przeciwnych sobie kierunkach, następnie przechodzą pomiędzy sobą i wracają na swoje miejsca. Przez cały czas wznosząc i opuszczając ramiona, kołysząc się w biodrach i klaszcząc w dłonie. Młody człowiek siedział tuż obok, a przed nim kucnął mały chłopiec z długą bambusową rurą, na której grajek wybijał takt dwoma pałeczkami, przy śpiewie wszystkich obecnych. Rytm powtarzał się w bezustannie wybijanym daktylusie (— 0 0), aż nagle krótkim i urwanym tonem skończyła się figura taneczna“.

Zamiłowaniem tańca i śpiewu wyszczególniają się wyspiarze Mikronezji. Tańce ich składają się z ruchów według taktu jednoforemnej pieśni; najczynniejszą jest przytem górna połowa ciała, podczas gdy nogi pozostają w spoczynku. Dawniej wykonywano mocno wyuzdane tańce, które jednak

obecnie, tam, gdzie osiedlili się Europejczycy, odbywają się



Australczycy w tańcu, poprzedzającym karną wyprawę na przestępcę.

przy zamkniętych drzwiach. Wyuzdaniem, nie dającym się opisać, odznaczają się tańce mieszkańców wysp Palau.

WYDZIAŁ ETNOLOGII
MUSEUM HISTORICZNE
WARSZAWA

Jeden z nich scharakteryzował dokładnie prof. Semper w książce „Die Palauinseln“. Każdy z owych tańców jest wykonywany osobno przez kobiety lub przez chłopców, jak ów taniec szcurzy, naśladujący czynności szcurów. Jedyny ich taniec święty, ruk, pozbawiony jest do pewnego stopnia wyuzdania.

U Polinezyjczyków istotę tańca stanowią wyuzdane poruszania bioder, szczególne wykręcania członków i nagłe przysiady. Mężczyźni krzyżują się z kobietami, przewijają się wzajem i kręcą naokoło siebie, dopóki wyczerpani nie ustępują miejsca innym, zasiadając na odmianę wśród widzów, przyczem są obowiązani uderzać w takt na skrzynce drewnianej, używanej zamiast bębna. Tego rodzaju właściwościami odznaczają się hupa-hupa wysp Paumotu i koika Markesanów. Przedstawienie sposobu tańczenia koiki zawdzięczamy pewnemu francuskiemu podróżnikowi. Koika jest właściwie uroczystością, której ośrodkiem są tańce. Mężczyźni zjawiają się w odświętnych szatach. Ofiara poprzedza właściwą uroczystość, na którą zgromadziło się około 1500 dzikich. W oznaczonej porze zjawiło się na placu blisko stu mężczyzn z żywnością, składającą się z pieczonych świń, owoców i pierogów, nadziewanych miazgą „popoi“, sporządzoną z owoców świętojańskiego chleba. W czasie rozdawania potraw panował niczem niezakłócony spokój i porządek. Około 4-ej godziny po południu, gdy powiały świeże bryzgi od morza, rozpoczęto taniec. Otworzyło go sześć kobiet na cześć swych zmarłych mężów. Był to więc żałobny taniec wdów. W tym celu obnażyły się one doszczętnie ze swoich szat i usiłowały zapomocą pantominy przedstawić wewnętrzny smutek, który zkolei udzielił się widzom. Po ich odejściu odśpiewano słynny „Comumu Puaca“, hymn-świński. Właściwością jego było kwiczenie do tańca, naśladujące doskonale kwik wieprzów. Po zachodzie słońca odbył się pochód z pochodniami do posążków bóstw „tiki“, gdzie

złożono ofiary. Gdy Francuzi trzeciego dnia po uroczystości powrócili do wsi, tłumiono się jeszcze tu i owdzie w ostatnim tańcu. Ogólny widok nie był jednak wesoły, przeciwnie, wywoływał niesmak i obrzydzenie. Nadużycie potraw i napojów (kawa, namu) pokonało większość uczestników. Wszyscy leżeli wyczerpani i ledwie podnosili powieki od błędnych oczu. „Damy“, które tak dumne były ze swoich fryzur w czasie uczty, obecnie nie troszczyły się o nie. Z kunsztownych upinań głowy pozostała bezładna mierzwa. Zaduch unosił się wśród zgromadzenia, wszędzie ślizgały się stopy na porzucanych resztkach potraw, kwaśna woń dręczyła nerwy, a chmury moskitów ucztowały w tej zapowietrzanej okolicy.

Jako przykład tańców w czasie uroczystości pogrzebowych w Polinezji, podajemy zwyczaj Maoryjczyków, na podstawie opisu naocznego świadka. Na pogrzeb przygotowano niezwykle uroczystości. Nagromadzono całe piramidy kumory — słodkich ziemniaków — które podawano z wędzonymi rybami biesiadnikom, a każdy przybywający musiał napić się lichego rumu i whisky. Ze wszystkich stron schodzili się mieszkańcy i w niezliczonej ilości „kanoów“ nadpływali przez morze, tak, iż w przeciągu dwóch dni nagromadziło się ich kilkaset ludzi. Zwłoki, ubrane w jaskrawe szaty, złożono przed domem, kilka kobiet zatrudnionych było ciągłym spędzaniem wachlarzami much z oblicza nieboszczyka. Dom, jako też i zwłoki, były „tabu“. Na wolnej przestrzeni, przed chatką, utworzyło się wielkie koło, z którego unosiły się bez przerwy jęki i żale. Na zakończenie obrzędu odtańczono przed zwłokami groteskowo-wstrętne tańce.

Ten sam podróżnik opisuje również sposób tańczenia haka, pewnego rodzaju narodowego tańca „Maori“. Tancerzami byli mężczyźni, którzy ustawili się rzędem i szeregiem; tylko jeden, jako skrzydłowy, wystąpił nieco naprzód. Krzyżowali i gestykulowali w sposób obrzydliwy, a jeden z chłopców prześcigał wszystkich swoją zwinnością. Cel tańca

zdaje się polegać na wyzwaniu wszystkich siedmiu grzechów śmiertelnych. Natomiast wojenny taniec muru zanika coraz więcej, gdzie niegdzie wykonują go tylko raz w roku, naśladowując w nim w sposób sztuczny, fałszowany i komedjancki krwawe zwycięże wojenne.

Pierwszym stopniem wychowania dziewcząt na wyspach Hawajskich są wyuzdane tańce, skandaliczne śpiewki i opowiadania. Do takich rozwiązłych tańców należy hula-hula. Tancerki i muzykanci siadają ze skrzyżowanymi nogami na ziemi i rozpoczynają naprzemian wrzaskliwy śpiew, przyczem rzucają górną częścią swojego ciała tam i sam, raz powolnie i uroczyście, to znowu szybko i namiętnie, używając także i ramion. Podczas tego potrzęsają małymi kalebasami w kształcie gruszek, napelnionymi kamykami, co sprawia bezustanny szmer i hałas. Melodja, powracająca ciągle co dwa zdania, jest o wiele więcej skomplikowana od melodji haka lub meke-meke. Dwie tancerki, które obserwował opisujący ten taniec, miały na sobie właściwą tańcowi hula-hula ozdobę na ciele, a to dokoła bioder bufiastą wstęgę z ciemnych ptasich piór przeplatana zębami psów. Piersi opasywał im rodzaj sznurowanego gorsetu, od bioder zwisała krótka spódniczka. Po pewnym czasie skoczyły obie tancerki na równe nogi i, nie ruszając się wcale z miejsca, rozpoczęły — wśród wyginań się, jak poprzednio i przy nieustannem dzikiem pokrzykiwaniu i pobrękiwaniu kalebasami — mocno rozwiązłe ruchy. Coraz gwałtowniejszym był ich taniec, wianki kwiatów opadły z ich głów na ziemię, a orgjastyczny nastrój udzielił się również brunatnym widzom, którzy na swój sposób odpowiednimi ruchami bioder współdziałać w tańcu zaczęli.

Klasycznego przykładu tańców siedzeniowych dostarczają nam mieszkańcy Samoa, choć tańce te są również z zamiłowaniem uprawiane przez wszystkie szczepy Polinezji. W typowych tańcach samońskich wykonawcy ich siedzą gromadnie zazwyczaj w trzech lub czterech rzędach



Samoa. Taniec siedzeniowy.

i „tańczą“ w ten sposób, że poruszają ramionami, układając je w figury różnego rodzaju. Tańcom tym, na które schodzą się mieszkańcy kilku wsi, przewodzi zawsze córka jednego z wodzów w towarzystwie dziesięciu dziewcząt. Za tańczącymi siedzi chór i śpiewa, uderzając przytem pałeczkami w bambusowe drążki, pokryte matami.

Natomiast na wyspach Fidżi uprawiają mężczyźni szczególne tańce pantomiczne, które śmiało nazwać można baletem dzikich ludów. Będąc mistrzami tańca wojennego, wykonują go niekiedy w liczbie kilkuset uczestników z dokładnością, która wzbudziła podziw niejednego Europejczyka.

U niektórych szczepów Melanezji tańce przybiera charakter rozgrywki o wytrzymałość. Mieszkańcy sąsiednich wsi, lub poszczególne klany, rywalizują między sobą, tańcząc niekiedy bez przerwy po dwadzieścia godzin lub nawet dłużej.

AMERYKA.

(Grenlandja, Indianie północno-amerykańscy; Dakota, Mandanowie, Tarhumara; południowo-amerykańscy: Aztekowie, Peruwjańczycy, Karibowie, ludy Pampasu, mieszkańcy Ziemi Ognistej).

Z początkiem października opuszczają ostatnie okręty handlowe Grenlandję, poczem ten mały świątek zupełnie jest od świata odcięty. W tym długim zimowym czasie, aż do czerwca, następuje zwrot zimy dnia 22 grudnia, który to dzień obchodzą Eskimosi okazałą uroczystością. Skoro w nastroju świątecznym odbyto pochód i najedzono się dosyta, wówczas wykonuje się tańce. Polega on na silniejszym lub słabszem poruszaniu rąk i nóg, podczas gdy tancerz nie opuszcza swojego miejsca. Do tańca przytupuje bęben, szeroki na 2—3 palce, powleczony tylko z jednej strony cienką skórą. Tańce takie odbywają się w zimie w budynku zabawowym, wyłącznie na ten cel postawionym. Dom ten, cały

zbudowany ze śniegu, ma kształt kopuły o wysokości około 18 stóp ang. a 20 stóp w przecięciu. W środku wznosi się na 5 stóp wysoki słup ze śniegu, na którym stoją lampy. Jeśli mieszkańcy wioski gromadzą się na tańce lub śpiewy, wówczas kobiety stoją wzdłuż ściany, kawalerowie tworzą drugie koncentryczne koło, a żonaci siedzą w trzecim kole środkowym. Skoro zabawa się zaczyna, wówczas mężczyzna chwytając bęben, wstępuje na środek wolny naprzeciw drzwi i zaczyna śpiewać i tańczyć. Pieśni są komponowane przez tańczącego; najwięcej lubiane są utwory treści satyrycznej. Podczas, gdy reszta mężczyzn przysłuchuje się milcząco, kobiety chórem wpadają w pieśń, śpiewając refren. Tancerz pozostaje na tem samym miejscu, tupie rytmicznie nogami, wygina się ciałem i uderza w bęben. W czasie tańca obnaża z reguły górną część ciała.

W innym tańcu, który Bancroft uważa za taniec narodoowy Eskimosów, występuje dziewczyna, jedna po drugiej, na środek miejsca tanecznego, inne zaś tańczą wokoło niej, śpiewając i trzymając się za ręce. Ruchy najbardziej groteskowe zdobywają największy poklask.

U eskimoskiego szczepu Malemjutów w przygotowują się młodzieńcy do tańca w ten sposób, iż myją górną część swojego ciała płynem, którego nazwy nie wymienia się w porządnym towarzystwie. „Salę balową“ oświetla się tranowemi lampkami. Rosyjski porucznik Zagoskin miał sposobność widzieć u Malemjutów zabawę „spuszczania pęcherzy na morze“ w dniu 1 stycznia. Na przedniej stronie „kaszimu“, t. j. zimowego domu zabawy, pozawieszano około sto pęcherzy z wielorybów i psów morskich. Pęcherze te pomalowane były w różne figury; przed niemi zawieszono po jednej stronie sowę z głową ludzką i mewę wyciętą z drzewa. Po przeciwnej stronie wiszą dwa koguty. Zapomocą kilku nitek, przywiązanych do belki poprzecznej, porusza sowa skrzydłami i głową; mewa uderza żelaznym

końcem dzioba w ziemię, jakby chciała łowić ryby, natomiast koguty lecą na siebie, chcąc się całować. Na przedniej stronie kaszimu stoi przed dołem, zastępującym piec, długi na 2 metry słup, owinięty zasuszoną trawą. Przez cały dzień odbywają się tańce. Po skończonej zabawie mężczyzna urywa trochę trawy ze słupa, zapala ją i okadza dymem pęcherze i ptaki, poczem odstawia wyciągnięty słup z ziemi. Malemjucci urządzają tę uroczystość na cześć boga morza „Jugjaka“. Po odbyciu całej uroczystości odwiązują pęcherze i rzucają je w stronę morza.

Indyjscy Pueblowie północnej Ameryki łączą każdą uroczystość z tańcem. Co więcej, każde ubieganie się ich o względy duchów jakiegokolwiek gatunku i rodzaju zasadza się na przeróżnych tańcach, które stanowią ośrodek religijnego obrządku. Przed wykonaniem tańca poddają się przedwstępnym przygotowaniom, polegającym na dłuższym przebywaniu w parni lub na ścisłym poście; potem ukazują się rozebrani, lecz natomiast na ciele jaskrawo pomalowani, ozdobieni na twarzy maskami i perłami, obwieszani lisiemi ogonami i zielonemi girlandami i rozpoczynają uroczyste korerowody, wywołując przytem duchy, które mają im sprowadzić deszcz lub pogodę, urodzaj pól albo pomyślne polowanie. Wśród Pueblów zwłaszcza szczep Hopi uprawia tańce z maskami, dla zapewnienia sobie pomocy ich zmarłych przodków. W czasie uroczystości rzadko już obecnie składają ludzkie ofiary. Do wspomnień należą ofiary szczepu Pawnees, który przez cztery dni i tyleż nocy spędzał czas na tańcach, zanim bogowi Triwa złożył człowieka na stosie, celem uzyskania pomyślności na wojnie i w żniwach polnych. Hopi wykonują szczególnie zajmujący taniec, t. zw. t a n i e c w ę ż ó w, który się odbywa każdorazowo w sierpniu, a jego uroczystość obejmuje dziewięć dni zrzędu. Uczestnikami tego tańca są członkowie tajemniczego związku Węża i Antylopy. W czasie tańca kąpią oni wyłapano poprzednio w zagajnikach

wężę, nawet jadowite, i toczą je w świętej mące kukurydzianej, jako też w piasku, okalającym ołtarz. Celem uroczystości tańca wężów jest sprowadzenie polnych urodzajów. Zazwyczaj jednak, dla pomyślności urodzajów, odbywają szczepy indyjskie tańce z maskami. Irokezi wykonują tańce tego rodzaju w styczniu, t. zw. tańce noworoczne. Przybierają wówczas maski, sporządzone z drzewa, i podobno będące w użyciu od lat kilkudziesięciu. Jako ofiary żądają te maski dla siebie tytoniu, który zostaje im włożony w otwory ust, gdy maski nie są w użyciu. Prócz tego Irokezi są przekonani, że maski potrafią się gniewać i mścić, gdy przez dłuższy czas leżą bezczynnie. Bez wątpienia są one symbolami demonów wegetacyjnych i jako takie bywają w tańcu używane.

Cały ubiór zdobniczy indyjskich tancerzy wskazuje zresztą na to, że uroczystości wegetacyjne są najgłówniejszą przyczyną ich tańców. Chodzi w nich o zapewnienie dla szczepu urodzajów i sprzyjającej pogody. Szczep Moki przedstawia w swoich tańcach demona wegetacyjnego, t. zw. kokopeli, gdzie główny tancerz jest przyozdobiony nieproporcjonalnych rozmiarów fallusem.

U indyjskich szczepów spotykamy się z ciekawą uroczystością walecznego plemienia Dakota. Każdego roku, urządza on z wielkim nakładem pracy święto „słonecznego tańca“, który opisuje naoczny świadek następująco: „Uroczystość odbyła się w rezerwacie obok fortu Peck w Montanie. Dotychczasowy obóz zmieniono na czas obchodu w ten sposób, że rozłożono wigwamy na pięknej wolnej przestrzeni, tworzącej otwarty kwadrat, który mógł wygodnie pomieścić tysiące jeźdźców. W pośrodku ustawiono wielki pawilon, t. zw. medycynalny wigwam, objętości 50 metrów, ze ścianą plecioną z zielonych gałęzi wierzby i topoli. Bezpośrednio za tą ścianą znajdowało się zwyczajne rusztowanie z desek, pokryte skórą bawołów, przeznaczone na garderobę dla aktorów i na muzykę. W pośrodku pawilonu znajdował się słup

medycynalny, wysoki na 12 metrów. Tylko mężczyźni mogli się znajdować w wewnętrznym kole wigwamu, gdzie w czasie 28-godzinnej uroczystości spożywać musieli ucztę, składającą się z soczystej pieczeni z psów i bawołów, dzikich buraków i innych łakoci. Obecnych było około 5.000 Indjan. Kobiety i dzieci zaglądały do wnętrza przez zielone ściany wigwamu. Gdy przygotowania zostały ukończone, wystąpiło 50 mężczyzn na miejsce przeznaczone na scenę, każdy zbudowany jak Apollo, obnażony i pomalowany aż po biodra. z bujnym pióropuszem na głowie. Każdy posiadał w ręce zdobną piszczałkę, sporządzoną z kości orła, w którą — podczas tańca — donośnie dmuchał. Bohaterskość i siła woli, z jaką ci ludzie znosili męki cielesne, jest zadziwiająca, jeśli się zważy, iż wielu z nich w czasie przerw tanecznych wycinało sobie z pleców i ramion 50 do 200 sztuk mięsa. Taniec trwał przez całą noc przy świetle olbrzymiego ogniska, przy czem tancerze zadawali sobie coraz to nowe tortury, jak np. niektórzy tańczyli z 2 — 3, a nawet 4 głowami bawołów, umocowanymi w otworach wyciętych we własnym ciele. Olbrzymi Indjanin ciągnął po ziemi osiem głów bawolich, przytwierdzonych do mięsa swoich pleców, inni przywiązywali towarzyszy tak mocno do słupa, że sznury wbijały się w ciało. Wielu z tancerzy upadło z wyczerpania na ziemię, zwłaszcza, iż w czasie uroczystości nie wolno im nic spożywać. Tańce te odbywały się przy odgłosie dzikich okrzyków i muzyki, przy mruczeniu czarodzieja, który modlił się o dobre polowanie na bawoły“.

U tegoż plemienia odbywa się uroczystość religijna na cześć bożka Haokah, święto t. zw. giant. W wigwamie, dookoła ognia, nad którym wiszą kotły z gotującym się w nich mięsem, tańczą Indianie i śpiewają. Nie mają oni ubrania, tylko stożkowe brązowe nakrycie głowy malowane jest w taki sposób farbą, aby smugi przedstawiały błyskawice. Podczas śpiewu i tańca kładą ręce w garnki, zawieszane

gdy w tygrysim tańcu naśladową chwyatanie tygrysów, przyczem jedni tanecznicy naśladową ich ruchy, a inni przebiegłość myśliwych. Przodownikami tańców w czasie uroczystości są u nich kapłani, zwani piaï, wyposażeni w moc czarodziejską.

U Tehuelczów odbywa się osobna uroczystość w chwili pierwszego przejścia w stan dojrzałości dziewczyny. Zaraz o świcie kacyk otrzymał od ojca dziewczyny wiadomość o tem zdarzeniu, o czem również powiadomiony został wiejski lekarz. Dziewczynę przeniesiono do namiotu, na ten cel wystawionego, do którego nikt wejść nie miał prawa. Przyrządzono potrawy z kilku zabitych koni i cała wieś zgromadziła się na ucztę, zakończoną tańcami. Tańczyli tylko mężczyźni, kobiety zaś były widzami. Tancerze byli ozdobieni strusiami piórami i poruszali się do taktu bardzo prymitywnej muzyki, wykonywanej na również prymitywnym bębnie i flecie z kości zwierzęcej. Ruchy, zrazu powolne, stawały się coraz szybszemi, dopóki nie znużyły tancerzy i nie zmusiły ich do spoczynku.

AFRYKA.

(Buszmani, Hotentoci, lud Bantu i Makua, szczepy południowego wybrzeża Gwinei, mieszkańcy Sudanu, murzyni północnej Afryki, Madagaskar.)

Wielkim talentem muzycznym odznaczający się Buszmani, posiadają w wysokim stopniu skłonność tańczenia. Ich taniec jest jednak dziwnego rodzaju. Jedna noga pozostaje w spoczynku, drugą zaś wykonują prędkie i nieokreślone ruchy, bez zmiany miejsca położenia. Ramionami ruszają tylko nieznacznie. Tancerz śpiewa przytem bezustannie do taktu z ruchami. Niekiedy pochyla i wyprostowuje ciało, dopóki znużony nie rzuci się na ziemię, gdzie śpiewa w dalszym ciągu i porusza ciałem do taktu, który nadają mu również śpiewający widzowie. Mimo, że tylko jedna osoba tańczy,

obecna gromada z nią współdziała; wszyscy członkowie towarzyszą tańczącemu swoim śpiewem i podtrzymują takt klaskaniem w dłonie. Żadna płeć nie jest wykluczona z tego współdziałania i chociaż głosy nie wydają tego samego tonu, to jednak tworzą zawsze właściwy akord. Dziewczęta śpiewają o pięć lub sześć tonów wyżej i nadzwyczaj żywo. Jako instrument służy bęben z bambusu lub zwyczajny garnek drewniany, pociągnięty wilgotnym pergaminem, mający wewnątrz trochę wody. Po bębnie bije się prawym palcem wskazującym, a lewy reguluje tony.

Poniżej podajemy jedną z melodyj tanecznych (Globus XVIII, str. 120—122).

Widzowie.

Tancerz. Aye o aye o aye o ayeheh aye o o o!

Wodny bęben. Wawa ku Wawa ku Wawa ku Wawa ku

Widzowie.

Tancerz. aye o aye o aye o aye o aye o o o!

Wodny bęben. Lok a tay lok a tay lok a tay

Większa część tańców Buszmanów odnosi się do przedstawienia życia zwierząt, zwłaszcza do naśladowania ich ruchów w czasie parzenia się. Wszystkim tego rodzaju tańcom

należy przypisać znaczenie religijne, a udział w nich biorą zarówno mężczyźni, jak i kobiety. Są jednak tańce, z których kobiety zdają się być całkowicie wykluczone. Podróżnik Passarge miał sposobność widzieć dwa takie tańce: jeden wykonywany na kolanach, drugi przy mocnym tupaniu nogami. Buszmanom nie są również obce tańce wojenne. Istnieje u nich wyobrażenie, że kto za życia dopuszcza się nieobyczajnych występków w czasie tańców, ten po śmierci zostaje zaprowadzony do tajemniczego miejsca pod wodę i tam jest przemieniony w zwierzę, za karę swoich wykroczeń.

Żywe usposobienie Hotentotów powoduje ich towarzyskość, zwłaszcza, jeśli pod ręką znajduje się herbata, kawa, alkohol, piwo z miodu lub fajka i tytoń; towarzyskość ta wyraża się w ich skłonności do uroczystości, połączonych z tańcami, nietylko dla kultu bóstw, ile raczej urządzanych dla kultu zmysłowego, po nocy wśród muzyki i śpiewu. Podczas tańca ustawiają się naprzemian mężczyźni i kobiety dokoła osoby znajdującej się w środku, którą należy uważać za przodownika tańców, chwytają się za ręce i kręcą wokółko raz wolniej, to znowu prędzej. Nagle rozrywa się koło i każdy z osobna rozpoczyna tańczyć, wysiłając się w wykonywaniu jak najszybszych ruchów, dopóki z wysiłku nie padnie na ziemię. Do tańca przygrywa instrument „gora“.

U Czuanów, należących do ludu Bantu, taniec jest najprzyjemniejszą rozrywką. Wykonują go przy świetle księżyca. Podróżnik Ernest Weber opisuje jeden z takich baletów jako „pełen gracji, rozwiązły, a przytem jednakowoż całkiem przyzwoity i mocno rytmiczny taniec tych wesołych dzieci lasów dziewiczych, wśród radosnych pieśni i klaskania w dłonie do taktu szybkiego, jak tempo lokomotywy. Oznaczające się wdziękiem ruchów dziewczęta, zwinne jak węże, mają w swych skokach coś z kotów i tygrysów i ma się wrażenie, że długi szereg pięknie modelowanych, hebanowych posągów, czarodziejską różdżką poruszonych, nagle

Taniec u sudańskich murzynów Dahomeju uważany jest za nieodzowną część każdego ceremonjału. Rządcy dahomejscy raczą każdego gościa w ten sposób, iż poczęstują go rumem i wódką, a potem tańczą z nim; pominięcie tej ceremonji równałoby się obrażeniu panującego zwyczaju. Nawet król Dahomeju podpada tej etykiecie. Jak król Dawid przed arką przymierza, tak on tańczy przy wszystkich okolicznościach i uroczystościach publicznych przed swoim ludem. Nie jest błahostką żyć na dworze króla Dahomeju i uczestniczyć we wszystkich uroczystościach i ceremonjałach dworskich, trwających niekiedy dni kilkanaście. Cóż znaczy hiszpański ceremonjał, wobec obowiązku siedzenia bez przerwy przez 16 godzin pod rozpostartym parasolem i będąc ogłuszonym rozdzierającym uszy hałasem tańczących Afrykańczyków i nieustanną palbą z karabinów. Na odmianę tej ogłuszającej rozrywki przynoszą gościowi rum, po którym musi odtańczyć „pas des deux“ z królem. Wesolość dochodzi do szczytu, gdy z podwyższenia zostają wydane tłumom ofiary, przeznaczone na rzeź. Wówczas w jednym momencie tancerze przemieniają się w katów. Najdostojniejsi dygnitarze dworu uważają za zaszczyt, gdy własnoręcznie wykonują egzekucję. Król podnosi ogólną radość tem, że wykonywa taniec solowy i pije wino lub wódkę z czaszki nieprzyjacielskiego króla, którego sam uśmiercił.

Najważniejsze świątynie Dahomeju postawione są na cześć węża. W świątyniach i na procesjach odgrywają główną rolę młode kapłanki, które w odświętnych strojach prawie codziennie wykonują tańce przed fetyszami¹⁾.

Z powodu egzekucji zbrodniarza u szczepu Aszantów pisze misjonarz Ramseyer: „Dnia 5 czerwca uchwyciono mordercę. Widziałem, jak go prowadzono obok naszego mie-

¹⁾ J. A. Skertchly „Dahomey as it is; being Narrative of Eight Month Residence in that Country“. London, Chapman and Hull, 1874, 8°.

szkania. Morderca miał przez policzki przebity nóż, a w plecach jego tkwiły dwa widelce. W południe rozpoczęło się straszne wymierzanie kary, które trwało do wieczora. Biedny djabeł, całkiem porąbany, z odciętymi ramionami, zanim został skierowany na miejsce skazania, musiał jeszcze przed królem wykonać taniec. Gdy z sił opadał, przypiekano mu rany pochodniami. Aby uniknąć tej najstraszliwszej męczarni, czynił ciągle wysiłki, dopóki na znak, dany przez bęben, nie odcięto mu głowy“.

W Badiko, miejscowości targowej południowego Sudanu, widział Rohlf taniec murzynów na cześć księżycy na nowiu. Na obszernem miejscu uszeregowali się mężczyźni, naprzeciw nich kobiety. Mężczyźni ubrani byli w skórę kozłą, na głowie mieli bujne pióropusze, kobiety zaś tylko przepaskę na biodrach — a niektóre niosły niemowlę na plecach lub trzymały za rękę dzieci, ściskające w dłoniach palmy i ptasie pióra. Według taktu muzyki, złożonej z uderzeń bębna i z pobrząkiwań rzemyków z żelaznymi blaszkami, kroczyły ku sobie naprzeciw oba szeregi, raz poważnie jak w polonezie lub menuecie, to znowu rozluźniały się i wszyscy skakali w dzikim podrygu. W międzyczasie wykonywano również tańce pantomiczne. Jedna z kobiet pochylała się wstecz, jakby już miała upaść, podchwytywano ją jednak pod ramię i rzucano nią przed siebie. Inna dziewczyna kręciła się wokółko tak długo, aż znużona upadła na ziemię. Wówczas dokoła niej rozpoczęli taniec mężczyźni, rzucając pokolei na jej łono muszelki.

Każdego wieczora rozlegająca się muzyka po uliczkach i placach murzyńskich wsi i miast wtóruje młodzieży w pieśni i klaskaniu w dłonie do tańców, zbliżonych formą do kadryla; starzy, siedząc na rozłożonych matach, zabawiają się przed chatami rozmową i nowinkami.

Godny uwagi taniec posiadają Makaryjczycy środkowego Sudanu. Jest to ich taniec narodowy, a wykonują

go tylko kobiety. Te tworzą koło, a poza niem ustawiają się muzykanci z bębnami i piszczałkami. Jedna kobieta odrywa się od koła i tańczy w pośrodku niego, poczem wyzywa którąś z koła, aby weszła do środka. Wyzwana zbliża się krokiem tanecznym, obie wirują i zbierają swoje siły, aby przy najbliższem zetknięciu się mogły skutecznie natrzeć na siebie, uderzając się tylnymi częściami ciała w celu wyrzucenia się wzajemnego poza obręb koła. Zwycięzcy tańczy dalej, dopóki jakaś wyzwana konkurentka nie zepchnie jej swoją tylną częścią z tanecznego koliska.

Ludowa zabawa szczepu Dinka polega na tańcu, t. j. kręceniu się wkoło i skakaniu przy śpiewie. Ręce taneczników są z sobą połączone, a ciało wykonuje różnorodne wyginania się wprzód i wstecz. Mężczyźni wytupują nogami takt, podany przez podwójny bęben na dwóch tonach.

Namiętymi miłośnikami tańca są mieszkańcy prowincji Bari we wschodnim Sudanie. Świącą oni uroczystość „Leri“, istne saturnalje, na których mężczyźni i kobiety zażywają nieograniczonej wolności. „Leri“ odbywa się zazwyczaj na trzy dni przed zapowiedzianą wojną lub łupieską wyprawą. Tańcom tym, trwającym od wieczora do rana, towarzyszą dźwięki drewnianego instrumentu „noknara“. Szczegółowo opisał je misjonarz A. Kaufmann (Schilderungen aus Zentralafrika. Brixen. 1862, str. 171). „Po południu“ — powiada on — „dano już znak bębnami, że wieczorem rozpocznie się taniec. O godzinie 7 zabrzmiał znowu wielki bęben tempem tanecznem i długo dźwięczał, aby sąsiednim wsiom podać do wiadomości rozpoczęcie zabawy. Księżyc już stał wysoko, gdy wszyscy się zgromadzili; poprzednio nastąpił obfity posiłek. Miejsce taneczne znajdowało się oddawna przy olbrzymim „kurulengi“ (drzewo oliwne), do którego z jednej strony przytykały pola z uprawą durrahu, a poza niemi sterczały chatki tancerzy. Skorośmy przyszli“, — opowiada misjonarz — „grzmiały już bębny, jak opętane. — Jesteście już? — Dobry

wieczór! — Dzisiaj tańczymy! — Czy taniec piękny? — Czy nie macie tytoniu? — tak krzyczało wielu, wzajem się przekrzykując, przyczem ciskali w tłum nasze nazwiska. Takie było nasze przyjęcie. Na środku placu stał pień starego drzewa, wbity w ziemię, okolony wieńcem „wore“ z kwiatów i liści, na znak tanecznej uroczystości. Pod nim rozsiedli się bębniści i gawiedź niedorostków. Zaczyna się taniec. Wszyscy śpieszą i hałasują; mężczyźni, kobiety, młodzież i dzieci ustawiają się i tworzą koło. Składa się ono z dwóch rzędów: w pierwszym, wewnętrznym, trzymają się za ręce kobiety z dziewczętami, a w drugim sami mężczyźni. Wszyscy są uzbrojeni, nawet i kobiety posiadają krótkie dzidy z drzewa. Zamożniejsi trzymają tarcze ze słoniowej skóry. Ubiór wszystkich wyszukany, zdobny: pióropusze, skóry z panter i tygrysów, paciorki szklane i sznury dzwonek żelaznych „waryakan“, umieszczone na nogach aż poza kolana, służą do wytupywania rytmu tanecznego. Ich wódz dumny był z żółtej blaszanej przepaski, którą kupił dnia poprzedniego za cztery kury, dwie jednak jeszcze był dłużnym. Wszyscy zazdrościli mu takiego skarbu. Jego głowę zdoła przodu dziób marabuta, w ręce słoniowa tarcza, a z pleców sływa leopardzia skóra. Także jego liczne pierścienie na palcach rąk i nóg są świeżo wyczyszczone. Patrzy dokoła wesoło, zwłaszcza, iż poprzednio wypił wielką ilość piwa „yawa“.

Poza kołem tańczących znajduje się koło widzów, którzy tylko czekają, aż się miejsce do tańca dla nich opróżni. Sam taniec polega na rytmicznym wytupywaniu nogami na miejscu wśród poruszania się ciała wprzód i wstecz. Kobiety wywijają ramionami, skaczą z podniesionymi rękami do góry i śpiewają choralnie z mężczyznami. Na znak dany, przez bębny, wszystko popada w nieład, taniec milknie wraz z pieśnią, a tylko bęben warczy coraz silniej i groźniej! Mężczyźni rzucają się na siebie z ponurem obliczem, mierzą w siebie dzidami jak w dzikiej walce, a kobiety wyją i wrzeszczą. Jednak

dzidy zniżają się ku ziemi, bęben woła, zjawia się wódz z podniesioną do góry lancą, idzie naprzód, prowadząc za sobą korowód mężczyzn i kobiet w szyku bojowym, jak do bitwy. I taniec znowu się rozpoczyna“.

Nad brzegami Białego Nilu północnej Afryki Bertaci wykonują taniec wojenny nad zwłokami poległych nieprzyjaciół, którym najpierw zostają ucięte głowy, mające zdobić — jako trofea — szczyty i wnętrza chat.

W Abisynji gromadzą się codziennie dziewczęta i młodzieńcy na głównym miejscu wsi dla wspólnej zabawy i tańca. Żadne wesele bez niego nie obejdzie się.

Murzyni w Algierze używają tańca jako ceremonjału w kulcie wielkiego marabuta „Sidi Blen“, będącego patronem chorych. Religijny ten obchód ma na celu uproszenie bóstwa o zdrowie dla pacjenta i nazywa się „derbdah“. Naoczny świadek opisuje derbdah następująco: „Uroczystość odbywa się zazwyczaj w jakimś starym domu, którego właściciel czuje się bardzo uszczęśliwionym, albowiem jest przekonany, że za to marabut ześle niezliczone błogosławieństwa na niego i rodzinę. Do domów wchodzi się przez niskie drzwi, a od nich wąska sień prowadzi na czworokątny dziedziniec, podobny nieco do atrium, jakie widzieć możemy w Herkulanum i Pompejach. Lekkie, pięknie wykonane filary podtrzymują ganek biegnący wzdłuż piętra, a całość pokryta jest dachem, który się wznosi terasowato. Ziemię podwórza pokrywają maty, na podwórzu pusto, tylko z kąta wyziera jakaś skrzynia drewniana, naczynie z węglem i kilka garnków glinianych. Takiego rodzaju był dom, do wnętrza którego wszedłem w sposób dosyć tajemniczy, albowiem jest to wielka łaska, jeśli na uroczystości może być obecny Europejczyk. Byłem zaskoczony, co więcej, olśniony widokiem tego, co zastałem. Wszędzie, po prawej i lewej stronie, na zasłanych dywanami przejściach i krążgankach spotkał się mój wzrok z grupami kobiet murzyńskich, prawie w „etru-

skich" postawach. A szaty ich nie były owe codzienne, ubogie, lecz błyszczące przeróżnemi barwami, niczem u papug. Kontrast barw podoba się murzynom i z zamięłowaniem używają oni indygoniebieskiej, jabłkowatozielonej, kanarkowożółtej i wiśniowoczerwonej. Cała ekscentryczność ich smaku malarskiego tam się uzewnętrzniła. Dobry smak zastąpiło bogactwo. Na szatach gości błyszcząły jedwabie różnego rodzaju, świecący atłas i orjentalne tkaniny, złoto, a nawet szklane paciorki. Wprawiło mię w zadziwienie to, że zwyczajny handel pieczywem i trochę fuszerki lekarskiej mogły wystarczyć na taki rodzaj zbytku, jednak później wytłumaczono mi, że murzynki gromadzą oszczędności przez długie lata, aby tym uroczystym szatom coraz to więcej dodawać kosztowności. I rzeczywiście, najstarsze z nich mogły się popisać najbogatszymi ubiorami. Kilka maurytańskich kobiet, stojących na terasie, rzucało spojrzenia pełne blasku z pod zasłon, okrywających oblicze. Ich czarne jak węgiel oczy tworzyły kontrast z bledością lic i znamionowały inteligencję i pogodę usposobienia. Przy sposobności trącały się łokciami i szeptały między sobą, a z zachowania się ich wnosić było można, iż nie były to pochwały, jakie z ich ust płynęły. Mocno żałowałem, że nie mogłem rozumieć ich rozmowy, gdy nagle z rozmyślań o tem zbudził mnie i przeraził niezmierny hałas. To tylko orkiestra rozpoczęła swój koncert. Składała się ona wyłącznie z bębnow. Energia ich uderzeń, jak przypływ i odpływ, przewalająca się w przestrzeń, tworzyła jedyny element tej niezwykłej muzyki. Podobno murzyni są wynalazcami bębna, w każdym razie różnicowali oni na wiele sposobów ten instrument, poczynwszy od małej „derbuki“ z gliny aż do gigantycznego „tebbeltu“, sporządzonego z wydrążonego pnia drzewa. Nigdy poprzednio nie słyszałem podobnej kakofonji. Była ogłuszająca. Około dwudziestu murzynów waliło ciężkimi, na końcu zakrzywionymi kijami w tebbelty rozmaitej wielkości. Mój pro-

tektor obrabiał tylko małe tamburino w równy sposób. Wiedzowie potęgowali hałas uderzaniem w kastanjety.

Rozpoczęła się uroczystość. Kobieta ze związku „Ahrifa“¹⁾ podniosła się i wkroczyła powoli na środek podwórza, pozdrowiona przez obecnych głębokimi ukłonami i złożeniem na piersiach rąk skrzyżowanych. Była ubrana w barwną „sutah“, ciasno otaczającą jej biodra z brokatową szarfą fałdzistą u przodu. Pod przezroczystym muślinowym stanikiem przeświecał złoty gorsecik, pozostawiający jednak piersi nieosłonięte. Zielona i czerwona materja fularowa otaczała podbródek i była związana w tyle głowy, podtrzymując włosy bogatym pękiem strusich piór i kwiatów jaśminu. Wielkie, wydrążone srebrne obrączki — posiadające wewnątrz metalowe kulki, które czyniły szmer przy wstrząsie — zwisały z jej uszów, otaczały jej ramiona i uda, w tyle spuszczone długi welon uzupełniał toaletę. Nie mogłem określić choćby w przybliżeniu wieku tej murzynki; jej płaski nos, jej szerokie wargi i wyraziste oczy nie pozwalały mi dojść do obliczenia jej lat życia. Kłaniała się w lewo i w prawo, rzucając wokoło wyzywające spojrzenia. Entuzjastyczne okrzyki, z jakimi ją witano, dowodziły, że musiała być znaną i czczoną tancerką. Z rozpostartymi ramionami i z głową, przekrzywioną jak u synogarlicy, rozpoczęła swój taniec. Jeśli taniec Arabek jest ponętny, zachęcający i zmysłowy, to sztuka ta u murzynek sprawia wrażenie wprost śmieszności i groteskowości. Prawie wyłącznie składa się on z kołysania się wokoło i z dzikich skoków małpich. Inne ahrify przyłączyły się potem do tańca, tebbelty raźniej zagrzmiały. Dziko drgały ramiona kołujące, a ciała uderzały o siebie w tym dzikim pląsie. Tymczasem jedna z tancerek upadła z wyczerpania na ziemię, jednak szybko została znowu podochocona do

¹⁾ Ahrifa — tem mianem oznaczają murzyni północnej Afryki pewien rodzaj tajemniczego związku kobiet, które wykonują rozmaite czynności społeczne lub religijne, uważając je za swój przywilej.

tańca okrzykami widzów i znowu zaczęła wyprawiać swoje przedziwne kaprjole, skacząc na nogach od tańca opuchłych. Wkrótce potem nastąpiła cisza; ahrify ocierały dłońmi spoczone czoła i oblicza. Zmierzch zniżał się ku ziemi, postacie stojące na krążanku ledwie już były dostrzegalne. Wtedy pozaświecano wielką ilość świeczek na ścianach podwórza. W ich blasku przyćmionym wydawały się oblicza obecnych prawdziwie przerażająco. Wówczas odezwał się uroczyście monotonny głos szejka Dbah, wzywający do modlitwy. Tuzin murzynek podeszło do starego z białą brodą murzyna, niosąc w dłoniach małe garnuszki z czarnej gliny, napelnione żarzącym węglem i wonnemi ziołami, po brzegach obwieszone amuletami, należącemi do kobiet Ahrify. Rzucono kadzidło na płomień, a kapłan podniósł się ze swojego siedzenia i zaintonował nosowym głosem pieśń modlitewną, w której podchwycić można było wymawiane imię wielkiego marabuta, Sidi-Blen. Każdy z amuletów został przez kapłana poświęcony i doręczony właścicielce. Poczem kapłan postąpił kilka kroków naprzód, a otaczające go murzynki porządkowały jego odzienie w sposób nadzwyczaj ciekawy. Jedne ozdabiały go wieńcami, inne podginały mu jego mocno szerokie, białe spodnie aż poza kolana. Trzecia przepasywała go szarfą dokoła bioder, inna zawiesiła mu cienki sznur z miedzianemi monetami na szyi. Gdy ukończono zdobienie go, podała mu ahrifa dwa długie ostre noże. Przyniesionego mu koguta i kurę chwycił za nogi i okręcił nimi trzy razy nad swoją głową, zwrócony obliczem w stronę Mekki, i wydobył z siebie krótki, suchy krzyk, wzywający marabuta. Potem postawił swoją stopę na nieszczęśliwych zwierzętach, wbił im głęboko nóż w szyję i pozostawił je, trzepocące się i broczące krwią na ziemi. Śmierć tych stworzeń, im jest powolniejsza, tem pomyślniejszą ofiara. Albowiem według zdania kobiet ahrifa, cierpienie chorego zmniejsza się za cenę cierpień ofiarowanego zwierzęcia. To wstrętne

widowisko było jednak rodzajem prologu. U wejścia na podwórze powstał ruch: oto czterech murzynów ciągnęło opierające się ciele. Okrzyki widzów na widok nowej ofiary niewiele różniły się od wycia hien i szakali. Znowu odbyły się modły i okadzanie cielaka. Gdy przyozdobiono go kwiatami, wbił mu kapłan do gardła nóż, wzywając marabuta Sidi-Blena. Zwierzę chciało uciec, lecz przytrzymano je. Krew buchała mu z szyi, czerwieniąc wieńce i kwiaty. Przy dogasających płomieniach świec ujrzałem kobiety ahrifa, nurzające swoje nogi w ciepłej krwi, szeroką strugą rozlanej po ziemi. Szeik Dbah zamaczanym w krwi palcem czynił każdej ahrifie symboliczne znaki na obliczu. Po ziemi, zwałanej zwierzęcą posoką, rozpoczęły znowu swój taniec. W tem ogólnem zamieszaniu udało mi się uciec chyłkiem z miejsca obrzędu“.

Podobny sposób leczenia chorych spotykamy na Madagaskarze. Sibrée opisuje go następująco: „Dwa razy dziennie musi być wykonany taniec. Domowe bóstwa, zwane „ody“, inaczej mówiąc, lalki z drzewa sporządzone, umieszcza się na drewnianym moździerzku do tłuczenia, obok nich położony jest srebrny pieniążek. Na te przedmioty rozpościera się matę, na której jest usadowiony chory, ubrany w dziwaczny strój. Skoro to się stało, wówczas zabrzmiały bambusy, bębny i t. zw. „banjos“, krajowe gitary. Wszyscy mieszkańcy wsi utworzyli koło z chorym w pośrodku, klaskali bezustannie, podczas gdy kobiety i dziewczęta rozpoczęły zawodzić pieśni monotonne. Teraz rozpoczęła kobieta — wybrana nato z pośród grona uczestników — swój taniec, a inna, która siedziała za chorym, waliła siekierą w blachę tuż nad jego głową, sprawiając przeraźliwy hałas. Murzyni wierzą, że przez to zły duch, przebywający w ciele chorego, przestraszy się i zostanie wpędzony w tancerkę. Chora — była nią młoda dziewczyna — siedziała całkiem bez ruchu, podczas gdy bęben grzmiał coraz szybciej i donośniej, bambusy dęły rozgłośnie, a klaskanie, śpiew i okrzyki wzmagały

się coraz bardziej. Nagle ujrzałem rzecz niespodziewaną: chora dziewczyna skoczyła nagle na równe nogi i rozpoczęła tańczyć w kole muzykantów. Takie przedstawienia urządza się dwa lub trzy razy dziennie, a jeśli — mimo to — chory nie wyzdrowieje, wówczas trzeba udać się do znachora, który oczywiście napoczekaniu ma wymówkę, że np. za mało ofiarowano mięsa i rumu, lub, że na tancerkę powołano osobę nieodpowiednią swoim stanowiskiem i t. p.“.

AZJA.

(Arabowie, Beduini, szczepy Dardistanu i Hindostanu, wyspy Malajskie i Andamany).

U azjatyckich Arabów odbywają się co pewien czas wielkie zgromadzenia poszczególnych szczepów; sławne „Kabyl Bakri“, czyli uroczystości zbratania się szczepów, na których, po powziętych obradach, zatwierdzonych przemyśleniach i t. p. odbywa się symboliczne spalanie gałęzi, mających przedstawiać los wszystkich nieprzyjaciół związku. Uroczystość kończy się wykonaniem wojennego tańca dokoła spopielonej gałęzi, skropionej krwią zarzniętego na ofiarę barana.

Na Wschodzie tańczy najczęściej sam mężczyzna. Arabska muzyka, „fantazja“, polega na brzęczeniu pałeczką w mały bębenek, trzymany w ręce. Do tego klaskają obecni, wyciągając naprzód ramiona, jakby chciano w ten sposób zastąpić kastanjety. Z pośród siedzących powstaje tancerz, aby wykonać najzdobniejsze obroty ciała i ruchy ramion. Nagle rzuca jak zachwycony spojrzenie w górę, postępuje kilka kroków naprzód i znowu wstecz, wdzięczna gestykulacja ręką — i to już wszystko; wkońcu sadowi się sposobem wschodnim na ziemi i — zbiera oklaski widzów. To jest taniec arabski. Natomiast taniec Beduinów czyni wrażenie

rozbójniczego napadu, jakby się chciały rzucić na nas dzikie zwierzęta, nacierające skokami lub cofające się do rozpędu.

U Kurdów odbywają się nocne uroczystości przy świetle pochodni. Mężczyźni występują w czarnych zawojach i białych burnusach, kobiety z odsłoniętymi obliczami w powiewnych szatach. Wykonują razem fantastyczne tańce cz o p i i wznoszą radosne okrzyki. Tego rodzaju nocne bachanalje spowodowały pogłoskę u ich sąsiadów, że Kurdowie, wzgl. Jezydzi oddają się przytem nieograniczonym wyuzdaniom i że są czcicielami szatana.

U szczepów Dardistanu (na północ i południe od Hindukusz) obnosi się zwłoki w procesjonalnym pochodzie kilka dni przed właściwym pogrzebem, przy uczestnictwie zamówionych mężczyzn, którzy po drodze bezustannie tańczą.

Nieliczona ilość złych duchów „bonga“, w które wierzą południowe ludy Hindostanu, powoduje odprawianie uroczystości na ich cześć, połączone z pijatyką i tańcami. Na południowym zachodzie Kalkuty mieszkający szczep Larka-Kolh urządza pięć razy do roku na cześć Sing-bonga religijną zabawę, podczas której wszystkie namiętności zwolnione z więzów swobodny mają dostęp. Służący zapominają swoich obowiązków względem panów, dzieci wobec rodziców, mężowie wobec żon, wszystkie więzy obyczajności są wówczas zerwane, zwłaszcza u kobiet. Wyuzdane tańce stanowią główną atrakcję zabawy.

Ulubioną zabawę ludu Siamu stanowią przedstawienia teatralne i tańce. Większa część tych przedstawień zasadza się na krokach tanecznych, uzmysławiających ruchem mimicznym miłość, triumf, odmowę i t. p., i na baletach o treści zaczerpniętej z historycznych momentów życia Siamczyków. Właściwe ich tańce odznaczają się cechą, wspólną prawie wszystkim ludom Indyj Zagangesowych. Na tańce te składają się pozy ze zgiętymi kolanami, przyczem kręcące się ramiona zostają naprzód wyprostowane, a tancerki posuwają się

zwolna całą stopą. Zasadniczą tę formę przerywają niekiedy silnemi podskokami, dokonywanemi przez odbicie się piętami, co jest przyczyną nagłego łoskotu. Przy odbiciu się w górę rozprzestrzeniają ramiona, przybierając pozę ptaka z rozpostartemi skrzydłami. Taniec na palcach i piruety nie są znane tancerkom siamskim. Ich ruchliwość w tańcu jest jednak bardzo wielka i powoduje możliwość mimicznego oddania wyrazów w miejsce mowy. Stąd tańce siamskie zaliczyć można do rodzaju tańców nawskroś pantomimicznych.

Dzikie szczepy górskie w kraju Birma uprawiają z zamiłowaniem okolicznościowe tańce o podkładzie religijnym. Nawet tańce szczepu Wa, wykonywane przed wyruszeniem na połów ludzkich czaszek, noszą charakter religijny, gdyż polowanie na głowy jest niejako koniecznością gospodarki społecznej. Jeśli bowiem jaka wieś nie upoluje dla siebie ludzkiej czaszki, może się spodziewać nieurodzaju i posuchy w ciągu całego roku.

Drawidasi południowych Indyj, uprawiający kult diabła, używają w czasie każdej uroczystości tancerzy z kasty Nalke, Porawa i Pompada. Są oni każdorazowo przywołani do swojej czynności, jeśli chodzi o wypędzenie diabła z opętanej przez niego osoby; muszą uczestniczyć w maskaradzie, odprawianej przy obrzędku na cześć boga Bhuta (diabła). Tego rodzaju przedstawienie odbywa się w nocy. Najpierw występuje kapłan Pujari i kręci się w kółko, trzymając w ręce miecz boga Bhuta i dzwonki. Nie popada on jednak w ekstazę w czasie tańca, naśladującego gesty i ruchy Bhuta. Czynność ekstatycznego tańca pozostawiona jest tancerzom z kast wyżej wymienionych. Ci, tańcząc bezpośrednio po nim, wprowadzają się wkrótce w stan zachwyty, w czasie którego wróżą i przepowiadają.

Ludy Beludżystanu chwytają się w tańcu za ręce i tworzą koło, w środku zaś ustawia się muzyka. Koło to raz się ścieśnia, to znowu wydłuża i rozrywa się w ruchach

gwałtownych i wówczas tancerze kręcą się sami wkółko. Narodowym tańcem ich sąsiadów z kraju Afganistanu, jest taniec z mieczami, które trzymają zazwyczaj w obu rękach. Taniec ich odbywa się dokoła słupa wbitego w ziemię. Jeśli posiadają przytem strzelby, wówczas w czasie tańca strzelają w górę, zapalając się w coraz szybszych ruchach aż do stanu oszołomienia.

Kanibalizm szczepu Batta na wyspie Sumatrze połączony jest z przepisami rytualnymi, wśród jakich taniec, przed pożarciem mięsa ludzkiego, główną odgrywa rolę. W stanie żywym są pożerani: 1. wszyscy wiarołomcy związku małżeńskiego, 2. każdy, kto po nocy kradnie, 3. jeniec wojenny, 4. każdy, który bierze za żonę kobietę z tego samego szczepu, 5. zbrodniarz, zabójca, gwałcieciel i t. p. Jeśli rada wioskowa uzna winnym oskarżonego, wówczas sędziowie maczają usta w winie palmowem, na znak, iż „nic więcej nie mają do powiedzenia“, zaczem po kilku dniach winny zostaje przywiązany do pala. Ze strony pokrzywdzonych występuje mężczyzna i bierze najlepszy kąsek, wycinając nożem odpowiednią część ciała z tego „żywego nieboszczyka“. I tak pokolei. Każdy odcinający mięso okala przedtem ofiarę w radosnym tańcu.

Natomiast Alfurzy na wyspach Malajskich, odznaczający się otwartością charakteru i szlachetnością, a przytem wielkiem zamiłowaniem do tańca i muzyki, mają piękny i powabny taniec maku i wojenny jakaleli. Oba tańce wykonywane są przez mężczyzn, choć i dziewczęta posiadają osobny taniec, podobny do hinduskiego „naucza“.

Malajscy czarodzieje z Malabaru, posiadający moc zaklinalnia djabła, skuteczniają tę czynność przy pomocy tańca i węzów. Astrologami i kapłanami Malabaru są t. zw. Pulluwani, przebywający w zagajnikach rojących się od węzów, a poświęconych bóstwom Nageswara, władcy węzów. Stamtąd wyruszają do wsi przy wtórze bębnow i produkują

się tańcami wężów, śpiewając przytem swoim nosowym głosem. Przywołani do leczenia osoby, opętanej przez djabła, odprawiają nad nią swoje egzorcyzmy, połączone z tańcami.

Mężczyźni szczepu Moro na wyspach Filipińskich nie posiadają zamiłowania do tańca, natomiast w dwójnasób odznaczają się niem kobiety. Charakterystykę ich tańca tworzą ruchy górnej części ciała, zwłaszcza ramion i rąk, podczas gdy nogi pozostają w spoczynku.

Szczegółowy opis tańca szczepu *Mincopie* na wyspach Andamanach podaje M. V. Portmann (*Journal of the Asiatic Society of Gr. Br.* XX. — 1888): Na jednym końcu wyprzedzonego miejsca tanecznego ustawia się przodownik tańca z instrumentem muzycznym z drzewa, zwanem „pukuta“. Jest to rodzaj drewnianej tarczy, położonej na kamieniu. Po lewej jego stronie usadowiły się kobiety, po prawej i za nim grupa mężczyzn. Zamiast kobiet, lub razem z niemi, biorą w zabawie udział dzieci. Na drugim końcu siedzą lub stoją tancerze. Przodownik zaczyna śpiewać pieśń, jako przodownik „chóru“; w oznaczonym miejscu melodji wpada chór, a z nim rozpoczyna się taniec. Kobiety siedzą z wyciągniętymi prosto nogami, które trochę tylko skrzyżowane są powyżej kostki. Lewą ręką trzymają łokieć drugiej ręki. Ta druga rozpostartą dłonią uderza w wewnętrzną stronę uda. Mężczyźni, którzy nie biorą udziału w tańcu, biją tylko w dłonie do taktu. Przodownik tańca uderza w pukutę nogą lub jej piętą. Jak przedstawia się całość ze strony muzycznej, to podaje następujący przykład:

Solo

Jk ngát kópa lóka té - tán oi - tan
uch obá dón kichal dó, uch óba - á

Głosy dzieci

Głosy kobiet

Głosy mężczyzn

Chór

Solo

Uch-oba - da kó dędá oh! oh! oh! Uch-oba -
Krok taneczny

Rytm

Rytm pukuty, klaskania

Chór

Solo

dá, kó dędá oh! oh! oh!

Rytm

Pieśń ta jest tworem człowieka nazwiskiem Woichela ze szczepu Aka Jawai; w niej opowiada on, w jaki sposób



Siamskie tancerki.

samoistnie sporządził łuk do strzelania. W tłumaczeniu brzmi to:

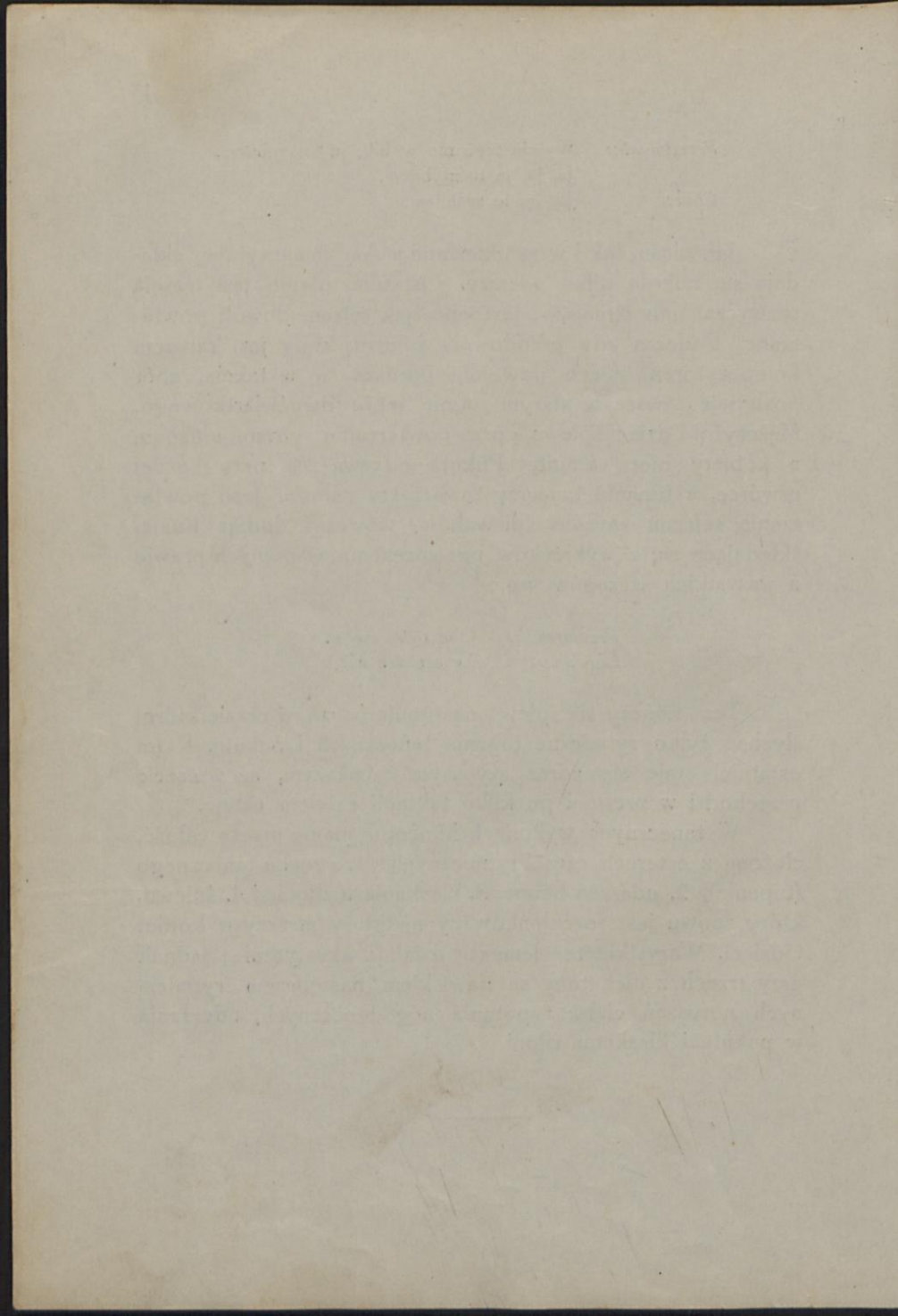
Przodownik: Wyście tego nie zrobili; ja to zrobiłem.
 Ja, ja, ja to zrobiłem.
Chór: Ja, ja, to zrobiłem.

Jak pieśń, tak i wszystkie inne u Andamańczyków, składają się tylko z kilku wierszy. Ostatnie zdanie jest treścią zazwyczaj najważniejszą; jest ono, jak refren, dowoli powtarzane. Podczas gdy przodownik śpiewu, który jest zarazem kompozytorem, nieco dowolnie porusza się w takcie, chór postępuje zawsze w starym rytmie taktu dwucwiartkowego. Mężczyźni i dzieci śpiewają przy powtarzaniu refrenu *unisono*, a kobiety biorą *kwintę*. Pukuta odzywa się przy każdej czwórce, a tupanie tancerzy towarzyszy całości. Jeśli powtarzanie refrenu znużyło śpiewaków, wówczas dodają finale, składające się z wykrzyków bez znaczenia, wspólnych prawie u wszystkich szczepów, np.:

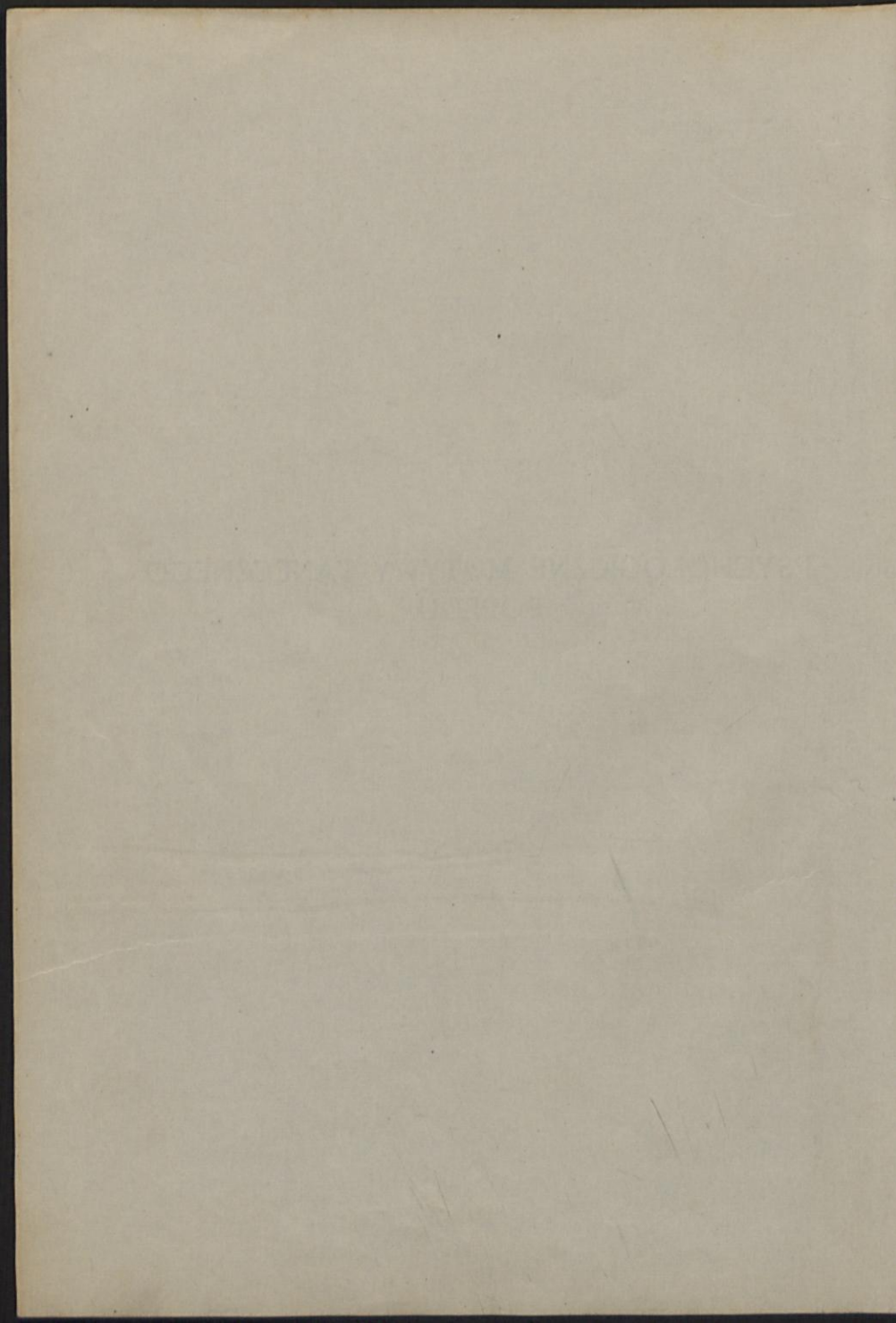
Przodownik: Obe date are a!
Chór: Te are are a!

Tem kończy się śpiew; następuje pauza, w czasie której słychać tylko rytmiczne tupanie tańczących i pukutę. Rytm ostatniej staje się coraz szybszym i dzikszym, aż wreszcie przechodzi w *presto* i po kilku taktach całkiem ustaje.

W tanecznych wykonach Mincopie mamy przeto całość, złożoną z czterech części rytmicznych: 1. z ruchu tanecznego (tupanie), 2. uderzeń bębna, 3. klaskania w dłonie i 4. śpiewu, który znowu jest rozczłonkowany na głosy mężczyzn, kobiet i dzieci. Wszystkie te elementy działają akustycznie; jednak przy trzech z nich tony są zjawiskiem następczem rytmicznych poruszeń ciała: tupotania nóg tanecznych, uderzania w pukutę i klaskania dłoni.



PSYCHOLOGICZNE MOTYWY TANECZNEGO
POPEŁDU



GENEZA RUCHU TANECZNEGO. — EKSTAZA.

Przyczynę tanecznego popędu ludzkości, objawu, spotykanego u najdawniejszych ludów i u dzikich plemion, uewnętrzniającego się w najprymitywniejszych poruszeniach ciała i przybierającego czasem formę coraz więcej wyszukaną, kunsztowną i artystyczną, tłumaczą historycy kultury w sposób rozmaity, choć w założeniu wszyscy zgadzają się na to, iż źródło tańca spoczywa w uczuciu, pragnącem wypowiedzieć się zewnątrznie.)

Z praw fizjologii o działaniu odruchowem mięśni wiemy, że działanie to powstaje na skutek bodźca wewnętrznego, psychicznego, jakim są silnie wzburzone czucia lub wzruszenia różnego rodzaju.

Na powyższy proces przetwórczy zwrócono już od dawna uwagę, że wspomnimy tu pracę Al. Baina o instynkcie i inteligencji zwierząt, a w odniesieniu do człowieka spostrzeżenia H. Spencera w zasadach psychologii i w szkicu o pochodzeniu i sposobie działania muzyki¹⁾.

(Zarówno przyjemne, jak i przykre czucia i wzruszenia dążą do wywołania objawów ruchu stosownie do swojego stanu natężenia. Nerwy czucia, wywołując podrażnienie mięśni, sprawiają, że zwierzęta i ludzie okazują wyrazy przykrości lub zadowolenia odruchami swoich członków, krótko lub dłużej trwałymi.)

¹⁾ Frasers Magazine, Mars 1860.

Łaszenie się psa, jego podskakiwanie i machanie ogonem, prężenie się kota i mruczenie, uderzanie ogonem przez rozwiezionego lwa — oto objawy, łatwo dostrzegalne u zwierząt. Człowiek zakłopotany machinalnie drapie się palcem po głowie, dziecko na widok zabawki skacze i kręci się wkółko, klaszcze w dłonie i śmieje się; pomyślnie załatwiona sprawa jest przyczyną zacierania rąk u wielu ludzi, natomiast bębnienie palcami po stole wykazuje stan zakłopotania. W wielkiej boleści ludzie załamują ręce i rwą włosy. Rozgniewane dziecię tupie nogami; uspokojone — tuli się do matki, która je przyciska do piersi. We wszystkich wreszcie objawach twarzy i w blasku lub przyćmieniu oczu odzwierciedlają się uczucia, rzeźbiące wyraz oblicza w maskę tragiczną lub nadające jemu charakter piękna albo brzydoty w owym momencie, kiedy burza uczuć przechodzi przez pierś człowieka¹⁾.

Badania nad powstaniem i rozwojem mowy ludzkiej stawiają nas wobec faktu jej ewolucji, począwszy od nieartykułowanego krzyku człowieka pierwotnego, pragnącego wyrazić w ten sposób swoje myśli i uczucia, aż do zupełnego jej rozwoju, który umożliwia nam wypowiedzanie najsubtelniejszych przeżyć duchowych. Wynika stąd, iż początkowa ludzka mowa nie była w stanie wypowiedzieć tego wszystkiego, „czego dusza zapragnie“, że natężone uczucie musiało szukać różnych sposobów wypowiedzenia się, a znajdowało je łatwo w odruchach, jako w przyrodzonym fizjologicznym zjawisku skurczów mięśniowych, towarzyszących i dzisiaj jeszcze objawom czuciowo-wzruszeniowym.

Powiemy przeto, iż ruch ciała i gestykulacja, wspólnie i równorzędnie z dźwiękami głosowymi, stanowiły pierwszą mowę człowieka i sposób wzajemnego porozumiewania się ludzi.

¹⁾ Szczegółowo o powyższem: Charles Darwin „The Expression of Emotions in Man and Animals“. London 1872.

Trafną uwagę w tym względzie podaje przedmowa do zbioru starych pieśni chińskich, znanego jako Szy-Dzin: „Poezja“ — czytamy tam — „jest wytworem poważniejszej myśli. Myśl, powstająca w umyśle, staje się poważną, wyrażona w słowach, tworzy poezję. Uczucia pobudzają do ruchu i przyobleczone zostają w słowa. Kiedy wyrazy nie wystarczą do ich oddania, uciekamy się do westchnień i wykrzykników. Kiedy westchnienia i okrzyki nie wystarczą, dopomóc musi przeciągła wymowa pieśni. Kiedy ta przeciągła wymowa pieśni nie może oddać treści, nieświadomie ręce zaczynają się poruszać, a nogi tańczyć“.

Pieśń i taniec jako wyrazy uczucia idą równolegle, wspomagają się wzajem i tworzą formę uzewnętrznienia wzburzonych uczuć prymitywnego człowieka.

Człowiek ten tańczył i tańczy w rozmaitych okolicznościach życia: radując się i smucąc, uprawiając pole lub przy zbieraniu plonów; tańcem wita i żegna zmiany pór roku, z nim wyrusza na wojnę i na polowanie; używa ruchów tanecznych przy swoich sztukach czarodziejskich i modlitwach o sprowadzenie deszczu i odpędzenie choroby. Słowem, niema ważniejszych okoliczności w życiu prymitywnego człowieka, w którychby on nie tańczył.

W nawiązaniu do badań i spostrzeżeń objawów czuciowo-ruchowych postawimy tedy jako przyczynę tanecznego popędu ludzkości naturalną właściwość uzewnętrzniania uczuć i wzruszeń ruchami ciała.

(Z poszczególnych tych ruchów nie mógłby jednak powstać taniec, gdyby one nie były wyposażone w rytmiczność. Ta bowiem tworzy podstawę jego ewolucji, począwszy od tańca prymitywnego, aż po taniec, jako wyraz rozwiniętej sztuki. Albowiem charakterystycznym znamieniem tańca jest rytmiczne uporządkowanie ruchów. Niema tańca bez rytmu.

Pochodzenie rytmu tanecznego jest ściśle zespolone z przyczyną powstania rytmu pracy człowieka. Impulsem

tego ostatniego objawu jest ustrój fizjologiczny: rytm serca i klatki piersiowej przy oddychaniu i całe urytmizowanie wewnętrznej pracy ustroju cielesnego są motywami rytmów



Bolero. (Z litografji J. H. Hermanna r. 1834.)

zewewnętrznych. Wszelka robota człowieka, trwająca przez dłuższy okres czasu z małemi przerwami dla wypoczynku, układa się w rytmiczne ruchy ¹⁾).

¹⁾ Por.: Bücher „Arbeit und Rhythmus“. Leipzig u. Berlin. IV Aufl. 1909.

Abstrahując od tego, jakie wewnętrzne pobudki powodują prymitywnego człowieka do tańca, określimy taniec jako pracę mięśni i ciała, o ruchach wybitnie rytmicznych.

Ustawiczne lub często powtarzające się wykonywanie jednej i tej samej pracy powoduje rozwój jej formy, ona zaś może się doskonalić tylko wtedy, jeśli praca nie nosi cechy dorywczości. O warunkach rozwoju pracy decyduje jej cel, który musi odznaczać się użytecznością. Stopień tej użyteczności stanowi o zakresie doskonalenia pracy, o sztuce pracowania, przechodzącej rozmaite ewolucje, zależnie od materiału, sposobu i samego celu roboty.

Taniec dorywczy, w którym pojedynczy człowiek daje wyraz od samych początków swoim uczuciom, podobnie jak praca dorywcza, będąc tworem szybko przemijającym, wykonywanym dla chwilowego zadowolenia jednostki i widzów, nie mógł mieć warunków ustalenia się w społeczeństwie, tem mniej warunków rozwoju, wymaganego przez każde ćwiczenie się w sztuce. Tego rodzaju samorzutnego tańca nie możemy przeto brać za podstawę rozwoju formy tanecznej, jak nie moglibyśmy wyciągać wniosków analogicznych z ruchów podobnych do tańca u zwierząt, choć wielu ptakom taniec jest równie nieobcy, jak śpiew. Niektóre bowiem samce popisują się wobec samic skokami, pozami, ukłonami i gestami, jak widzimy to np. w zachowaniu się ptaka tetras phasaniellus z Ameryki północnej, czapli ardea herodias, sępa cathartes jota, niektórych synogarlic i gołębi.

Taniec mógł jednak rozwijać się z chwilą nabycia podobnego znaczenia użyteczności, jak każda celowa praca, powtarzana w różnych okolicznościach przez wielu ludzi.

Początek historii ludzkiej pracy wykazuje — analogicznie do życia ludzkości — charakter czynności gromadnej. Gromada i klan u kolebki dziejów są ową istotą wielokómkową, z której zczasem odrywały się poszczególne ko-

mórki, aż zindywidualizowały się do postaci jednostek współczesnego ustroju.

I taniec przeto musiał posiadać ów charakter gromadnej



Ludowy taniec grecki.

czynności, jeśli się miał różniczkować w ewolucji dziejów. Z konieczności tedy wypada nam śledzić rodzaj i charakter prymitywnego tańca gromadnego, jako iż on właśnie jest źródłem współczesnej sztuki tanecznej.

Poprzednio już nadmieniliśmy, że tańce prymitywnych ludów były i są wykonywane w czasie rozmaitych ważniejszych okoliczności ich życia. Tańce te odbywają się gromadnie i są wyrazem wspólnego stanu wzruszeniowego lub uczuciowego. W dawnym i naturalnym ustroju społecznym gmina i klan posiadają wspólną duszę. Wszystkie umysły, nastrojone na jedną nutę, poruszane są uczuciami, władającymi całą grupą. Na indywidualizm niema jeszcze miejsca. Wypadki na łowach, niebezpieczeństwa napadu, doznane krzywdy lub przyjemności, pomyślne lub nieudane zbiory, słowem, każde zdarzenie radosne lub smutne odbija się wyrazem uczuć na całej gromadzie.

Powyższe spostrzeżenia, oparte na badaniach etnologicznych, usuwają wręcz przypuszczenie, jakoby źródło tanecznego popędu ludzkości pochodziło wyłącznie ze wzruszeń radosnych, uzewnętrzniających się grą i zabawą, lub z pobudek pochodzenia estetycznego.

Wyraz różnorodnych uczuć i wzruszeń gromadnych przyjmował formę nie tylko gromadnego ruchu ciał (będącego zarodkiem tańca), lecz także objawiał się w okrzyku i śpiewie, owych paralelicznych wyrazach wzburzonych stanów psychicznych.

Taniec, jako praca fizyczna, spowodowana aktem dyspozycji psychicznej, musiał przynosić jakiś pożytek gromadzie, jeśli starano się wykonywać go często i w różnych okolicznościach życia. Nie wynikał on wprawdzie z przyczyny zaspokojenia potrzeb życiowych, lecz spowodowany nadmiarem uczucia, dla nich pośrednio pracował.

Skutki tańca, jako pracy, odnosiły się do jego przyczyny, ta zaś tkwiła we wzburzonych uczuciach. Oto pod wpływem tańca uczucia wzmagały się coraz więcej i potęgowały w poszczególnych jednostkach, jak i w całej gromadzie drogą sugestji- czynnika, znanego w psychologii tłumów. Taneczne wyrazy uczuć działały tedy na same uczucia pobu-

dzająco, wzmacniały je, natężyły do najwyższego napięcia i wyposażyły gromadę w stany duchowe bliskie obłądu i szału. Był to zapal, było ekstatyczne uniesienie, przenoszące się drogą sugestji z jednostki na jednostkę.

W ten sposób praca fizyczna (taniec) sprawowała funkcję akumulatora pobudzonych uczuć, ładując je do stanu najwyższego napięcia, umożliwiającego ich wybuch.

Ekstaza, szal, uniesienie, natchnienie, czy jakkolwiek nazwalibyśmy natężenie psychiczne stanów wzruszeniowo-czuciowych, oto objawy, towarzyszące wybuchowi.

Zbiorowy stan ekstatyczny koncentrował się w wyrazach dwójakiego rodzaju: uczucia radosne z treścią wzruszeń stenicznych przyprawiły gromadę o ekstazę orgjastyczną, zmysłową; uczucia smutku, wzruszenia asteniczne, powodowały ekstazę czuciowo-myślową, kontemplatywną.

Wyładowanie się uczuć sposobem ekstazy było ich odprężeniem, znamionowało powrót do równowagi duchowej, czyli t. zw. błęgiego stanu poekstacyjnego.

Stan błogości, spowodowany wyładowaniem uczuć i ich uciszeniem, jako najwyższy wyraz pomyślności życiowej, został więc osiągnięty pracą tańca, a to jego skuteczne działanie, chociaż przez gromadę niewyrozumowane, tem więcej było przez nią odczute.

Ostateczne skutki tej pracy ujawniały się w zadowoleniu, jako nieodłącznym atrybucie błogości stanu duchowego.

Taniec ludzi prymitywnych i dzikich plemion nosi zatem charakter pracy, mającej na celu użyteczność społeczną gromady.

Jeśli uczucie i wzruszenie są pierwszymi źródłami ruchu tanecznego, to zadowolenie, powstałe z uciszenia wzburzonych stanów psychicznych, będzie ostatnią naturalną przyczyną, powodującą prymitywnych ludzi do powtarzania tej pracy tak często, iż rychło stanie się ona podstawą do jej udosko-

nalenia, do kształtowania jej w formy coraz bardziej skomplikowane, aż stanie się sztuką taneczną.

Obecnie musimy się zastanowić nad tem, jakie zewnętrzne lub wewnętrzne przyczyny mogły działać na wzburzenie uczuć prymitywnych ludzi do tego stopnia, iż musieli wypowiadać je ruchem swoich ciał, tym zarodkiem tańca.

Tu należałoby się wżyć — o ile możności — w ich światopogląd. Środkiem pomocniczym tej drogi będzie duchowe życie dzikich plemion, jako najbardziej zbliżonych do ludów pierwotnej natury. Religijność i ściśle przestrzeganie obrządków stanowią ośrodek ich życia. Za przedmiot święty uważają rzeczy natury i czynności z niemi połączone, — kapłanów czczą jako ludzi, zdolnych istotnie porozumiewać się z bogami. Każde zdarzenie jest rozpatrywane pod kątem religijnego uczucia.

Możemy przeto powiedzieć, iż większa część ludów reagować będzie najsilniej na pobudki, wypływające z motywów religijnych. Zabarwienie to będzie się objawiało w przypisywaniu znaczenia religijnego zaistniałym zdarzeniom i okolicznościom. Forma wyrażenia tych uczuć przybiera charakter obrządku, uroczystości — kultu.

Taniec naturalny, prymitywny, będzie przeto najczęściej występował jako wyraz czuciowo-wzruszeniowy, towarzyszący kultowi religijnemu. Będzie on tańcem religijnym.

Skoro gromadny taniec religijny, obrzędowy, — a w ostatnim znaczeniu — taniec czarowniczy zaistniał jako część obrzędowa kultu, z tą chwilą musiał się zastosowywać coraz więcej do formy danego obrządku, musiał się wykształcać i postępować według pewnych reguł i norm, związanych ściśle z kultem.

Od tej chwili, religijny taniec staje się zarodkiem form wyrobionego tańca, jako sztuki.

Powyżej oznaczyliśmy źródło tanecznego ruchu jako pracę psychofizjologiczną, nie pozbawioną celu użyteczności

społecznej. Powiedzieliśmy, iż użyteczność ta polegała na odczuciu błogiego stanu zadowolenia, który był ostatecznym wynikiem tanecznego ruchu.

Stan ów został spowodowany wyładowaniem (odprężeniem) uczuć, napiętych do granic najwyższych. Wyładowanie nastąpiło w ekstazie. Zależnie od przyczyny działającej, ekstaza przybiera charakter orgastyczny lub kontemplatywny. Te dwie formy musiały pozostawiać po sobie chwilowe ślady w samym fizjologicznym ustroju człowieka: *Orgasmus* powodował ośrodki nerwowe do ruchu materji w kierunku wyładowania zmysłowych pożądań. *Contemplatio* otamowywała ruchy materji. Jednak w wyniku oba rodzaje ekstazy sprowadzały stan błogości i zadowolenia.

Ponieważ życie duchowe człowieka spotykamy dopiero na wyższym stopniu jego kultury, przeto łatwo zrozumieć, iż początkowo najsilniej władały nim uczucia i wzruszenia niższego rzędu, objawiające się ekstazą orgastyczną.

W istocie, taniec wyuzdany i rozpasanie w nim zmysłów o wiele częściej zachodzą u prymitywnych i dzikich ludów, niż taniec poważny, mający swoje ujście w ekstazie kontemplatywnej.

Uciecha, płynąca z widoku zaspokojenia zmysłów, łączy się ściśle z orgastycznym tańcem.

Zczasem uciecha ta — mocą instynktu — staje się pierwszym motorem, pobudzającym gromady do tańca. Z tą chwilą motyw religijny ustępuje miejsca motywom świeckim, służy celom zabawy.

I tu następuje punkt zwrotny: przeobrażony taniec religijny staje się tańcem świeckim, towarzyskim.

Nieomal po sam koniec XIX wieku przeważało wśród etnologów zdanie, iż źródło tańca pochodzi z pojedynczego wyrazu radości i zadowolenia i że najprawdopodobniej dopiero później zatoczyło ono szersze kręgi, obejmując niemi również inne, odmienne przyczyny. W przeciwieństwie do tego twier-

dzenia, uczoney niemiecki Gerland, po zestawieniu wiadomości o tańcach Polinezyjczyków doszedł do przekonania, że wszystkie tańce są pochodzenia religijnego¹⁾. Ten sam pogląd wypowiedział Preuss, opierając się na studjum tańców indyjskich szczepów²⁾, i wreszcie częściowo Wundt, popierający powyższe dowodzenia przykładami tanecznego kultu Greków i pierwotnych Rzymian.

Ten ostatni ścieśnia jednak ów pogląd, uważając go z punktu psychologicznego prawdopodobieństwa za nazbyt krańcowy. Według niego, można przyjąć za rzecz dowiedzioną, że wyrobiony i wyuczony (disziplinierte) taniec, który się odbywa według stałych i najczęściej dosyć skomplikowanych norm, wszędzie źródłowo bywa spotykany jako taniec obrzędowy i przeto — w ostatniej instancji — jako taniec czarowniczy. Że — powiada dalej — istnieją jednak również niewyuczone tańce, podskoki i podrygi, będące wyrażeniami uciechy, lub ekstatyczne ruchy z wyrazem mimicznym bólu, jako znakiem smutku, lub wkońcu gimnastyczne ćwiczenia pojedynczych osób, które stają się czasem przedstawieniami, bez możności wykazania w nich każdorazowo wyraźnie lub przypuszczalnie pierwiastka tańca czarowniczego. Pomawianie pochodzenia źródła tanecznego z powyższego tańca byłoby przeto taką samą psychologiczną niedorzecznością, jak twierdzenie, że pieśń w ogólności, t. j. zdolność człowieka do wyrażania w rytmicznej formie mowy jego uczuć i wzruszeń, miałyby pochodzić ze zaklęć czarodziejskich³⁾.

Modyfikując powyższe dowodzenia, twierdzimy, że źródłem tanecznego popędu ludzkości są wzburzone stany wzruszeniowo-czuciowe, które szukają wyładowania przy pomocy ruchów

¹⁾ Weitz „Antropologie der Naturvölker“ 1872. T. VI.

²⁾ Preuss „Der Ursprung der Religion und Kunst („Globus“ Bd. 86 u. 87. Braunschweig 1904—1905).

³⁾ Wundt „Völkerpsychologie“ t. II, str. 426 i nast.

fizjologicznych, dla celów przywrócenia równowagi duchowej, objawiającej się stanem błogości i zadowolenia. Że, następnie, w ten sposób powstały i uprawiany taniec naturalny przechodzi w początkową formę tańca jako sztuki tam wszędzie, gdzie był najczęstszym wyrazem uczuć religijnego życia.

Natomiast wszystkie podziały tańców ludów prymitywnych i dzikich na myśliwskie, bojowe, wegetacyjne (przy zmianach pór roku i połączonych z niemi zdarzeń) i t. p., jakkolwiek niepozbawione motywów psychologicznych, są w badaniu istotnych źródeł popędu tanecznego rzeczą uboczną.

Zauważyć jeszcze należy, iż na formę rozwoju naturalnego tańca pierwotnego, na rozwój różnorodności jego rytmu, będącego podstawą składnego wykonywania ruchów, wpłynęło niepomiernie instynktowne naśladownictwo rozmaitości rytmów wszelkiego rodzaju codziennej pracy, która w wielu wypadkach i z rozmaitych przyczyn nosiła cechę religijnego kultu.

Uczucie rozkoszy, pochodzące z rytmu i ruchu, stanowi nieodłączny atrybut tanecznych wzruszeń, tak silny, iż czasami wybija się ono na pierwsze miejsce z pośród wszystkich innych motywów tanecznego popędu. To jest powodem, że niejednokrotnie, szukając tych motywów, odnosi się wrażenie, jakoby tańce były wykonywane jedynie dla zadowolenia powyższego uczucia.

Ponieważ zaś towarzyszy ono każdemu tańcowi — bez względu na to, jakie właściwe psychologiczne motywy skłoniły jednostkę lub gromadę do wykonywania tanecznych ruchów — przeto uczuciu temu moglibyśmy przypisać znaczenie pierwotnego źródła popędu tanecznego, gdyby nie okoliczność genezy tegoż uczucia: rozkosz urytmizowanego ruchu rodziła się i rozwijała z gromadnej pracy — i tańca.



Nowoczesna tancerka artystyczna (Luiza Kresse).

GEST I POZA. — TANIEC MIMICZNY.

Z rozwojem prymitywnej kultury ludów pierwotnych i dzikich plemion przeobrażają się również psychologiczne motywy tańca, które sprawiają, że właściwe źródło tanecznego popędu usuwa się coraz głębiej i chowa w najniższych pokładach zbiorowej duszy, podczas gdy cele, początkowo uboczne, stają się pierwszymi.

Jeżeli taniec naturalny mógł przejść w formę choćby najprostsza i najmniej skombinowaną tańca jako sztuki tam wszędzie, gdzie występował w obrzędach religijnych, to właśnie one wraz z uroczystościami świątecznymi stawały się powodem wysuwania tych ubocznych celów na miejsce dominujące.

Rzecz ta łączy się ściśle z przeobrażeniami duchowymi, ulegającymi zmianom z postępem pogłębiania światopoglądu i złączonych z nim przedstawień.

Mitologia i religja biorą swój wątek z zastanawiania się nad początkiem, przyczynami, związkami, stosunkami i końcem wszystkich wszechrzeczy, istot i zjawisk.

Początkowe, niedołączone myślenie, zaprawione mocno domieszką wyobraźni, tworzy mitologję, w której materiał, osiągnięty z poznawania, gromadzi w pojęcia czysto teoretyczne. Z chwilą, gdy myślenie z wytworzonych tą drogą pojęć zaczyna wyprowadzać wnioski praktyczne, zapytując siebie: co i jak czynić należy, aby coś pozyskać lub czegoś uniknąć, przechodzi ono na tory religji, czyli uczuwania pewnych obowiązków względem otaczającego świata.

Mitologia jest więc wyrabianiem światopoglądu, idei, pracą rozumu pierwotnego. Religja jest wytwarzaniem się woli, objawiającej się w czynach¹⁾.

Mitologiczne ujęcie światopoglądu rozpoczyna pracę

¹⁾ J. Karłowicz: Mitologia i religja grecka. W. Enc. powsz. t. 26.

początkującego rozumowania drogą wyobrażeń i przedstawień, które domagają się zewnętrznych wypowiedzeń. Zabarwione mocno uczuciami, wyrażają się one pod postacią znaków, wypowiadających ustosunkowanie się rozumu do świata real-



Nowoczesny taniec stylowy mimiczny (Sent Mahesa).

nego i uzmysławiających treść podmiotowego i przedmiotowego poznania.

Pierwszemi porozumiewawczymi wyrazami rozumowemi — oprócz okrzyków — były znaki ruchowe, czyli g e s t y (mimika ruchu). Drugie tworzyły się ze znaków spoczynkowych, czyli

z pozy (mimika spoczynku). Trzecie powstały z połączenia obu poprzednich, dając miejsce kompozycji figuralnej (pantomimika).

Przemianowując powyższe pojęcia na wartości ruchów tanecznych, osiągniemy jako wynik następujące formy: Taniec orgjastyczny rozwijał się po linii ruchów z przewagą ewolucji gestów, natomiast kontemplatywny z wybujałością ewolucji pozy. Późniejszy taniec rozporządza oboma środkami dowolnie, tworząc taniec figuralno-kompozycyjny.

Zarówno gesty, jak i pozy, przedstawiają bezpośrednio przeżycia, ubrane już w formę początkowej idei. Pracują wspólnie z wyrazami uczuć, które im przewodzą.

Z kolei rzeczy nie tylko same uczucia, lecz całokształt przeżyć będzie się wyrażał ruchem fizjologicznym. Stąd tańce naturalne w dalszym swoim rozwoju obrazują ustosunkowanie się gromady do świata zewnętrznego. To ustosunkowanie się oparte jest początkowo na światopoglądzie mitologicznym.

Pierwiastek mitologiczny będzie zatem silnie podkreślony w dalszym rozwoju tańca prymitywnego.

I to jest ta druga faza, w której źródłowy motyw tanecznego popędu doznaje przeobrażenia przez wysunięcie na czoło motywu wtórego: oto gromada tańczy nie tylko z właściwego popędu, leżącego w uczuciach, lecz także dla wyrażenia budzącej się idei, którą pragnie utrwalić w znakach widzialnych.

W okresie tego rozwoju względy estetyki zaczynają się wplatać w formę taneczną. Albowiem, jak źródłem pierwotnego popędu tanecznego były wyrazy uczuć, tak tutaj taniec jest obrazowaniem przeżyć przy współdziałaniu pierwiastka rozumowego.

Możemy przeto powiedzieć, że początek t. zw. prymitywnego filozofowania rozpoczyna się z chwilą użycia gestu i pozy w pierwotnym tańcu ludzkości, słowem, z momentem posługiwania się mimiką.

W tym drugim rozwoju tańca spotykamy się tedy z użyciem mimiki, uzmysławiającej przeżycia różnych zdarzeń, jako to: łowów, wypraw wojennych, zmiany pór roku i t. p. Taniec tego rodzaju będzie się różnił formą od tańca naturalnego — ekstatycznego, wykonywanego przez gromadę przy tych samych okolicznościach. Będzie on bowiem realistycznie przedstawiał myśl, powstałą z prymitywnego rozumowania. Aby osiągnąć ten cel, taneczniczy posługują się nierzadko zewnętrznymi akcesorjami pierwszych przeblysków sztuki scenicznej: przebieraniem się w odpowiednie stroje, które moglibyśmy nazwać zaczątkami kostjumów, i charakteryzowaniem swoich twarzy przez użycie prymitywnych masek.

Pozornie zdawałoby się mogło, że wyłącznym celem realistycznego tańca mimicznego jest właśnie samo obrazowanie przeżyć i zdarzeń prymitywnego człowieka. Chęć utrwalenia tych zdarzeń miałyby być psychologicznym motywem tanecznego ruchu. Przy dopuszczeniu takiej jedynie wyłączności musielibyśmy zapytać, jaki cel użyteczności społecznej miały na względzie tego rodzaju tańce? Jeśli powyższy, wówczas tańce te byłyby prymitywną formą sztuki, a raczej literatury, czem są według mniemania H. M. Posnetta, który tańce te nazywa literaturą obrazową, embrjonalną, i Ch. Letourneau'a, będącego z nim w zgodzie¹⁾).

Temu generalizowaniu pojęć przeciwstawia się kwestja często używanego tańca mimicznego w czasie czynienia czarów przez ludy pierwotne. Różne jego formy stanowią nieodłączną część praktyki czarowniczej i każą przypuszczać o istnieniu powodów o wiele głębszych, niżli względy psychologiczno-estetyczne.

Oddawanie się z zapalem wykonom tańca ekstatycznego

¹⁾ Huteson Macaulay Posnett: *Litterature comparative*. Przekł. Daszyńskiej. Warsz. 1895; Ch. Letourneau: „L'évolution littéraire dans les diverses races”. Paris 1894.

miało jako ostateczny cel sprowadzenie stanu błogości i zadowolenia, który następował po wybuchu ekstazy. Analogicznie przeto musimy szukać przyczyny podobnych stanów w tańcu mimicznym — realistycznym, dopatrując się go tym razem w pobudkach rozumowych, na jakich tle rozwija się akcja gestu i pozy.

Najprostszą formę zadowolenia — w objawach prymitywnego myślenia — sprowadza zadośćuczynienie, odnoszące się do spełnienia życzeń, które mogą sięgać zarówno sfery możliwości, jak i niewykonalności.

Wywołanie spełnienia życzeń — w mitologicznym światopoglądzie — dotyczy podmiotu osobowego lub przedmiotu natury martwej i żywej, która — według rozumowania prymitywnego człowieka — powinna zaspokoić jego zachcenia.

Nieznajomość świata przyrody napawa go przekonaniem, że istnieją sposoby wywoływania spełnienia życzeń nawet w granicach rozumowej niemożliwości. Bujna wyobraźnia i zdolność wyolbrzymiania uczuć są tego przyczyną.

Znajomość używania „argumentów przekonywujących“ w sferze spełniania życzeń posiadają „uczni“, którymi są: kapłani, czarodzieje, pierwotni lekarze. Oni to zastosowują środki, wywołujące skutek.

Używają tedy swoich czarowniczych sztuk, czyli wywoływania. Oni więc są znachorami i wywołującymi zaklinaczami.

W praktykach, jakie znachor czyni, chodzi mu o zadowolenie, jeśli nie własne, to w każdym wypadku całej gromady, płynące z przekonania, że praca, którą on wykonuje, przyniesie pożądany skutek.

Znachor musi przedewszystkiem wejść w styczność z przedmiotem, mającym spełnić jego życzenie. Musi go wzruszyć, t. j. przez swoją czynność zniewolić ku sobie, uczynić posłusznym. Słowem, przedmiot, mający spełnić życzenie, musi dać posłuch zaklinaczowi. Posłyszeć można

jedynie mowę, którą się rozumie. Znachor powinien wiedzieć, jakim językiem należy przemawiać do danego przedmiotu. Językiem tym jest czynność, dobrana o ile możności jak najdokładniej do istoty, jakości i sfery działania danego przedmiotu. Jest to zamawianie, zaklinanie, czary, gusła.

Aby jednak osiąść klucz do zamawiania, które ma wzruszyć czarowany przedmiot, trzeba samemu wzruszyć się w jego kierunku, t. j. wzniecić w sobie sympatję dla jego istoty. Należy z nim czuć wspólnie, odczuwać jego treść wewnętrzną.

W tym celu winien znachor użyć środków, wzbudzających jego stany czuciowo-wzruszeniowe.

Jednym z nich, najczęściej używanym, jest taniec. On bowiem jest naturalnym wyrazem wzburzonych uczuć i wzruszeń. On działa na nie pobudzająco i doprowadza jednostki do stanu ekstazy i błęgiego zadowolenia; on otamowuje czynności rozumowego sprawdzianu, mogące nasunąć wątpliwość w realne korzyści, płynące ze skutku czarowania. On pracuje w sferze iluzji, prawdziwego złudzenia i ekscytowanej wyobraźni.

Zamawianie — jak rzekliśmy wyżej — polega na czynności, obracającej się w sferze działania danego przedmiotu. W etnicznej psychologii znane jest ono pod nazwą czarownictwa z analogji (Analogiezauber), na które pierwszy zwrócił uwagę Preuss¹⁾, mający już podwalinę do swojej teorii w psychologicznych studjach Schurtza²⁾.

Czarownictwo z analogji polega zewnętrznie na naśladowaniu tych przejawów natury, które się pragnie u niej wywołać.

Jest to zamawianie zjawisk, rzeczy etc. na życzenie znachora.

1) Op. cit.

2) Schurtz: *Urgeschichte der Kultur*. Leipzig 1900.

Uderzającego przykładu zamawiania dostarczają mitemiczne tańce miłosne, w których obopólne zaloty przedstawione są dosadnymi wyrazami gestu i pozy we wszystkich stadjach i cieniowaniach, z mniejszą lub większą wprawą przeprowadzonymi aż do ostatniego aktu zmysłowego, jako ich zakończenia.

Zdawaćby się mogło, że pobudką i celem takiego tańca nie jest nic innego, jak tylko czysta lubieżność i erotyka, posługująca się dla odmiany wrażeń formą taneczną. Tymczasem właściwą istotą erotycznych tańców jest prymitywny pogląd, że ludzie i zwierzęta posiadają moc czarowania natury i że mogą ją zapłodnić przez to, iż zapłodniają istoty jej równe. Tem tłumaczą się skrajnie wyuzdane tańce dawnych Meksykańczyków, gdzie gromady mężczyzn, poprzebieranych za demony, skakały w erotycznych pozach, gdzie nierządnicę, jako ucieleśnienie bogiń, były przedmiotami ich uwielbień. Stąd także podobne im uroczystości taneczne Australczyków, ceremonie w domach młodzieży u Mikronezów (Jap) i u południowych Słowian¹⁾. W Niemczech zachowały się resztki zamawiania w t. zw. Mailehen, rajeniach majowych — i Maispielen, majowych zabawach. Preuss dostrzega w nich całkiem jasno czarownictwo z analogji, a twierdzenie swoje popiera podobnym zwyczajem Estończyków, u których wybrana przy ognisku dziewczyna zostaje uprowadzona do lasu, poczem młodzieniec kładzie się obok niej i musi położyć na niej symbolicznie swoją nogę. W ten sposób spoczywają oboje aż do rana.

Przytoczone powyżej tańce miłosne mają na celu spowodowanie płodności ziemi, obfitych urodzajów, pomyślnych zasiewów. Prowadzone są przez czarodzieja-znachora, który nimi kieruje. W istocie więc nie należą do tańców miłosnych, lecz do wegetacyjnych, obrzędowych.

¹⁾ Por. Schurtz: Altersklassen und Männerbünde. Berlin 1902.

Weźmy teraz pod uwagę taniec zwierzęcy, tak często wykonywany przez dzikie szczepy, np. taniec kangurów. Gdy w okresie posuchy kangury rzadziej się zjawiają, wówczas Australczycy udają się nieraz milami daleko, tańczą wokół kamieni, naśladowując ruchy kangurów, piją wodę z drewnianych naczyń w ten sposób jak one to czynią i uderzają w skałę maczugami i dzidami. Taniec ten ma spowodować zjawienie się kangurów. To ma na celu również taniec bawoli preryjskich Indjan — odnośnie do bawołów. Środkiem pomocniczym i skutecznym zamawiania są części skóry lub upierzenia danego zwierzęcia, wdziewanie jako strój.

W przeciwieństwie do Büchera przypisuje Preuss nawet tańcowi przy robocie źródło zamawiania czarowniczych. Bücher i Schurtz tłumaczą powstanie tego tańca w analogiczny sposób do powstania pieśni roboczej, t. j. wyprowadzają go z nieświadomej konieczności ułatwienia sobie czynności pracy przez to, że towarzyszy jej rytmiczny śpiew, względnie samą pracę wykonuje się rytmicznie. Przykładem takich tańców przy robocie jest uprawa roli na Mindanao przez szczep Bagabo i na Madagaskarze przez Madagassów.

Według zdania Preussa, przejście z celowo wykonywanej pracy do bezcelowego tańca nie może być wytłumaczone jedynie przez wskazanie rytmiczności jako przyczyny tego przejścia; człowiek prymitywny musiał dojść do przekonania, że nie tylko istnieje łączność między wydajnością pracy i rytmicznymi poruszeniami (ewent. w równej mierze dźwiękami, powstałymi przy wykonywaniu pracy, okrzykami i pieśniami), lecz wydajność pracy zawisła jest wprost od zjawisk, jej towarzyszących. Innymi słowy: praca nie udałaby się, gdyby brakowało jej towarzyszącego rytmu. Dawni Meksykańczycy dostarczają klasycznego przykładu do tego związku rzeczy w ceremonjale Ayacachpixolo ich wiosennej uroczystości Tlacaxipenaliztli, gdzie „z trzaskiem sypie się nasienie“.

Preuss skłonny jest nawet przypisać czarownicze znaczenie tańcowi wojennemu: im pilniejszy taniec, tem więcej siły zamawiania (zwycięstw).

Tego rodzaju mimiczne tańce czarownicze kończą się przejściem w taniec ekstazy, w którym danemu podmiotowi zdaje się, że on sam jest przedmiotem, jaki przedstawia.

Z powyższych danych widzimy, że ściśle rozgraniczenie celowości mimicznego tańca realistycznego byłoby trudne do przeprowadzenia z przyczyny różnorodności tematów, które powodują prymitywny rozum do szukania wyrazu swoich myśli w gestach i pozach.

Zdarzyć się bowiem może, iż czasem poprzednia celowość tańca mimicznego, polegająca na czarowniczym zamawianiu spełnień zjawiskowych, zatracą swój właściwy charakter i pozostaje tylko formą wypowiedzenia przeżytych zdarzeń życiowych, przechodzi w młodsze pokolenie szczepu już tylko w postaci realistycznego obrazowania różnorodnych przeżyć i wypadków. Służy on przeto więcej celom zabawy i uciechy, a zdarza się również, że bywa podjęty jako środek czarowania w ważniejszych okolicznościach i potrzebach.

Odnosi się to zwłaszcza do tańców wojennych, które mogą inne przybierać znaczenie, jeśli są wykonywane tuż przed bitwą i po bitwie. W pierwszym wypadku mogą nosić cechę czarowania, w drugim wyrażać uciechę z odniesionego zwycięstwa.

Pomijając kwestję nieodłączności muzyki i śpiewu od tańców mimicznych, stwierdzić musimy, iż tańce te, skoro uległy fazie zasadniczego przeobrażenia się ich motywu, stały się — bez względu na cel ich wykonania — źródłem przekazywania następnym pokoleniom ważniejszych zdarzeń i przeżyć gromady. Mimowoli więc musiały być zarodkiem rozwoju literatury pisanej — i w tem zgadzamy się z poglądami Posnetta.

Zczasem, gdy z postępowaniem pogłębiania się światopoglądu obszar myślowy szukał środków uzewnętrznienia nie tylko dla przeżyć duchowych, lecz także starał się o odzwierciedlenie swojej idei, znalazł je w znakach ogólnych — symbolach.

W tego rodzaju przedstawieniach, realistyczne ujęcie mimiki jest podporządkowane przewodniej idei, stanowiącej zasadniczą treść wypowiedzianej obrazowo myśli.

Mimika symboliczna kreśli granicę swojej wyrażalności, poza którą rozścielają się nowe horyzonty: naturalizm mimiczny, ujawniający się w pantomimie — i dramat słowny.

MOTYW SYMBOLICZNO - ALEGORYCZNY. PANTOMIMA.

W następnym okresie swojego rozwoju uniezależnia się taniec od towarzyszącej mu pieśni. Rozdział tych dwóch sztuk dokonywa się całkowicie tam wszędzie, gdzie taniec mimiczny dochodzi do najwyższego punktu wypowiedzenia przez użycie mimiki symbolicznej.

Z chwilą bowiem użycia symbolu i alegorii taniec może wyrazić całą skalę uczuć, wyobrażeń i myśli, posługując się zarówno znakami naśladowczymi jak i kompozycyjnymi, oczywiście w obrębie formy, właściwej sztuce tańczej.

Oddzielenie śpiewu od tańca mogło być dokonane tem łatwiej, że już w realistycznym tańcu mimicznym towarzyszący mu chór odgrywa rolę drugorzędną. I tak np. w wojennym tańcu Indian amerykańskich przewodnik plemienia z maczugą wojskową w ręku, pomazany cynobrem, co oznaczać ma krew, rozpoczyna pieśń wojenną przy odgłosie bębna, piszczałek i śpiewie chórzystów. Wyrazy, które śpiewa, nie stoją jednak na pierwszym miejscu w znaczeniu estetycznym Indianina. Dla czerwonoskórego zręczny taniec, graficzne

uplastycznienie bitwy i zwycięstwa przy namiętych gestach mają znaczenie pierwszorzędne.

Tę samą przewagę tańca nad chórem możemy dostrzec u starożytnych Greków: Ulisses, spoglądając na młodzież Feaków, podziwia nie słodycz ich głosów, ale błyskawiczne ruchy ich nóg: „Tak mówił bogom podobny Alkinous, a herold podniósł się, aby przynieść wklęsłą lirę z królewskiego domu. Wtedy sędziowie z ludu, dziewięciu mężów wybranych, którzy mieli obowiązek we wszystkich sprawach porządek utrzymywać, powstali, przysposobili plac taneczny i zakreślili szerokie koło. Wtedy przyniósłszy głośno brzmiącą lirę dla Demodoka, herold przystąpił bliżej. A Demodok stanął w środku, dokoła niego stali chłopcy w kwiecie wieku, zręczni w tańcu, i uderzali w grunt do tańca przygotowany nogami, a Ulisses patrzył na błyskawiczne ruchy i dziwił się pocichu“.
(Odys. VIII, 256–265).

Rozgraniczenie tańca od chóru znajdujemy w tańcu *prosodion* lub *enoplion*. Taniec ten posiadał wielkie znaczenie i wykonywano go podczas każdego pochodu, czy to do ołtarza lub jakiegoś miejsca świętego, czy też podczas procesji wokoło świątyni, przedstawiając w nim figurycznie obraz mitologiczny, gdzie się Jowisz dziecięciem narodził, a Saturn własne swe dzieci pożerał. Przy ołtarzu jednak zaprzestawano tańczyć, a tylko *nucono* hymn pobożny przy wtórze cytry.

Czysty taniec symboliczno-mimiczny nie mógł długo istnieć z tej przyczyny, że równolegle rozwijająca się z nim literatura słowna wytrąciła mu berło z ręki. Przewodnią ideę myślową i towarzyszące jej uczucia można było wyrazić o wiele łatwiej w poezji, a zwłaszcza w formie starożytnego dramatu.

Jako szczątkowy zabytek trwał on jeszcze w sztuce scenicznej greckiej w postaci strof i antystrof starożytnej tragedji. Symboliczność poruszania się chórów miaływy obrażać

ruchy i harmonję świata. Źródłowo należałoby szukać motywu powyższej formy tanecznej u Egipcjan. Tańczyli oni wokoło ołtarza niby pod słońcem, przedstawiając owe znaki zodiaców niebieskich, po których słońce robi roczny i codzienny swój obrót. Otóż i chóry starogreckie tańczyły od strony prawej ku lewej, wyobrażając ruch nieba, który posuwał się od wschodu ku zachodowi, zwany przez Egipcjan strofą lub kołem. Następnie tańczono od strony lewej ku prawej dla unaocznienia ruchu planet, co się antystrofą, czyli ruchem odwrotnym u nich zwało. Wreszcie po tańcu zatrzymywali się chwil kilka i stojąc spokojnie śpiewali pieśni epodes, wyrażające według ówczesnego zapatrywania pojęcia o nieruchomości ziemi.

Jak wyglądało symboliczne traktowanie mimicznego tańca w prymitywnej formie, zauważyć możemy w starożytnym chińskim tańcu, podanym przez Gaubila w jego notatkach o „Chon-King“: Grono taneczne ukazuje się od północnej strony. Zaledwie uczynili parę kroków, kiedy nagle, zmieniając porządek, w jakim przyszli, wyobrażają w postawie, gestach i ruchu, szyk bojowy. W trzeciej figurze tanecznicy zwracają się na południe, w czwartej tworzą rodzaj linii, w piątej przedstawiają dwóch ministrów *Tscheon-Kong* i *Tschaon-Kong*, którzy dopomagają radą *Won-wang*, w szóstej stają nieporuszenie jako góry. Ten taniec był historją podbicia Chin przez *Won-wanga*, który, wkroczywszy do państwa, zwyciężył króla *Cheon*, przenikał coraz dalej, oznaczył granice swoich państw i rządził niemi przy pomocy mądrej rady dwóch ministrów.

Niewtajemniczonemu wydać się musi symboliczny taniec mimiczny jako groteskowe ugrupowanie tańczących figur, bez żadnego głębszego znaczenia. Tego rodzaju tańce stały się punktem wyjścia dla tańca stylizowanego, będącego dziełem sztuki.

Albowiem symbole mimiczne, zaczerpnięte z idei, podnoszą swoją treścią późniejszą sztukę taneczną do właściwego znaczenia i bez nich sztuka ta byłaby utkwiała na martwym punkcie bezdusznej formy. Nietylko stylizowane tańce zawdzięczają symbolice mimicznej swoje powstanie. Z niej rodzą się również ludowe tańce czasów dawnych i nowożytnych. Ona wypowiada najlepiej w tańcu temperament danego ludu, a co za tem idzie, narodu.

Mimiką usymbolizowane np. tańce ludu hiszpańskiego odkrywają nam jego wrodzoną naturę. Są one parzyste, ale niełączone. Hiszpan w tańcu nie prowadzi dziewczyny za rękę, nie trzyma jej w pól, ani obejmuje oburącz. W ten sposób usymbolizował swój stosunek do kobiety w życiu codziennym: Namiętne zalecanki, wzajemna gonitwa i chwilowy uścisk dwojga obłąkanych kochanków są idea, ukrytą w tanecznych podskokach. Natomiast w naszym mazurze już sam krok jego przedstawia nam dobitnie jeźdźca hasającego na koniu. Młodzieniec, trzymając prawicą lewą rękę dziewczicy lekko ją za sobą unosi, jakby na koniu uprowadzał. Nakoniec, po długiej podróży, rycerz w pól ją chwyta i zakańcza kółkiem wirowym. To kółko rodzinne, znak dokonanych ślubów. Figury mazura mają symboliczne znaczenie i są wizerunkiem bądź zdarzonego w narodzie wypadku, szyku bojowego, stoczonej walki; bądź pochłoniętą częścią dawnego tańca, przypomnieniem wygasłych już obrzędów lub zwyczajów¹⁾.

Każdy ludowy taniec zawiera w sobie ukryte symbole, tak drogie dla danego narodu, jak owe mimiczne figury historii chińskiego Wonwanga lub egipskie obroty w strofach i antystrofach. Jednak to jest właśnie cechą mimiki symbolicznej, że wyrażając wyższą ogólną ideę, staje się wzorzystą kanwą, przeplatana szychem prawdziwej sztuki. I zwykle

¹⁾ Karol Czerniawski: O tańcach narodowych. Warszawa 1860.



Serbski taniec ludowy „kolo”.

się dzieje, że barwny wzór, nęcący oko, każe zapominać o treści, tkwiącej na dnie wyrazu formy tanecznej.

Natomiast pantomima — z przyczyny mylnie pojętego symbolizmu mimicznego — nie mogła służyć za wzór dla rozwoju sztuki tanecznej. Zasadą jej bowiem było naturalistyczne ujęcie tematu nawet w wyrazach, zaczerpniętych z treści pojęć abstrakcyjnych. Pragnęła współzawodniczyć ze słowem — z ludzką mową; usiłowała przedstawić kompozycją figuralną nie tylko wszystkie działania ludzi — lecz i bogów mitologicznych; współubiegała się z dramatem w obrazowaniu czynności ludzkich i boskich charakterów. Nie mając żadnej wyższej idei od tej właśnie — musiała przerodzić się w balet, który byłby zaniknął, podobnie jak i ona, gdyby nie taniec artystyczny w balecie, czerpiący swoje soki odżywcze z mimiki symbolicznej.

W tańcach solowych Eurypidesa tkwią zawiązki owego rzymsko-greckiego pantomimizmu, w którym tancerz gestykulacją przedstawić potrafił najtrudniejsze charaktery, podczas gdy chór śpiewał przynależne do tego słowa. Najczęściej za treść do tańczenia służyły tradycje mitologiczne o bóstwach. Naśladowano lubieżne, miłosne i tklive uczucia Wenery i innych bogów. Pantomimy były *monoprosopi* czyli jednoosobowe, gdy tancerz sam jeden przedstawiał charakter człowieka, jak Adonisa, Ajasa, Herkulesa i t. d., albo kiedy sam aktor przedstawiał różne charaktery, zmieniając się w różne osoby i role, który to rodzaj swano *polyprosopi*, w czem najbardziej zasłynął znakomity tancerz Pylades za Augusta. Byli tak zręczni tancerze, że wszelkie uczucia, wszelką myśl nawet w tych tańcach wyobrażali.

Mimo, że taniec pantomimiczny nie mógł stworzyć sztuki tanecznej *par excellence*, to jednak pod względem formy wielkie położył zasługi. Wzbogacił on skalę ruchów w nowe tematy, które posłużyły za wzory sztuki choreograficznej. Inaczej być nie mogło, jeśli do pantomimy musiała wejść —

jak tego żądał Lucjan z Samosaty — znajomość rytmu, muzyki, geometrii i malarstwa, znajomość historii życia bogów i ludzi.

TANIEC JAKO DZIEŁO SZTUKI.

Tańce okolicznościowe poczynają nabywać zewnętrznej formy ukształtowania od chwili użycia mimiki realistycznej, obejmującej zarówno wyrazy uczuć, jak i wyobrażeń i przedstawień.

Rytmiczne rozwinięcie mimiki, a więc formy gestu i pozy, jest źródłem tanecznego stylu, którego zasadniczy motyw sprowadzić można do pojęcia koła i linii. Przejście mimiki realistycznej w symboliczną znamionuje wzbogacenie stylu tańca przez znaki, dające wyraz idei myślowej.

Z pośród wszystkich idei największy wpływ na jego rozwój miała ta, która bezpośrednio mogła działać na stronę formalną tańca: nią była idea piękna. Tam wszędzie, gdzie ona powstała, uzależniła od siebie taniec i tworzyła z niego sztukę w pojęciu estetycznym.

Idea piękna w sztuce tanecznej powodowała stylizowanie gestu i pozy w kierunku wdzięku i harmonji. Fizjologicznie przejawia się wdzięk gestu w zaoszczędzeniu siły mięśniowej. Wysiłek, towarzyszący ruchom, jest przeciwieństwem wdzięku. Wysiłek, spowodowany chęcią podtrzymania postaci, znamionuje brak wdzięku pozy. Harmonja gestu i pozy powstaje na zasadzie myślowej ich kombinacji, tworzącej kompozycyjny układ figuralny.

Pobudki ideału piękna w znaczeniu estetycznym są ostatnią przyczyną przeobrażenia motywów psychologicznych popędu tanecznego.

Względy estetyczne, zacierając zupełnie kontury mimiki i jej symbolizmu na korzyść kompozycji, rozwinęły strukturę tańca i ujęły go w pewien schemat powtarzających się mo-



Brat i siostra Vigano. (Taniec artystyczny.)

tywów tanecznych, opartych na rytmie kroków i podskoków. Stworzyły przez to formułę taneczną, jaką zauważyć można dotychczas we wszystkich tańcach towarzyskich.

I z tej przyczyny towarzyskie tańce salonowe nie przedstawiają wielkiej wartości jako dzieło sztuki. Albowiem na korzyść kompozycji figuralnej ograniczyły symbolikę mimiczną, która jedynie mogła być wyrazem wyższej idei, koniecznej w tworzywie sztuki prawdziwej.

Aby nią taniec ożywić, postarano się o czerpanie jego formy z motywów tańca ludowego. W nim bowiem tkwi dotychczas symbolika gestu i pozy. Znowu jednak przejęto tylko te motywy, które mogły się nadać do przeróbki w towarzyski taniec strukturalny. Z chwilą, gdy to się stało, przemijały, ustępując modzie innych kompozycji. Dowodem tego tańce włoskie, francuskie i niemieckie, przykładem menuety, walce, mazury. W podobnej lub zmienionej formie żyją one dotychczas u ludu — gdyż tam ratuje je od zagłady mimika, odjęta tańcom salonowym.

Dlatego tańców towarzyskich nie zbawi od zaniku nawet sięganie do motywów dzikich ludzi, przemianowanie na tańce salonowe ich milongi, hupa-hupa i t. p. Ustąpią one miejsca tańcom jako wykładnikom ideału cielesnego piękna w ruchu, a piękno to nie znosi formuł, wiążących gest i pozę.

Towarzyskie tańce, niechby nie wiemy jak wielce były wymyślnemi i skonstruowanemi artystycznie — muszą znużyć i znużyć jednostajnością swojego wykonu. Widzimy w nich te same figury, te same pas i ruchy, bezustannie i ciągle powtarzające się, jak na komendę obracanie się w lewo, to znowu w prawo, naprzód lub wstecz. Zadowolenie z ruchu może być problematyczne dla widza, najczęściej nieestetyczne. Wrażenie pod względem ideału sztuki — żadne.

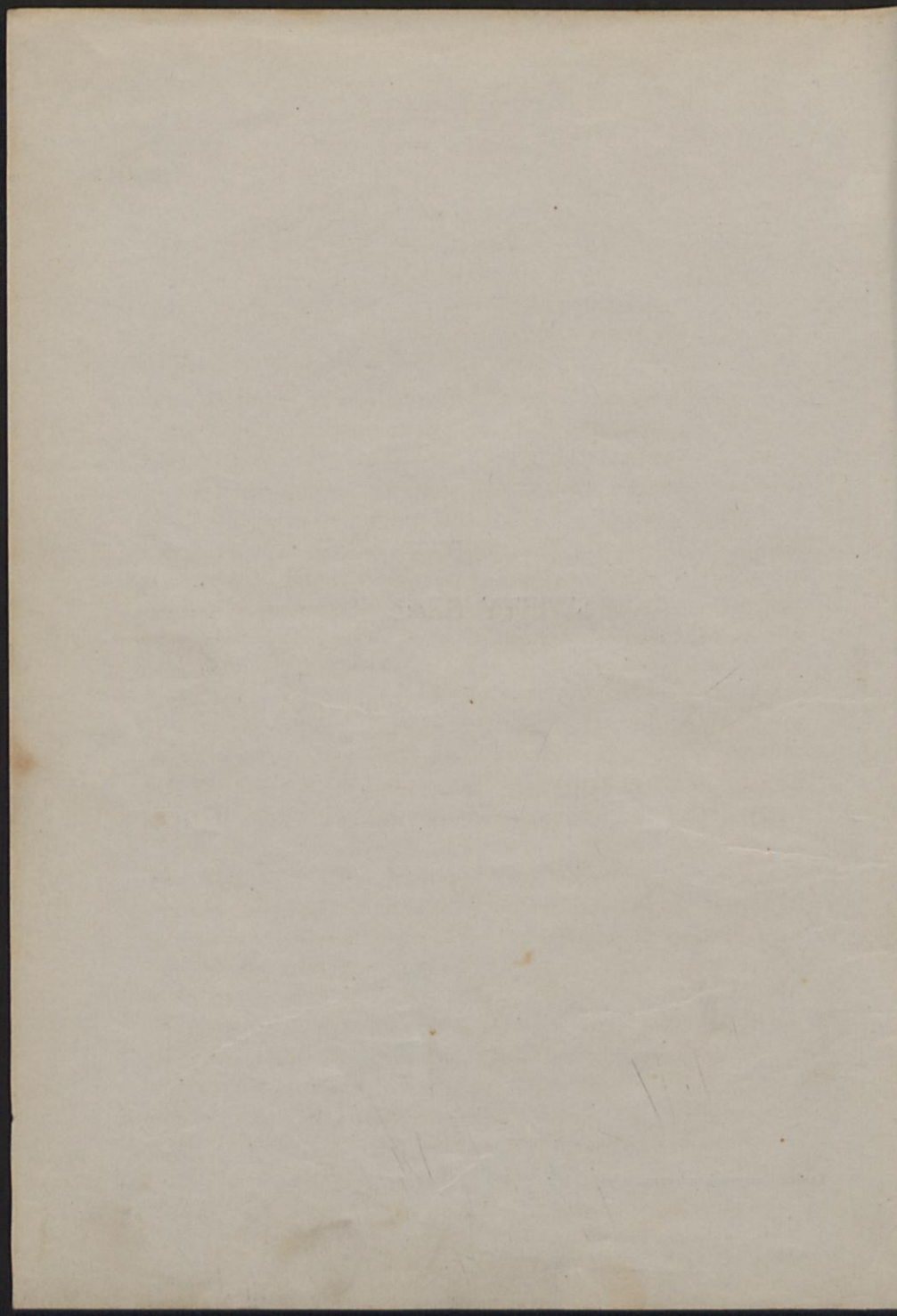
Natomiast taniec artystyczny, taniec jako sztuka, słowem dzieło taneczne, dzieło twórcze, wypowiada to, co mówią słowa i czego słowa — nie mówią. Wypowiada treść du-

chową wyrazem rytmicznie-linijnych ruchów, potęgujących ekspresję przez użycie mimiki symbolicznej, wplecionej w tańiec w ten sposób, że oddzielenie jej od właściwego tańca byłoby z punktu estetycznego pozbawieniem go treści właściwej.

Analizowanie tego rodzaju tańca, jako wchodzące w zakres studjum estetycznego, wykraczałoby poza granicę niniejszych rozważań¹⁾.

¹⁾ Por. Frank Thiess: *Der Tanz als Kunstwerk. Studien zu einer Ästhetik der Tanzkunst.* Delphin-Verlag, München 1920.

ŚWIĘTY SZAŁ



Istnieją wyrazy na oznaczenie stanów psychicznych, zachodzących już tak rzadko, że ledwie zdołamy je odtworzyć i ich zewnętrzną przyczynę uzmysłwić. Ewolucja obala dawne zwyczaje i nowym bogom stawia nowe tablice.

Niejednokrotnie musimy uciekać się do przeszłości, aby znaleźć wytłumaczenie zjawisk, obecnie wyjątkowych. Jesteśmy zniewoleni — z tego samego powodu — posługiwać się badaniem życia różnych plemion i ras, aby przez analogję wyciągnąć wnioski, nie mające już u nas realnej podstawy. Do takich rzadkości w cywilizowanym świecie należy święty szał religijny. Jest to napięcie stanu psychicznego, który został spowodowany wiarą i przesądem. Stan ów sprowadza fizjologiczne zaburzenia organizmu. Fanatyzm religijny ludów irańskich lub niektórych plemion o stosunkowo bardzo niskim poziomie kulturalnym stanowi podkład faktów dla badacza tej dziedziny.

Niezrozumiały dla nas przedmiot, usuwający się z pod obserwacji życia codziennego, wprost nie do wyobrażenia w społeczeństwach kulturalnych, był realnem zjawiskiem minionych epok i od starożytności sięgał aż poza średniowiecze. Wyprawy krzyżowe są zarówno ciekawym tematem, roztrząsanym pod kątem studjum historyczno-politycznego, jak i psychologicznego. I w nich bowiem święty szał religijny przemożną odgrywał rolę. Wszystkie wojny z czasów reformacji nabierają wtedy swojej wyrazistości, gdy je rozważamy z powyższego punktu widzenia.

Święty szał religijny łączy się ściśle z objawem fizjologicznych ruchów, które, jeśli wyraźnie nie noszą cechy tańca, wszelkie podobieństwo z nim mają.

Dlatego, chcąc wytłumaczyć jego przyczyny, musimy odnieść się nietylko do psychoanalizy, lecz także do obserwacji zjawisk, towarzyszących temu stanowi.

Albowiem, chociaż dyspozycja psychiczna jest pierwszym warunkiem świętego szału religijnego, to jednak często zachodzą okoliczności, świadczące o tem, że dopiero pod wpływem fizjologicznej podniety wybucha on z siłą, ujawniającą się nazewnątr.

Podniętą fizjologiczną dla tego objawu są ruchy, wzmagające napięcie duchowe.

Ruchy te noszą cechę tańca. Ponieważ spotyka się go w dziejach kultury jako ściśle zespolony z obrzędkiem na cześć bóstwa, nazwano go tańcem religijnym. Bücher w pomnikowym swoim dziele „Arbeit und Rhythmus“ uważa taniec religijny za pracę, wykonywaną sposobem rytmicznym. Wogóle sądzi on, że taniec ludów pierwotnych jest rytmiczną figuracją takich czynności, którym nie brak i rytmu w życiu codziennem. A więc rytmicznie poruszające się ciało ludzkie staje się ośrodkiem wyrazu, a właściwa człowiekowi skłonność do rytmicznego kształtowania ruchu znajduje w tańcu najwyższe uzupełnienie, gdyż przez to udaje mu się zadowolnić estetyczne pobudki. Poezja — powiada dalej Bücher — jest plastyką życia wewnętrznego, taniec jest plastyką życia zewnętrznego dzikich ludów, skoro one weszły w centrum życia duchowego. Dlatego taniec może i musi wyrażać duchowe uczucia.

Zgadając się w zasadzie z poglądami Büchera, zapytać musimy, dlaczego właśnie tańcem wszelakiego rodzaju czczono bóstwa, a nie np. podobną pracą ruchów, jaką wykonują jeszcze obecnie bonzowie, kręcący modlitewne cylindry w świątyni dalaj lamy? Przyrządy owe można również

rytmicznie ręką poruszać. Bücher powiada, że w człowieku tkwiąca skłonność do rytmicznego kształtowania ruchu znajduje w tańcu najwyższe uzupełnienie. Dlaczego jednak właśnie ruchem ciała mielibyśmy czcić bóstwa?

Mleczko w rozprawie „Serce i heksametr“, stwierdzając dążenie do rytmiczności wszelkiej pracy człowieka, podaje za przyczynę — podobnie jak Souriau — skurcze serca i płuc przy oddechu, regulujące każdą naszą czynność fizjologiczną, nawet mówienie.

Ferrero zauważa, iż wstręt do wysiłku ducha i woli jest przyczyną ociągania się prymitywnego człowieka do roboty. W czasie tańca, nagromadzona w organach ducha siła nerwowa dzikiego człowieka zostaje wyładowana bez naruszenia ociężałości tego ducha¹⁾. Bücher w dalszym ciągu swoich badań dochodzi do wniosku, że „taniec powstał z przyzwyczajenia do pewnych rytmów roboczych“ (VIII. Der Ursprung der Poesie und Musik, str. 357 i nast.).

Lucjan z Samosaty uważał taniec jako akt religijny albo modlitwę, któremi czczono bóstwa. Mówiąc do Cratesa, który ganił tańczenie, dodaje: — Ganić taniec jest to grzech wielki, jest to bezbożność i wzgarda ku bogom; gdyż taniec jest rzeczą boską i do bogów należy.

Religijny taniec u Greków był niejako rytuałem i modlitwą. Trzeba go było znać i umieć, tak samo jak dzisiaj potrzeba umieć pacierz.

Powiedzielibyśmy tedy, że porozumiewanie się z bóstwem w dawnych wiekach lub u dzikich ludów odbywa się sposobem ruchów, które zastępują modlitwę słowną. Ruchy te przejawiają się w pracy całego ciała — lecz dlaczego?

Na początku ery chrześcijańskiej zdarzały się choroby ośrodków nerwowych, ujawniające się w podrygach i płasach. Mówiono wtedy, że zły duch wstąpił w człowieka i opętał

¹⁾ Revue Scientifique. R. 1896. I, str. 231.

go. Należało diabła wypędzić, odprawić nad nim egzorcyzmy. Uwalniano tedy ludzi od złych mocy, wpędzając diabła w nieczyste zwierzęta. Z tego rodzaju praktykami spotykamy się często zarówno u chrześcijan, jak i u pogan. Człowiek opętany ciska się, podskakuje, rzuca się po ziemi i wykonuje ruchy, które moglibyśmy nazwać nieskoordynowanym tańcem. Chorobliwe drgawki opanowują całe ciało i zmuszają jego członki do poruszania się wbrew woli osobnika.

Przenieśmy się myślą do sanktuarjum pogańskiej świątyni. Na trójnogu siedzi wieszczka. Przed jej obliczem unoszą się dymy wonnych kadzideł i odurzają jej zmysły. Westalka zaczyna się pochylać i przeginać, porusza ramiionami, jakby chciała się chwycić stałego przedmiotu. Kurczy się i wypręża, oczy jej stają się błędne, twarz skrzywiona. Popada w oszołomienie, spowodowane zarówno początkowym wysiłkiem woli, jak i odurzającą wonią silnych kadzideł. I wówczas mówi, belkoce kilka wyrazów i zdań, które kapłani zapisują jako wieszczbę na swoich tabliczkach.

Jesteśmy na seansie spirytystycznym. Utworzyliśmy koło, trzymając się wraz z medjum za ręce. Pod wpływem wzroku hipnotyzera, medjum popada w półsen hipnotyczny. Pragnie podnieść na odległość stolik, ustawiony na środku. Wysilek podświadomej jego woli dąży do wysłania z siebie niewidzialnego fluidu. Zewnętrznie objawia się ten wysilek konwulsyjnymi ruchami, a niekiedy krzykiem. Wyuczone medjum może samo wykonywać autohipnozę, bez trzymania go za ręce. Będąc w transie, gwałtownie się porusza. Zbadane przez lekarza, wykazuje tętno pulsu mocno przyśpieszone, niekiedy dochodzące do 180 uderzeń na minutę. W stanie takiego transu wykonuje medjum odgadywanie myśli lub czynności nie do pomyślenia dla „zdrowego rozsądku“.

Te i im podobne objawy hipnotyczne wskazują na korelację stanu psychicznego z ruchami i odruchami. Dowodzą one wspólnej łączności i każą przypuszczać, że od-

wrócenie następstwa rzeczy może wywołać te same skutki.

Wniknijmy w proces duchowy rosyjskiego bogomodca. Skupienie, jakie go ogarnęło w świątyni, powoduje w nim dyspozycję stanu psychicznego. Klęka przed ikoną lub stojąco rozpoczyna bić pokłony. Pokłonów tych składa dwieście, niekiedy trzysta. Sam już ich nie liczy, albowiem z postępem swojej czynności popada coraz więcej w religijną ekstazę.

W tym wypadku były to ruchy ciała, objawy fizjologiczne, które doprowadziły dysponowanego psychicznie człowieka do wewnętrznego żaru i uniesienia.

U południowo-zachodnich Abisyńczyków, czyli u t. zw. Gallasów, istnieje co roku święto zbierania kukurydzy, zwane *Yarabbi*. Udział biorą w niem tylko kobiety, a mężczyznom pozwolone jest w ograniczonej ilości przypatrywać się zdaleka. Czynność obrzędowa odbywa się pod świętem drzewem sykomora. Tutaj oczekuje zgromadzające się kobiety stara kapłanka, siedząca na trójnożnym stolku; w prawej dłoni trzyma długi kij, zaś jako odznakę swojej godności posiada jedynie na przegubie ręki szeroki i długi pas rzemienny, zdobiony muszelkami. Kobiety, biorące udział w obrzędzie, zjawiają się również z trzymanami w dłoniach długimi kijami, które opierają o drzewo, i z pękami ziół, jako też z plackami kukurydzy. Każda z nich ma na głowie gałąź z wonnymi liśćmi albo grzebień ze słoniowej kości. Gdy zgromadzi się ich około pięćdziesiąt, zaczynają zrywać liście z obok leżącego zagajnika; potem grupami po kilkanaście osób klękają w pośrodku dwóch wielkich stert nagromadzonych liści, ułożonych w ten sposób, że tworzą one dwie kopuły, nachylone ku sobie. Każda kobieta obejmuje w pół lewym ramieniem swoją sąsiadkę, a prawą ręką uderza w stertę liści, leżącą przed nią, do taktu jednogłosowego instrumentu w rodzaju lutni; równocześnie po-

chyła i odrzuca wtył głowę, zgodnie z taktem instrumentu i prawej ręki. Ruchy głowy i ręki stają się coraz dzikszymi i wyrabiają wkońcu w kobietach rzeczywisty stan ekstazy¹⁾.

Po tej ich czynności, która jest niejako wstępem do uroczystości, następuje dopiero właściwy obrządek święta Yarabbi.

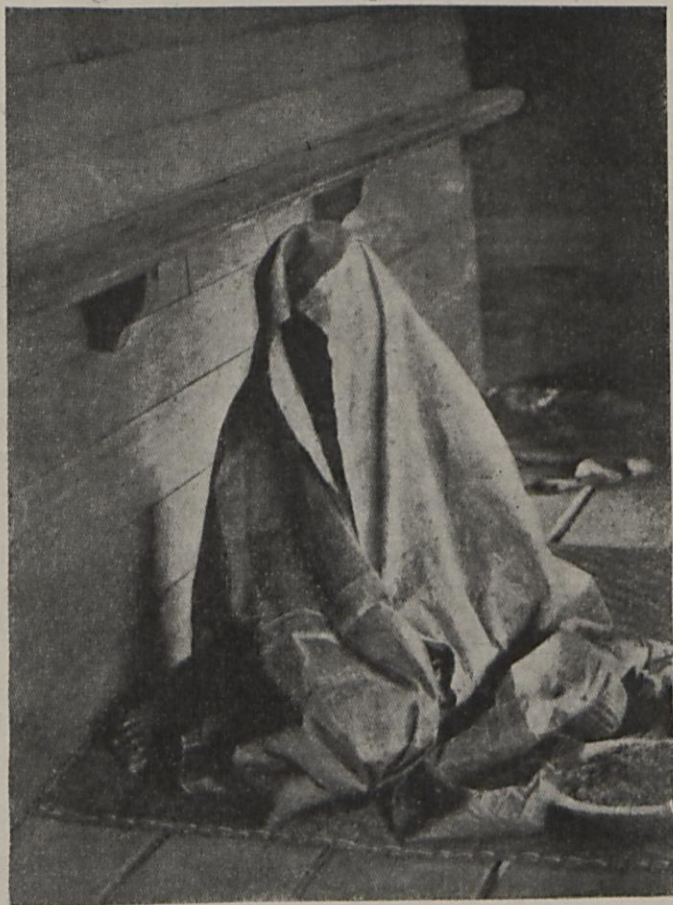
Orest Nowicki w rozprawie o duchoborcach rosyjskich powiada, że w czasie panowania Anny Joanówny odkrytą była sekta w Rosji, która wierzyła w szczególne jakieś siły ducha własnego: wedle podania duch ich bywał w styczności z wyższym, którego przyzywali do siebie przez różne tańczenia i płąsy.

W starożytnej Grecji wyznawcy Pitagorasa wierzyli, iż bóg, którego czcili przez tańce, w samej chwili tańczenia ich wewnątrz poruszał pewnym zapalem, pewnymi wstrząśnieniami, które oni zwali świętym zapalem. Zapal ten posiadali natchnieni prorocy, jak Dawid, o czem w Piśmie św.: „Cor meum et caro mea exultaverunt in Deum vivum“ i t. d.

Nie ulega przeto żadnej wątpliwości, że religijne tańce nie były wykonywane z pobudek czysto estetycznych, tem mniej urządzano je dla celów zabawy. Miały one charakter tajemnicy, enigmy, były środkiem i pomocą w duchowem zjednoczeniu się z bóstwem, jak środkiem w połączeniu się z Nirwaną jest u wyznawcy Buddy patrzeć na swój własny pępek, lub u braminów obracanie modlitewnego kołowrotka. Ruchy i płąsy miały w następstwie sprowadzić stan ducha, podobny do tego, jaki widzimy u jasnowiedzów lub osób obdarzonych zdolnościami medjumicznymi. Miały w każdym razie pobudzić wiernych do natchnienia, do zapalu.

Ułożenie owych ruchów w taniec, usystematyzowanie płasów w poruszenia rytmiczne było już rzeczą wtórną, wy-

¹⁾ Dr. Georg Buschan: Die Sitten der Völker (Afrika p. 422).



Czarodziej w oczekiwaniu ducha, przed rozpoczęciem tańca.
(Wyspy Malajskie.)

plywającą z natury człowieka, który każdą pracę — jak słusznie zaznacza Bücher — stara się ująć — z natury rzeczy — w rytmikę i harmonję.

Proces psychofizjologiczny pierwotnego tańca odbywałby się przeto następująco: 1. Dyspozycja psychiczna wzruszeń stenicznych lub astenicznych. 2. Odruchy, towarzyszące dyspozycji. 3. Wola jako motor, przeradzający odruchy w poruszenia z ciągłością w czasie. 4. Poruszenia (pląsy) powodują pomnażanie napięcia stanu psychicznego (akumulatory). 5. Pod ich czynnością wykonawcę ogarnia zapał psychiczny. 6. Wyładowanie zapału psychicznego ujawnia się w zmianach ustroju fizjologicznego, który reaguje w dwojaki sposób, odnośnie do jakości dyspozycji, czyli „spiritus movens“: a) dyspozycja wzruszeń stenicznych, doprowadzona do najwyższego napięcia, powoduje ekstazę orgastyczną, poprzedzoną gwałtownymi pląsami o podkładzie seksualnym, b) dyspozycja wzruszeń astenicznych powoduje ekstazę kontemplatywną, poprzedzoną pląsami o podkładzie melancholicznym.

Powyższy schemat, będący idealnem zobrazowaniem procesu psychicznego, ulega oczywiście pewnym zmianom i odchyleniom, które niejednokrotnie nie pozwalają stwierdzić istotnego przebiegu faktów.

Na tej podstawie możemy wytłumaczyć dwie różne formy tańca religijnego: 1. Taniec majestatyczny lub w ogólniejszem słowa znaczeniu poważny, 2. taniec wyuzdany, przemieniający się w orgję.

I.

Chóralnym hymnem Żydów był taniec śpiewany. W taki sposób, podczas święta Jehowy, corocznie w Syloe dziewczęta z miasta przychodziły, by zatańczyć „taniec tańców“ (Ks. Sędziów XXV, 21), a Psalm CXLIX nakazuje „chwalić tańcem imię Jehowy“. Stary kult politeistyczny,

przeciw któremu kult Jehowy prowadził długą walkę, posiadał również chóralny śpiew i taniec, jako część zasadniczą ceremonjału. Dlatego spotykamy starożytnych Hebrajczyków przed bałwanem „cielca“, tańczących i śpiewających pieśni tak surowe, że można było je wziąć za hymny wojenne (Exod. XXXII — 17 — 19). Gwałtowny charakter świętego tańca Żydów przypomina nam peruwjańskie „Raymi“, a coraz więcej zajmującą paralelę obserwować można w obniżeniu tego tańca zarówno u Izraelitów jak i Peruwjańczyków.

Carmeli¹⁾ przypuszcza, że nawet Abel, czyniąc Bogu ofiary, tańcował; albowiem słowo tańcować znaczyło dawniej to samo, co czynić ofiarę.

Lud izraelski, wyszedłszy z Egiptu, wnet począł znowu odprawiać swe obrzędy i czynić tańce pobożne; widać to jawnie w Exod. XXIII, 24, w którym był rozkaz, aby trzy razy do roku obchodzić święta kościelne, sprawować obiady, t. j. haghagh, czyli tańczenia.

Sam rodzaj lub sposób czynienia obiady wymagał nawet tanecznych ruchów około ołtarza, albowiem złożoną ofiarę na samym nawet ołtarzu, gdy się paliła, poruszać musieli bądź w górę, bądź na wschód, zachód, południe lub północ, który to zwyczaj zwał się tenufa.

O tańcach pobożnych można się dowiedzieć z Pisma świętego. Mojżesz po prześciu morza Czerwonego tańczył z siostrą swą Marją na podziękowanie Bogu za wyjście z Egiptu.

Dwa urządzono tam koła, jedno składało się z mężczyzn, a drugie było kobiece (Exod. XV). Na innym znów miejscu król Dawid, pobożną przejęty myślą, tańczył przed arką, gdy ją przeniesiono z domu Obedona do Betleem.

Prócz tego tenże sam Dawid niejednokrotnie w swych psalmach zachęca lud Boży do tańcowania na cześć Boga-

¹⁾ Storia di varî costumi. Venezia 1778, pag. 36.

Tak w Psalmie 149 powiada: „Laudate eum in tympano et choro, in chordis et organo“. Lub w innym psalmie (150): „Filii Sion exultent in rege suo, laudent nomen ejus in choro, et in tympano et psalterio psallent ei“.

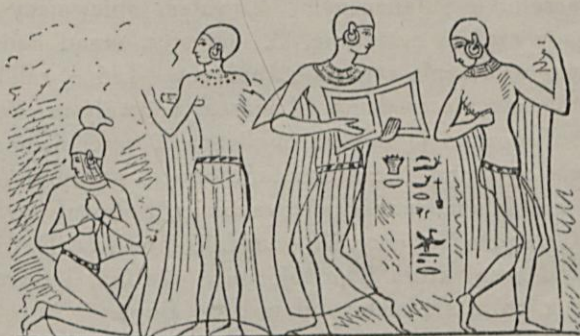
Święty szał tkwi w wyrazie „nâba“ kultu Nabisów. Mirjam, prorokini „Nêbiah“, trzyma w rękę tamburino, a kobiety „idą z nią z tamburinami i tańcem“ (Exod. XV, 20). „Grać Nâbi“ oznacza, jak się zdaje, śpiew, taniec i gesty tak rzeczywiście gwałtowne, że słowo „nâba“ oznacza obłąd i wzbudzenie gorączki. Saul wysłał posłów, aby pochwycili Dawida w Nayoth, które było centrem kultu Nabisów, a posłowie króla, wysłani trzykrotnie, trzy razy зараżeni zostali duchem panującym na placu i przyłączyli się do świętych uct. Wówczas Saul sam przyszedł na wysokie miejsce i doszedł do szerokiego muru, który stoi pod pagórkem, i rzekł: „Gdzie jest Samuel i Dawid?“. Ludzie odrzekli: „Tam w Nayoth na wysokim miejscu“. I przyszedł trzykrotnie na pagórek Nayoth i zstąpił także na niego duch boży i śpiewał, idąc, pieśni natchnione, aż przyszedł do Nayoth na miejsce wysokie (Rama). Wtedy i on zdjął zbroję i on śpiewał pieśni natchnione przed Samuelem i leżał tam nagi całą noc i cały dzień. Z tego powodu powiadają: „Czy i Saul jest wśród proroków?“ (I ks. Sam. XIX, 22 i in.).

Zapewne i Saul musiał tam tańczyć, jako i Dawid z Samuelem. Dlatego zdjął zbroję, dlatego potem, wypoczywając, leżał nagi. Dawid „kręcił się wkółko“ (merkorer — kręcący się wkółko, wyraz z którym można porównać homerowskie *ἔδι νευον*) przed Jehową pomimo królewskiego majestatu, ale w oczach Micholi (córci Saula) był „tak samo nagi, jak każdy ze złych ludzi“.

Egipcjanie tańczyli wokół ołtarza, a tańce ich wyobrażały ruchy niebieskie i harmonję świata. Ołtarz był niby słońcem, które także jest na środku nieba. Krążyli wokół niego, wyobrażając znaki owych zodiaków niebieskich, po

których słońce robi jak roczny tak również codzienny swój obrót.

Pobożne tańce były najwięcej rozpowszechnione u Greków. Przy każdej ofierze trzeba było tańczyć z samego nawet religijnego przepisu. W Delos żadne nabożeństwo nie obyło się bez tańców i śpiewu. Wirgiljusz podaje o tem w Eneidzie, pisząc, że sam Apollo stawał na czele tych tańców: „*Delon maternam invisit Apollo instauratque choros miscetque altaria circum*“. W tem mieście był zwyczaj, że



Staroegipskie tańce i pozycje taneczne.

chóry malców rozpoczynały akt każdy ofiarny, tańcząc oraz śpiewając przy odgłosie instrumentów: cytry i fletu.

Był nawet zakon duchowny, szczególnie we Frygji, gdzie księża, zwani korybanty, ze swoich przepisów zakonnych i reguł musieli tańczyć na cześć bogini Rei; to samo czynili kapłani, zwani kureci, na wyspie Krecie. Tańce te były rytuałowe, pobożne, ustanowione na pamiątkę różnych zamieszkań i gwaru, które umyślnie były czynione przy narodzeniu się boga Jowisza w tym celu, by jego ojciec Saturn nie mógł słyszeć krzyku małego dziecięcia i nie zjadł go zaraz jak inne swe dzieci. Był nawet osobny taniec enoplion, w któ-

rym figurami i tańcami przedstawiano ten właśnie obraz mitologiczny.

W Rzymie, tak samo jak i w Grecji, przechowały się wspomnienia o tańcach pobożnych. Numa Pompiljusz był pierwszym, który na cześć Marsa ustanowił religijne tańce, przeznaczwszy nawet 12 oddzielnych do tego kapłanów, zwanych Salii. Kapłanom tym nakazał czynić procesje, które publicznie obchodząc po mieście, przez tańce się wyrażały.

Tobjasz Guberlethus w rozprawie o kapłanach salijskich podaje trzy stopnie ich urzędów: 1. praesul, który był niejako naczelnikiem tanecznym, 2. vates, śpiewający hymny i kierujący częścią muzyczną, 3. magister, urząd nadzorczy, dbający o wyuczenie taneczne kapłanów. Tańce saljów odbywały się zwykle w dzień 14 marca, a trwały prawie przez miesiąc. Tańczono je zwykle publicznie z natchnieniem i pobożnością ogromną i czasami tańczono je nawet prywatnie.

Z nastaniem chrześcijaństwa taniec pobożny trwa dalej. Święty Grzegorz Nazjanieński wyraźnie mówi, że Dawid tańczył przed arką, która była tajemnicą radości, i wyrażał tę skorość, z którą się mamy udawać do Boga.

W tych słowach widzimy niejako zachętę do tańca religijnego. Apostołowie i męczennicy święci, jak również i doktorowie kościoła, którzy wojowali za kościół i wiarę, są porównani do owych żołnierzy, którzy po zwycięstwie i wojnie tańczują: „Chori castrorum sunt chorea tripudia et saltationes militum“. Niektórzy malarze, jak Gwido Reni, malowali aniołów, tańczących po niebieskim przestworzu; sam nawet św. Bazyli, zachęcając wiernych do nieba, mówi, aby na wzór aniołów czynili tańce na ziemi, nim się przeniosą do Boga. Bo „quid itaque beatius esse poterit, quam in terra tripudium angelorum imitari“.

Menstrier (*Des ballets anciens et modernes* i t. d. Paris 1682) podaje, że w kościołach rzymskich sam widział naocznie, jak księża w dzień Wielkiejnocy brali za ręce chło-

paków i z nimi w kościołach tańczyli, śpiewając hymny nabożne¹⁾.

Oktawjusz Accoromboni opisuje taneczną procesję w Portugalji w czasie przywiezienia obrazu św. Boromeusza Karola w r. 1610. W Sewilli w katedralnym kościele przechował się zwyczaj, że w czasie świąt Bożego Ciała, tańczą przed Najśw. Sakramentem.

Zwyczaj tańczenia po katolickich kościołach prawdopodobnie przeszedł od Żydów, a nawet od pogan. Układ mszy świętej w pierwotnych wiekach chrześcijaństwa zniewał do pewnych ruchów tanecznych, które odbywały się z pobożnem natchnieniem. Msza święta składała się bowiem z psalmów i hymnów, jak również pieśni, śpiewanych lub powtarzanych półgłosem, przy pewnych ruchach zewnętrznych i tańcach.

Współcześnie u tych szczepów, które przyjęły wiarę chrześcijańską, wykonywanie tańca w czasie obrządku religijnego dotychczas jest w użyciu. Abisyńscy księża, ubrani w barwne szaty, z krzyżami na piersiach, tańczą w czasie procesji Znalezienia św. Krzyża. Ich tańce religijne mają sięgać dalekiej przeszłości i odnosić się mają do tradycji Dawidowych tańców przed arką przymierza²⁾.

Prof. Réville w studjum o religjach meksykańskich i peruwjańskich słusznie wyznacza pierwsze miejsce dla świętego tańca. Zwraca on uwagę, że „powszechną formą, w której objawiały się uczucia religijne wśród Peruwjańczyków, był taniec“. Uprawiali oni bardzo chętnie obrzędy w tym rodzaju. Taniec był pierwszym i głównym środkiem, zapomocą którego ludzkość pierwotna łączyła się czynnym związkiem z uwielbianym bogiem³⁾.

¹⁾ O tem również: Dict.-Encycl. Le Charles Laurent.

²⁾ Dr. Buschan: Die Sitten der Völker. Stuttgart 1916, str. 418.

³⁾ „Hilbert Lectures“ 1884, str. 224.

Réville mniema jednak, że „pierwotnym zamiarem było naśladownictwo miarowych ruchów bóstwa“. Stopniowo zapomniano o tym motywie, ale ceremonia zachowała swoje znaczenie, podobnie jak tyle innych obrzędów religijnych, podtrzymanych przez zwyczaj i tradycję nawet wtedy, gdy znikł duch, który je dawniej ożywiał.

Nazwa głównej uroczystości peruwjańskiej „Raymi“ znaczy „taniec“. Wykonywano ten taniec z takim zapalem, że tanecznicy, zdaniem Europejczyków, zdawali się odchodzić od zmysłów.

Jednak zapomnianym motywem, zachowanym w ceremonjale religijnych tańców, nie jest „zamiar naśladownictwa ruchów bóstwa“ — jak tego chciał p. Réville, lecz zamiar wyładowania napięcia psychicznego, będącego w dyspozycji uczuć religijnych, lub też doprowadzenia samej dyspozycji do największego natężenia, celem zbliżenia się do bóstwa w świętym, zapalnym szale.

II.

Święty szal orgjastyczny bierze swój początek w starożytności z nocnego kultu bożka Bachusa, którego święto pod różnemi nazwami i postaciami było obchodzone w Grecji i Rzymie, w Egipcie, Arabji, Indjach, Fenicji, Judei, Etrurji i t. d. Zwano go tedy Baka, Dionizos, Osirein, Liberus, Miphlezeth, Melphlegor, Adoneus.

Bachus należał do tej wielkiej rodziny bogów i półbogów świata starożytnego, które przedstawiały symbol cielesnej chuci, mało lub zgoła nieukrywanej w człowieku bliskim pierwotnej naturze.

Uczucie potrzeby rozkoszy płciowej i upojenia nie było wtedy ujęte tak subtelnie w ramy później rozkwitłej moralności, aby się miało na bacznosci przed prawem i zwyczajem. Wyrazy wstydlivość i cnota różnie

były i są pojmovane odpowiednio do miejsca, czasu i klimatu.

To trzeba dobrze zrozumieć i podkreślić, aby móc wytłumaczyć szal, który był świętym i wyuzdanym zarazem. Murzyni szczepu Massai z okolic Kilimandżaro nie mogli się temu wydziwić, dlaczego podróżnik H. Johnston każe im chować części rodne. Mężczyźni Massai nie rozumieją bowiem potrzeby takiej skromności (Globus 1885, t. 47). U Greków, według Ateneusa (XIII, c 86) tańczyły Tesalki nago w czasie uczt. Tenże podaje (c 20), że dziewczęta w Chios uczestniczyły w zapasach z młodzieńcami zupełnie nago, ćwicząc się w gimnazjach; że na weselu Karanosa nagie kobiety macedońskie wykonywały swe produkcje (IV, c 3).

Justinus (III, 15) wspólnie z innymi biesiadnikami jest świadkiem aktu małżeńskiego, dokonanego naocznie przez Kratesa i Hiparchję, a Laktancjusz dodaje, że tego rodzaju zdarzenia częściej miały miejsce. Plato zauważa w „Rzeczypospolitej“ (ks. V): „Myśl, że dziewczęta nago odbywają zapasy z chłopcami... wyglądałaby prawdziwie śmiesznie w obecnych czasach.... Niedawno było śmiesznem i poniżenia godnem, jeśli mężczyzna ukazał się nago. Dopiero, gdy Kreteńczycy, a później Lacedemończycy rozpoczęli uprawiać ćwiczenia gimnastyczne, wesółkowali na ten temat dowcipnisie z innych greckich krajów. Jeśli mężczyzna uważa za rzecz komiczną, że kobiety ćwiczą nago, aby pokazać swoje pełne kształty, to jego naigrwanie się jest tylko niedojrzałym owocem na drzewie poznania“. Młode japońskie dziewczęta obdarzają się żartobliwymi pudelkami, które — według naszych pojęć — obrażałyby wstydlivość niewieścią.

Tych kilka danych może nas przekonać o tem, jak różnem jest pojęcie nagości — i wstydlivości u różnych ludów i ras. Wobec tego, czyż nie jest możliwem, że dawny obrządek religijny wymagał także unaocznienia wewnętrznego żaru, który był źródłem siły rozpladającej? Że tak było

w istocie, tego dowodem jest święty szał orgjastyczny, dokonywany gromadnie, a poprzedzany płasami i tańcami, które w tym wypadku powodują najwyższe jego napięcie, ekstazę orgjastyczną¹⁾.

Mnóstwo świąt, jakie spotykamy w starożytności na cześć Dionizosa, świadczy o żywotności jego czci, przybierającej rozmaite formy symbolu i tajemnicy. I tak np. święto Lenea odbywało się w jesieni, gdy musiano przelewać wino w beczkach dla oczyszczenia z osadu. Symbol płodności



Taneczna grupa Bachusa
(według malowidła na wazie).

niesiono w czasie święta Fallica. Oschoforia ateńskie obchodzono tańcami, w których wyłącznie brali udział nieletni chłopcy. Uroczystość kończyła się wyścigami na cześć Bachusa, poczem zwycięzcy otrzymywali łakocie od matron ateńskich.

Demostenes podaje, że w Grecji była w pewnym ustroju wdali od ludzi świątynia Bachusa otoczona zagrodą; stała ona wciąż pusta, a otwierała się tylko raz jeden do roku w dzień święta Bachusa. W świątyni tej same się tylko znajdować mogły kobiety, odprawiały tam jakieś modlitwy, obrzędy, chwając się zawsze, że zostawały w dziewictwie. Uroczystości swoje odbywały w nocy w wielkiej tajemnicy.

W Achai, jak pisze Pauzanjasz, lud z zapalonemi pochodniami wstępował do świątyni Bachusa, aby mu cześć oddawać; po drogach rozstawiano beczki z winem, którem się

¹⁾ Wyrazu orgjastyczny używamy na oznaczenie wewnętrznych przejawów fizjologicznych. — Wyrazy orgja i orgjastyczny są określeniami funkcji zewnętrznych, anatomicznych.

wszyscy do zbytku raczyli, wracając już z ukończonych nabożeństw; święto to zwano Lamptiria. Przed zbiorem wina obchodzono Protrigia, dla uproszenia obfitych korzyści, od Bachusa, który — jak wiadomo — był bożkiem płodności i zbiorów owocowych.

W Arkadij w czasie świąt bachusowych nago porzucane niewiasty biczowały się tak samo, jak młodzież Sparty czyniła to na cześć Diany, przyczem nosiły jednak pod baldachimem posąg Bachusa.

W Rzymie obchodzono jego święto w różnych miesiącach. Najważniejsze przypadało w czasie żniw oraz zbioru winnego i zwało się Vinalia rustica z tańcami, z orgją i upijaniem się. W święto Palilia skakano przez ogień, jak u nas w czasie sobótek.

W wielu miejscach starożytnej Grecji święto Bachusa było obchodzone wyłącznie przez same niewiasty. Wdowy, mężatki, dziewczęta nosiły tyrsy i oddawały cześć bogu to pobożnymi westchnieniami, to w szalonym rozpasaniu zmysłów zrzucały swe szaty. Były nawet kobiety kapłanki, które mu religijnie służyły, jak tiades, zwane od słowa „biegać w szaleństwie“; inne, bessarydy oraz kapłanki menady czyli bachantki, co w nocy z płonącymi pochodniami biegały, krzycząc „ewoë Bache“. Rzymski historyk Tacyt podobnie o bachanckiej rozpuszcie wspomina i w Rzymie. Pisząc o słynnej Mesalinie, żonie Klaudjusza Cezara, dodaje, iż ona w czasie niebytności męża obchodziła święto Bachusa z wielką rozpustą. Zebrawszy w swoim pałacu grono niewieście, przyodziała je w skórę zwierzęcą, a sama z rozpuszczonymi włosami, trzymając tyrsę w ręku, z okrzykiem i hałasem skakała dla skrycia swoich występków wiarołomności.

Bachantki rozpuszczały do tańca swoje włosy, wieńcząc je bluszczami, mirtem lub gronami winnej latorośli; czasami opasywały swe włosy węzami, na pamiątkę, że węże — jak niesie podanie — tak dla Bachusa były łaskawe, iż nawet

lizowały jego twarz. W pasie osłaniały się zwykle skórą tygrysią lub koźlą.

Do jakiego stopnia dochodziło nieraz szaleństwo w czasie świąt bachusowych, łatwo zrozumieć, gdy w czasie rozpasania się zmysłów i chuci u mężczyzn kąsano lub zabijano kobiety na śmierć. Święto Bachusa dawało prawo mężczyznom wolnego zupełnie obchodzenia się z nimi, mężczyzna stawał się prawie dla niewiasty tem samem, czem zwierzę.

Istotę mitu i czci Bachusa tłumaczy najlepiej podanie o jego czterech nieodstępnych towarzyszkach, które niejako symbolizują jego właściwość jako bożka. Są to: Ino, opiekunka opilstwa, Autonoe, bogini zapomnienia się, Semele, przedstawicielka zmysłowej rozkoszy, i Agaue, opiekunka szaleństwa i furji¹⁾.

Gdybyśmy jednak chcieli zanalizować taniec bachancki miarą kanonów lub wyobrażeń współczesnych, musielibyśmy wyrzec się tego osądu, albowiem więcej jak pewne, że początkowe jego przedstawienie nie odznaczało się jakkolwiek stylizowaną formą ruchu, lecz było tłumieniem się, tarzaniem po ziemi i podskakiwaniem, w którym — mimo rytmicznych poruszeń — trudno dopatrzeć się pierwiastków późniejszego towarzyskiego tańca.

Tak więc i w tańcach orgjastycznych tkwi pierwiastkowy charakter czynności ciała, wykonywanej nie dla celów użyteczności estetycznej, lecz z przyczyn głębszych, sięgających źródeł samego popędu tanecznego ludzkości. Był to środek rozbudzenia wewnętrznego żaru, ekstaza ducha tworzącego w materji, sposobem najprymitywniejszym, albowiem przy pomocy zmysłów najniższych.

¹⁾ O bachantkach i starożytnych tańcach według Gorzkowskiego „Historyczne poszukiwania o tańcach“. Warszawa r. 1869 — i źródeł tamże podanych.

Wielka obfitość faktów odprawiania tych samych świąt różnym sposobem tanecznym — wykazuje małą łączność charakteru tańca z istotą święta.

Bywały czasy, w których taniec kapłanów salijskich wykazywał całą powagę i majestat chwili, bywały inne, kiedy kapłani popadali w szal orgjastyczny, bachancki. Starożytdowski taniec wokoło złotego cielca nosi również ową podwójną cechę, a wiele świąt na cześć Bachusa odbywało się w Rzymie sposobem tańca pełnego powagi i namaszczenia.

Istota tańca religijnego mniej zależała tedy od formy kultu, jak raczej pochodziła z wewnętrznej dyspozycji psychicznej. Jedynie wzruszenia były motorem świętego szału, który mógł przybierać zarówno charakter ekstazy pozornie czysto duchowej (taniec był wówczas środkiem pomocniczym do popadania w pewnego rodzaju trans) lub pozornie czysto materialnej, cielesnej, wyladowującej się w rozpasaniu chuci.

Celem obu tych rodzajów tanecznych pląsów, podrygiwań, padaczek, tłumień się i tarzań, nago, świadomie i z wolą, była podświadoma chęć zespolenia się i zlania w jedno z potęgą nieodgadnionej, tajemniczej siły rządzącej wszechświatem.

W obu wypadkach rozpalone uczucie wprawiało człowieka w uniesienie się, w zapal, natchnienie.

I człowiek oddawał się świętemu szałowi tak namiętnie, że omal „nie wyskoczył ze skóry“¹⁾.

III.

Bachanalje, czyli święta i uroczystości na cześć Bachusa, odbywały się w nocy. Podobnie było ze świętami, zwanymi

¹⁾ O znaczeniu tańca bachanckiego w Grecji, por. Tadeusz Zieliński: „Religia starożytnej Grecji“ (zarys ogólny). Przekład St. Srebrnego. Warszawa 1921, str. 93.

Cerealia, na cześć bogini Cerery, a w Grecji Eleuzynia również się w nocy odbywały.

Zarówno w starożytności, jako też współcześnie u dzikich ludów są praktyki religijne, dokonywane we dnie, pod znakiem słońca, są inne, czynione w nocy, przy świetle księżyca. I u nas na Boże Narodzenie odbywa się msza, zwana pasterką, o północy.

Noc ma przeto jakieś szczególne znaczenie w misterjum religijnego obrządku. Ale nietylko ona posiada ten przywilej. Bywały kultury religijne poświęcone czci słońca. U Indian północno-amerykańskich, plemienia Dakota, odbywały się uroczystości „słonecznego tańca“. U Persów i Egipcjan czczono i ubóstwiano słońce. Perscy magowie jeszcze o brzasku śpiewali hymny i wschodzące słońce witali modlitwą. Tatarzy również czcili słońce co ranka, ofiarując mu zawsze pierwiastki jadła swojego.

Dawni Indowie dzielili ludzi na słonecznych i księżycowych. Słoneczni, wedle nich, mają moc podnosić się aż do widzenia jasnego najwyższych sfer wszechświata i zostawać ciągle w styczności z bóstwem, nie przestając czuć i działać w zwyczajnej sferze ziemskiego bytu — księżycowi zaś mogą przenikać rzeczy nadziemskie tylko we śnie, to jest w stanie, któryby można nazwać magnetycznym albo somnambulicznym, kiedy człowiek nie umie sobie jasno zdać sprawy ani z tego, co robi, ani co powinien robić.

Misterjum kultu słonecznej jasności i księżycowej nocy łączy się z enigmatycznym wykresem objawienia i tajemnicy twórczych potęg wszechświata. Symbolem tajemnicy staje się noc, podczas gdy słońce jest objawicielem symbolicznej jasności ducha.

W osłonie ciemności dokonywa się misterjum siły rozrodczej. Ziarno, wrzucone w ziemię w jej osłonie, jak w nocy się poczyňa. Zarodek ptasi schowany jest w skorupie jaja. To, co już żyje, jest objawieniem tajemnicy tego, co było

ukryte. Słońce posiada swoją noc i każda noc jest rodzicielką słońca.

Rzymianie dzielili noc na siedem części. Czwarta z niej przypada na samą północ. Zwali ją „nox intempesta“, nocą ciszą, nocą bez burzy. W tym właśnie czasie nachodziły ludzi różne upiory, larwy i strzygi. Spectra, czyli widziadła, napastowały nie tylko tych, co nie spali, lecz również i śpiących, strasząc dotknięciem, przerażając tak umysł, że człowiek po różnych się błąkał manowcach.

Ten charakter tajemniczości nocy udziela się obrządkom religijnym podczas niej odprawianym. Zapalone ognie oświetlają oblicza składających mistyczne ofiary. Do ofiar należą obiaty i wino, które w czarze krąży z ust do ust. Rozpoczynają się tańce na cześć bóstw.

I wówczas tajemnica nocy, owo misterjum siły rozrodczej w niej utajone, jak magnetyczny blask księżyca przyciągając do siebie ludzi, wprawia ich w kręcenie się, upojne, ekstatyczne, zakończone orgazmem, tą najistotniejszą ofiarą, złożoną na jej ołtarzu. Sposobem rozpasania zmysłów i wyuzdania dochodzono do świętego szału religijnego, drogą dzisiaj już niezrozumiałą, naówczas nawet przez świętych i ascetów uznawaną za drogę złych mocy szatana.

Rychło to, co było uważane za święte, stało się nieczyste i wiodące do występku tam wszędzie, gdzie było nadużywane z premedytacją dla celów czysto zmysłowych.

W Rzymie, prawem dwunastu tablic, a więc prawem najstarszem, wzbronionem było, by nocą odbywały się tańce, z powodu czynionych licznie nadużyć. Za czasów konsula Marcjusza Filipa zniósł senat rzymski bachanalja, praktykowane nocą. Z tych samych powodów zniesiono je również w starożytnej Grecji.

Ekstatyczne tańce religijne, o końcowej formie orgazmu lub kontemplacji, przetrwały przez ciąg wieków po czasy ostatnie. Specyficznym motywem religijnej ekstazy odzna-

czają się — po dzień dzisiejszy — tańce kapłanów czarodziejów u dzikich plemion. Głównymi typami tego rodzaju są sybirscy szamani i afrykańscy fetyszyści, poprzedzający swoje praktyki religijne i czarodziejskie tańcem, wykonywanym aż do utraty zmysłów.

Ekstatyczne tańce szamanów mają zastosowanie przede wszystkim w czasie wypędzania przez nich złego ducha z osoby opętanej. Szaman zjawia się wówczas w pełnym kostjumie, który sam przez się powoduje grozę i przerażenie. Na ubiór ten składają się rozmaitej wielkości skórzane frendzle i pasy zwisające, szpony orłów, skóra węża, pióra i pierścienie, dzwonki i amulety. W ręce trzyma szaman najważniejsze narzędzie swojej sztuki, bębenek ze skóry reniej, obwieszony brząkadłkami. Na jego piersi zwisa okrągła blacha miedziana z idolem tygrysa jako znakiem siły i z wizerunkiem bóstw. W tej tarczy mają się odzwierciedlać dobre i złe czyny ludzi, tak, że ich charaktery może z nich szaman odczytać. Przed ubraniem się w uroczyste szaty, daje szaman skropić je wódką, co czynią jego pomocnicy. W czasie leczenia chorego człowieka wsadza na głowę czapkę, uszytą z wiór drewnianych, wijących się aż na plecy. Umieszcza również wióry dokoła przegubów łokci i kolan. Wióry te ściągać mają chorobę z leczonego i po zabiegach zostają odrzucone.

Szaman, przywołany do chorego, rozpoczyna taniec, wykonywany z początku powoli i z wdziękiem, potem coraz szybciej, aż nareszcie przechodzący wprost w szal ruchów. Równocześnie uderza on w bęben, śpiewa, krzyczy i wyje, wydłuża coraz więcej swoje oblicze i popada nareszcie w stan ekstazy, w czasie której poznaje złego ducha i przywołuje go do chorego. Potem walczy z nim, wrzeszczy go najpierw prośbami i obietnicami, wreszcie groźbami. Czyni to tak długo, aż sam wyczerpany pada na ziemię.

Znaczy afrykańscy, czyli szamani murzynów, noszą na plecach skórę kozłą, przechodzącą po obu stronach ra-



Szaman Jakutów.

mion aż na piersi, jako odznakę swojej godności. Głowę przyozdabiają pęcherzami kóz, ofiarowanych na zarznięcie po przeprowadzonej pomyślnie wróżbie. Jeśli przyczyną choroby danego osobnika są złe duchy, wówczas należy złożyć im ofiarę; jeśli natomiast chorego oczarowali ludzie, wtedy czarodziej-szaman podejmuje się ich „wywączania“. W obu wypadkach właściwe zabiegi są poprzedzane tańcami pod dowództwem szamana i od nich nikt z obecnych uchylić się nie może, pod grozą posądzenia go o spółkę ze złym duchem lub z tym, kto rzucił uroki. Wśród tańca popada znachor w ekstazę, a po skończonym tańcu, jeśli chodzi o wykrycie winnego, znachor zbliża się do obecnych i obwąchuje ich. Gdy winnego znajdzie, wskazuje go palcem lub skacze ponad jego głowę, gdyż obecni siedzą na ziemi. Wskazanego spotyka kara, uzależniona od jego przewinienia. Niejednokrotnie winny zostaje skazany na śmierć.

Do regularnych ćwiczeń religijnych w mahometańskich klasztorach należy taniec, wykonywany przez tureckich derwiszów. Wspólny ten taniec poprzedza ceremoniał obrzędowy, polegający na ruchach, rytmicznie ułożonych. Te wzmagają się do coraz szybszego krętu ciała i przeradzają się w dziki szal, który przechodzi w stan półsenności, przerywany konwulsjami, poczem następuje w nich okres wizyjnych majaczeń, zakończonych utratą pamięci ¹⁾.

Celem wzbudzenia ekstazy całego tłumu wiernych, używają marokańscy derwisze identycznego środka w uroczystości zikrs wielkiego Bajramu. Uczestnicy zikrsa zgromadzają się zazwyczaj przy moszei lub grobie jakiegoś świętego i siadają w dwóch rzędach naprzeciw siebie. Siedząco zaczynają wywoływać imię Allacha, z początku powoli, a przy każdym wołaniu kiwają głowami. Wkrótce wyrazy rzucają coraz żar-

¹⁾ J. P. Brown: *The Dervishes or oriental spiritualism*. London 1868, p. 218.

liwiej i odpowiednio do tego głowami szybciej ruszają. Po jakimś czasie oba rzędy powstają z widocznym już wysiłkiem i przechylają górną część swoich ciał naprzód i wstecz, nie przestając przytem wywoływać Allacha, używając na jego określenie coraz innych wyrażen. Na twarzach ich zarysowują się oznaki budzącego się zachwycenia. Wkońcu to przeginanie się tam i sam przemienia się w kręt całego ciała, jak w kołowrotku. Pot zlewa oblicza modlących się, którzy już nie mogą wykrztusić z siebie innego słowa, jak tylko powtarzając: „Hu, Hu, Hu“, t. j. On (jedyny Bóg!). Poczem wycieńczeni upadają na ziemię.

Powyższe objawy, których przedstawienia, włożone w formę obrządku liturgicznego, spotykamy u derwiszów, są nieodłącznymi towarzyszami religijnych uczuć posuniętych aż do ekstazy u wszystkich sekt wszystkich religij świata. Od orgjastycznych tańców dionizyjskich misterjów greckich lub od równych im wiosennych uroczystości Meksykańczyków, zaczynających się mimicznymi przedstawieniami, a zakończonych dzikimi tańcami, przewija się święty szal taneczny przez różne wyznania i sekty aż do religij chrześcijańskiej, w której tego rodzaju obrzęd uprawiają kwakrowie, metodyści, „skaczący“ i „zbudzeni“.

Jest w Szkocji pewna sekta, która właśnie całe nabożeństwo odbywa w śpiewie i tańcu. Jej członkowie nazywają się szekry (chaikres). Zbierają się oni w domu poświęconym nabożeństwu, gdzie śpiewając hymny i nabożne pieśni, rozdzieleni na gromady mężczyzn i kobiet osobno, podchodzą wzajem ku sobie, cofają się i całe nabożeństwo odprawiają w ciągłych ruchach, drzeniu i tańcu. Niemcy przezwali ich „die Zitterer“ od drżącego ruchu, który towarzyszy ich pobożnym tańcom.

Jakkolwiek przy wzbudzeniu ekstazy religijnej używają niektóre sekty przedwstępnych środków i akcesorjów różnego rodzaju, to jednak końcowy moment natężenia psychicznego

do pełnej ekstazy jest przeprowadzony sposobem użycia ruchów tanecznych. U niektórych dzikich plemion pomocniczymi środkami są parowe łaźnie, stosowane tuż przed rozpoczęciem obrządku, używanie tytoniu i środków narkotycznych, hałas i szcęk oręża, rozpalanie ognisk i trzymanie pochodni w czasie tańca. Do takich środków należy zaliczyć biczowanie się (u średniowiecznej sekty biczowników), dokonywane przez samych tańczących na sobie, lub poddawanie się biczowaniu przez drugie osoby. W starożytnej Grecji kapłani Bachusa trzymali w rękach pręciki, którymi uderzali spotkane osoby. Mężatki same starały się być uderzone, miało to bowiem, wedle podania, sprzyjać miłosnym uczuciom. W Rzymie, w czasie świąt Luperkalij spotykamy ten sam zwyczaj.

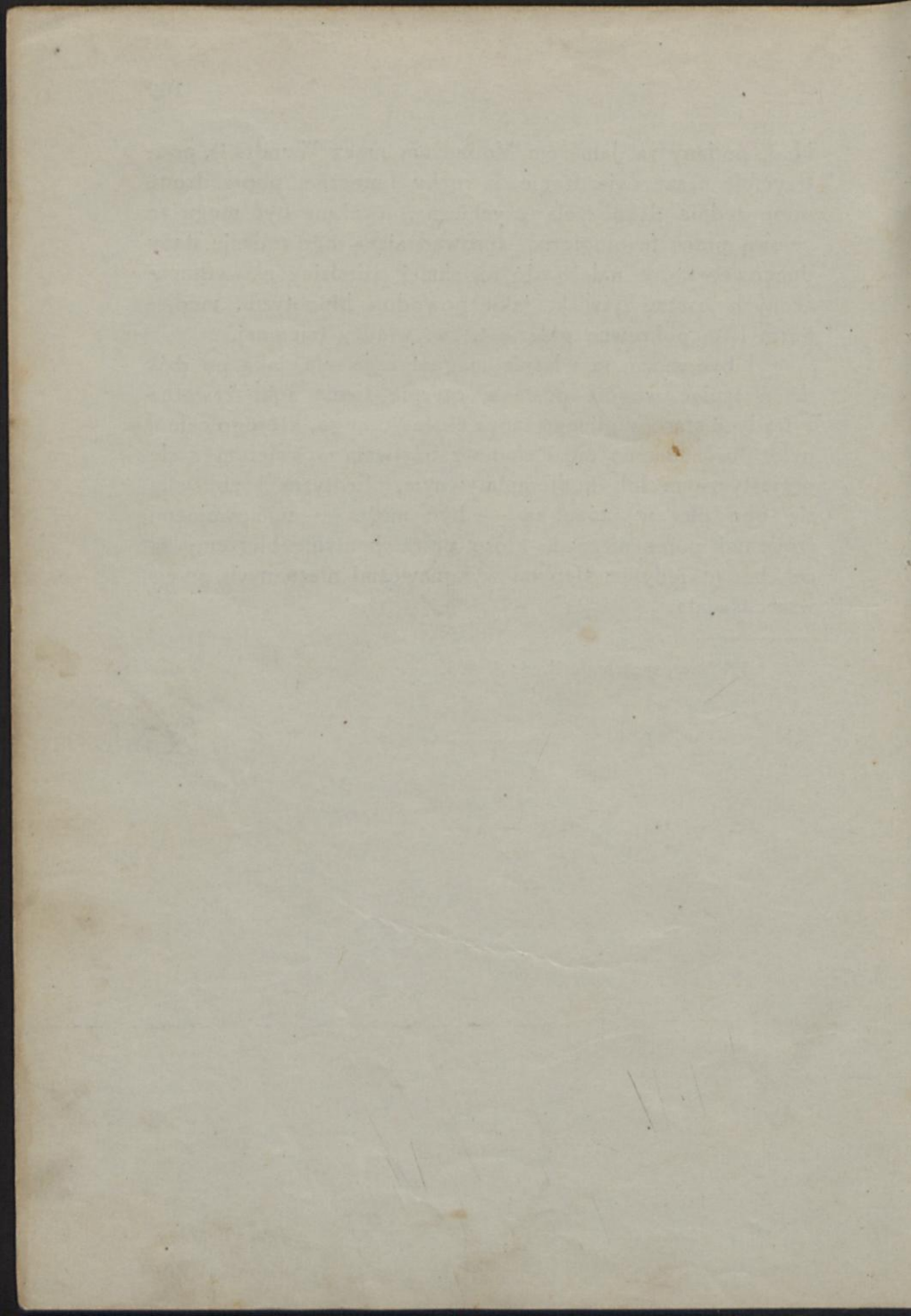
Forma ekstatycznego tańca religijnego, jakkolwiek nie posiada wybitnego typu sztucznych ułożeń ruchu, odznacza się rytmicznością, która zatracza się z chwilą przejścia w zachwycenie. Rytmika ta nie jest oczywiście sztuczną, lecz nosi cechę naturalnego objawu, pochodzącego z tego samego źródła rytmiczności, co poruszenia ciała w czasie chodu lub biegu. Ekstatyczny taniec jednostkowy nie jest przeto sztuką, podobnie, jak do niej nie należy chodzenie i bieganie. Natomiast gromadny taniec ekstatyczny mimowoli daje początek rozwojowi tańców towarzyskich, albowiem występujące w nim asocjatywne przystosowanie się tworzy już wybitny rytm taneczny, dążący do uporządkowania tempa, podobnie jak to widzimy również w gromadnym pochodzie, czyli t. zw. marszu.

I odwrotnie, taniec towarzyski, przystosowany do kultu obrzędowego, może być użyty jako środek wywołania ekstazy religijnej, co widzimy w obrzędach amerykańskiego szczepu „Sioux“, którego tańce, stanowiące najważniejszą część kultu, są tylko przekształconemi do formy ekstatycznej staroamerykańskimi tańcami mimicznymi. Ten jednak właśnie przy-

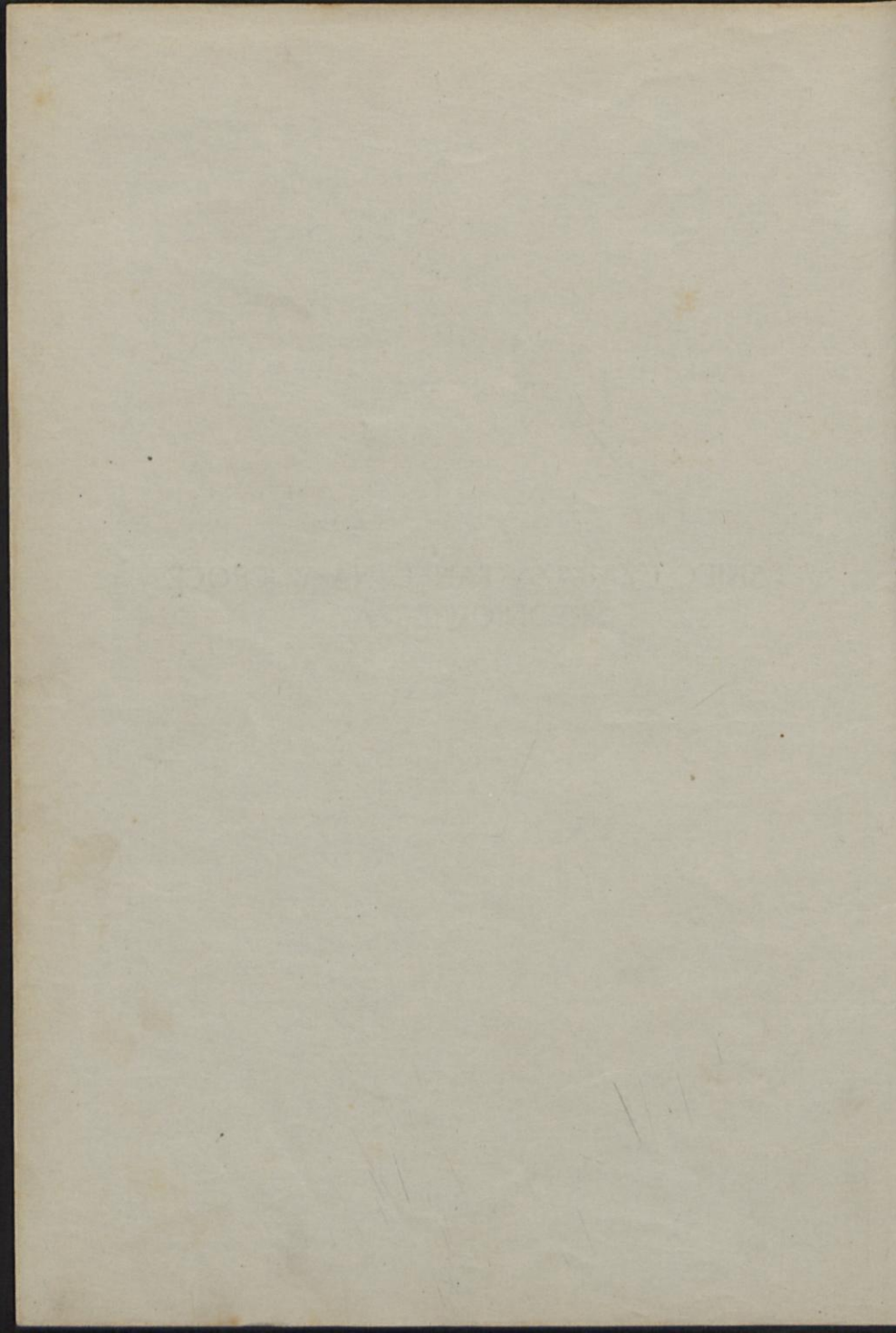
kład, podany za Jamesem Mooneyem przez Wundta ¹⁾, podtrzymuje nasze twierdzenie, iż ruchy taneczne, poprzedzone odpowiednią dyspozycją psychiczną, uważane być mogą za celową pracę fizjologiczną, sprowadzającą tego rodzaju stany duchowe, które należą do tej samej dziedziny niewytłumaczonych jeszcze zjawisk, jakie powoduje hipnotyzm, medjuzm i im pokrewne gałęzie t. zw. wiedzy tajemnej.

I być może, ta właśnie magnetyczna siła, jaką po dziś dzień taniec wogóle posiada, czerpie swoje soki żywotne z tradycji staroreligijnego tańca ekstatycznego, którego celem było porozumienie się i zlanie z bóstwem w świętym szale orgjastycznym lub kontemplatywnym. Erotyzm i zbliżenie się obu płci w tańcu są — być może — mimowolnemi środkami pomocniczymi, które przez pomyłkę bierzemy za cel, będąc jedynie ślepych wykonawcami nieznanego potęg wszechświata.

¹⁾ Völkerpsychologie II. B. S. 405.



TANIEC I ZARAZA TANECZNA W EPOCE
ŚREDNIOWIECZA



I.

Kultura obyczajowa średniowiecza wykazuje dwa przeciwne prądy, które, ustawicznie ścierając się z sobą, przenikają się niekiedy i tworzą dziwny amalgamat duchowej struktury, jaki już trudniej spotkać na widowni dziejów następującej po niej epoki. Pierwszy prąd kulturalno-obyczajowy nurtował jeszcze żywym źródłem tradycji dawnych wieków, opartej na poganizmie i wierze w bogi ojców i praocjców; drugi niósł z sobą światło religii chrześcijańskiej, żłobił nowe drogi i trzebił stare zwyczaje. Wyższe warstwy ówczesnego społeczeństwa ulegały raczej tym drugim wpływom, tymczasem gdy lud i pospólstwo jawnym lub utajonym buntem starały się utrzymać przy poglądach, wpojonych im przez poprzednią pracę długowiekową.

Z posiewu tych dwóch ziaren wykwiwały zarówno białe lilje ascetycznego życia w murach klasztorów, jak i czarne kwiaty tajemniczego czarnoksięstwa. Niekiedy były one osadzone na wspólnej łodydze, tkwiącej swojemi korzeniami w jednym i tym samym człowieku. Wówczas czyny jego znamionowała ciągła rozbieżność w obu kierunkach. Odwieczna walka białych i czarnych duchów prowadziła go przez życie niespokojne, burzliwe, dla nas dzisiaj przedstawiające się jak niezbadana zagadka, pełna nieoczekiwanych wyników.

Zanim człowiek zindywidualizował się natyle, że mógł przeciwstawić siebie jako niezależną jednostkę duchową innym

ludziom, musiał przejść etap wspólnoty swojego plemienia, do którego siłą faktu należał. Natomiast plemię, zanim stwierdziło w sobie poczucie ludzkiej odrębności, należało w swej istocie do świata zewnętrznego — do natury. Czuło się związane z otaczającą je naturą — jak dziecię ze swoim rodzicem.

Cała epoka średniowieczna jest dla większości ludów zamieszkujących Europę przełomowym okresem, w którym kształtuje się pomieniona przemiana. Najpierw człowiek, jako plemię, wyodrębnia się z zawisłości i nierozzerwalnej łączności z przyrodą świata; potem człowiek jako wolny duch ujawnia różnice osobiste i indywidualizuje się w osobowości.

Wyrobienie to, odbywające się drogą ustawicznej ewolucji, sprawia na późniejszości wrażenie czegoś nieskoordynowanego, nieoczekiwanego — co więcej, groteskowego. Tymczasem wszystko tam było w porządku. Co więcej, pod pewnemi względami, człowiek współczesny jest o wiele uboższym od najuboższego człowieka wieków minionych. W stosunku do natury stał się jak ptak, którego wybrano z gniazda i osadzono na długie wieki w klatce przeróżnych konwensów. Wypuszczono tego ptaka raz na krótką wolność. Było to w chwili, kiedy widząc czar i urok natury, przemówił do niej ustami Jana Jakóba Rousseau'a. Był to już jednak śpiew sztuczny, nienaturalny.

Historja tańca w średniowieczu posiada swoje podanie. Przytacza je Trithemius (*Chronic. Coenob. Hersang. 47*): „Gdy w roku 1012 w kościele świętego męczennika Magnusa w Saksonji rozpoczął kapłan, imieniem Rupert, pierwszą mszę w noc Bożego Narodzenia, wówczas pewien laik, Otbertus, zaczął tańczyć z piętnastu mężczyznami i trzema kobietami na przylegającym do kościoła cmentarzu i wspólnie z towarzyszami śpiewał świeckie pieśni tak głośno, że kapłan, niepokojony tym wrzaskiem w czasie mszy, został wyprowadzony z równowagi duchowej. Polecił tedy kościelnemu, aby tańczącym nakazał zamilknąć

i uciszyć się; gdy jednak tanecznicy nic sobie z jego rozkazu nie robili, popadł w taki gniew, że od ołtarza zawołał: — Daj Boże, abyście tak musieli tańczyć przez rok cały! — Temu życzeniu — lub przekleństwu — stało się zadość; albowiem tańczyli oni przez cały rok, we dnie i w nocy, bez odpoczynku, ani jedli, ani pili i spali, deszcz ich nie chwycił, nieczułymi stali się na zimno i gorąco, na wszelkie z tańca płynące znużenie. Jeśli się ich ktoś pytał, nie dawali odpowiedzi; ubranie i obuwie nie ulegały na nich zniszczeniu. Wytupałi wkońcu tak ziemię, że zapadli się w nią po kolana, a potem po biodra. Gdy syn kapłana chciał odciągnąć od tego tańca swoją siostrę i w tym celu chwycił ją za ramię, wówczas oderwał je od ciała; jednak dziewczyna nie wydała z siebie ani westchnienia z bólu, nie okazała żadnego cierpienia, z rany nie wyciekła ani kropla krwi — i dziewczę dalej z tem większym zapałem tańczyło. Gdy tak przez cały rok w tańcu skakali, tedy przyszedł wkońcu święty Heribert, arcybiskup z Kolonji, na ów cmentarz, uwolnił tańczących z przekleństwa i zaprowadził ich do kościoła. Kobiety wkrótce umarły, a także niektórzy z mężczyzn, a po ich śmierci cuda się działy, albowiem długo pokutowali. Natomiast ci z nich, którzy przy życiu pozostali, popadli w chorobę, objawiającą się drżeniem głowy, rąk i nóg aż do śmierci¹⁾.

Z legendy tej wyluskać prawdę nietrudno. Dzieci natury, jakimi byli ludzie średniowiecza, czciły nowego Boga starym obrządkiem tańca i śpiewu. Wzruszenie swoje wypowiadały ruchami i okrzykami, które są najstarszą formą mowy człowieka. Naturalny objaw radości wprawił je w ekstazę, albowiem nawet upomnienie księdza od ołtarza nie przerwało ich „modlitwy“. Ekstaza ta była jednak inną od tej, do jakiej dążył chrześcijański kapłan w obrzędzie. Ten bowiem —

¹⁾ Por. Flögel: „Geschichte des grotesk-komischen von Ebeling“, str. 243.

w myśl przepisów kościelnych — rozpałał swojego ducha, podczas gdy tamci wzruszali swoje ciało. Przekleństwo, wypowiedziane od ołtarza, znamionuje wiarę w działanie zaklęcia, wiarę, drzemiącą w piersi ludów pierwotnych i przystosowaną do wiary chrześcijańskiej. Wreszcie sam taniec po zaklęciu: tańczący nie odczuwali zmiany pór roku, nie istniały dla nich cierpienia; oderwane ramię dziewczyny nie krwawiło. Jak z jednej strony „musiało tak być“, gdyż inaczej nie możnaby sobie przedstawić potęgi zaklęcia na odległość czasu, tak z drugiej — w przedstawieniu samego tańca skrytykował się moment uodpornienia, które rzeczywiście musiało istnieć w tańcu pierwotnym, doprowadzonym aż do ekstazy. To uodpornienie nosi cechę zupełnej integracji człowieka z naturą. Deszcz nie może szkodzić „deszczowi“, zimno „zimnu“, ciepło nie może być nieprzyjacielem „ciepła“ i t. d. Oderwane ramię, to jak gałąź odłamana z drzewa. Drzewo mimo to rośnie i rozwija się dalej. Tańczący stają się ziemią, wchodzi w nią już po pas. W tej ekstazie ruchu cielesnego, przedłużonej słowami zaklęcia, jest wyrażony „powrót do natury“, uchwycony nie z punktu widzenia filozofji Rousseau'a, lecz wyrażony w podaniu zwykłej legendy.

Ale nadchodzi oto święty biskup, który zdejmuje z tańczących klątwę i wprowadza ich do kościoła. Z tą chwilą ekstaza ruchu przechodzi w spoczynek, objawiający się śmiercią „nawróconych“ i ich cudami. Symbol potęgi twórczej ducha jest tu wyrażony w postaci pozornego spoczynku materji. Jeśli tak jest, przeto absolutny jej ruch, jako przeciwieństwo, będzie znamionował pozorny spoczynek ducha. W istocie, taniec pierwotny nosi niekiedy w sobie cechę orgjastyczności, rozpasania zmysłów, chuci.

W wiekach średnich religja chrześcijańska miała na celu życie duchowe „nieziemskie“. Z tej przyczyny kościół katolicki zwalczał i w dalszym ciągu zwalcza każdy objaw,

dążący do ruchu materji cielesnej, jako rzeczy, która domniemanie powoduje niezrównoważenie ducha.

I z tej także przyczyny jest kościół zasadniczo przeciwnikiem tańca.

Nigdy zaś później taniec nie odgrywał tak przemożnej roli w życiu społeczeństw, jak właśnie w epoce średniowiecza.

II.

Ścisłe zespolenie się z życiem natury, przeniesione z czasów pogaństwa w epokę średniowiecza, ujawnia się w owych zwyczajach i obchodach, urządzanych na łonie żywej przyrody, przy śpiewie, tańcu i muzyce. Są to reminiscencje tlejące ostatnimi błyskami żaru, roznieconego jeszcze wówczas, kiedy przeróżnym siłom natury oddawano cześć boską, postaciowując je w pogodne lub pochmurne oblicza bogów pól, łąk i lasów.

Wspomnienia te ujawniają się w obchodach i uroczystych zabawach, przylepionych niekiedy do zdarzeń i świąt nowej religji, jaką była — pomimo szybkiego szzerzenia się — wiara chrześcijańska.

Jej zadanie polegało przedewszystkiem na zupełnem wyciowaniu duszy dawnego poganina z tradycji religijnej jego przodków. W tem przedsięwzięciu postępował kościół oględnie, zezwalając na zachowanie pogańskich zwyczajów, które — o ile mógł — przystosowywał do kultu nowego obrządku. Zczasem dopiero usiłuje ostreimi zakazami zapobiec temu, co było pozostałością pogańską.

W Polsce jeszcze w trzysta lat po przyjęciu wiary chrześcijańskiej odbywają się zabawy taneczne, połączone ściśle z obrządkiem świątecznym. Dopiero biskup poznański Łukasz statutem swoim zakazuje tańców nocnych w wigilje przedświąteczne, t. j. w soboty i w wigilje uroczystości przypadających w lecie, a zatem przed świętem Jana Chrzyciela,

Piotra i Pawła. A jednak obrządek sobótki, połączony z tańcami, przetrwał nieomal po dni dzisiejsze. Marcin z Urzędowa w drugiej połowie XVI wieku pisze w swoim „Zielniku“: „U nas w wilję św. Jana niewiasty ognie paliły, tańcowały, śpiewały, djabłu cześć i modłę czyniąc“. Według Glogera, sobótka jest niewątpliwie starodawną uroczystością ku czci słońca, które jako źródło życiodajnego ciepła i światła od wszystkich dawnych ludów cześć odbierało.

Mało dochowało się u nas zabytków piśmienniczych, któreby mogły choć w części podać nam szczegóły o tańcu i zabawie polskiego ludu w wiekach średnich. Przypuścić należy, iż jego zwyczaj taneczny w mniejszym lub większym stopniu powstał z tych samych pobudek, co u innych ówczesnych ludów; że jego forma wypowiedzenia się miała pewne styczności z formą zwyczaju ościennych plemion, albowiem na nie wszystkie działały przemiany pór roku w równym stopniu i z tą samą pierwotną, pogańską naturą były przyjmowane.

Dla stwierdzenia ogólnego faktu, że umiłowanie natury przez ludy średniowiecza wypływało z bezpośredniego życia się z nią i że pochodziło z uczuć dla nas już niezrozumiałych, a objawiało się nazewnątrż w śpiewie i tańcu — co stało się przyczyną ogólnej zarazy tanecznej — sięgamy do obcych źródeł, a zwłaszcza do bogatej w dowody literatury niemieckiej¹⁾.

W pieśniach Nitharta powiedziano, że kto ujrzał pierwszy fiołek, ten znalazł już lato. Znalazca pierwszego „Veiel“, fiołka, zaczyna głośno śpiewać i zgłasza swoje odkrycie na pańskim zamku; księżna bawarska śpieszy ze swoimi dudarzami i skrzypicielami na to miejsce, aby powitać lato. W międzyczasie urwał już chłop ów fiołek, zanosi go na taneczną polanę i zatyka na tyczce, wokół

¹⁾ O średniowiecznych piewecach niemieckiego tańca por.: Ludwik Uhland „Abhandlung über die deutschen Volkslieder“. Gesamt-Werke. Stuttgart 1901, str. 612 i nast.

której ludność wiejska tańczy i śpiewa. I oto nadchodzi czas majowych tańców. Młodzież śpieszy w pole, aby narwać kwiatów do wieńców. Albowiem bez wieńca nikt nie wyrusza do tańca. Matka przestrzega, że zamknie córce jej odświętne szaty, jeśli zechce pójść zrywać kwiaty, a potem tańczyć. „Strzeż się kołycki“ — krzyczy matka w piosence jednego z minnesengerów. Przestroga nie jest daremna. Następnego roku, gdy znowu taneczne koło rozbrzmiewa, słyhać już inną pieśń: „Wiegen, wagen, gugen, gagen! Amme, nimm das Kindelein, dass es nicht mehr weine!“.

Tańce odbywają się na kwiecistej łące, pod lipą, która szemrzącem liściem chroni przed słońcem. Mnisi i laicy wstępują w koło taneczne, coraz szybciej postępują płasy, oddech i nogi odmawiają posłuszeństwa, korowód płacze się, a struny pękają od grania.

Zdobienie wiankiem głowy ważną rolę odgrywa w średniowiecznym tańcu ludowym. Łączy się ono ściśle z miłosnymi przesadami. Wszak wieniec, który ma zdobić czoło dziewczycy w tańcu, powinien być jej najpierw przesłany lub doręczony przez starającego się o nią. Walter z Vogelweide opowiada w pieśni, jak ofiarował wieniec pięknej dziewczynie, aby go mogła włożyć na głowę w czasie tańca, i jak ona zarumieniła się i wieniec ów przyjęła, co mu serce dalszą nadzieją napawa. Nithart przywiózł z dalekiej krainy czerwone trzewiczki do tańca; dziewczyna za ofiarowanie mu wieńca otrzymała je w podarunku podczas zabawy tanecznej. Bywa, że młodzież mienia wieńce między sobą, lub że złośliwie zrywane są one z czoł dziewcząt, co jest przyczyną niesnasek i bójk. Kwiaty lub przedmiot, z którego wieniec sporządzono, mają szczególne swoje znaczenie.

Ten zwyczaj tańczenia z wieńcem do późna i u nas był przestrzegany. Kacper Miaskowski w „Rytmach“ (1622) powiada:

„W tym po parze panienki wszedłszy się uklonią
 Y wiodą rej, wzięwszy jedna drugą dlonią;
 Aż wywabią z za stoła wesole młodzieńce
 A ci z nimi tańczą chędogo o wieńce“.

Radosne uczucie, jakie ogarnia młodzież z nadejściem wiosny, udziela się nawet i starym. Gdy ptaki zaczynają swoje trele, a lipa okryje się soczystą zielenią, wówczas rozlega się głos bębenka (sumber) i śpiew, zwołujący ludność na taniec pod lipą. Ich dźwięki czarująco kuszą dziewczyny, chciwie tańca. Matka przestrzega, nawet chowa ubranie, lecz dziewczyna wyłamuje drzwi od sąsiada i śpiesznie się stroi wśród obelg i razów rozgniewanej matki. Gdyby jej nogi powrozem powiązано — i z niego się uwolni. Oto już skacze w tańcu, na sążeń wysoko; ale wkrótce i matka nie może wytrzymać, podąża przeto za córką; trudno usiedzieć, gdy zima ustępuje, gdy szare drzewa wypuszczają młode pęki zieleni. Staruszka, która już ze śmiercią walczy, ożywia się nagle i jak dzik z lasu tańczy wpośród młodzieży.

Nieodłącznym towarzyszem tańca jest śpiew pogodny i wesoły, niekiedy nawet rozpustny. Już po drodze na polanę taneczną rozlega się piosenka.

Zaśpiewacz i wodzirej, to dwa wysokie urzędy. Ten pierwszy jest nawet ważniejszy od skrzypiciela, który ton podaje, nie mówiąc już o puszczku albo bębeniście. O godność zaś wodzireja, o jego paliczkę, którą w tańcu wydaje rozkazy, niejednokrotnie młodzieńcy biją się między sobą.

Przez całe średniowiecze rozbrzmiewa śpiew przy tańcu. U Rennera (1300 r.) chwali się wieśniaczka swoim synem Ruprechtem. Syn jest „pobożnym chłopcem“, nosi swój pierwszy miecz, wysoki kapelusz i dwie rękawiczki, a do tańca śpiewa dziewczętom. W innej pieśni powiedziano, że najlepszym wiankiem dla dziewczyny jest młodzieniec zdołający tańce swoim śpiewem; dziewczęta spotyka zarzut, iż

nazbyt miłują palkarza-bębenistę, że do tańca przystępują najpierw nieśmiało, a potem skaczą, aż ziemia dudni.

Pieśniarz Nithart skarży się na obyczajność towarzyskich zabaw, które dziczeją pod wpływem przejęcia sposobu tańczenia od chłopów. Początkowo wodzono stateczne reje,



Taniec o pierścieni.

(Odbitka z miedziorytu Izraela Meckenema.)

obecnie nic innego nie czynią, jak skoki; nie wie, do czego je przyrównać, chyba do czynności, którą się wykonuje przy ugniataniu winogron.

W rękopisie duchownego z wieku XV, poświęconym kazaniu przeciw tańcom, spotykamy się z formą tańca wieków

średnich. Kapłan wspomina w nim o tańcu chodzonym i skakany m. Bliżej nieco o sposobie tańczenia, zachowanym z wieków poprzednich, powiadamia nas Neocorus z końcem XVI wieku w historii ziemi Ditmarschen. Ludność tej miejscowości zachowała — za jego czasów — dawny zwyczaj długiego tańca, w odróżnieniu od używanego już naówczas tańca dwóch par (Biparendanz). Ten taniec długi jest dwojakiego rodzaju: t.zw. „Trümmekentanz“ (Trommeltanz), taniec przy bębnie, który szczególnie wykonywa się, drepcąc i wykonując odpowiednie ruchy rąk, lub „Springeltanz“, taniec skakany. Nazwa „długi taniec“ pochodzi przeto nie z przyczyny posuwistego kroku, lecz dla innych jego właściwości, o czym poniżej.

W długim tańcu stoi „zaśpiewacz“ wraz z towarzyszącym mu śpiewakiem z czarą napełnioną winem i rozpoczyna piosnkę, którą powtarza gromada. Gdy odśpiewa kilka piosenek, wówczas występuje wodzirej, bierze kapelusz do ręki, tańczy pomaleńku dokoła i zaprasza gromadę do tańca. Podobnie jak wodzirej stosuje się w tańcu do śpiewu intonatora, tak rej tańczących postępuje za przodownikiem i to wszyscy, którzy są i z jakiegoby pochodzili stanu, tak, że wodzirej może prowadzić nawet dwieście osób.

Jeśli zważymy, że nasza nazwa „wodzirej“ w drugiej swojej części pochodzi z niemieckiego „Reihe“, wówczas musimy przypuścić o wpływie niemieckiego zwyczaju tanecznego na polski. Przypuszczenie to popieramy dowodami ogólnego wpływu kultury Niemiec, rozprzestrzeniającej się drogą osadnictwa na ziemiach polskich w dobie średniowiecza. Wodzirej musiał być tancerzem bez zarzutu; wysiłał się na wszelkie sposoby, aby mógł sprostać swojemu zadaniu. W pieśni Nitharta znajduje się obrazek, dający nam możliwość uzmysłowienia sobie tańca wodzireja. Żaden — powiada Nithart — nie zadaje sobie tyle trudu w służbie u pań, jak wieśniak Löchlin, gdy wie dzieje rej na Boże Narodzenie; bierze

za rękę dziewicę i skacze, że aż płuca, wątroba, serce i ręce mu drgają; zdaje mu się, jakgdyby było siedem słońc na niebie, obraca się, niczem garnek toczony, zawraca mu się w głowie, upada na ziemię, z nosa i ust krew mu płynie, a serce z pewnością wali mu młotem na dwie strony.

Niechby jeden tylko tancerz w każdym kole tak tańczył, a zapał musiał się udzielić większości tańczących. Chęć wyzwolenia się, radość i upojenie ogarnia wszystkich. Każdy stan jest w tańcu równy. Taniec średniowieczny był pierwszą mgławicą demokratyzacji europejskich społeczeństw.

Oto motyw, często spotykany w balladach niemieckich, duńskich, niderlandzkich i starofrancuskich: Córka prosi swoją matkę, aby jej pozwoliła iść na tańce nocne w wigilję święta. Matka niechętnie na to zezwala, sam król zawodzi tam reje. Gdy dziewczę na taniec przybyło, wówczas król podał mu rękę i powiodł do tanecznego koła, z życzeniem, aby zaśpiewało pieśń taneczną o miłości. Dziewczę nie uczyło się nigdy takiej piosnki, przeto zaśpiewało pieśń inną. Królowa złąkla się niewinności dziewczęcej. Powstała przeto ze swojego siedzenia, śpieszy do tańca i dziewczynie wybranej przez króla wręcza puhar napełniony winem. Zaledwie dziewczę trochę go upiło, gdy jej niewinne serce bić przestało.

Taka jest średniowieczna ballada o tańcu. Może w tem winie była trucizna, a może złe oczy królowej rzuciły urok na dziewczynę. Radość i smutek splatają się w tej opowieści, tajemniczość osłania mgłą domyslników jej postaci.

Tajemniczość ludzkiej duszy średniowiecza ma w sobie coś z tajników niemej natury, coś z borów, lasów i kniei, gdzie na polanach tańczą po nocy rusalki i dziwożony. Po nocnej rosie odbywają się ich płąsy.

Ale i ludzie tańczą najchętniej po nocy. Wyglądają jak duchy, odprawiające swoje schadzki pod wezwaniem czarciego księcia. Ognisko rozpalone płonie i trzeszczy żywiczną wonią jodeł i świerków, oświetla tańczącą gromadę

dookoła ognia i rzuca bladą poświęcą na kępy paproci, zdo-
biących okraje lasu. To dzień świętego Jana. To nasze
sobótki, ponocne tańce, igry i zabawy, uwiecznione piórem
Kochanowskiego.

A oto barwny obraz, skreślony później w wierszu
Kaspra Twardowskiego, pod tyt.: „Bylice świętojańskie“
(1630):

„Wszyscy na rozpust, jako wyuzdani,
Idą bylicą wpoły przepasani.
Świerkowe drzewa zapalone trzeszczą,
Dudy z bąkami, jak co złego wrzeszczą;
Dziewki muzyce po szelągu dali,
Ażeby skoczniej w bęben przybijali.
Włódarz, jako wódz przed wszystkimi chodzi,
On sam przodkuje, on sam rej zawodzi.
Za nim jak pszczoły drużyna się roi,
A na murawie beczka piwa stoi.
Co który umie, każdy dokazuje,
Ten skacząc wierzchem płomienie strychuje,
Ów pożar pali, drudzy huczą, skaczą,
Aż ich dzień zdybie, to się wždy zobaczą.“

III.

Nawet dla samych ludzi średniowiecza ludzka dusza
jest tajemnicza i wyposażona w potęgi niezbadane. Człowiek
dobry, człowiek pobożny, asceta o bladym obliczu, malujący
barwne zdobienia na wielkich pergaminach ksiąg świętych,
z trwogą patrzy w twarz sfinksa, świeckiego człowieka. Cza-
rownice i czarodzieje kładą swoje stygmaty na ciałach bliź-
nich, lepią woskowe figurki, ubierają je i stroją we włosy
osób, nad którymi chcą roztoczyć swoją tajemną i zgubną
opiekę. A gdy nadchodzi księżycowa nocka, w powietrzu
zdaje się słyhać szum i łopot niewidzialnych skrzydeł. To
czarownice śpieszą na swoje uczty z Belzebubem, na tańce
sabatowe. Podążają na Łysą Górę, na Brocken i Blocksberg,

gromadzą się w Barco di Ferrara, na „pianura della Mirandola“ i górze Paderno koło Bolonji, lub na szczycie Tonale; harczą w „le Croix de Pastiche“ we Francji. Wszędy ich pełno, po nocach wszędzie się roją.

Lecz lepsza raczej noc dla pobożnego mnicha wśród grubych murów klasztoru, przy zamkniętych szczelnie okiennicach, przez których serce, wyrżnięte w drzewie, przesącza się wąski promień i pada na Chrystusowy krucyfiks i białą, bieloną ścianę, niżli owe hałaśliwe poranki, gdy majowe powietrze zdaje się zatęchłe mury rozsadać, a pieśni wędrownych jokulatorów wpadają echem w cichą pokutniczą celę. Wówczas nieznanne pragnienia rozpierają pierś pod habitem. Oto przechodzą pod murami klasztoru gromady taneczników, rozśpiewane, gwarne, hałaśliwe. Nadchodzi maj, wszyscy zwołują się wzajemnie do tańca. Nie wytrzymał i mnich średniowieczny. Pociągnął z tłumem na zabawę.

Stara niderlandzka pieśń taneczna, ze zwrotką: „Hej, to jest maj, hej, to jest radosny maj“, śpiewa o tańcu przeora z mniszką. W duńskiej piosence mnich zrywa latem róże i goni uciekającą zakonnice. Ta, lekka jak pióro, umyka, on, ciężki jak kamień, już następuje. Porywa ją wpół i oboje tańczą radośnie. Nawet samotny pustelnik przeżywa swoje wiosenne oszołomienie:

„Da droben auf dem Hügel,
wo die Nachtigall singt,
da tanzt der Einsiedel,
daß die Kutt' in die Höhe springt“.

I stało się, że szal taneczny i jego upojenie, nurtując coraz więcej w ludziach średniowiecza, ogarnęły zczasem wszystkie stany i warstwy społeczne i wybuchnęły zwłaszcza w Niemczech, Niderlandach i Włoszech, a także w południowej Francji z taką gwałtownością, że ich przebieg stanowi

osobną kartę w dziejach kultury ludzkości, znanej pod nazwą średniowiecznej zarazy tanecznej.

Zamiłowanie do tańca rosło z ilością przystępujących do korowodu. Taneczne reje wodzone na wolnych przestrzeniach, gdzie każdy, kto chciał, mógł do nich przystąpić, jak dzisiaj pobożny do religijnej procesji. To współuczestnictwo było nabytym zwyczajem z czasów pogańskich, kiedy uroczystości na cześć bogów nosiły charakter tanecznego ceremonjału, dostępnego dla wszystkich.

Nieinaczej tańczono u pogańskich Słowian na cześć Łady, bóstwa zgody, miłości i małżeństwa. Boże stada i korowody wyruszały na horodyszczu, aby przy tańcu złożyć bóstwu ofiary. Na Litwie zachował się do późnych czasów zwyczaj, przypominający pogańską uroczystość. W miesiącach maju i czerwcu zbierają się ludzie na błoniach i gajach, lub na szerokich drogach, ujmują się za ręce i w piasach śpiewają pieśń do Łady. Ten gromadny charakter tańca z czasów pogańskich pozostał w średniowieczu i trudno go było widocznie wyplenić, jeśli spowodował prawie ogólny szal, objawiający się w zarazie tanecznej.

Środowiskiem, z którego ona wyszła, były południowe i zachodnie marchje niemieckie. Gdzie tylko zaczęto tańce, tam zaraz wielka ilość uczestników rosła z godziny na godzinę, zajmując coraz więcej wolnej przestrzeni. Raz wszczęty korowód płynął lawą tańczących przez wieś i miasto, przez pola i jezdne drogi, zabierając z sobą nowe gromady taneczników. Były to istne taneczne procesje, na których niejeden przodował wodzirej.

Pewnego wieczoru w niedzielę — jak wieść niesie — rozpoczęło siedem osób rej taneczny na łące zamku w Greyers, rej, „Coraula“ zwany, który, wiedziony przez pola i drogi, skończył się dopiero w czwartek na wielkim placu targowym w mieście Sanen, przy uczestnictwie około siedmiuset osób, złożonych z młodzieży obojga płci i nawet starców.

Cały korowód miał wyglądać jak pierścień ślimaczy, pnący się pod górę; od dolnego kraju Greyersu aż po górny śpiewał i tańczył z innymi hrabia Rudolf, a tylko, gdy był znużonym, pozwalał się zastępować przez dworzan w tanecznym dworowaniu pięknej Małgorzacie z Sanen, a sam na koniu objeżdżał skoczny ten pochód, dopóki nie wypoczął. Wówczas znowu mieszał się w tańczących i wiódł dalej cudną Małgorzatę.



Chłopski taniec.
(S. H. Beham.) Wiek XIII.

Tańcem zdobywano nawet warowne zamki; tak opiewa heskie podanie o zbójeckim zamku Weissenstein, taką wersję znajdujemy również w duńskich balladach. Oblegający, bądźto w strojnych kostjumach lub w strojach kobiecych, z mieczami pochowanymi we fałdy szat, toczą się korowodem na zamek wśród nieustannego tańca i śpiewu, a po dostaniu się do wnętrza szerzą dzieło zniszczenia.

Ten pomysł nasuwa nam wspomnienie analogicznego wypadku, opisanego w poemacie „Marja“ Malczewskiego, gdzie niszczyciele zajężdżają dwór Sieniawskich hucznyim kuligiem, tańcząc i śpiewając.

Starodawne kroniki niemieckie podają przykłady tego szalu tanecznego średnich wieków. W r. 1237 widziano w Erfurcie ponad sto młodzieży, posuwającej się korowodem tanecznym, który ją zaprowadził aż do Darmstadtu. W Utrechcie przyszło nawet do wypadku załamania się mostu pod innym korowodem.

W kronice limburskiej znajdujemy dosyć szczegółów, ażeby sobie przedstawić niezwykłość tego zjawiska, jakie miało miejsce w roku 1374. Powstało ono w dniu św. Jana, obejmując kraje nad Renem, Mozelą i w Niderlandach. Plagą taneczną zostały wtedy dotknięte miasta: Akwizgran, Kolonja, Metz, Maastricht, Lugdun i Torgern.

Kronika limburska opisuje to zdarzenie następująco: „Anno 1374 w połowie lata, stała się dziwna rzecz na ziemi, a szczególnie w krajach niemieckich, nad Renem i Mozelą. Ludzie poczęli tańczyć i szaleć, porywało się ich po dwóch na jednego i tańczyli na jednym miejscu pół dnia, a w tańcu często padali i kazali deptać nogami po swoim ciele. Przypuszczali, że z tego zdrowieją. Biegali z miasta do miasta i zbierali pieniądze, gdzie mogli. A było ich tak dużo, że w Kolonji można było znaleźć więcej niż pięćset tańczących. I mniemano, że to było kacerstwo, które się działo dla zarobku, i żeby niektórzy mężczyźni i kobiety mogli stać się bezwstydnymi i bezwstyd popełniać. Tedy można było znaleźć w Kolonji więcej jak sto kobiet i dziewcząt, które miały nieślubnych małżonków. Na to powiadali mistrze, zwłaszcza uczeni lekarze, iż część tańczących była gorącej natury, i mówili o innych ułomnościach. A potem już coraz mniej było takich, którym się to przydarzało. Mistrze Pisma świętego odprawiali nad tańczącymi swoje zaklęcia, uważając ich za opętanych przez złego ducha. I stał się koniec tego oszukaństwa, które trwało dobrych szesnaście tygodni w tych krajach. Także ci tancerze pomienieni przestrzegali mężczyzn i kobiety, że nie mogą znieść czerwonej barwy. I było to

próżne zwodzenie, według mojego zdania, mające na celu odciążanie od Chrystusa“.

Ten szal taneczny był zaraźliwy i przynosił z sobą nieobyczajność i wyuzdanie. Tańczący nosili wieńce, opasywali się chustami i przepaskami przeciw roztrzęsieniu się, nie chcieli widać nic czerwonego, ani płaczących. Zdawało im się, że broczą w krwi i z tej przyczyny muszą tak wysoko skakać, to znowu widzieli otwarte niebo, lub tańcząc krzyczeli:

Herr Sankt Johann, so so,
Frisch und froh,
Herr Sankt Johann!

Jako miejscowo ograniczona, powtórzyła się zaraza taneczna w roku 1418 w Strassburgu. Kilkaset mężczyzn, kobiet i dzieci przy wtórze kobziarzy tańczyło dniem i nocą na placach i ulicach miasta. Zarazę tę nazywano tańcem św. Wita, a leczyć usiłowano ją w ten sposób, że opętanych prowadzono do kaplic św. Wita w Zabern i Rotestein. Także mieszkańcy Bryzgowji i okolicy odprawiali pokuty w wigilję dnia św. Jana w kościele Wita z prośbą o chronienie ich przed tą chorobą lub o wyleczenie. Przez cały czerwiec aż do uroczystości Jana Chrzciciela doznawali opętani szalem tanecznym nieprzewycięzonego niepokoju i błakali się w trwodze i boleściach, aż ich wreszcie kilkogodzinny taniec przed ołtarzem owych świętych uwalniał od choroby na cały rok następny.

Jeszcze w pierwszej połowie XVII wieku odwiedzały kobiety każdego roku kaplicę św. Wita w Treffelhausen w Szwabji i tam w zachwycie tańczyły przez dzień i noc, aż wreszcie upadały ze znużenia, co je uwalniało od cierpień, jakie na kilka tygodni przed dniem św. Wita znosiły.

Legenda o świętym Wicie stoi w pewnym związku

z istotą tańca. Pobożny ten młodzieniec oparł się kuszeniu przejścia na pogaństwo, dokonanemu na nim przez tańczące dziewczęta pogańskie przy dźwiękach muzyki i śpiewu. W kościele Wita w Mühlhausen (nad Nekarem), wybudowanym z końcem XIV wieku, znajduje się w ołtarzu obraz z tego samego czasu, na którym, wśród innych zdarzeń z życia świętego Wita, przedstawiony jest korowód taneczny



Tanec szlachty. Wiek XIII.
(Według rękopisu minnesengera.)

z pierwszą parą na przedzie w wieńcach na głowie. Obok św. Wit odwraca się i umyka do celi.

Na malowidłach w chórze tego kościoła, pochodzących z czasów późniejszych, widzimy podobne sceny. Jan Chrzciciel tańczy z zapalem w łonie swojej matki.

Pewna łączność tych zobrazowań z szalem tanecznym jest widoczna i wraz z zapiskami lekarzy z wieków XVI i XVII daje przypuszczenie bliskie prawdy, że św. Wit i Jan byli patronami dotkniętych szalem tanecznym, który około 15 i 24 czerwca przybierał najostrzejsze formy.

Zaraza taneczna w Niderlandach pojawiła się w lipcu 1347 roku i trwała najsilniej przez sierpień i wrzesień, potem nieco osłabła. I tutaj dzień św. Jana był później czasem najwyższego napięcia szalu tanecznego.

Z innego rodzaju opętaniem tanecznym spotykamy się we Włoszech w wieku XV. Według wierzenia mieszkańców

provincji Apulji i Kalabrii, które trwa gdzie niedzie jeszcze po dzień dzisiejszy, ukąszenie pająka, znanego w naturalistyce pod nazwą *lycosa tarantula*, powoduje dziwną chorobę, objawiającą się ustawicznym drganiem wszystkich członków, które zmuszają ukąszonego do tańczenia. Leczenie następowało sposobem sympatycznym. W tym celu zamawiano muzykę, a chory wraz z jego przyjaciółmi tańczył tak



Tarantella w dobie obecnej (Sorrento).

długo, dopóki znużony nie upadł na ziemię. Wówczas stawał się wyleczonym. Ponieważ jednak taniec ukąszonego odznaczał się szczególną żywością i skombinowanymi ruchami prawie całego ciała, przeto tego rodzaju taniec nazwano ogólnie tarantellą i zczasem przez naśladowanie stał się — rzechby można — ludowym włoskim tańcem, posiadającym własną, oryginalną melodię muzyczną. Szczególnie celowały w nim dziewczyny z Neapolu. Czar tarantelli, granej na lutiach, piszczałkach i bębnach w towarzystwie śpiewu, porywał cierpiących do szału tanecznego, który im przynosił

ukojenie i wyzdrowienie. Przy jego dźwiękach rzucali swoje szcudła nawet wiekowi starcy i uczestniczyli w tańcu, jakby im nowych młodzieńczych sił do życia przybyło. Tony tarantelli były przeróżne, albowiem musiały się przystosować do różnych nastrojów chorych, a to samo było z pieśniami.

IV.

Zastanówmy się teraz nad tem, jaka mogła być istotna przyczyna, powodująca opętanie taneczne, które objawiło się w średniowieczu? Jakie pobudki działały na tę zarazę, która w tak ostrej formie mogła wystąpić na widowni dziejów kultury europejskiej? Następnie należałoby nam ustalić, czy mamy tu rzeczywiście do czynienia z objawem, noszącym cechę zarazy psychicznej?

Powyżej staraliśmy się możliwie dokładnie uwypuklić charakter ludowego zwyczaju tanecznego w średniowieczu, który zdołał nawet przedostać się w wyższe sfery społeczeństwa. Zwyczaj ten pozostaje w ścisłym związku z żywym odczuciem natury. Odruchem tego odczucia jest taniec, muzyka i śpiew. Właściwy czas tańca, czas korowodów i śpiewów tanecznych przypada na okres maja, czerwca i lipca, zależnie od obszaru geograficznego, w którym nadchodzi czas prawdziwego lata.

Uciecha taneczna w średniowieczu jest częścią ogólnego wzruszenia, jakie budzi się w ludziach o zmysłowej silnej naturze na widok wznowionego życia przyrody. Zieloność drzew, soczystość łądy i liści, ich świeżość i woń kwiatów, śpiew ptaków, rozlegający się po szumiących gajach — słowem, cały pęd do odrodzonego życia natury, znajdowały swój naturalny odpowiednik w tanecznej ucieście ludzi.

Tańce, powstałe na takim podkładzie wzruszenia, nie musiały być ujęte w formę skryzalizowaną i odpowiadającą

wymogom właściwej sztuki tanecznej. Skakanie i klaskanie w dłonie, chwytanie się za ręce i tworzenie korowodu, były zasadniczą podstawą ówczesnego ludowego tańca. Ale oprócz tańców skakanych istniały jeszcze posuwiste (Schleiftänze), które w średniowieczu stworzyły podstawę do rozwoju sztuki tanecznej. Te drugie, choć mniej używane, również pochodziły z ludu, a ich charakter wskazywałby na pobudki, wypływające nie z uciechy, lecz ze wzruszeń jej przeciwnych. I — być może — skakany taniec stanowił odruch materji, dążącej do ekstazy orgjastycznej, pangenetycznej, podczas gdy posuwisty symbolizował podświadomie nakaz otamowania ruchu materji na korzyść ekscytacji duchowej.

Ogólny popęd taneczny w średniowieczu nosił więc cechę odruchu wzruszeń, spowodowanych silnem odczuciem życiodajnego pędu otaczającej przyrody.

Jednak w ten sposób przedstawiając sprawę, mogliśmy przypuszczać, że dziejowy okres średniowiecza musiał się odznaczać ładem i porządkiem społecznym, umożliwiającym ówczesnemu człowiekowi beztrudne radowanie się na łonie przyrody, śpiewanie, granie i tańczenie na widok rozkwitłych róż i fiołków.

Tymczasem historia wojen i niepokojów onej epoki, cała kalwarja cierpień i tortur, prześladowań i wymyślnych zbrodni rycerzy-rabusiów, mówi co innego. Były to czasy wielce niespokojne, a ludność masami umierała z wycieńczenia i głodu, dziesiątkowały ją zaraźliwe choroby, jak owo morowe powietrze; szarańcza i rozliczne pasorzyty pustoszyły całe obszary krajów. W Słowiańszczyźnie Tatarzy znaczyli swoje pochody ogniem i pożogą, a w innych obszarach Europy walki stanowe doprowadzały do krwawych buntów uciemzonego chłopca. Ogniste miotły komet i krzyże na niebie przepowiadały klęski. I źle być musiało, skoro przepowiadano koniec świata, poprzedzony zniszczeniem go przez

antychrysta. Naznaczono nawet rok, w którym zagłada dokonąć się miała.

Katakлизmy w świecie przyrody dokonują się w ten sposób, że w miejsce jednej formy życia, która zostaje zniszczoną, występuje inna, jej podobna lub zgoła odmienna. Cała przemiana polega tylko na nowem ukształtowaniu się materji, na jej bezustannym ruchu, nie zaznajającym nigdy spoczynku. W naturze niema śmierci. Przeciwnie, wszystko się zawsze rodzi i odradza, a nigdy nie umiera. Człowiek jako indywiduum przestaje żyć i umiera. Lecz człowiek jako natura, przyroda, żyje wiecznie, rodzi się i odradza w coraz to nowej formie bytu.

Nie wiemy, na czym polega rozkosz i radość pozornie martwej przyrody. Ale wiemy, iż wróble inaczej ćwierkają na dachu, gdy słońce cieplej zacznie przygrzewać. Również widzimy drzewa, które „obumierają“ w zimie a „budzą się do życia“ w porze wiosennej. Zamarzłe rzeki „stają w swoim pędzie“, z wiosną „wzbierają“ szumią falami, bałwaniami się i rwą w swym biegu zapory. To obumieranie przyrody i budzenie się do życia objawia się wszędzie na ziemi. Przybiera ono rozmaite kształty, lecz można je dostrzec tak dobrze w Europie, jak w Azji lub Australji. Zmiany na niebie powodują zmiany na ziemi. Sama ziemia powoduje zresztą zmiany, sięgające od wnętrza aż po jej powierzchnię. Ruch materji jest objawem wiecznego życia natury.

Uważając człowieka jako cząstkę przyrody, mówimy, iż życie jego postępuje od kolebki aż do grobu fazami dziecięcej wiosny, dojrzałości podobnej do lata, okresu jesiennego wieku przed starością i samej zgrzybiałej, siwej jako śnieg starości, która jest czasem jego zimy. Spotykamy się często z tem porównaniem, nie zdając sobie z tego sprawy, że wypowiadamy prawdę o nieubłaganem prawie całej natury, a więc i człowieka.

Naogół mówimy jednak tylko o tem, co widzimy, co nam

się na oczy przemianą swoją narzuca. Widzimy, jak wygląda drzewo w zimie, jak się rozwija i kwitnie na wiosnę, jak szumi liśćmi w lecie; a potem w jesieni zbieramy smutni w dłonie jego żółte liście, które wichler po świetle rozwiewa. Przychodzi znowu nieubłagana zima, drzewo jak upiór sterczy nagiemi konarami.

A gdybyśmy tak zechcieli zmierzyć życie owego drzewa miarą żywotności człowieka, czy nie musielibyśmy powiedzieć, że drzewo posiada tylko raz prawdziwą swoją wiosnę, gdy jest ową młodą i świeżą łodygą, wyrastającą z ziemi, łodygą małą i wątłą? Po przejściu okresu dzieciństwa wchodzi ono w lata swojej dojrzałości: wystrzela szumnie i dumnie, rozprzestrzenia się swojemi gałęziami i bije sercem od pnia, wydając soki, kwiaty i owoce o wiele żralsze niżli w latach poprzednich. Wreszcie i z niego staje się „drzewo staruszek“. Suche, skarłowaciałe, chore... To zima jego życia.

Odwróćmy teraz porównanie, mierząc je nie długością całego życia człowieka lub drzewa, lecz długością jednego roku. Drzewo zmienia się cztery razy w roku. Drzewo jest inne na wiosnę, w lecie, w jesieni i w zimie, każdego roku. A człowiek? Czy człowiek ma swoją wiosnę życia tylko w okresie młodości?

Człowiek-przyroda, człowiek-drzewo budzi się do życia z nadejściem wiosny, a obumiera na zimę. Każdego roku przemiana jego materji cielesnej posiada z wiosną swoją wiosnę, z latem lato i z zimą zimę. Człowiek, zespolony ściśle z naturą, niewypaczony „postępem“ dziejów, uzewnętrznia oną przemianę w sposób tak widoczny, jak widoczną dla oka ludzkiego jest przemiana pór roku w przyrodzie.

Cóż znaczy przeto mór i wojna, głód i pożoga? Człowiek-natura, każdego roku z wiosną, jak drzewo, pokrywające się świeżemi pączkami, musi mieć również swoją wiosnę. Takie jest prawo natury. Wówczas na zgłiszczach

lub wśród trupów i szerzącej się zarazy odprawia ucztę, cieszy się, bawi i tańczy — albowiem czuje w sobie świeżość krążących soków żywotnych.

Prawo mało cywilizowanej natury człowieka średniowiecznego zmuszało go tedy do tańca, do tego zewnętrznego odruchu, zwłaszcza w czasie „budzącego się” życia na wiosnę.



Tańczące towarzystwo
(według drzeworytu w książce „Liber chronicarum mundi“),
Norymberga 1493.

Postęp kultury i chrześcijaństwa stworzyły jednak w średniowieczu także inny typ człowieka. Natury silne i mocne, natury chłopskie tkwiły jeszcze w tradycji pogańskiej, odznaczały się cechami ludów pierwotnych. Poza niemi istniał już cały świat innych ustrojów psychicznych, które się nie ostały kataklizmom wszelakiego rodzaju. Byli to wykolejency *sui generis*, obciążeni zamieszaniami duchowem,

lub przeczulone jednostki z rodzaju wróżbitów i jasnowiedzów, działające sugestją na masy ciemnego społeczeństwa. Tych ostatnich dostarczały zarówno chrześcijańskie klasztory, jak i zgromadzenia tajnych sekt pogańskich i kacerskich.

Jak przeto popęd taneczny średniowiecza był rzeczą zupełnie zrozumiałą ze względu na pierwotność natury ówczesnych ludzi, tak szal taneczny, który wybuchnął, mógł zaistnieć jedynie z przyczyny zamieszania, jakie spowodowały społeczno-religijne kataklizmy owej epoki.

Albowiem to, co dla ludzi natury było ich naturalną potrzebą, nie mogło być już rozumiane w ten sposób przez tych wszystkich, którzy ulegli jakiegokolwiek duchowej przemianie. Ci inni odnosili się do uciechy tanecznej jako do czegoś nadprzyrodzonego, mającego swoje źródła w duchowym świecie zjawisk, nie zaś w materji. Siły nieczyste, lub przeciwnie, siły czyste, ale w obu wypadkach nadzmysłowe, musiały według nich powodować taneczną gromadę. Ekstaza taneczna w czasie uroczystości kościelnych mogła opanowywać tłumy sugestją, jaką widzimy dzisiaj w przyłączaniu się do procesyj. Tańce w dzień św. Jana lub Wita mogły wpływać na drugich drogą podobną.

Jakkolwiek było, pierwszymi rozsadnikami zarazy tanecznej musiały być tylko te jednostki, które z przyczyn niezwykłego swojego stanu duchowego tańczyły nie z popędu swojej natury, lecz pod wpływem sugestji, im narzuconej. Popadały więc w chorobę, która musiała mieć swój okres wylegania, dojrzewania i przesilenia. Miała przebieg ostry lub łagodny. Zataczała ona coraz szersze kręgi, wciągając w swój obręb masy społeczeństwa, aż przeszczepiła się nawet na jednostki psychicznie mniej podatne lub zgoła poprzednio odporne.

Streszczając się, powiemy: Zasadnicza dyspozycja psychiczna popędu tanecznego w średniowieczu leżała w naturze człowieka owej epoki. Popęd ten, czysto naturalny,

był ślepe narzędziem, wpływającym sugestywnie na jednostki, obdarzone nadmierną wrażliwością psychiczną. Zarażone popędem, pobudzały się do tańca drogą wyobraźni odtwórczej, fantazji i imaginacji. Fizjologiczny ustrój, dysponowany raczej do otamowania ruchu materji, podlegał zaburzeniom organizmu, objawiającym się w wykręcaniu członków i we wstrząśnieniach, analogicznych niekiedy do choroby, zwanej padaczką. Padaczka ta, znana pod nazwą tańca św. Wita, tworzyła znowu dyspozycję psychiczną, działającą sugestywnie na otoczenie. Brak wytłumaczenia jej przyczyny czynił z niej objaw nadprzyrodzony, niezbadany i tajemniczy. Działała podobnie jak strach ogarniający tłumy, zarażała je swoją istotą. Stała się przeto rozsądnikiem ogólnej choroby, jaką była bezsprzecznie taneczna zaraza średnich wieków.

W końcu XV wieku żyjący lekarz niemiecki Theophrastus Paracelsus tłumaczy tę współczesną mu chorobę jako pochodzącą ze zmysłowych pożądań i z niezdrowej krwi, a na jej leczenie poleca zamknięcie w odosobnieniu, chłostę i post.

Amerykańskich szekrów i spirytystów XIX wieku można zaliczyć do spadkobierców tancerzy lub nawet biczoowników średniowiecza. Wspólnie z nimi są oni źródłem jednego łańcucha chorób tłumy, polegających na psychicznej zarazie. W chorobach umysłowych przeważają zaburzenia psychicznych funkcji właśnie dlatego, że towarzyszące im zmiany anatomiczne dotyczą przedewszystkiem lub wyłącznie przemian kory mózgowej, tej — bezsprzecznie — siedziby duchowych czynności. Nie ulega przeto wątpliwości, że podobnie jak jednostka, tak i cała gromada, lud, a nawet i naród mogą się stać chorymi umysłowo, jeżeli przez dłuższy czas stoją pod przewagą odpowiednich wpływów chorobotwórczych. Zaburzenie umysłowe staje się wówczas epidemją lub endemją, przemienia się w „psychiczną zarazę“. Ze obłąkanie może się przenieść z osoby na osobę drogą „psychicz-

nego zarażenia“, jest rzeczą dawno dowiedzioną¹⁾. Atapaskowie (północna Ameryka), Samojedzi, Tunguzi i inne północne ludy, cierpią bardzo często na halucynacje. Zazwyczaj poszczególne ich jednostki ulegają silnemu podrażnieniu systemu nerwowego, które się wkrótce udziela otoczeniu i rozszerza zaraźliwie od szczepu do szczepu, dotyka zwłaszcza kobiety, działające potem jako rozsadniki psychicznej zarazy, i pobudza tłumy do skrajnie szalonych działań²⁾. Wspólna choroba Atapasków występuje w lecie w postaci epidemicznego uczucia lęku, który usposabia ich tchórzliwie i sprowadza na nich powszechną bojaźń przed urojonym nieprzyjacielem. W latach niepomyślnego urodzaju tym nieprzyjacielem staje się także głód — urojony, lub raczej obawa nastania głodu. Więc choć mają jeszcze poddostatkiem wszelkich zapasów, popełniają kanibalizm, w innych wypadkach całkiem im obcy³⁾.

Nietylko wiedza lekarska, lecz także i ludoznawstwo dostarcza wielu pouczających przykładów do zjawisk gromadnej zarazy psychicznej, wykazując, że pozornie niezrozumiała ta choroba u ludów na wyższym stopniu kultury nie stoi odosobniona, lecz raczej jest fenomenem ogólnie ludzkim. Oczywiście tego rodzaju psychicznej zarazie nie ulega cały lud bez wyjątku — podobnie, jak tyfus, ospa i inne epidemie nie wszystkich ogarniają — w każdym razie rozprzestrzenia się ona tak szeroko, iż może wycisnąć piętno swoje na czynach i działalności całego ludu⁴⁾.

1) Dr. A. Völkel: *Psychische Seuchen* (Gaea 1876, s. 41—45).

2) *Globus*. Bd. XXXII, s. 235.

3) *Dictionnaire de la langue Déné-Dindjéé, etc.* par Abbé Petitot. Paris 1876.

4) Dr. O. Henne am Rhyn. *Religiöse u. geistige Entwicklung des Mittelalters* (Kulturgeschichte) (F. Hellwald. Leipzig 1897, str. 661—663).

Faint, illegible text, possibly bleed-through from the reverse side of the page. The text is arranged in several paragraphs and appears to be a formal document or report.

D. A. [illegible]
[illegible]
[illegible]

DWIE LEGENDY O TAŃCU
(TANIEC CZAROWNIC I ŚMIERCI)

THE LEGEND OF TANGU
A NOVEL BY J. M. COLEMAN

Jezuita Martino del Rio, żyjący w XVII wieku, który zebrał w książce o czarownicach całą demonologję poprzednich stuleci, podaje średniowieczny opis nocy czarownic, znany pod nazwą sabatu. Uroczystości sabbatowe nosiły znamię religijnego obrządku czarciego, odbywały się daleko od ludzkich siedzib po nocy, przy uczestnictwie samego Belzebuba. W czasie odprawiania djabelskiej mszy, czarownice, wyjąc i wrzeszcząc, tańczyły.

Dokładne przedstawienie tej zabawy, podane przez pobożnego mnicha, wyglądałoby raczej na parodję świeckiej maskarady, nie pozbawionej demonicznych momentów, gdyby nie jego zapewnienie, jako też świadectwo innego pisarza, Bartolomea Rategno di Como, że w istnienie sabbatowych tańców czarownic wierzyli monarchowie i królowie, papieże, uczeni i literaci, dostojnicy i pospólstwo.

Wskaazywano miejsca, gdzie odbywały się sabaty: Niemcy mieli swój Brocken i Bloksberg, Włosi górę Paderno, a nawet u nas na Łysej Górze odbywały się nocami harce czarownic. Po dzień dzisiejszy przywiązane są podania do pewnych miejscowości, dowodzące głęboko zakorzenionej wiary ludu w sabbatowe noce i płasy.

W każdym, nawet najfantastyczniejszym podaniu tkwi jakaś prawda, którą lud w ciągu wieków ubiera w kształty cudownej opowieści. Jeśli wielkim zdarzeniom historycznym potrafił nadać kształty cudowności, lub nic nie znaczącym wypadkom dodać z historyczną dokładnością wymyślone

rzeczy, to cóż dopiero mówić o takich zdarzeniach, które w istocie posiadały cechę tajemniczości, z jakichkolwiek bądź powodów, czyto z przyczyn natury religijnej lub społecznej? Przypuścić zatem należy, iż w podaniach o tańcu czarownic istnieje również ukryte rzeczywiste zdarzenie, zmienione nie do poznania.

Rozsiewanie fantastycznych wiadomości o życiu i czynach czarownic miało na celu powstrzymywanie wiernych od szerzącego się w wiekach średnich i później odszczepieństwa od wiary katolickiej. Katolicyzm zmyślał wprawdzie historje o djablich sztuczkach, wyrządzanych przy pomocy ludzi diabłu oddanych, nie używał jednak tak przekonujących argumentów słownych i środków zapobiegawczych, jak to czynił autorytet protestancki¹⁾.

Podania o tańcu sabbatowym są związane ściśle ze sprawą kultu religijnego, dotyczącego obrządku czarownic, odprawiania czarnej mszy, w sposób naśladowujący mszę św. w monsturalnej karykaturze, gdzie zamiast właściwej ofiary czarownicy zbliżają się do ucałowania tylnej części czarciego ciała. Czy obrządki liturgiczne sekt odszczepieńców w wiekach średnich, jako to: katarów, mazdanańczyków i t. p. odznaczały się formą rozwiązłą i nieobyčajną, w to wątpić należy. Nie wspominają o tem przynajmniej żadne zapiski historyczne. Przeciwnie, jak wiemy z zachowanych reguł i przepisów sekty katarów, wszelkie zbliżenie się obu płci było uważane za grzech śmiertelny, nawet w związkach małżeńskich. Surowość obyczajów dochodziła u nich do szczytu dobrowolnej śmierci, owej sławnej „endurra“ — zadanej samemu sobie przez długi post lub spowodowanej uduszeniem przez uproszonych towarzyszy sekty²⁾.

¹⁾ G. Roskoff: *Geschichte des Teufels*. Leipzig 1869.

²⁾ E. Vacandard: *L'Inquisition. Étude historique et critique*. Paris. Librairie Blond et Cie. 1907.

Natomiast kościół katolicki uważał za właściwe czarownice kobiety należące do sekty katarów.

Źródło podania o sabatowych nocach czarownic zasadałoby się jedynie na zwyczaju heretyckich i kacerskich sekt odprawiania obrządków religijnych w nocy i w miejscach niezamieszkałych, odludnych, a to z obawy przed przesładowaniem przez inkwizycję.

Wyraz sabat (wzgl. sabbat) oznacza w języku hebrajskim dzień spoczynku. Jest to siódmy dzień tygodnia, przeznaczony na święcenie pamięci stworzenia świata i wyzwolenia Żydów z Egiptu. Nie był on obcy Rzymianom i jako taki zwał się sabbatum. U Marcjale „sabbatariae“ (t. j. czciciele sabatu) oznacza tyle, co Żydzi. Seneka oburza się na tych Rzymian, którzy obchodzą święto sabatu. O siostrzenicy Domicjana chodziły posłuchy, że potajemnie uczęszcza na sabaty. Widocznie Rzymianie, jeśli święcili ten dzień, czynili w tym czasie praktyki religijne, być może te same, jakie mieli Żydzi w dzień sobotni. Ci zaś, oprócz uroczystości w świątyni, czcili sabat w domu obrządkiem kidduszu i habdala. Obchodzenie tego święta w ścisłym kółku rodzinnym mogło u Rzymian nasunąć podejrzenie rytuału osłoniętego tajemnicą. Wiedzieli oni, że także chrześcijanie schodzą się na swoje sabaty.

Przez analogję, wyznawcy kościoła katolickiego obdarzyli tą nazwą schadzki obrzędowe kacerskich sekciarzy. Sabat i noc sabatu stały się synonimem tajemniczego obrzędu, w którym udział biorą heretycy, na cześć djabła i złych mocy.

Według różnych wersji podania o tańcach czarownic i uroczystości sabatu, każdorazowo w czasie czarnej mszy tańczą czarownice z djabłami i czarodziejami; tańcem, doprowadzonym do orgji, kończą one te schadzki.

Połączenie obrzędu odprawiania czarnej mszy z tańcami, nastąpiło w podaniu przez drugą analogję: w obrzędach pogańskich odgrywał czarowniczy taniec główną rolę.

Był on połączony z kultem religijnym. Z chwilą nastania chrześcijaństwa wciskał on się w liturgikę kościelną. Charakter orgjastyczny tańca zmusił powagi kościelne do wypowiedzenia mu walki.

Być może, podanie o nocach sabatowych miało na celu również odciążenie wiernych od zabaw tanecznych.

Trzecią analogję, sięgającą rzymskiej i dawniejszej od niej greckiej tradycji, nasuwały wyuzdane uroczystości na cześć Dionizosa, bachanckie procesje i tańce.

W uroczystościach tych kozioł należał do ceremonjału kultu, był czczony i uwielbiany. Podobnie w większej części podań o uroczystościach czarownic Belzebub występuje w postaci kozła.

Powyższe analogie, powplatane w czarcią legendę o nocach sabatowych i tańcu czarownic, są tedy naleciałościami, zgrupowanemi dokoła rzeczywistego faktu, będącego właściwą przyczyną legendy.

Faktem bowiem jest, że w średniowieczu istniały kobiety, prawdopodobnie nie należące do żadnej sekty religijnej, uprawiające zawodowo czarownictwo jako sztukę tajemniczą, zawiłą, przechodzącą z matki na córkę, a polegającą na rzucaniu uroków, zamawianiu chorób i t. p., z której to sztuki niepomierne ciągnąć musiały zyski. Posiadały one znajomość sporządzania leków z rozmaitych ziół, z topionego sadła i z innych ingrendjencyj, któremi obdarzały zgłaszających się do nich o poradę. O właściwościach jednego z takich środków mamy zachowane wiadomości w opisie lekarza przybocznego, papieża Juljusza III, Andrzeja de Lagune (1498—1560). Oto, gdy w pewnem miasteczku aresztowano męża i żonę pod zarzutem uprawiania kultu szatana, wówczas znaleziono w ich mieszkaniu garnek, napelniony jakąś maścią. Lekarz Lagune dokonał analizy i doszedł do wniosku, że maść składała się z mieszaniny mandragozy, szaleju i innych roślin, zawierających narkotyki. Małżonka pewnego

kata cierpiała na bezsenność. Laguna kazał jej natrzeć członki ową maścią. Kobieta spała trzy godziny i spałaby dłużej, gdyby nie zbudzono jej przy pomocy środków leczniczych. Zbudzona kobieta skarżyła się i żałowała bardzo, że ją zbudzono, gdyż właśnie wyrwano ją z objęć cudownie pięknego mężczyzny.

Spółczesny lekarz niemiecki Kiesewetter dokonał całego szeregu doświadczeń z maściami i napojami czarownic według starych recept. Niektóre doświadczenia robił na własnej osobie.

Między innymi, proszkiem z nasienia szaleju natarł sobie t. zw. „dołek“ pod klatką piersiową. W rezultacie podczas snu, a nawet jeszcze przed zaśnięciem, Kiesewetter doznał polotu powietrznego w górę, gdzieś pod niebiosa. Uczucie nieznaney lekkości ovladnęło jego członkami; uczucie to było bardzo błogie, jednakże bez śladu erotyzmu. Po natarciu ciała maścią, spreparowaną z narkotycznej substancji, Kiesewetter przeżywał we śnie cudowne podróże po morzach i krajach podzwrotnikowych, widział różne fantastyczne stworzenia, gromady ludzi, słuchał ich gwaru i pieśni.

Eksperymenty te miały bezwarunkowo cechy sabatów czarownic. Rzeczy, widziane we śnie przez współczesnego niemieckiego lekarza, wyglądały wprawdzie inaczej od opisu średniowiecznych sabatów. Jednak sen i marzenia senne ludzi XIX wieku muszą się różnić od marzeń średniowiecznego człowieka.

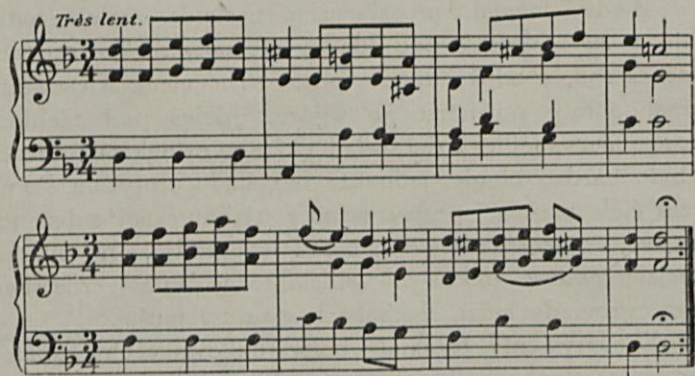
Opowiadanie ludzi, którzy pod wpływem narkotyków jeździli we śnie „na Łysą Górę“ — stanowi jądro rzeczywistości w czarnej legendzie.

Od czasów tedy średniowiecza błąka się ustne podanie o wielkich harcach i piasach czarownic, które odprawiają swoje sabaty najczęściej z nastaniem wiosny. W Niemczech znana jest powszechnie noc św. Walpurgi, siostry św. Wili-

balda, ksieni klasztoru w Heidenheim. Zmarła w VIII w.. stała się później patronką wiernych przeciw praktykom czarowniczym.

Dzień 1 maja przeznaczony był na święto tej patronki. Wówczas to dawano do poświęcenia trzy kłosa, flaszeczkę z wodą lub olejem, które potem służyły jako ochrona przeciw rzucanym czarom.

Ponieważ równocześnie w tej porze roku, a zwłaszcza w dniach od 30 kwietnia do 2 maja, było zwyczajem od-



(La danse des Morts.)

prawiać uroczystości wiosenne, połączone z tańcami na wolnym powietrzu wśród orgij i swawolnych wybryków, przeto z połączenia tych dwóch okoliczności urosło podanie o sabbacie czarownic w noc św. Walpurgi. Uroczystość ich nazwano później krótko „nocą św. Walpurgi“.

Oprócz tańca czarownic istnieje drugi jeszcze legendarny taniec. Jest nim danse Macabre, lub inaczej: taniec śmierci.

Według opowieści francuskiego ludu, powstałej m. w. na początku XVI wieku, żył w czasach dawnych cnotliwy

obywatel, p. Macabre, który nie mógł znieść widoku szalonych wyuzdań, jakie się odbywały po ulicach miasta Paryża. Ascetycznie usposobiony, szukał kary na bezbożne tłumy, aż ją znalazł w remedjum, należącym do działu leków sympatycznych. Ponieważ orgje uliczne nie odbywały się bez tańców, przeto użył tańca jako środka skutecznej kary. Będąc obdarzony mocą czarowania, czy też posługując się innemi władzami swojego ducha, kroczył po ulicach Paryża — i gdziekolwiek ujrzał gromadę rozpustników obojga płci, tam przystawał, a dając znak swoją różdżką, wprawiał tłumy w bezustanny taniec, kończący się śmiercią tańczących. Wkrótce stał się postrachem zarówno Paryża, jak i okolicznych miast i miasteczek. Występował nagle i niespodziewanie z za węgła domu i pędził do tańca zebrane tłumy. A gdy umarł, trup jego z laseczką w ręku ukazywał się niejednokrotnie przez długie lata, siejąc wszędzie wyuzdane tańce, kończące się śmiercią. Na wsi stawał przyczajony za rogiem domu, w ludnem mieście na zbiegu ulic, zwabiał tajemnicą swojego czaru wszystkie dziewczęta ku sobie i smagał je prętem tak długo, aż się obnażały i poczęły wykonywać wyuzdane, sataniczne tańce.

Czy istniał w istocie jakiś taniec we Francji, któryby nazywał się *la danse macabre*? W dziele „*Histoire littéraire de la France*“ (t. XXIV, p. 716) znajdujemy rozdział o obrazach, przedstawiających ten taniec („*peintures notables de la danse macabre et autres*“). „*Journal de Paris sous Charles VI*“ (Lacurne p. 120) notuje: „*A Paris, vers les charniers encontre la charronnerie, à l'endroit de la danse macabre*“...¹⁾.

Tematem podania o panu Macabre (którego odmianę nazwiska w piśmowni znajdujemy także jako „*Macaber*“) jest

¹⁾ Por. Peignot: *Recherches sur les danses des morts*. Paris 1826. Langlois: *Essai sur les danses des morts*. Rouen 1851.

taniec wykonywany tak długo, że aż śmiercią się kończy. Taniec ten jest więc śmiercionośny. Trup Macabra, dyrygujący tłumom do tańca, jest personifikacją śmierci.

Na zachowanych do dzisiaj starych sztychach, sięgających pochodzeniem XIV wieku, znajdujemy alegorię przemocy śmierci nad ludzkim tworem, wyobrażoną w przedstawieniu obrazem tańczących ludzi, którym w zawrotnym tańcu przewodzi biały kościotrup, grający na piszczelu. W kaplicy kościoła Marji w Lubece znajduje się obraz dwudziestu czterech ludzkich postaci, a wśród nich papieża i cesarza, cesarzowej i kardynała, króla, chłopca, księdza i zakonnego braciszka, młodzieńca, dziewczycy i dziecka, wszystkich poprzegradzanych tańczącą postacią śmierci, wyobrażonej jako owinięty całunem trup. Co dwie osoby — jeden trup na przedzie i cały ten korowód posuwa się z wolna w tanecznym kole, prowadzonym przez główną śmierć, grającą na flecyku.

Tego rodzaju obrazowe przypomnienie nicości ludzkiej przez rytowników i malarzy ciągnie się niemal po koniec XVIII wieku, a dzieła ich tworzą całą literaturę przedmiotu, nie tylko jako odzwierciedlenie obyczajowe epok, lecz w równej mierze jako dzieła sztuki, o czym mówimy dla przypomnienia fascynujących sztychów Holbeina.

Analogicznym tematem alegoryzacji śmierci zajmowała się również literatura średniowiecza, co więcej, ona to właśnie natchnęła malarzy do przedstawienia śmierci w obrazie. Mnożość wierszy dydaktyczno-religijnych, osnutych na jej tle, jest tego dowodem, czego nie brak i w naszej poezji religijnej XV wieku. Znana jest „Rozmowa Mistrza ze Śmiercią“, która była „przyrodzenia niewieściego, wzraza wielmi szkaradnego, łoktuszą przepasanego“.

Celem tej literatury pisanej i obrazowej było wzbudzenie w grzeszniku żalu i skruchy, nawrócenie go z drogi nieprawości i występku. A ponieważ żywe słowo, ubrane w szatę

prymitywnej sztuki, mogło najgłębiej wzruszyć grzesznego, przeto postarano się o unaocznienie mu okropności piekła i potęgi śmierci nie tylko w wierszowanych dialogach, lecz nawet w owych zarodkach przyszłego dramatu: w misteryjnych przedstawieniach scenicznych.

Tej treści przedstawienia dawano w Paryżu w XIV wieku w kościele Niewiątek (aux Innocents). Występowało tam początkowo dwadzieścia cztery osób, przedstawiających tyleż świeckich i duchownych dostojników, wiodących wersyfikowane dialogi ze śmiercią. Przedstawiano tam również dzieje siedmiu Machabejczyków, ich matki i Eleazara (2 Mach. R. 6, 7), skąd łacińska stara nazwa „chorea Machabeorum“ w wieku tym we Francji znowu odżyła. Być może, iż z tej to właśnie nazwy wywodzi się *danse macabre*.

Wywód ten odnosiłby się jednak do samej nazwy, mniej natomiast mógłby wytłumaczyć istotę podania. Włosi ze swojej strony uważają postać Macabra za legendarną przemianę postaci św. Makarego¹⁾. Był to jeden z pustelników chrześcijańskiego Egiptu, który figurował w roli bohatera legendy XIV wieku, zobrazowanej w pierwszej połowie tegoż wieku przez malarza nazwiskiem Orcagna, na ścianie *Camposanto* w Pizie. Widzimy tam śmierć w czerni z kosą w ręku. Śmierć ta rozpostarła się nad tłumem swoich ofiar, wśród których nie brak papieży, cesarzy i kardynałów. Obok niej św. Makary powstrzymuje trzech królów, śpieszących na polowanie w towarzystwie swoich kochanek. Dłonią wskazuje im w trzech grobach, które mają przeskoczyć ich konie, trzy zwłoki królów, zgniłe i stoczone przez robactwo.

Ogólne tło powstania legend o tańcu czarownic i śmierci kształtuje się na dziejowym podłożu rozwięzłych obyczajów średniowiecza, gdy taniec zaczął się wciskać w mury kościołów i cmentarzy. Podanie o panu Macabre nosi charakter lokalny,

¹⁾ Vigo: *Le danze macabre in Italia*. Roma 1901.

natomiast trudniej jest dociec pochodzenia legendy o tańcu czarownic, rozpowszechnionej nieomal w całej Europie. Zakorzeniona najsilniej w Niemczech, zdaje się, że tam bierze swój początek.

Tolerancja średniowiecznego kościoła wobec wiernych, tańczących po świętych miejscach, musiała być zniesiona z powodu nadużyć i wybryków, prowadzących do wyuzdania i rozpusty. Wizja taneczników, odprawiających swoje płąsy na grobach cmentarnych, natchnęła pobożny lud do opowieści o tańcu śmierci.

Legendarny pan Macabre posiada różdżkę, którą tańczących smaga, zagrzewając ich do skoków coraz gwałtowniejszych. W ten sposób podanie przemyciło w jego czynność średniowieczne opętańcze biczowanie się sekty biczowników. Ten związek braterski, rozwijający swoją czynność już od XIII wieku po koniec XV, dążył do odpokutowania grzechów przez biczowanie się, w myśl intencji niektórych papieży i ojców kościoła w średnich wiekach. Od roku 1260 ciągnęły gromady mężczyzn i kobiet z krzyżami i chorągwiami po ulicach miast, nawet w czas srogiej zimy obnażone do pasa, i pod przewodnictwem duchownych, niosących wielki krzyż na czele, biczowały się aż do krwi. Psychoza ta ogarnęła Włochy, przeniosła się do Niemiec, zająrzała i do Francji. Ilość wyznawców sekty wzrosła znacznie około r. 1348, kiedy to morowe powietrze ze Wschodu dziesiątkowało ludność środkowej Europy.

Przeciągające po miastach i wsiach procesje biczowników były przyczyną podania o odprowadzaniu przez nich tańca, znanego jako taniec biczowników. Jednak tańcem nie możnaby nazwać procesjonalnego pochodu i ruchów rąk, smagających biczami obnażone plecy. Natomiast skutki biczowania musiały wywoływać płąsy, podobne do tańca. Przyczyną tego był szybszy obieg krwi, działający — wraz z refleksyjnym podrażnieniem nerwów sympatycznych — na

pobudliwość wzruszeniową, szukającą ujścia w podskokach i podrygach. Ponieważ zaś flagelomanja, objaw, znany w psychologii seksualnej, wzmagą płciową pobudliwość, przeto „taniec biczowników“ kończył się niewątpliwie ekstazą orgastyczną, która w podaniu o tańcu śmierci występuje w postaci obnażania się dziewcząt pod rączy pana Macabra i koncentruje się w ich skrajnem wyuzdaniu¹⁾.

W XVI wieku znano również inny „taniec śmierci“. Już nie jako podanie, lecz jako forma rzeczywistego tańca

PIEŚŃ BICZOWNIKÓW

(1349)

(Ze zbioru M. Böhme).

Nu ist die bet-te fort-so-her, Crist reit sel-ber

gen Je-ru-sa-lem, er führt ein krüz an si-ner hand, nu

he-fe uns der hei-lant, Ky-ri-e leis.

ludowego wystąpił on na widownię zwłaszcza w Niemczech, na Węgrzech i w Czechach („umrlec“). Tańczono go w ten sposób, iż mężczyzna kładł się na ziemi i udawał zmarłego. Dziewczęta tańczyły wokoło niego i każda z kolei składała mu pocałunek, podczas gdy chór śpiewał „taneczną pieśń śmierci“. Po ostatnim pocałunku dziewczycy, niby-zmarły po-

¹⁾ O flagelomanji obacz: Virmaître: Les flagellants et les flagellés de Paris (Paris 1902).

wstawał wskrzeszony. Taniec kończył się radosnym, triumfalnym korowodem, ze wskrzeszonym na czele.

Wieki średnie stwierdziły pierwszym „tańcem śmierci“ powszechną sprawę: śmierć. Odrodzenie natomiast potwierdziło swoim „tańcem śmierci“ inną powszechną rzecz: życie, ustawicznie przekazywane ludzkości — w pocałunku.

O TAŃCACH WYUZDANYCH

O TAJACH WYBRANYCH

Lubieżność, zmysłowość i wyuzdanie w tańcu posiadają osobną kartę historii, ciekawą ze względu na dzieje kultury obyczajowej, interesującą niekiedy swoją niezwykłością i groteskowością, pełną finezji lub rozbijającą swoją szczerą otwartością, ujawniającą się „bez osłonek“.

Zgłębiając motywy tańca dzikich ludów, stwierdzić musimy, że taniec prymitywny, wykonywany dla przeróżnych celów, służy zarazem jako środek doboru płciowego i poprawy rasy: najlepszy wojownik — jest najlepszym tancerzem.

Mimo, że w europejskiej kulturze dawniejszej i współczesnej nie tylko dzielność cielesna, lecz i duchowa przemożną odgrywa rolę, a bohaterowie i bohaterki sal tanecznych niejednokrotnie marną wiodą egzystencję, — to jednak natura, ciągnąca wilka do lasu, wybucha po dzień dzisiejszy płomieniem różnych zachcianek, z których lubieżność w tańcu niepoślednie zajmuje miejsce.

Nie mógł się przed nią ustrzec nawet klasyczny świat starożytnej Grecji, choć tam sztukę taneczną tak wysoko stawiano, że — jak powiada Plato — uważano ją za dar od bogów pochodzący.

U Greków były w użyciu tańce domowe, lubieżne i sprośne, którym stosownie do ówczesnych zwyczajów i pojęć mitologicznych z upodobaniem się oddawano, czy w rodzinnych kółkach, czy na publicznych zabawach. Tańce baktrismos i bridalicha były zmysłowe i brzydkie, rodzaj

kankana, tańczonego dziś jeszcze we Francji. Do bezwstydných tańców zaliczano komisalos, kordaks, lamprotera i gadatina, wykonywane przez osoby nagie lub pijane. Szczególnie uroczystości na cześć Dionizosa nastroczały dużo sposobności do tańców lubieżnych, przy winie ponad miarę używanem.

Wyuzdanie taneczne w starożytnym Rzymie dochodzi do szczytu w czasach panowania cesarzy. Sklepienia, które okalały zabudowania cyrkowe, służyły kobietom rozwiązłych obyczajów za miejsce pobytu, a wśród tych kobiet z pod znaku lekkiego życia było wiele ze Syrji i wogóle ze Wschodu, ubranych w stroje wschodnie. Wykonywały one nieobyczajne tańce przy dźwiękach cymbałów, bębnów i kastanietów.

Atellany i mimus, dwa rodzaje rzymskiej komedji, nie mogły się obyć bez tańców. Rodzaj ich był groteskowy. Nieobyczajność tańca w mimusie przechodziła wszelkie granice, albowiem role kobiece odgrywały kobiety, tańczące przed widzami najczęściej całkiem nago.

Gdy piękny Batyllus, sławny pantomimista z czasów Augusta obrazował w tańcu przygodę Ledy, wówczas najwyuzdańsza kobieta musiała się czuć nowicjuską i uczennicą wobec jego mistrzostwa, przedstawiającego rafinowane podrażnienia zmysłów.

Nie było takiego obrazu z działu lubieżności, któregoby zdolny tancerz sposobem pantomimy uzmysłowić nie zdołał. Dlatego też zarzutom nieobyczajności i korupcyjnego działania, jakie przepisywano pantomimom, nie mogli nawet najzagorzalsi ich obrońcy przeszkodzić. Ummidia Quadratilla posiadała na swym dworze pantomimistów, których sztukom szczególne okazywała zainteresowanie. Aby jednak uchronić swojego siostrzeńca od nieobyczajności, nigdy mu nie pozwalała uczestniczyć w ich przedstawieniach. Musiano więc wykonywać mocno nieprzyzwoite tańce.

Dlatego w Rzymie nie uważano tańców za warunek

dobrego wychowania, jak to przeważnie było w Grecji. Scipio Emilianus w jednej ze swoich mów z żywym niezadowolaniem powiada o tem, jak pięćset chłopców i dziewcząt, kwiat patrycjuszowskiej młodzieży, pobiera lekcje tańca u tancmistrzów. Cesarz Julianus, który uważał za niemożliwe oczyszczenie przedstawień teatralnych z nieobyczajności tanecznej, żądał od kapłanów, aby się wstrzymywali od uczęszczania do teatru i aby nie pozwalali przystępu do siebie aktorom i tancerzom pantomimicznym.

Jeden z ostatnich pogańskich historyków, Zosimus, widział we wprowadzeniu pantomim za Augusta symptom ogólnego zdżyczenia obyczajów świata, który się rozpoczął z powstaniem monarchji.

Po jej upadku rozprzestrzeniają się wyuzdane tańce na nowe państwa, powstałe na gruzach powalonego Rzymu. Wyklinają je ascetyczni pisarze chrześcijańscy z pierwszych wieków nowej ery, uważają wogóle wszystkie tańce za podstęp złych duchów i powtarzają za św. Augustynem, że: „chorea est circulus, cuius centrum diabolus est“.

Posypały się tedy zakazy tańczenia. Uważano je tem więcej za konieczne, że tańce zaczęły się wciskać nawet do kościołów. Jest rzeczą pewną, iż w VI wieku tańczono po kościołach w Hiszpanji i we Francji. W statutach diecezji w Besançon znajdujemy rozporządzenie, upoważniające do wykonywania tańców w czasie świąt Wielkiej Nocy na dziedzińcu klasztornym, a nawet w nawie kościoła, jeśli dzień jest deszczowy. Tańcom towarzyszyły pieśni pobożne o zmartwychwstaniu Chrystusa. W Limoge, podczas uroczystości św. Marcelego, odprawiano w kościele kantyczki wraz z tańcami. Po każdej zwrotce śpiewano:

„San Marceou, pregas per nous,
E nous epingarem per vous“¹⁾.

¹⁾ Święty Marcele, módl się za nami,
Jako i my dla Ciebie tańczymy.

W języku średniowiecznej francuszczyzny słowo *carrol* oznaczało zarówno wesoly taniec, jak i kolędę; Anglicy zachowali je w tem drugim znaczeniu.

Koncylium z r. 692 powiadamia nas o pogańskich uroczystościach, które się zatrzymały w katolickim obrzędzie. Ze względu na wyuzdane zabawy i tańce zakazuje się święćci chrześcijanom uroczystości *calendae* (nowy rok), *brumalia*, *vota* i święto 1 marca (*dionizje*). Grzegorz III i Zacharyasz II (744) wydają dekrety przeciw tańcom. Sobór toledański ogłosił: „...*exterminanda omnino est irreligiosa consuetudo, quam vulgus per sanctorum solemnitates agere consuevit ut populi, qui debent officia divina attendere, salutationibus et turpibus invigilent canticis*“. Sobór w Chalonne (w. VII) potępia tańce w te słowa: „Rzecz jest nieprzyzwoita, że w uroczystości świąteczne kobiety po kościołach sprośne i zmysłowe tańczą tańce“.

Za patrona tańców uważa się djabła, pod którego przewodnictwem odbywają się nocne korowody, złożone z czarownic i czarodziejów. W r. 743 św. Bonifacy, apostoł Germanów, przeprowadza na koncylium w Leptines zakaz służby bożej według pogańskiej modły w kościołach, jako to: tańczenia, śpiewania i ucztowania.

Z rozwieleniem się tańca po kościołach walczy duchowieństwo przez cały IX wiek. Emanuel Gonzales w komentarzach przytacza wyroki potępiające tańce, śpiewy, szczególnie owe zmysłowe, lubieżne, kościelne, przytacza sobór reimski pod Lotaryuszem, który to samo nagania, jak również nawet rzymski za papieża Eugenjusza III w roku 826: „*Sunt qui festis in ecclesia ballando, vel turpia decantando, choros ducendo similitudinem paganorum*“... Jeszcze w wieku XII biskup francuski Odon w swych synodowych ustawach, wydanych w Paryżu, wzbrania tańczenia po kościołach, uważając je za obyczaj gorszący: „*Ne fiant*“ — mówi on —

„choreae maxime in tribus locis in Ecclesiis, in coementariis, et processionibus“¹⁾).

W r. 1298 na conciljum w Würzburgu zakazuje się tańców, a przekraczający ten zakaz ponoszą trzechetnią pokutę. Erazm z Rotterdamu w dziele „Verteutschte Ausslegung über Paulus Corinth 1, 14. Von Gesang“ (1521 r.) powiada o nieporządkach w kościele: „Aż głośno od puzonów, trąb, krzywul, piszczałek i organów, a przytem i śpiewa



Tancerka, muzykanci i wojownicy. Wiek X.
(Z rękopisu Prudencjusza w Muzeum Brytyjskiem.)

się. Słysząc sprośne i nieprzystojne pieśni i śpiewki, a nierządnicę i chłopcy tańczą. Tedy biegną wszyscy do kościoła, jak na widowisko, aby tam coś wesołego i miłego posłyszeć“.

Bezwątpienia, wyuzdaniem ruchów nie odznaczał się

¹⁾ Dei vizii e dei difetti del moderno Teatro di Lauro Tragiense. Roma 1753. pag. 177—183. Por. Gorzkowski: Historyczne poszukiwania o tańcach. Warszawa 1869.

średniowieczny i późniejszy taniec chodzony, lecz skakany. Dziewczęta skakały „na sążęń wysoko“, lub spręgły się plecami z tancerzem, przez niego wgóre huštane. Tego rodzaju tańce, początkowo przez lud wykonywane, znalazły swój przytułek po dworach i w pałacach. Ostatnim wyrazem elegancji i objawem szyku, było podnoszenie tancerki wgóre, możliwie jak najwyżej, okręcając ją przytem z krańcową brutalnością — w ten sposób, aby, skoro tancerka dotknie zpowrotem ziemi, jej suknia frunęła aż ponad głowę. Ponieważ zaś kobiety nie używały podówczas t. zw. „dessous“, przeto cel tej strategii choreograficznej łatwo odgadnąć.

Geiler von Kaiserberg w swoim „Zbiorze okrucich“ (wyd. 1517) powiada: „Mężczyźni podnoszą bardzo wysoko swoje towarzyszki, aby można ujrzeć to, co dobrze znacie“. Zabawa (nie należałoby bowiem inaczej tego nazwać) podnoszenia wgóre tanecznic nazywała się obertasem (la bourrade) i była znana zarówno we Francji jak i w Niemczech, a sposób jej wykonywania zachował się na obrazie dywanu z XIV wieku, znajdującym się obecnie w muzeum norymberskiem. W dalszym ciągu swoich pamiętników dodaje Kaiserberg: „Bywają chłopcy, którzy tańczą z taką przemyślnością i szybkością, że podnoszą kobiety i dziewice tak wysoko, jak tylko mogą, aby widzowie zdołali dokładnie obejrzeć je z przodu i z tyłu, nie mówiąc już oczywiście o pięknych łydeczkach“...

Nieobyczajne sposoby tańców w czasach reformacji w Niemczech wywołały całą polemikę i jej literaturę. W zbiorze dzieł protestanckich pisarzy, p. t. „Theatrum diabolorum“ (wyd. Zygmunt Feuerabend, Frankfurt n/M. 1569), poświęcony jest siódmy rozdział djabłu tańca (Der Tanzteufel), gdzie autor, Florjan D. v. Fürstenberg w dosadnych rysach maluje sposób tańczenia i jego zgubne skutki. Autor skarży się, że w Niemczech więcej buduje się domów zajazdnych i szynków, niż kościołów. Przyczyną tego jest po-

niewieranie słowem bożem. W gospodach czyni się służbę djabłą przez urządzenie wyuzdanych i obrzydliwych tańców. Pełno tam graczy, pijaków i tańczących. Niekiedy nawet protestancy duchowni pozwalają tam tańczyć swoim córkom i żonom. W niektórych okolicach panuje zwyczaj, iż dopiero na noc wybierają się dziewczki na te tańce, a matki są zadowolone, gdyż myślą, że bez tańców córka zamaż nie wyjdzie. O sposobie tańczenia powiada autor: „Tańczący często nieprzywoicie przez siebie przełażą i skaczą, rzucają się jak krowy gryzące i kręcą się, co się teraz nazywa „verködern“. I odbywa się takie okropne, bezwstydné kołowanie, okręcanie się, takie ślizganie się jak glista i rzucanie się przez tych djabłów tanecznych tak szybko i wysoko, jak chłop, który się z cepem w górę zamachuje, że niekiedy dziewice, panny i dziewczątka powiewają spódniczkami powyżej pasa, ba, ponad głowę. Albo rzucają się na ziemię; oboje upadają, przez nich przewalają się ci, którzy ku nim biegną, aż wszyscy leżą na kupie. Ci, którzy chętnie widzą rzeczy nieobyczajne, podobają sobie takie skakanie, takie upadanie i podginanie szat, śmieją się i są przytem zadowoleni, gdyż im się przez to czyni piękne „welsch Bellvidere“.

Ów „włoski belweder“, o którym autor mówi, odnosi się zapewne do dwóch tańców, naówczas z zapalem wykonywanych: do galardy i wolty. W pierwszym z nich czyniono skok w górę z batutą, czyli kapriolą, podczas której dama miała sposobność pokazać piękność swoich nóg, a w drugim — w pewnym momencie tańca kładł mężczyzna lewe ramię przez plecy partnerki, chwytając ją tą samą ręką za kibić i równocześnie prawą ręką łapał ją za wystający w tyle spód gorsetu, naciskał na przód jej ciała lewym kłębem swojej postaci — i w ten sposób pomagał jej do uczynienia głównego skoku wolty. Oczywiście, że nawet w towarzystwach wykwiutnych zdarzały się częste nadużycia tancerzy, a cóż dopiero tam, gdzie spowodowane były bra-

kiem zwyczajowego gorsetu salonowej kobiety. Wówczas mężczyzna podtrzymywał tancerkę, chwytając ją mocno z tyłu niżej od kibici. A ponieważ i tancerz musiał uczynić podobny skok, przeto dość często się zdarzało, iż z powodu nieumiejętności oboje leżeli na ziemi. Łatwo więc zrozumieć, że w podtrzymywaniach tego rodzaju zdarzały się rozmyślne wybryki.

Przy wielkim wysiłku tańczenia wolty nie brakło wypadków popadania w zmęczenie i pocenia się, co zmuszało tańczących do zmieniania bielizny. Taka konieczność zrządziła następującą historję: Na dworskim balu, urządzonym w r. 1572 w czasie zaślubin króla Nawarry z Małgorzatą Valois i księcia Kondeusza z Marją Cleve, tańczyła ta ostatnia tak wytrwale wolte, że czuła się zmuszoną korzystać z grzeczności Katarzyny z Medici, u której w przyległym do sali gabinecie zmieniła wreszcie swoją koszulę na świeżą. W kilka chwil po jej odejściu przyszedł do tego samego pokoju Henryk III, wówczas jeszcze księżę Anjou, celem poprawienia swojej fryzury. Będąc na obliczu spoconym, ujrzał jakąś bieliznę rozwieszoną na krześle i w pośpiechu, nie namyślając się wiele, otarł nią zroszone swoje czoło. To była koszula Marji Cleve. Wiara w oczarowania i różne magiczne wpływy była wówczas szeroko rozpowszechniona. Nic naturalniejszego przeto, jak to, że dotknięcie się koszuli pięknej Marji rozpałiło bezwiedną i gorącą namiętność do niej w sercu księżcem. Namiętność ta była tak gwałtowna, iż twierdzono, jakoby później ofiarowana mu korona króla polskiego dla tego tylko po opuszczeniu Paryża zaciążyła na głowie, iż rozłączyła go z Marją Cleve“.

Możnaby wyliczyć całą litanję rozwiązłych tańców, jakie wykonywano w wieku XVI. Zapateado, juan redondo, polvillo, canario, guineo, hermano, bartolo, pipironda, japonsa, perra, mora, gorróna — oto niektóre ich nazwy. O galardzie wyraził się dosadnie niemiecki pisarz Jan Prätorius

w książce, drukowanej w Lipsku 1668 r. Nie ma on słów oburzenia „na tę nową galarcką wolę, na ten włoski taniec, gdzie ludzie tłuką się jak toczony garnki, a który to taniec został przez czarownice z Italji i Francji przywieziony, pełny ruchów nieprzyzwoitych, haniebnych i wyuzdanych, będących powodem wielu morderstw i nieszczęść“.

Równy gniew pisarzy wywołały sarabanda, chacona i escarraman, tańce ulubione w drugiej połowie XVI wieku. Szczególnie prowokacyjną musiała być sarabanda, zawdzięczająca ponoś swoją nazwę „djabłu-kobiecie“ w Sewilli czy Guayaquil, miejscowości południowej Ameryki. Ojciec Mariana zwalcza ją w osobnym rozdziale księgi „De spectaculis“, gdzie zarzuca jej więcej nieszczęść, niż zarazie. Hiszpańskie władze kościelne zakazały tańczenia sarabandy, co jednak nie odniosło skutku, gdyż jeszcze za czasów Karola II widziała ją tańczoną hr. d'Aulnoy w teatrze miasta San Sebastian. Sarabandę tańczyły początkowo tylko kobiety, natomiast chaconę tańczono parami.

Przyczynkiem do wyuzdania tanecznego w XVI wieku jest „Ehespiegel oder LXX Brautpredigten“ Cyriakusa Spangenberg (Strassburg 1578). „Strzeż Boże wszystkich pobożnych ludzi“ — powiada on — „od takich dziewic, które mają ochotę do nocnych tańców i na nich chętnie się obracają, dają się nieobyczajnie całować i obłapiać, bo nic dobrego nie może z nich być; tam jedno drugie namawia do nieobyczajności i djabłu świeczkę zapala. Na takich tańcach niejedna kobieta traci swoją cześć i dobre imię. Kto takie tańce uznaje, jest gałganem, a kto ich broni, jest łotrem. Gdyż co tutaj jest innego, jak nie dzikie, zwierzęce gonienie, bieganie i przewracanie się, gdzie można niejedną dziewczynę ujrzyć nieprzyzwoicie przewróconą i obnażoną, że ktośby mógł powiedzieć, jakoby te tańce prowadziły dzikie bestje“.

Że niema przesady w tych opisach, za dowód powinien służyć tak wykształcony człowiek, jak Agrypa von Nettesheim, który w książce p. t. „De vanitate scientiarum“ (1526 r.) pisze, iż ludzie w tańcu używają nieprzyzwoitych ruchów, okropnie biją nogami w podłogę do wtóru rozwiązanych pieśni. W obejmowaniach się iście kochankowych kładą mężczyźni niepokromione ręce na dziewczęta i matrony, całują je, a podając za żart występki, dopuszczają się tego, że bezwstydnie to obnażają, co natura ukryła, a obyczajność przyśloniła¹⁾.

Z przytoczonych poprzednio nazw tańców wieku XVI wynika, że pochod nieobyczajności tanecznej zaczął się od ludów romańskich, lecz doszedł szczytu nieokiełznania u Niemców — i to w czasie, gdy uśiłowania włoskich i francuskich mistrzów sztuki tanecznej wprowadziły już pewien ład i porządek, połączony z dystynkcją ruchów, do tańca salonowego.

Czesi, stojący pod wpływem Niemców, nie mogli się w pewnej mierze ustrzec zgubnej naleciałości obcego tańca i jego skutków. Narzeka na to Szymon Lomnický w książce p. t. „Tanec, anebo: Traktat skrovny o tanci“ (1597 r.). „Taniec“ — powiada on — „jest skokiem do przeraźliwego piekła; ilekroć tancerz rozszerza ramiona, tyle razy ofiaruje się djabłu“. Charakterystyczną jest wierszowana przedmowa do czytelnika, w której autor przedstawia zgubne skutki tańca. Książka ta jest rzadkością bibliograficzną. Przedmowa w wyjątkach brzmi następująco:

„Mnohý jsa hrubý co osel,
By od jiných chvály došel,
Mrzce skáče jako kozel,
Jako by nim sam čert házel.
Jiní se naň divajíce,

¹⁾ Albert Czerwiński: Geschichte der Tanzkunst bei den cultivie ten Völkern etc. Leipzig 1862.

Budou státi co opice.
 Tak až hanba, hřích mluvíti,
 Že nesmím všecko praviti,
 Co bývá při posvíceních,
 Co při svatbach nezřízených,
 Jak mládenci nebo panny,
 Muži, také ženy vdany
 Tvorně sobě počínají
 Čertovou vůli konají
 V tanci sebou zmitajíce
 Jakoby štváli zajíce.
 Jiné mnohé nezpůsobý
 Dějí se v tanci té doby,
 Až dobří lidé poctivi
 Div hořem bývají živi,
 Vidouc, že se tam čert směje
 Bohu tudy křivda děje“.

Lomnický oburza się szczególnie na taniec p. t. „Hrach a kroupy“. Tańcem djabła nazywa także „předáka“. Drugim gromicielem był Wawrzyniec Rvacovský z Roudnice w ogłoszonym utworze satyryczno-kaznodziejskim p. t. „Masopust“ (1580)¹⁾.

Z krótkich wzmianek pamiętnikarskich i innych możemy wnosić, że i w Polsce był czas, w którym owe obce wyuzdane tańce przelotnie u nas gościły. Sebastjan Petrycy w swoich glosach do Etyki Arystotelesa sroży się mocno na galarde, jaką młodzieńcy poczynają tańczyć.

Jednak tańce zagraniczne, nieskromne i bardzo skoczne, długo przecież nie licowały z powagą starszszlachecką: kasztelan gnieźnieński Sielski obruszył się i zgorszył bardzo w Paryżu widokiem tańcującego w podskokach księcia Kondusza, nie pojmując, jak księżę i dostojnik „lekkimi ruchami

¹⁾ Jan Neruda: „České národní tance“ w Czasop. „Obrazy Života“ r. 1859, Praha.

Alfred Waldau: „Böhmische Nationaltänze“, Culturstudie. Prag. H. Dominicus 1859.

wystawiać się może na pośmiewisko“. Wykluczone było również z tańców polskich wszelkie poufniejsze zbliżenie się tancerza do tanecznicy, tak zwyczajne zagranicą; w liście Zofji Łaskiej czytamy o Polkach, które towarzyszyły królowej Katarzynie po jej wyjeździe z Polski, że w Lincu „tem się cesarzowej najwięcej podobały, iż kiedy w taniec szły, nie dały się obłapiać ani całować — i Niemcom to się podobało; mówili, iż to cnotliwa nacja polska“.



Debucourt, Taneczna zaraza.

Dlatego ciekawą byłoby rzeczą dowiedzieć się, co miał do zarzucenia tańcowi polskiemu Erazm Gliczner, że w roku 1563 ogłosił pismo p. t. „Taniec i rozmowa o nim, w której się to zamyka, skąd poszedł taniec, co są za owoce jego. A jesliż się godzi człowiekowi krześcijańskiemu z białemi głowami tańcować“. Druk ten, uważany za zaginiony, został podobno niedawno odnaleziony.

W XVII i XVIII wieku mało słyszymy o tańcach wyuzdanych. Nieobyčajność, maskowana wielką oglądą towa-

rzyską salonów królów francuskich i chcących im dorównać monarchów pruskich i rosyjskich, przeniosła się w buduary, gdzie z tem większą gwałtownością szalała.

Wreszcie doszło do szczytu pruderyj. Oto, gdy przed laty zatańczono po raz pierwszy na dworze pruskim wiedeńskiego walca, wydał się wtedy matronom tak nieprzyzwoitym, że ostentacyjnie — nie bacząc na przepis etykiety — wyszły z sali.

Czy w istocie bywają nowoczesne towarzyskie tańce, którymby należało nadać miano — wyuzdanych? Czy istniały one poprzednio, t. j. od chwili, kiedy zaczęto wprowadzać je na sale balowe jako wyraz mody i sztuki choreograficznej?

Bezsprzecznie taneczne figury łączne, parowe, gdzie tancerka spoczywa w opasującym ją ramieniu dansera, mogą dać wiele do myślenia. Czy jednak kwestja tego „myślenia“ kierowała mistrzami sztuki tanecznej, układającymi coraz to wymyślniejsze tańce?

Uderzającego przykładu nieporozumienia między sztuką a publicznością dostarczyć może głośna sprawa tanga we Francji, której epilog rozegrał się — na publicznem posiedzeniu pięciu akademij w Paryżu, tworzących najpoważniejszy z poważnych Institut de France. Na posiedzeniu tem w dniu 26 października roku 1913 poświęcił delegat Akademii Francuskiej, Richepin, całe swoje przemówienie — tangu.

„Trzy kardynalne zarzuty, któremi się tango obarcza“ — mówił Richepin — „są te, że tango jest tańcem egzotycznym, że ludowego jest pochodzenia i że jest nieprzyzwoity. Niema potrzeby odpowiadać na tę ostatnią zaczepkę, zaiste nazbyt niesprawiedliwą. Jeżeli bowiem taniec jest nieprzyzwoity, to wina tańczących. Miałem przyjemność oglądać tango, tańczone przez księżniczki, będące wzorem elegancji i dystynkcji. Widziałem zaś też nieznośne polki oraz

uczciwe kadryle i lansjery tańczone tak, że czerwieniły się — małpy¹⁾.)

Powyższe słowa uczonego francuskiego możnaby odnieść do wszystkich współczesnych nam tańców, które pewien odłam publiczności nazywa nieprzyzwoitemi — lub zgoła wyuzdanymi.

Wszystko zależy od kąta widzenia i od sposobu tańczenia.

Tę kwestję nieporozumienia między sztuką a publicznością w przedmiocie tańca uchwycił ostatnio Marceli Prevost, który w powieści p. t. „Donzuanki“ mistrzowskim piórem przedstawił nie tylko sposób tańczenia tanga, lecz podkreślił rozbieżność myśli między ogółem widzów, a tanecznym partnerem Genazem i przenikającym jego intencje Mercueilem, rzecznikiem sztuki tanecznej. Scena ta uchwyciona jest następująco:

„Kiedy orkiestra, złożona z wiolonczeli, gitary i cytry, przygrywa lekko, pojawia się para wirtuozów, trzymając się końcami palców...

Stanęli na estradzie; nagle ręce ich splatają się silnie, dotykając razem ramion. Lewa ręka kobiety opiera się lekko na ramieniu mężczyzny. Prawa ręka mężczyzny, odwrócona, muska dłońią dół gorsetu, lekko zgięta ku kibici. Nic zresztą bardziej przyzwoitego, jak ów wstęp. Oba ciała ledwie się dotykają. Przez chwilę nie poruszają się, nie będąc zwrócone do siebie, ale ustawione obok siebie. Podobnie ułożone są ich twarze, jak dwa profile na medalach; pukle włosów Vitziny muskają czarną opaskę Genaza, ale policzki ich nie dotykają się. Lubieżny rytm muzyki rośnie. Czy tańczą? Niewiadomo. Ta podwójna statua, przed chwilą nieruchoma,

¹⁾ Por. Czesław Jankowski: Pod znakiem tanga. Czsp. „Życie Polskie“. Warszawa Rk. 1914.

zdaje się zwolna ale niedostrzegalnie ożywiać... Oto jest najwyższa sztuka tych dwojga wirtuozów i w istocie jest to



Nowoczesna tancerka (Sent Mahesa).

sztuka. W ich tańcu niema żadnego ruchu, żadnego wirowania. Znakomity taniec. Stworzyli z niego jakby syntezę. Taniec ich, to cały poemat miłości ludzkiej, subtelny, lu-

bieżny i płomienny, ale zrównoważony. Nogi poruszają się teraz z tak doskonałą harmonją, jakgdyby końce trzewików mężczyzny i mesztów damskich stopiły się w jedną płynną substancję: igła magnesowa i igła żelazna. Jakże można wyrazić plastyczniej podbój miłosny, jeśli nie ową bierną uległością nogi kobiecej dla nogi męskiej, kroczeniem jednej za drugą bez wzajemnego dotykania się?... Ale ciała nie są już odtąd nieruchome. Niewidocznie od siebie oddalone, prawie tuż koło siebie, ale nie splecione z sobą, przenikają się wzajemnie rytmicznym drganiem.

Widzowie, patrząc jakby na doskonale zagraną scenę miłosną, przejmują się ich wzruszeniem. Widzą kochanków wahających się nad brzegiem miłości. Ogarnia ich lęk, pragną ich uścisku... I oto w paroksyzmie tego oczekiwania muzyka ucisza się nagle, łagodnieje; para rozłącza się. Oto wytworny kochanek kieruje już tylko krokami swojej towarzyski. Genaz i Vitzina stwarzają z niezrównanem mistrzostwem na tej małej przestrzeni złudzenie długiej i żmudnej przechadzki. Oto na kilkustopowym kwadracie estrady kochanek wlecze za sobą kochankę po zawrotnej ścieżce lub przeprowia ją po suchych kamykach brodu. Potem nagłym ruchem, który podkreśla pociągnięcie smyczka wiolonczelisty, przechadzka urywa się: kochankowie, przez chwilę nieruchomi, spozierają sobie w oczy i jakby nieprawdopodobnym skokiem, trwającym ledwie dwie sekundy, rzucają się wzajem w ramiona, piersią do piersi, splątując się w uścisku. Potęga miłości zwyciężyła. I teraz spojrzenia ich łączą się podobnie jak ich członki, nieruchome spojrzenia, które zdają się wdzierać w głąb duszy i upatrywać w niej rozkosz lub zdradę. Członki ich nie muskają się delikatnie, nie mają w sobie czujnej gibkości pierwszych kroków, ale pieszczą się teraz, podchwytyują lub oddają się w bezwolnych, nagłych prze-

gięciach, a kochanka pada na chwilę jakby bez sił, na piersi zwycięskiego kochanka¹⁾.

Ta impresja zakończenia tańca, jako wyraz odczuty przez widzów, zostaje w ten sposób osądzona przez arbitra sztuki tanecznej, Marceuila:

— Dobra strona ich tańca, szeptał Marceuil do ucha Kamili Engelman, to kontrast między lubieżnością postawy, a... jakby to rzec... opanowaniem siebie, nieosobowością, odosobnieniem się... pani mnie rozumie... danserów. Oboje są jednym. Ich tango nigdy nie jest nieprzyzwoite, nie przypomina kankana. Wszystko jest w niem wyraźnie umiarkowane i prawidłowe do najdrobniejszych ruchów...

Wreszcie oddajmy głos Genazowi, który po tańcu rozmawia z wielką księżną.

Wielka księżna: — Ach, ta Vitzina jest sprośna! Przytuliła się do pana jak bezwstydnica. Dammed vohore! A pan patrzył na nią, jakgdyby ją pan chciał pożreć oczyma!

Tancerz tanga nie zmieszał się.

— Moja władczyni! Skoro oczy pani raczyły spojrzeć na takiego mężczyznę jak ja, czyż istnieją dla niego oczy innych kobiet? Vitzina jest wstrętna. Tańczyłem ze szkieletem.

Podsluchujący ich rozmowy Merceuil pochwycił jeszcze następujące słowa Genaza: — I oddech!... Biegnę wypłókać sobie usta!

Oto jak się niekiedy przedstawiają punkty widzenia tych, co patrzą, i tych — którzy tańczą. Iluzja jest władczynią sztuki tanecznej.

¹⁾ Marceli Prevost: Donzuanki. Przekład K. Bukowskiego. Lublin 1922.

Faint, illegible text, possibly bleed-through from the reverse side of the page. The text is arranged in several paragraphs and is mostly obscured by the paper's texture and discoloration.



T. zw. „Taniec brzucha“ (Egipt).

Zawodowa kasta taneczników i tanecznice sięga swoją historią dalekiej przeszłości, a jej pierwotną kolebką jest Wschód, gdzie wyrosła z obrzędów religijnych, przenosząc się później na dwory panów i możnowładców. Droga jej ze Wschodu prowadzi przez starożytny Egipt, Grecję i Rzym, z którego za czasów Konstantyna Wielkiego wydalono — z powodu klęski głodowej — wszystkich uczonych, artystów, nauczycieli i poetów, jako materiał zbędny, natomiast zatrzymano trzy tysiące taneczników i tanecznice.

Zawodowe tancerki zabawiały swojemi ewolucjami chaldejskich i asyryjskich tyranów, tańczyły przed Herodem, napawały lubieżnością Nerona, opanowały w osobie tanecznicy Teodory serce cesarza Justynjana, iż zgodził się na jej poślubienie, i rządziły władcami, niczem owa Cytera, z którą Marek Antonjusz, jak powiada Cycero, objeżdżał całą niemal Italję.

Historyczne ślady kastowości tanecznej znajdujemy tu i owdzie rozsiane wśród zabytków starożytnej epoki, a zwła-

szcza w kopalni piśmienniczej dawnego Rzymu z czasów panowania cesarzy. Wówczas największą łaską dam cieszyli się tancerze pantomiński. Seneka pisze, iż za czasów Nerona, dwaj tancmistrze, Pylades i Batyllus, wielu posiadali uczniów. Mężowie i żony sprzeczali się o pierwszeństwo w przechadzaniu się z tancmistrzami. Byli to przede wszystkim piękni młodzi ludzie, którzy swoją sztuką obejścia potrafili uwodzić kobiety. Już w 22 roku p. Chr. przyszło do tego, że wygnano ich z Rzymu z powodu wywoływania wśród publiczności partyjnych zamieszek i z powodu natrętnego zachowywania się wobec kobiet, zwłaszcza z arystokracji rzymskiej.

We wszystkich większych miastach, jak w Bizancjum, Antjochji, Kartaginie, Aleksandrji, tańczyły boskie tancerki, aż do zalania całej kultury przez hordy Germanów, Arabów i Turków. Jeszcze w V wieku po Chr. słyęła tancerka Rodoklea, jeszcze w IX Antusa. Ubóstwiane i opiewane, czarowały widzów, swojemi „coxendices fluctuantes“, pływającami, przewalającami się ruchami bioder, któremi później odznaczały się andaluzyjskie dziewczęta z Kadyksu, a które ożyły jeszcze później w tańcu słynnej europejskiej tanecznicy, senory Pepity d'Oliva.

I.

Jak Wschód jest kolebką zawodowej kasty taneczników, tak prototypem ich tańców jest symboliczny taniec bioder, inaczej mówiąc, ów legendarny taniec brzucha.

Tradycję jego wykonu przechowały z przeszłości zawodowe tancerki w Tunisie i Algerze, wywodzące się z mieszaných szczepów arabskich, a znane tamże pod nazwą Naïlijah. Są to córki nomadów Ule Naïl, a tańce ich można niekiedy zobaczyć w mieście Biskra. Józef Chavanne opisał w książce „Paryż w pustyni“ wrażenie, jakie na nim uczynił widok ich tańca. „Gdy gromadka lekkonogich Naïlijah“ —

powiada on — „odwiedza arabską kawiarnię, wówczas wszyscy napawają się czarodziejskim obrazem ich ruchów. Owe lekkie i wiotkie dziewczęta rzucają się najpierw jak stado wesołych ptaków, znużonych lotem, na słomiane maty kawiarni; tu piją czarną kawę, którą im ze wszystkich stron podają. Jak pod natchnieniem, nagle i niespodzianie powstają i zaczynają płaszać i skakać i naostatku tańczyć! Lecz jaki to taniec! Najpierw zaczyna się ruch ciała powyżej nóg i wzrastającą linią sięga górnego ciała; potem coraz więcej słabnie, jest coraz lżejszy i łagodniejszy, aż wreszcie głowa i piersi ledwie że drgają. Paroksyzm tych ruchów możnaby nazwać wprost niesamowitym, z upojeniem i szałem bachanckim obracają i kręcą te dziewczęta swoje delikatne ciała, że ogarnia wrażenie, jakby same ze siebie pragnęły wyskoczyć — jakby uważały za słabą i zbyt kruchą swoją ziemską powłokę, mającą wytrzymać wulkan płonących namiętności“. —

Ten rodzaj tańca nie jest wyłącznie pochodzenia arabskiego, lecz sięga dalej w przeszłość, jako prastary taniec ludzkości. Tak musiały tańczyć w Rzymie owe sławne dziewczyny z Gadesu (Juwenal 11, 162; Martial 5, 78; 6, 71 i t. d.), w ten sposób zapewne tańczyła dziewczyna z „Pieśni nad pieśniami“.

Podobnych im tancerek dostarcza egipski szczep Ghawazu. Tancerki Ghawazu wykonują swoje produkcje przy wtórze cytry lub instrumentu podobnego do skrzypiec i przy piszczałce, same zaś posługują się kastanietami. Tańce ich składają się z ruchów postępowych i obrotowych, a przede wszystkim uwidaczniają się w drzeniu mięśni okolicy bioder, osłoniętych lekką, subtelną gazą ubioru. Mimiczne gesty o podkładzie wyrazu uczuć miłosnych towarzyszą tym tańcom. Przedstawienia taneczne dziewcząt Ghawazu odbywają się na ulicach, w podwórzach i po kawiarniach, jako też w haremach. I one celują w t. zw. tańcu brzucha, mylnie przez Europejczyków tak nazwanym, albowiem choć poru-

szanie mięskułami brzuszniemi w tańcu tym niepoślednią odgrywa rolę, to jednak nie jest dominujące, albowiem udział w ruchu takiego tańca bierze cała część górna postaci i tylko nogi pozostają w spoczynku. Oprócz tych zawodowych tancererek Egiptu spotykamy się tamże z zawodową kastą chłopców tanecznych, zwanych Khewalinami. Khewalin ubiera się wprawdzie po męsku, nosi jednak długie włosy jak dziewczyna i wplata w nie dla ozdoby — podobnie jak tamtejsze niewiasty — złote i srebrne monety.

U potomków starożytnych Parsów, mieszkańców półwyspu kaspijskiego, zachował się przedewszystkiem symboliczny taniec brzucha, a również u Indów nadgangesowych. „Tancerkę z Szemacha“ uwiecznił w swojej noweli hr. Gobineau, sekretarz francuskiego poselstwa w Persji w latach 1855—58.

Przypomnijmy sobie owo miejsce, opisujące sposób jej tańczenia: „...nadeszli muzykanci. Jeden trzymał lekką gitarę, zwaną tar; drugi posiadał odmianę skrzypiec z długą szyjką, kemantja; trzeci miał rebab, znowu inną odmianę strunowego instrumentu, czwarty zaś tamburgu, dodatek nieodzowny w muzyce azjatyckiej, albowiem rytm musi być jaknajśilniej zaznaczony... Do melodji nadzwyczaj powolnej i monotonnej, której towarzyszyło głuche, oderwane uderzenie tambury, uczyniła tancerka, nie ruszając się z miejsca, kilka poruszeń głową i górną częścią ciała, z rękami złożonymi na biodrach. Powoli obracała się dokoła własnej osi. Nie spoglądała na nikogo, zdawało się, że nie bierze w niczem udziału, będąc cała pogrążona w swoim zajęciu. Przez to wzbudziła oczekiwanie czynności, która jeszcze nie została wprowadzona, i właśnie z powodu tego złudzenia rosło napięcie z minuty na minutę. Z niczem innym nie możnaby porównać działania, które tego rodzaju wzruszenie wywołuje, jak chyba tylko z uczuciem, jakie się ma nad brzegiem morza, gdzie oko, coraz to nowej fali oczekując, spodziewa się,

że ona poprzednią przewyższy swoją wielkością i rozmiarem, gdzie w ustawicznym rozczarowaniu przy szmerze każdej nowej fali oczekuje się potężniejszego łoskotu — i mimo to, na brzegu siedzi się i czeka; godziny upływają i ciężko jest zabrać się — i odejść. Całkiem tak samo działa na zmysły czar, spowodowany sztuką azjatyckich tancerek. Sztuce tej brak jest wszelkiej różnorodności, wszelkiego życia i rzadko



Tancerki Ghawazu.

tylko jakiś niespodziewany ruch przynosi z sobą odmianę, a mimo to z kołowego ruchu ciała płynie oszołomienie, któremu wkońcu ulega duch i daje mu się ukołysać, jak zdrażliwemu napojowi, sprowadzającemu półsenność“.

Podobnie jak u Persów, istnieje także u Hindusów rodzaj osobnej kasty tanecznej, znanej pod nazwą bajader.

Miano to pochodzi najprawdopodobniej z Europy, od Portugalczyków: *balladeiros*, znaczy tańcząca dziewczyna. Rodowód hinduskich bajader wywodzi się z tanecznej służby dziewic w świątyniach Wisznu i Sziwa — z owego kultu religijnego, którego ceremonjał zasadza się na tańczeniu przed bóstwem. W języku hinduskim zowią się owe dziewice „dewadaszi“ — t. j. niewolnice bóstwa, i otrzymują odpowiednie przygotowanie do swojego zawodu od nauczycielek (daja), które je ćwiczą w muzyce i tańcu. Jak różną jest ta instytucja od zwyczajnego naszego wyobrażenia o zawodzie właściwych bajader, świadczy to, iż dewadaszi wykonują swoje tańce w świątyniach, których nigdy opuszczają im nie wolno, choć małżeństwo jest dozwolone pod warunkiem wystąpienia z klasztoru. Do służby tej dopuszczone są tylko dziewczęta z wyższych kast hinduskiego społeczeństwa. Natomiast inne „niewolnice bóstw“ należą do kasty Sudra, mieszkają po miastach i wioskach i oprócz służby w świątyniach uprzyjemniają także domowe uroczystości Indów swojemi tańcami. Zażywają one wielkiej swobody, co więcej, ciągną w towarzystwie muzykantów z miejsca na miejsce i swojej boskiej sztuki nadużywają do zbyt ziemskich celów. Potrzeba zarobku na życie jest główną przyczyną ich rozwiązłości, albowiem, skoro nadchodzi ich starość, nie mogą już tańcami na chleb codzienny zarabiać. Z takich bajader składają się — zwłaszcza na południu Indyj — całe osiedla. Gdy stare dewadaszi powracają, młode sposobią się już do przyszłego swojego zawodu, ćwicząc się w sztuce tanecznej. Sławne są zwłaszcza tancerki z miasta Aubota.

W kraju Radżputów w czasie wielkich uroczystości wybierają sobie bajadery z pośród wyższych dostojników dworskich swojego patrona, który zobowiązany jest do goszczenia ich w swoim pałacu przez dziewięć dni. Tam odprawiają religijne tańce „nauratri“, t. j. „dziewięć nocy“, i zażywają wielkiej swobody wewnątrz murów ich opiekuna. W ten spo-

sób często po 150—200 bajader znajduje w pałacu goścień. Wkracząc do niego w szyku wojskowym, a potem grupami tańczą i śpiewają. Tańce religijne wykonują tylko w nocy na terasach zamku lub na zielonych łąkach, przy świetle łuczycywa, umieszczonego w kociołkach, przymocowanych do wysokich żerdzi.

Drugim indyjskim obszarem, gdzie bajadery cieszą się wielkimi względami, jest Heiderabad w państwie „Nizam“. W mieście tej samej nazwy roztaczają tancerki cały swój wschodni przepych i bogactwo. Ulice Heiderabadu przedstawiają widok niezwykle, prawdziwie wschodni, pełny życia i ruchu, tętniącego zwłaszcza w porze wieczornej. Wspaniałe ubiory, mieniające się różnymi barwami tęczy, złote turbany i płaszcze smukłych mężczyzn przewijają się wśród nieustającego zgłębku i gwaru, tak, iż przez ten zator z ludzi, wozów i słoni z trudem przesuwają się mogą zdobne palankiny. W powodzi owych pojazdów nie brak wozów dziwnie wzorzyście strojonych, a w nich siedzą — bajadery, mające na szyjach perły i drogie kamienie. A skoro nadchodzi wieczór, owe „boskie“ taneczniczki wykonują swoje płąsy zazwyczaj na podwórzach domów pod wspaniałymi podzwrotnikowymi drzewami, przy świetle latarni papierowych, grających różnorodnością kolorów.

Tylko Europejczycy nazywają owe tancerki bajaderami. W języku hinduskim istnieje jedynie nazwa „dewadaszi“ dla boskich tancerek świątyń Wisznu i Sziwa. Wszystkie inne, które zarabiają swoją sztuką na życie, owe dziewczyny z kasty Sudra, nazywają się „nâczes“.

Sztuka taneczna bajader jest dla europejskiego smaku estetyki tańca mało zrozumiała i najczęściej powoduje — wielkie rozczarowanie. Pochodzi to przede wszystkim stąd, że najważniejszym kanonem naszej sztuki tanecznej jest ruch całej postaci objawiający się w tempie chodu i biegu, który tworzy plastykę tańca.

Pozornie niema nic więcej monotonnego, jak taniec bajader. Potrzeba wielkiej subtelności i zdolności odczuwania wrażeń, — aby się móc zachwycić ich sztuką w tej mierze, jak to widzieliśmy w opisie hr. Gobineau. Ruch bioder, okręcanie się górnej części ciała i lekkie przytupywanie nogami, na których dźwięczą obrączki — oto wszystko, z czego się składa taniec bajadery. Kilku grajków uderza w bębny i cymbały, kilka nie tańczących bajader siedzi wokoło tancerki, klaszcząc w dłonie i śpiewając pieśni monotonne. Jej strój, jeśli nie bogaty, to w każdym razie oryginalny: prawdziwa bajadera posiada na sobie szerokie spodnie, które jednak wgórze nie sięgają pasa, i krótką bluzę, odsłaniającą biodra. W ten sposób części górnego brzucha i bioder są niezakryte i pozwalają śledzić ich ruchy w czasie tańca. Lekka mimika rąk uzupełnia tę sztukę tańczenia.

A jednak już w staroindyjskiej poezji znajdujemy zachwyty, spowodowane tańcem tego rodzaju. W „Ritusan-hara“ śpiewa Kalidasa o słodkich dźwiękach dzwoneczków, zawieszonych u nóg ubóstwianej, tańczącej ruchem swych bioder. Cóż więc dziwnego, że nawet ludowy taniec hinduski, lub jakbyśmy go nazwali, narodowy, temi przymiotami się odznacza? Podróżnik d'Alviella przyznaje otwarcie, iż tańce indyjskie, o których sobie cuda opowiadają w Europie, wcale nie zadowalniają oczekiwania. „Najpierw“ — powiada on — „zjawilo się trzech mężczyzn, jeden z tamburynem, a dwaj inni z rodzajem gitary. Za nimi postępowały dwie tancerki, cieszące się sławą wybitnych piękności w Bombaju, choć w istocie nic szczególnego w rysach ich twarzy nie było. Honorarjum za jeden wieczór wynosi dla poszczególnej tancerki tysiąc franków. W przeciwieństwie do zjawisk, widzianych w naszych teatrach, tancerki te odziane były troskliwiej niż na ulicę. Szaty spięte pod szyją, suknie długimi fałdami zwisały z bioder, a spodnie opasywały szczelnie dół nogi. „Naucz“, narodowy taniec, polegał więcej na

śpiewie, niż na tańcu. Tylko niekiedy poruszała się jedna z młodych tancerek i wysuwała się na środek salonu z rękoma wzniesionymi nad głowę, znacząc lekko swoje ruchy biodrami i dźwiękiem złotych monet, które u naramienników i obręczy na nogach w takt jej poruszeń dźwięczały. Tańcowi towarzyszyły pieśni miłosne, śpiewane przez jej towarzyski głosem nosowym. Pieśni te można było uważać równie dobrze za hymny. Ruchy tańczącej nie pozbawione



Perski tancerz.

były pewnej gracji, do której poznania zwolna i potrochę przecież się dochodziło, lecz całości brakowało zupełnie owego życia i ożywienia, jakiego spodziewałby się należało na Wschodzie: szczególnie z przyczyny, iż się nie rozumiało treści śpiewanych pieśni.“

Jeśli zbierzemy te powyższe i poprzednie spostrzeżenia o tańcu bajader, zobaczymy, iż na jego wykonanie składają się: sam taniec, muzyka i pieśń, poezja treści śpiewanej, mimika częściowa ciała i klaskanie w dłonie przy wtórce brzękadełek, zawieszonych na ramionach i nogach tancerki. To

skomplikowanie różnych rodzajów sztuki, tworzące całość taneczną, powoduje trudność zrozumienia lub raczej odczucia piękności tego tańca.

W Turkiestanie istnieje męska kasta zawodowych tancerzy, zwanych *baczasami* (*bacza*), czyli tańczącymi chłopcami. W ich produkcjach lubują się zwłaszcza Sartowie. Na tancerzy zostają wybrani mali chłopcy, szczególnie piękni, o wyglądzie dziewczęcym. Stroje ich przypominają dziewczęce ubranie: uczesanie włosów posiadają jak dziewczęta, suknie na nich odznaczają się jaskrawością barw a nogi ich zdobią wysokie ciżemki. Pod wodzą kierownika, obchodzącego się z nimi bardzo surowo, przeciągają grupami po dziesięciu lub więcej z miejsca na miejsce i zostają wynajmowani na uczyty i uroczystości, a także dla zabawy możnych panów. Najwięcej do czynienia mają w czas wielkiego postu, Ramadanu, gdyż muszą tańczyć dniami i nocami w publicznych lokalach.

Tanecznej kaście bajader odpowiadają tanecznice „*diodjaro*“ na wyspach Malajskich. Tę nazwę posiadają młode dziewczęta szczepu Alfurów, stojące pod dowództwem „*Capitan diodjaro*“, oczywiście również dziewczyny, która je ćwiczy w sztuce tańca i śpiewu. Zauważyć należy, iż *diodjaro* są bez wyjątku chrześcijankami i że mahometańskie dziewczęta Alfurów odznaczają się — w przeciwieństwie do tamtych — wielką obyczajnością. Na odwiedzinach radży, tuzin *diodjaro* obsługuje gości. Ubrane w stroje chrześcijańsko-malajskie, zaznaczają swój chrześcijaństwo zwyczajem kurczowo trzymanej chusteczki w prawej dłoni. Siedzą gościa przy stoliku, wachlują go gdy gorąco, śpiewają na żądanie i potrafią całymi godzinami tańczyć europejskie tańce. Ich umiłowanym tańcem jest jednak „*menaric*“. Ustawiają się wtedy z rozwarzonymi ramionami w półkole, ukazując w prawej dłoni chusteczki i zaczynają śpiewać pieśń z powtarzającymi się słowami; swój taniec bieder przerywają równomiernym przy-

kucaniem do ziemi, w czym okazują wielką zręczność i wytrzymałość.

Gdy europejski podróżnik, przebywający w Japonji, pragnie się zabawić i w zmysłowej rozrywce uprzyjemnić chwile swojej samotności, wówczas udaje się do — gejszy. Tak sobie wyobrażamy japońską instytucję gejsz, dokoła których osnuło się tysiące opowieści i legend. Jeśli jednak chodzi o ścisłość nazwy i zawodu, to ów podróżnik poszuka raczej dziewczyny „jôro“, a nie gejszy.

Taniec, śpiew i muzykę instrumentalną wykonują na zabawach towarzyskich w miejscach rozrywki i w domach prywatnych „gejsze“. Jest to ich zawód, należą one wspólnie z bajaderami i diodjaro do wielkiej kasty tanecznej Wschodu, podobnie jak japońska „jakusza“ tworzy grupę aktorek, a wspomniana „jôro“ jakoby związek czcicielek rozkoszy i zmysłowości.

Bezspornie, wiele jest gejsz, które współzawodniczą w szczęściu z dziewczętami „jôro“; jednak zasadniczo służą one sztuce tanecznej i muzyce. Jôro nigdy nie opuszcza swojego domu uciech. Natomiast gejsza zostaje zaproszona do mieszczkańskiego domu na produkcję taneczno-muzyczną, zabawia w herbaciarni rodziny porządných obywateli swoim tańcem i nosowym śpiewem, produkcją „samisen“ i pantomimą. Co więcej, na żądanie udaje się do domu uciech „jô-rôya“, gdzie swoją sztuką taneczną uprzyjemnia chwile gościom, zabawiającym się z dziewczętami jôroya.

W czasie wielkich uroczystości religijnych gejsze biorą udział w procesji jako czcicielki bóstwa i świątyni. Ten ich obowiązek świadczyłby, że kasta gejsz w zamierzchłych wiekach sprawowała tę samą czynność, jaką pełnią indyjskie bajadery — dewadaszi.

Naogół, gejsza nie cieszy się jednak dowodami szczerzej niższego poważania mimo, że stoi na wyższym stopniu społecznym od dziewczyny „jôro“. Wielka hańba spotyka

rodzinę, jeśli córka obiera lekki zawód tancerki. Gejsze pochodzą zazwyczaj z ubogich i niskich warstw ludności — z rodzin, pragnących utrzymywać się z tanecznego zarobku ich córek. Niekiedy zdarza się, że córka czyni z siebie ofiarę, sprzedając się do herbaciarni jako tancerka, aby w ten sposób ocalić od ruiny zubożałą rodzinę.

Dziewczyna rozpoczyna naukę, sposobiąca ją do zawodu tancerki, już od szóstego roku życia. Wyuczyć się musi wykwintnego zachowania się i układowych ruchów, musi sobie przyswoić praktycznie cały słownik japońskiego zachowania się, chodzenia, siedzenia, dawania i brania, pozdrowień i ubiorów; powinna znać się na układaniu kwiatów i na skomplikowanym przyrządzaniu herbaty. Uczy się bicia w bęben-taiko. Po ósmym roku życia rozpoczyna naukę tańca. Wówczas wyucza się tysięcznych ruchów rąk i ramion, postawy ciała i głowy, trudnej sztuki „mówienia“ wachlarzem. Uczy się tekstu i śpiewu. Głos Japonki jest miły i delikatny, jednak japońskie upodobania wymagają od śpiewaczki głosu twardego, spiżowego i ostrego. Osiąga się to w sposób bardzo łatwy: w czasie najchłodniejszego miesiąca musi gejsza śpiewać od świtu aż do zachodu, przy otwartych drzwiach mieszkania, do którego przenika mróz i mgła. W ten sposób traci ona zupełnie głos. Raczej chrypi, miauczy i krzyczy — i to jest prawdziwy śpiew Japonki.

Potem uczy się dziewczyna gry na instrumentach. Najtrudniejszy z nich do opanowania jest koto, rodzaj trumny drewnianej z trzynastoma strunami na wierzchu.

Gejsza może już w dwunastym roku życia rozpocząć zawód tanecznicy. Z początku tańczy w herbaciarni darmo, potem otrzymują jej rodzice za trzy lata jej służby tanecznej 100 do 300 jenów od właściciela lokalu. Sama gejsza pozostaje ubogą. Każdy grosz zarobiony, każdy podarunek, jej piękności złożony, przesyła swoim rodzicom. Od właściciela herbaciarni otrzymuje natomiast imię pięknie brzmiące. Na-

zywa się Umeka — woń śliwowego kwiatu, Haruka — zapach wiosny, Koteru — mała błyskotka, Yoneyro — cień głogu, Susuju — dźwięczny dzwonek, Harusuke — pomocnica wiosny, Hanarato — kwiat ojczyzny, Shimekichi — córka szczęścia, lub zwą ją „białym śniegiem“, „małym motylem“, albo „różową chmurką“.



Gejsze przy toalecie.

Wówczas najczęściej Biały śnieg lub Dźwięczny dzwonek posyła do bogatych ludzi miasta zaproszenie, starannie wymalowane na wykwintnym papierze: Biały śnieg jest tancerką w herbaciarni pod „Porankowem słońcem“ i poleca się względem dostojnego pana. Do tego listu załączy podarunki, chusteczki ryżowe lub ręczniki z wypisaniem na nich jej nazwiskiem Biały śnieg lub Dźwięczny dzwonek; niekiedy składa osobiście odwiedziny w gospodach lub domach majątnych obywateli. Towarzyszy jej wówczas właściciel herbaciarni, za nią idzie służący, który ją

osłania parasolem, i dziewczyna z koszyczkiem kart wizytowych nowej tancerki. W takim zespole drepce po wąskich uliczkach miasta, śledzona roześmianymi spojrzeciami przechodniów, ubrana jak księżniczka, rozsnuwając dokoła woń perfum, pudru i laku.

Po skutecznieniu zaproszeń odbywa się w kilka dni później publiczny występ gejszy w pokoju herbaciarni. Tańczy sama lub naprzemian z innymi zawodowymi tancerkami. Każdy taniec gejszy należy do tańców programowych i jest poprzedzany objaśnieniami jego treści, wygłaszanymi przez towarzyszkę. Niekiedy sama gejsza w czasie tańca dośpiewuje swoim nosowym głosem szczegóły akcji, którą tanecznie przedstawia.

Dla jego zobrazowania przypatrzmy się, jak się tańczy *Oni-mai*, t. j. taniec djabła.

Objaśnienie podaje: W środku *Roshomon* (nazwa buddyjskiej bramy świątyni) zeszło się trzech djabłów. Stanęli jeden za drugim. Stojący na czele był czerwony, ten w środku był niebieski, a ostatni nakrapiany.

Czerwony opowiada: — Gdy po raz pierwszy zjawiłem się na ziemi, — a było to w noc Nowego Roku — weseliłem się, widząc, jak dziewczęta przyrządzają świąteczne placki. Przytem jednak pośliznąłem się i złamałem sobie jeden róg na głowie.

Niebieski opowiada: — Gdy po raz pierwszy byłem w *Jugoko* (piekle), spotkałem kobietę, która mieszkała w rzece *Shogugawa*. Uparłem się posiąść ją i w tym celu na czworakach wtargnąłem w nocy do jej łóżka. Jednak źle wyszedłem na tem, gdyż zostałem wyrzucony.

Nakrapiany opowiada: — Gdy spadłem z błyskawicą na ziemię, złamałem sobie jedno żebro i byłem zmuszony udać się do szpitala *Nanba* w *Osaka*, aby tam się wyleczyć. Teraz czuję się już lepiej. —

Bez powyższego tekstu aniby się przypuszczało, że ta-

niec ilustruje niepowodzenia trzech biednych djabłów. Japoński taniec zakazuje realistycznej mimiki i łagodzi ją wprost nieuchwytnym zaznaczeniem, rozplywającym się w rytmie miękkich ruchów i zwrotów i w ujmującej pozie.

Tancerka zaznacza ruchem czarującym swoich dwóch wskazujących palców, trzymanyh nad nosem, że przedsta-



Tanec z wachlarzami (Japonja — Nikko).

wia djabła, na chwilę wyciąga język, trochę zezuje, — to wszystko. Jednak nawet powyższe ruchy są tak krótkie i pobieżne, że powierzchowny widz musi je przeoczyć. Trzeba się przyzwyczać do skupionej uwagi i bystrości, aby je można uchwycić.

Tancerka przerywa wątek tańca, kładzie łagodnie rękę na głowie i przez to pokazuje, że czerwony djabeł ma zła-

many róg. Poczem natychmiast przechodzi taniec w przedstawienie djabła niebieskiego i momentalnie suwa się tancerka na czworakach.

Przy „nakrapianym“ upada na ziemię i, kołysząc się na niej, wyraża obliczem przerażenie. Lecz gdy się znowu podniosła, tańczy już tylko na jednej nodze i pociera swój bok przy ruchach, wyrażających boleść.

Tak przedstawiają się tańce zawodowych tanecznicy Japonji, pełnych w swoich ruchach naturalnego wdzięku i czarującego powabu ¹⁾).

II.

Kasta taneczna przetrwała w Europie od czasów rzymskich przez całe wieki średnie, przekształcając się zwolna w grupy zawodowych artystów baletu i solowych wykonawców tanecznej sztuki.

W przeciwieństwie do Wschodu, na pierwsze miejsce tej kasty wysuwają się mężczyźni, owi sławni minstrele, jokulatorzy i żonglerzy, którzy nietylko tworzą pieśni taneczne „baladas“ i „dansas“, lecz również tańczą, produkując się swoją sztuką taneczną na dworach udzielnych książąt. O tem zaświadcza Tirante el Blanco, który powiada: „Depres que las Mesas fueron Alçadas vinieron los Ministréles y delante del Rey, y de la Reyna dançaron un rato: y despues truxeron colation“ (Los cinco libros de Tirante el Blanco Salada. Valdalol 1511, fol. Cap. XIV. Lib. 2).

Pierwszeństwo mężczyzn w zawodzie tanecznym pochodziło zapewne stąd, że oni właśnie brali główny udział w obrządkach religijnych chrześcijaństwa, wypierającego zwyczaje pogańskie. I jeśli w Polsce wilkierz krakowski, uchwałę z roku 1363 zabronił zbierać się na gody z udziałem

¹⁾ Bernhard Kellermann: „Sassa Yo Sassa“, Japanische Tänze. Berlin. Paul Cassirer Verlag. Dritte Auflage 1920. Str. 29 i nast.

śpiewaków i opowiadaczy wierszem, to łatwo domyśleć się można, iż nasi joculatores i minstrele musieli dać powód ku temu nietylko swawolnemi piosnkami. Ich produkcjom towarzyszyły gesty i ruchy, coś w rodzaju naturalistycznej pantomimy. I oni musieli należeć do owej zawodowej kasty skoczków-tancerzy, pomagających sobie mimiką w opowiadaniach przy dźwiękach lutni.

Natomiast w pogańskim kulcie ludów Europy spotykamy się z formą, dającą w obrządkach liturgicznych przewagę kobiecie. Kastę taneczną stanowiły tam przeważnie kobiety.

Z jej śladem spotykamy się u nas w ludowym obrządku sobótek, którego najdawniejszy opis, ubrany w szatę poezji, podał nam Jan Kochanowski.

Z jego opisu wywnioskować można, że było to święto wyłącznie dziewczęce: one rej wiodły, one publiczne odprawiały uroczystości. A jeśli myślą przeniesiemy się w czasy dalekie, mitologiczne, w czasy, gdzie w Polsce nie było ustalonego kapłaństwa, ale modlitwy odbywały się przez koła ludzi, zebranych tylko prywatnie, na uroczysku, na polach, około stawów lub lasu, to zrozumiemy dokładnie, że taniec sobótek jest jednym z tych uroczystych obchodów, który się właśnie odbywał nie tyle przez duchowieństwo, przez ustalonych kapłanów, nie tyle w gontynach, ile przez zgromadzone rodziny, z których wybrane właśnie dziewczęta stały na czele uroczystości, jakgdyby kapłanki. Stąd łatwo zrozumieć, że jeśli u Rzymian, jeśli u Greków była myśl religijna w ustanowieniu dziewic westalek, które tam sprawowały obrzędy z całą legalną formą i namaszczeniem, to u nas w mitologicznej epoce też były polskie westalki, lecz tylko nie poświęcone hierarchicznymi ustawami¹⁾.

¹⁾ M. Gorzkowski: Historyczne poszukiwania o tańcach. Warszawa 1869.

Z zagadnieniem, czy w liturgice kościelnej pierwszej ery chrześcijaństwa było zwyczajem wplatać tańce w obrządek, łączy się sprawa tanecznej kasty, przeznaczonej wyłącznie dla celów rytualnych.

Gdy w latach osmdziesiątych ubiegłego stulecia ukazała się książka M. Böhmeo o tańcach, wówczas niektórzy historycy kultury poczęli kruszyć kopję w obronie powagi kościelnej, twierdząc, że nieprawdą jest, jakoby z początkiem średniowiecza kapłani odprawiali tańce w kościołach. Według Renana, de Pressenségo i Arvéda Barine'a w liturgji chrześcijańskiej taniec nie miał nigdy miejsca, tem mniej nazwiemy jego mianem niepobożne figury procesji Bożego Ciała; apostołskie zaś ustanowienia, pochodzące z kościoła w Aleksandrii, nie mówią w swoim spisie nic o tańcach jako kulcie religijno-liturgicznym¹⁾. Jednak poza liturgiką kościelną istniał jeszcze zwyczaj, usus, który niejednokrotnie z nią stał w sprzeczności. Z rozmaitemi zwyczajami pogańskimi dostały się i tańce wraz z maskami do obrządków kościelnych. I wprowadzenie zawisło oczywiście od poprzedniego pogańskiego zwyczaju danego ludu. Trudno uwierzyć, aby lud, który tańcem czcił swoje bóstwo, nie miał wprowadzić tego zwyczaju do chrześcijańskich obrządków religijnych. Teodozjusz (Hist. Eccl. c. 27) powiada o pierwszych chrześcijanach w Antjochji, że tańczyli w kościele i przy grobach męczenników.

Odblaskiem pogańskich tańców pobożnych są procesje, z przenajświętszym Sakramentem pod baldachimem czynione, choć one już dzisiaj odbywają się majestatycznym krokiem. Są one tańcem wyjąłowym z ruchów tanecznych jeszcze w czasach pogańskich. Żydzi w swych świątyniach mieli procesje publiczne, na których nieśli arkę przy śpiewie.

¹⁾ A. Barine: *Essais et fantaisies; la danse*. Hachette 1888.



Taniec młodzieńców w Sewilli podczas „Ottave del Corpus“.

Tak samo Rzymianie odbywali procesyjne pochody w czasie lustracji i t. p.

Być może, wykwintne tańce XVI wieku, owe „dances basses“ poważne i majestatyczne, były reminiscencją — bezwiedną — tanecznego kultu religijnego pierwszych chrześcijańskich Gallów. Na dworze Karola IX wykonywano je przy śpiewie psalmów. Ulubioną pieśnią króla, przy której tańczono, była melodia 129 psalmu: „Często mię uciskali od chwili mej młodości — ale mię nie pokonali.“

Szczałków religijnej kasty tanecznej chrześcijańskiego kultu można się dopatrzeć w zwyczaju, zachowanym w katedrze miasta Sewilli podczas „Ottave del Corpus“. Każdego wieczora tańczą tam chłopcy przed głównym ołtarzem, uroczyście ubrani w kostjумы z XVI wieku. Mimo, że obecnie tańczy ich nieograniczona liczba, zachowana nazwa „seises“ (sześciu) świadczyłaby o rytualnym przepisie, ustanawiającym sześciu chłopców, którzy zawodowo musieli spełniać swój obowiązek. Kostjумы tańczących wskazują na dawną tradycję pomienionego zwyczaju, a ruchy majestatyczne przywodzą nam na pamięć tańce przy psalmach kościelnych.

Od początków kultu pierwotnego chrześcijaństwa po czasy nowożytne szerzyła się taneczna kasta w Europie, a rozmnażając się w świeckich zwyczajach, rozpływała się w nich powoli i straciła swój przywilej zawodu. W wiekach średnich tu i owdzie znaczy jeszcze ślady swojej bytności, ślady ostatnie, lecz tem ciekawsze dla dziejów ludzkiej kultury.

Takim zatartym śladem jej istnienia jest pozostałość monachijskiego „tańca bednarzy“. Gdy w Monachjum w r. 1350 szalała zaraza, a wskutek niej nietylko wszystkie przedsięwzięcia upadły, lecz i usposobienia ludzi i ich obyczaje uległy zmianie, wówczas — jak wieść niesie — bednarze tego miasta pierwsi odnaleźli wesołość i zabawiali pospólstwo produkcjami swoich tańców, naówczas już tańców „starych“, a więc zapewne sięgających czasów pogańskich. Widocznie

sposób ten poskutkował i podniósł na duchu mieszkańców, albowiem cech bednarzy otrzymał za to przywilej cesarski powtarzania tego rodzaju tanecznych zabaw co siedem lat.

Pomieniony zwyczaj taneczny zachował się po ostatnie stulecie. „Taniec bednarzy“ jest wykonywany w czasie od Trzech Króli aż do tłustego czwartku. Przygotowania do niego zaczynają się już w grudniu przez wybór dwudziestu młodzieńców, t. zw. „Umfrager“ (wypytywaczy), których zadaniem jest dowiedzieć się w mieście, przed jakimi domami będzie można tańczyć. Według starego cesarskiego przywileju ubrani są tancerze w średniowieczne szlacheckie stroje paziów i dzielą się na osiemnastu „kawalerów wieńcowych“, jednego „przodownika“ i jednego „ostatniego tancerza“. Kawalerzy wieńcowi muszą poprzednio w tem się ćwiczyć, aby mogli w takt muzyki, raz szybciej, to znowu wolniej, obracać się z trzymanym w rękach gęsto plecionym wieńcem, na którym stoją trzy kieliszki, po brzegi napełnione winem. Chodzi o to, ażeby w tańcu nie wylała się ani kropla wina. Po wykonaniu tańca, który jest podobny do kontredansa, wypijają tancerznicy zdrowie gospodarza danego domu.

Echo uprzywilejowanej kasty tanecznej widnieje w istnieniu z końcem XVIII wieku t. zw. „cechu mistrzów tanecznych“ w czeskiej Pradze. Do tego związku, mimo szumnej jego nazwy, nie należeli zawodowi mistrze sztuki tanecznej, lecz rzemieślnicy, ludność podmiejska i ze wsi, która od niepamiętnych czasów uprawiała swój „zawód“ taneczny. Najlicniejszą część związku stanowili szewcy i ich czeladnicy. W dnie powszednie zajęci pracą, wyuczali tańców w niedziele i święta, urządzali zabawy taneczne i wieczorami tworzyli komplety dla ćwiczenia. Byli to więc mistrze-dyletanci, którzy — rzecz ciekawa — tworzyli różne odmiany nowych tańców.

CEREMONJAŁ TANECZNY
I JEGO NAUCZYCIELE

CREMONA ITALIA
LIBRO N. 1000

Ksenofont w dziele o Cyrusie następującą podaje wzmiankę: „Do pewnego domu w Atenach, gdzie liczne zebrano się koło znajomych, przybył i mędrzec Sokrates. Zastawiono wieczerzę, wzięto się zaraz do uczyty, gdy wtem przyszedł pewien młody syrakuzanin razem z grajkiem i flecistą i z innym jeszcze cudownej urody młodym a zgrabnym tancerzem. Gdy inni jedli przy stole, grajek wnet zagrał, a młody i ładny chłopiec począł tańczyć, dla ubawienia zebranych gości zręcznością i sztuką. Była tam z nimi i pewna ładna dziewczynka z niezwykłym darem tańczenia. Zręczność jej i zwroty były zadziwiające: podano jej zaraz dwanaście krągłych obręczy, a ona, rzucając je do góry, każdą chwyciła w rękę; to samo robiła i z sztyletami ostremi. Sokrates, widząc te sztuki dziewczynki, podziwiał bardzo jej zręczność“.

Ta bezimienna para taneczna może służyć za symbol umiłowania tańca przez cały lud grecki, hołdujący sztuce tanecznej od czasów najdawniejszych.

(Zachowały się nawet imiona innych sławnych tancerzy, dowodzące wielkiej liczby prawdziwych mistrzów tej sztuki i będących zarazem nauczycielami młodszych pokoleń. Rozgłośnym tancerzem w starożytnej Grecji był Aechylus, u którego znaczniejsi nawet nauczyciele doskonalili się w tańcu. Thespesius, Pratinus, Bolbus, Theodorus i wielu innych, słynęli ze swego arcyzmu. Do nich zaliczał się Epaminondas, ów sławny genjusz tebański. Agamemnon, chcąc swoją żonę ukształcić, przeznaczył jej za dworzanina jednego ze sław-

nych podówczas tancmistrzów, w tym celu, by ją nauczył tej sztuki, co rozwijała zarówno uczucie, jak i postać kobiecą. Ten bowiem przedstawiał tańczeniem cnoty znakomitszych kobiet i przez to wzbudzał w jej duszy pewien szacunek do tego wszystkiego, co wielkie i piękne.)

U Greków taniec jest pewną nauką, jest studjum przy wychowaniu młodzieńcem; on to wyrabia wdzięk i piękno w człowieku, ożywia serce i nadaje postawie ową uprzejmość i powab. Taniec zaliczali Grecy do drugiej triady sztuk pięknych, która się składała z muzyki, orchestyki (tańca) i poezji.

Istnieje cały filozoficzny wywód sztuki tanecznej, oparty na idei piękna w pojęciu platońskim. Czynności, jakie występują przy tworzeniu orchestyki, są: idea piękna w duchu ludzkim tkwiąca, wieczna i niezmienna, τὸ ἀεὶ ὄν i z tą ideą zespolony duch; dalej materiał, platońskie ekmageion, którem w orchestyce jest ciało ruchome. Produktem tego czynnika jest dzieło sztuki tanecznej, nie będące wprawdzie dziełem prawdziwej egzystencji, lecz przedstawieniem idei. Przedstawienie piękna w ekmageion orchestyki objawia się w ruchu w czasowem następstwie poszczególnych momentów piękna. Czasowe następstwo — to rytm, który wspólnie z pięknymi poruszeniami ciała (σημεῖα, ποσά), przedstawiającemi — przez zniżanie i spuszczenie nóg zgodnie w pewnych cząstkach czasu — figury (σχήματα), nazwali starożytni tańcem (ὄρχησις, ὀρχηστική).

Głęboko musiał być zakorzeniony zmysł tańca u Greków, jeśli Platon włącza jego konieczność w idealne państwo swojej „Rzeczypospolitej“ i należne daje mu miejsce w rozprawie „O prawach“, jeśli Lesbosax Mytilenaeus nie waha się nazywać tancerzów mędrkami i sofistami, mówiąc, iż zawsze po przedstawieniu tanecznem wracał do domu lepszym i rozumniejszym.

Całą apologję platońską o tańcach możnaby ująć w jedno zdanie: Uczcie się tańców, albowiem one są darem bogów.

Wszystkie przymioty wdzięku ciała i ducha przypisują Grecy temu, kto się z zapalem tańcom oddaje. Tworzą całe kanony i reguły ćwiczeń cielesnych, jako przedwstępną naukę do ćwiczeń w sztuce tanecznej. Z postępem czasu wymogi ich rosły niebywale, jak owego Lucjana z Samosaty przepisy, dotyczące wykształcenia prawdziwego pantomimisty; jak enigmatyczne żądania słynnego tancerza Polikleta, wymagającego od prawdziwego tanecznika postawy, któraby nie była ani zbyt słuszną i długą, ani niską, a jego ciało nie powinno być ni tłustem, ni szczupłym, ni suchem.

Zczasem jednak wysokie pojęcie Greków o sztuce tanecznej ulega załamaniu się i rozkładowi, co można równolegle śledzić z zepsuciem obyczajów, przenikającym Grecję od Wschodu.

Okres przelomowy tworzy rozwój pantomimiki, dążącej do coraz skrajniejszego naturalistycznego ujęcia gestu i pozy, zwłaszcza w komedji. Przemiany, jakim uległ z postępem czasu taniec kordaks, możemy zauważyć na wielu innych greckich tańcach. Początkowo tylko groteskowy, naśladujący ruchy pijaków, przemienił się zczasem w erotyczny taniec wyuzdany.

Znaną jest w dziejach starożytnej kultury inwazja obcych cudzoziemskich „histrjonów“ na Rzym w epoce cesarstwa. Głównymi dostarczycielami ich byli Grecy i greccy tancmistrzowie. Sami cesarze sprowadzali często chłopców z Jonji i Małej Azji na odtaniecie doryckich tańców mimicznych, obdarzając ich nawet prawem obywatelstwa.

Namiętność do pantomimy spowodowała zamięłowanie w sztuce tanecznej u rzymskiej arystokracji czasów cesar-



Taniec korybantów
(wedł. greckiej wypukłorzeźby
w Watykanie).

stwa. Dobrzy nauczyciele tańca są poszukiwani, do nauki garnie się nie tylko młodzież, lecz i starzy senatorowie. Należało do dobrego tonu i wychowania umieć tańczyć, zwłaszcza za czasów Augusta. Szczególną wagę kładziono u dziewcząt na wykształcenie w sztukach muzycznych i śpiewie. Salustjusz powiada, że Sempronja, przyjaciółka Katyliny, wykształcona w literaturze rzymskiej i greckiej, tańczyła i grała lepiej, niż to było wymaganem u kobiety. Owidjusz w elegji miłosnej (*Amores* II) powiada, iż oprzeć się nie może urokowi dobrze wyszkolonego głosu dziewczęcego i ponętym ruchom wyćwiczonej taneczniczki. Poeta Statius sławi swoją siostrzenicę, która okazuje całą swoją piękność, gdy białemi ramionami w tańcu porusza. Na grobowcu ośmioletniej dziewczynki widnieje napis: „*Lascivia surgere — Coeperat et dulces fingere nequitias*“. Sztuka taneczna rzymskich kobiet przedewszystkiem polegała na rytmicznych poruszeniach górnej części ciała i ramion, jednak szlachetny chód był szczególnie wysoko ceniony u kobiet.

Jeśli zważymy, że głównymi nauczycielami tańca byli u Rzymian greccy tancmistrze, tedy przypuścić możemy, iż oni wyuczali szlachetności chodu rzymskie arystokratki i ich mężów. Szybki krok musiał być tedy i u Rzymian naganym według recepty samego Demostenesa, który w naganie Nicobulusa mniemia, jakoby on postępował w ten sposób dlatego, ponieważ bezczelną mowę łączy z szybkim krokiem. O układnej sztuce poruszania się powiada nawet Platon, gdy opisuje uczniów Protagorasa, przechadzających się z nim swobodnie. Jak oni mieli się na baczności, aby nigdy nie wyprzedzać Protagorasa, lecz gdy on z towarzyszami zawracał, wówczas jego słuchacze w porządku i zgrabnie po obu stronach rozłączali się, a potem kołem zawracali, aby zawsze grzecznie pozostać za nim.)

Taniec zalecali rzymscy lekarze jako środek cielesnego hartu. Galenus (VI, 55) widzi w nim środek do wzmocnienia

ciała, które następuje przy wyteżonych ruchach tancerza, gdy on wysoko skacze, bardzo prędko obraca się, przysiadła i wyprostowuje się, nogi zsuwa i wypręża. Tenże lekarz poleca środek przeciw owłosieniu, pochodzący z przepisu, używanego przez tancmistrza Parysa.

Mistrze sztuki tanecznej nadają więc ton prywatnemu życiu starożytnemu. Są wyroczniami mody, ułożenia, obejścia się. Odgrywają rolę w życiu społecznym, sięgają do polityki nie tylko satyrą pantomimiczną, lecz osobistemi swojemi wpływami. „Niejednen“ — powiada Epiktet — „rozważa przy rannem wstawaniu, komu ma złożyć wizytę na dworze cesarskim, komu ma coś przyjemnego powiedzieć, komu posłać podarunek, jak należy mu postąpić, aby się przypochlebić tancmistrzowi, jak oczernieniem jednego może się przypodobać drugiemu“. Nazwiska i poczęści losy najslawniejszych pantomimików zachowała nam historia. Cylijczyk Pylades był wyzwoleniec Augusta, piękny Mnester był ulubieńcem Kaliguli i kochankiem Messaliny, z którą w r. 48 p. Chr. został pozbawiony życia, był on wyzwoleniec Tyberjusza. Parys, towarzysz występów Nerona, był skazany przez niego na śmierć. Na dworze Domicjana zażywał względów drugi Parys. Kochankiem Trajana był Pylades. Za czasów Marka Aureliusza występuje trzeci Pylades. Apolaustus, wyzwoleniec Trajana, musiał odgrywać jakąś ważniejszą rolę, gdyż w czasie upadku Kleandra, jako wmieszany w sprawę, poniósł śmierć. Teokryta mianował Karakalla wysokim dygnitarzem wojskowym w Armenji. Do Parysa z czasów Domicjana odnosi się wiersz Juwenala: „Czego możni tobie nie uczynią, użyczy ci tancerz“¹⁾

Ci wszyscy tancmistrze byli pantomimikami. „Pódlwamy“ — mówi Seneka — „mistrzów tańca, ponieważ ich

¹⁾ O nadwornych tancmistrzach i o pantomimie: Ludwik Friedlaender „Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms etc. Leipzig 1888. T. I. str. 118, 458, 484. T. III. str. 321—5, 438 i nast.

ręce zdolne są do każdego określenia rzeczy i odczucia, zaś ich ruchy osiągają szybkość słów". Każdy zmieniony układ ręki i poszczególnych palców wyrażał inny zmysł, a ta „wymowa tańca“ rozwijała się bezwzględnie coraz więcej przez ciągłe ćwiczenie sztuki. Oczywiście, że ruchy rąk wspomagano odpowiednio uzupełniającymi ruchami ciała. Wykształceni mistrze usiłowali oddać mimiką nie tylko pojedyncze wyrazy, lecz nawet myśl całego tekstu; pogardzali łatwym sposobem wyrażania rzeczy, jak np. choroby przez ruch dotyku pulsu lub gry na cytrze przez ruchy, naśladujące poruszanie strun. Gdy Hylas w szkole tanecznej wyraził słowa tekstu: „wielkiego Agamemnona“ w ten sposób, że podniósł się na palcach stóp swoich, wówczas jego nauczyciel Pylades zganiał go, ponieważ przedstawił go „wysokim, lecz nie wielkim“; on sam zaś przytem przyjął postawę człowieka myślącego.

Przez ciągłe ćwiczenie i regularny sposób życia (mianowicie wstrzemięźliwość w potrawach) osiągnęli pantomimiści nieodzowne panowanie nad swoim ciałem, gibkość, podatność i elastyczność, które im umożliwiały wykonanie ruchów z wdziękiem, elegancją i miękkością.

Nic też dziwnego, że w życiu towarzyskiem uchodzili za arbitrów elegantiarum, którym powierzano młodzież na wychowanie.

II.

Towarzyski ceremoniał jest właściwy nie tylko ludom o starej kulturze (Chińczycy), lecz również rasom późniejszym, plemionom o niskim stopniu duchowej kultury lub zgoła dzikim ludziom. Wypływa on z wielu przyczyn społecznego życia gromady, a bardzo często jest podyktowany pobudkami wzajemnego niedowierzania i nieufności, bojaźni i niepewności, podstępem i chytrych, które to wady lub

zalety zostają maskowane czynnościami wręcz przeciwnymi, celem wprowadzenia w błąd swojego rzeczywistego lub domniemanego nieprzyjaciela.

Ta właściwość ludzka powoduje zarówno układną i grzeczną mowę (wymowność ludów wschodnich — bizantynizm — krasomówstwo epoki barokowej — styl dyplomatyczny) jak i ruchy, odpowiadające słownej treści, jako pozostałości znaków porozumiewawczych.

Charakterologia tanecznego obejścia się wyraża cechę kultury towarzyskiej i rzuca światło na rytm społecznego życia z tą chwilą, gdy taniec zaczyna być wykładnikiem stylu i mody, gdy wkracza na salony, jako ośrodek dworskich uroczystości i zabaw.

Z tego punktu widzenia taniec modny, który z pośród innych współczesnych tańców zyskuje pierwszeństwo, będzie posiadał w częściach swojego układu (nie odnoszących się do jego formy właściwej, lecz tworzących jego akcesoria) swoją właściwą cechę towarzyskiego obejścia, wyrażającą konwenans ceremonjału. Sposób czynności będzie negatywem rzeczywistego życia. Inaczej mówiąc, obejście się w czasie tańca wyraża pozę w znaczeniu przymiotu nabytego i różnego od przymiotu codziennego życia.

To iluzoryczne królestwo mimiki salonowej obejmuje akcesoria drugorzędne, któremi są: ubiory i szminki, urządzenie miejsca, gdzie taniec ma się odbywać, sposób ustawienia siedzeń i cała dekoracyjność wnętrza.

W epoce średniowiecza przejawia się już konwenans taneczny, mimo braku właściwej formy tańca towarzysko-salonowego, który dopiero zaczął się tworzyć w początkach czasów nowożytnych. Taneczna uprzejmość niemieckich grafów wobec poddanych stoi w rażącej sprzeczności z ich okrucieństwem w życiu codziennym.

Ceremonjalnem kłamstwem była również grzeczność i uprzejmość wobec dam: wersalczyk z dworu Ludwika XIV

na balu — i po balu, to dwie różne charakterem istoty. To, co następowało w buduarze po tańcu, odbywało się w średniowieczu nieomal w czasie samego tańca — na ustroniu wnęków i donżonów zamkowych. Na sali konwencjonalizm i uprzejmość, wytworność ruchów i dystynkcja. Poza salą — rubaszość, ordynarność. Średniowieczne przepaski wstydlivości powstały nie z innej przyczyny, jak z okoliczności dworskich zabaw tanecznych, które umożliwiały parom wymykanie się na ustronie.

Środkiem zapobiegawczym, podobnym do owych pa-sów, był — zwyczaj całowania się dam i kawalerów publicznie w czasie tańca. Kto go wprowadził, trudno dociec, jednak nieomal po koniec XVI wieku zwyczaj ten panował. Prawdopodobnie ten ceremoniał towarzyski był podsunięty z tą samą premedytacją, z jaką niejeden hiszpański don Alonzo urządzał pułapkę na kochanka swej żony: ze sposobu pocałunków wnioskował o wzajemnem ustosunkowaniu się tańczących. Ogólna niemiecka forma tańca — powiada wójt z Pforzheim w XVI wieku — polega na tem, że po zapowiedzeniu tańca piszczkom i grajkom występuje tancerz najuprzejmiej, najgrzeczniej i najdworniej i ze wszystkich obecnych dziewic i dam wybiera tancerkę, do której czuje szczególną wewnętrzną afekcję. Z rewerencją, zdjawszy kapelusz, ucałowawszy ręce, przyklęknąwszy na jedno kolano, prosi ją słowami przyjaznymi i pełnymi ceremonji, aby zechciała z nim zatańczyć taniec wesoły, rozkoszny i szlachetny. Tę mocno zobowiązującą prośbę niełatwo pożądana pani odpali, mimo, że proszący o taniec jest często wierutnym łotrem albo innym opiłym osłem, a pani zaś jest dobrze urodzoną szlachcianką, albo inną poważną i bogatą damą lub dziewczicą. Wyglądałoby to bowiem, że jest w żalobie lub boleje z powodu czyjejs śmierci. W tym wypadku byłaby usprawiedliwioną, podobnie jak mężczyzna. Jeśli jednak tancerz jest osłem lub opojem, wówczas dama musi

z nim zatańczyć. Gdy nie chce, musi przynajmniej nogami suwać. Jeśli nie chce w tańcu śmiać się i wesoło skakać, to niech płacze i kwaśną minę robi i smutno tańczy. Albowiem on jej nie opuści, gdyż trzyma ją za rękę i tańczy, ciągnąc ją jak dziczyznę do kuchni.

Powyższy obrazek, malujący zaproszenie do tańca, jest konwencjonalnym ceremonjałem, dekorującym istotę rzeczy: pożądanie, zamaskowane wyszukaną uprzejmością słowa i ruchu.

Stylizowanie ceremonjału ruchu przenosi się w czasach odrodzenia z sali tanecznej do salonów przyjęć. Lekka zmysłowość, owa chwalona włoska *vaghezza* towarzyszy temu zjawisku. Chusteczka do nosa tkwi trochę wewnątrz — *mezzo fuori, mezzo dentro*, a guzik od rękawiczki na dziurkę niedokładnie zachodzi. Kawaler, siedząc, opiera wprawdzie swoje ramiona o poręczę krzesła, jednak prawa jego ręka zwisa od łokcia wolno wdół i trzyma chusteczkę — rękawiczkę lub kwiatek. Nie siedzi on nazbyt wgłębiony, nogi spoczywają obok siebie.



Menuet
(według Chodowieckiego).

Ówczesne podręczniki do tańca są zaopatrzone sztychami, uwidoczniającymi, jak należy chodzić i stać. Taniec odbywa się w ornacie, dama tańczy w stroju uroczystym, mężczyzna w kapeluszu, ze szpadą i mantylą. Nie wolno odłożyć mantyli, nawet w czasie tańców rozrywkowych, gdyż to uchodziłoby za *brutissima vista*. Najwyżej można ją zwinąć—

i to według przepisane go tempa. Przy krokach galardy lewa ręka spoczywa na szpadzie, skierowanej nieco wstecz, natomiast prawą należy lekko poruszać. Dama nigdy nie podnosi ogona sukni, gdy się cofa, chyba że suknia jest bardzo wąska, lecz zręcznie posuwa go na bok, rozwijając przytem idealną postawę złudzenia powagi swojej czynności, co się nazywało pawiem puszeniem się, ruchem *pavoneggiando*. Z kibicią *pavoneggiando* cofa się zpowrotem do krzesła, pozdrawia damę na prawo, usiada, zręcznie posunąwszy na stronę swój ogon; nie zanadto wstecz, aby nie podniosła się suknia — gdyż nawet trzewiczków nie wolno pokazać. Potem dopiero pozdrawia damę z lewej strony.

Bez rękawiczek do tańca nie śmie się przystąpić. Są jednak tańce, w czasie których podaje się rękę tancerce. Wówczas należy zdjąć rękawiczkę, jednak tak szybko, jak tylko można sobie wyobrazić. Zaproszenie do tańca odbywa się skinieniem. Nie wywołuje się żadnego nazwiska. Do tańca należy się nastroszyć jak paw. Ceremonję pozdrowienia na wszystkie strony przestrzega się do uprzykrzenia. Jeśli ma być pozdrowionym król, wówczas występuje się, trzymając mantylę oburącz, a kapelusz w lewej ręce z mantylą, która ma zakrywać stronę wewnętrzną kapelusza. Wówczas następuje ukłon z t. zw. wielką rewerencją (pozycja taneczna), potem pięć do sześciu kroków naprzód i jeszcze raz rewerencja, ale głębsza. Całuje się potem kolano królewskie, lecz tylko pozornie, gdyż jedynie u równych sobie można całować kolano. Przy pożegnaniu stoi się na stronie, nigdy naprzeciw króla. Trzy rewerencje tworzą pożegnanie. Rewerencje odbywają się według taktu, a formy ich zmieniają się wraz ze stylem tanecznym ¹⁾.]

Gdy Ludwik XII w Medjolanie wydawał bal, kardy-

¹⁾ Nobiltà di Dame del Sr. Fabritio Caroso da Sermoneta, Libro, altra volta, chiamato Il Ballerino. In Venetia, Presso il Muschio, MDCV.

małowie St. Severin i Narbonne również tańczyli. Wodzirejem tanecznego stowarzyszenia duchownych był kardynał Herkules z Mantui, który otworzył bal w r. 1562 na cześć króla Filipa II w Trydencie, gdzie, jak Pallavicino podaje, wszyscy dostojnicy trydenckiego koncylium brali udział w tańcach — z godnością i powagą poruszając się w uroczystej pawanie.

Jako pozytyw do tej ceremonialnej kliszy przypominamy niechby tylko życie i czyny Aleksandra VI, Cezara i Lukrecji Borgjów. To pod względem obyczajowym.

Natomiast z punktu polityki, uczestnictwo duchownych w świeckich balach znamionuje konwencjonalizm tejże polityki — obustronnie: w okresie reformacji Rzym katolicki szuka wpływów na państwa drogą dyplomacji; towarzyska układność duchownych toruje im drogę do tajemnic gabinetów dworskiego urzędu.

Kurtuazja balów w ceremonialnych epoki Ludwika XIV stoi na wyżynie towarzyskiego konwenansu. Przed rozpoczęciem balu siedziały panie na przedzie, a za nimi panowie. W chwili, gdy bal miał być rozpoczęty, powstawał król z krzesła, a z nim całe zgromadzenie. Król udawał się na miejsce, skąd miał się taniec rozpocząć, i tańczył z królową lub księżniczką krwi. W czasie jego tańca nikt nie mógł siedzieć. Wszyscy musieli z wyjątkową uwagą śledzić jego ruchy; dopiero po skończeniu przez niego tańca i zajęciu miejsca mogli wszyscy usiąść. Z kolei rozpoczął tańczyć książę; uklonił się z rewerencją przed królem, potem powtórzył ukłon przed królową i zaprosił ją do tańca. Pierwszym tańcem był zazwyczaj branle, łączący w sobie ruchy poloneza i menueta; potem następował kurant i gawot, na końcu menuet. Po skończonym tańcu mężczyźni pozostawali na swoim miejscu, towarzysząc tancerce tylko kilku krokami do miejsca jej spoczynienia. Zaproszenie odbywało się również podejściem do damy na kilka kroków zdaleka i ukłonem w jej stronę. W czasie takiego balu był nieo-

dzowny mistrz sztuki tanecznej (tancmistrz), który zważał, aby nigdzie nie popełniano błędu — i dlatego w XVI i XVII wieku taki bal nazywał się także „bal paré“, gdyż wymagał doskonałej parury tanczników.

Pod wyrażeniem „bal réglé“ rozumiano bale, wydawane przez wysoko urodzoną szlachtę, naśladowujące bal ceremonialny. Obierano najpierw króla lub królowę balu (honoratiors), którzy musieli zabawę rozpocząć. Po pierwszym tańcu pytał się mężczyzna damy, z kim rozkaże mu tańczyć, poczem z wybraną tańczył w dalszym ciągu. Gdy wszyscy obecni kolejno przetańczyli, znowu pierwszy pan prosi pierwszą damę, z którą tańczył. Kto był zaproszony do tańca, ten nie mógł wymówić się, choćby nawet nie umiał tańczyć, lecz musiał udać się na miejsce, skąd rozpoczynano taniec, i tam musiał tańczyć lub przynajmniej uczynić kilka ukłonów, a gdy się najuprzejmiej z tańczenia wyprosił, mógł na swoje miejsce powrócić!

Było na balach również zwyczajem, że po sali przechadzał się mistrz ceremonji z laską o złotej gałce i kłaniał się panom i paniom, którzy mieli tańczyć z sobą. Gdy tańczono kuranta w 24 osób, kłaniał się pokolei z osobna naprzód 12-u damom, potem 12-u panom, którzy mieli tańczyć, a potem jeszcze oznaczał pary. Staraniem jego także było czuwanie nad tem, aby nikt nie był przeoczony w tańcu. Zazwyczaj tańczyła tylko jedna para, a po jej odtańczeniu następowały kolejno inne.

Równocześnie z balową etykietą wieku XVII postępuje ceremonial towarzyskiego życia poza salą taneczną. Gdy się wchodzi na zebranie towarzyskie, zgina się lekko kolano i z pozdrowieniem wyciąga się rękę — jednak się jej nie podaje. Znajomi i wysoko urodzeni całują się i obejmują; na rozkaz gospodarza składa się pocałunek w policzek damy, całuje się jej rękę lub suknię — zależnie od stanu i urodzenia witającego.

Nauczyciele tańca dużo mają zajęcia, gdyż oprócz właściwego tańca muszą wyuczać etykiety. Cała pantomima rozciąga się od chwili pierwszej znajomości aż do pożegnania; są tancmistrze, którzy zalecają absolutną ciszę przed tańcem. Nawet szeptać nie wolno. Sposób obycia mierzony jest dystynkcją ruchów. Rewerencje tworzą całą teorię wykonania, z którą czasy odrodzenia równać się nie mogą.



Lekcja tańca
(„Album comique“).

Pochylenie się w ukłonie i zdjęcie kapelusza z głowy odbywają się według tempa.

Mistrzowie taneczni byli więc równocześnie nauczycielami dobrego tonu. Ale i szkoła tańca zaczyna być podstawą nie tylko dworskiego życia — lecz ogólnego wychowania. Podobnie jak w starożytnym Rzymie, tak w epoce Ludwika XIV wirtuoz tańca jest osobą mile widzianą na dworze. Baletmistrz Beauchamps jest ulubieńcem króla, Ludwik Pécour jest prawdziwym dworakiem, mającym przystęp do prywat-

nych apartamentów magnaterji. Sławne jest jego zdarzenie u pięknej Niny de Lanclos z księciem de Choiseul: Pécour miał na sobie strój, przypominający żywo ubiory wysokich wojskowych. Choiseul spostrzegłszy to, zapytał: „Od kiedy pan jest wojskowym — i jaką armją pan dowodzi“? Odpowiedź Pécoura brzmiała: „Panie marszałku, dowodzę korpusem (corps, corps de ballet), w którym pan już od dawna służy“.

Królewski tancmistrz jest wyrocznią w sprawach mody, dobrego ułożenia, przestrzegania form towarzyskich. Urządza ceremonjalne bale, układa cały program dworskiej zabawy do najdrobniejszych szczegółów. Jest mistrzem rozrywki i dyrygentem sali tanecznej. On układa porządek tańca i następstwo tury tanecznej. Na balu, wydanym z racji zaręczyn księcia Burgundji na dworze Ludwika XIV, rozpoczyna tańce para książęca odtańczeniem kuranta; potem prosi pani na Burgundji króla angielskiego, ten królową angielską, ta króla francuskiego, który zaprasza znowu księżnę burgundzką — i tak kolejno idzie taniec, aż wszyscy urodzeni go odtańczą. O tem wszystkim musi pomyśleć już zgóry mistrz tańca, musi również urządzić salę zabawy. Historyk Bonnet, który opisał powyższy bal, daje nam możność wyobrażenia sobie przepychu, jaki roztoczono na sali balowej. Galerję wersalską podzielono na trzy części przez postawienie złotych przepierzeń, wysokości czterech stóp. Środkowe miejsce przeznaczono na tańce i w tym celu ułożono tam podjum, dokoła którego rozstawiono fotele karmazynowe dla dworu i jego gości. Za niemi znajdowały się siedzenia dla dyplomacji, posłów i wojska; za temi krzesła honorowe; z prawej i lewej strony wiodły balkony z widzami i osobna galerja dla kapeli, składającej się z 24 skrzypiec królewskich, 6 oboi i 6 fletów. Celem zachowania porządku wchodziło się na salę przez ustawioną w drzwiach wrotkownicę. Wielkie kryształowe lustra i żyrandole oświetlały galerję. Król rozesał zaproszenie

do wszystkich osobistości z prośbą o jawienie się tylko w najwyższej gali. W ten sposób najtańszy strój balowy ceniono na 300 do 400 pistołów. Od złotogłowiu, brokatu, brylantów i drogocennej materji aż lśniło dookoła. Bonnet naliczył obecnych około 800 osób. Podczas przerwy tanecznej rozstawiono przenośne stoły z obfitem jadem i napojem.

Zamiłowanie do tańca w początkach XVIII wieku nie wygasa, przeciwnie, wzrasta równoległe z manją tworzenia baletów i widowisk, przeplatanych tańcami. Francja, która dzierży prym pod tym względem, wydaje teraz najslawniejszego nauczyciela tańców, Marcela. Zjeżdżają się do niego obcy z zagranicy, aby się wyuczyć pod jego przewodnictwem nietylko menueta, lecz także dobrego zachowania się i manier towarzyskich. I znowu nauczyciel tańca jest zarazem wychowawcą młodzieży. Sławny lord Chesterfield — który w niezliczonej ilości listów pouczał swojego syna o tem, jak należy usiąść w fotelu, bez pośpiechu, bez naglenia, z wdzięcznym ugięciem nóg i kolan — poleca mu gorąco uczęszczanie na lekcje do Marcela, dodając, że tanecznym może pomóc, niż znajomość pism Arystotelesa.

Marcel przyjmował swoich dostojnych uczniów w wielkim lustrzanym salonie. Lekcja zaczynała się od samego ukłonu przy wejściu. Należało pozdrowić mistrza ukłonem wykonanym według wszelkich przepisów sztuki tanecznej. Potem podchodził uczeń do kominka — i musiał wrzucić do wazy, na nim stojącej, każdorazowo sześciofrankowego talara. Po skutecznieniu tej należytości za lekcję rozpoczynała się nauka. Marcel był dla uczniów obojga płci mocno niegrzeczny, niekiedy wprost grubiański. Nie brano za złe, gdy powiedział pewnej księżniczce krwi: „Madame, pani się pochyla, jak dziewczka z obory“.

Znoszono jednak jego docinki za cenę nabycia ogłady towarzyskiej, której tak wielką miarę przypisywał lord Che-

sterfield. Temu i innym obojętnem było, czy ich synowie zapoznają się z grecką i współczesną filozofją, natomiast uważali oni za rzecz konieczną nabycie manier. Wychodzili z założenia, że pierwszy występ człowieka posiada pierwszorzędne znaczenie i pozostawia niczem niezatarte wrażenie. Maniera miała tedy zastąpić przymioty umysłu i ducha.)

Było to największe konwencjonalne kłamstwo, za które również srodze musiano odpokutować w dobie krwawego teroru.

Gdy Marcel postarzał się i cierpiał na podagrę, mógł tylko tyłem schodzić po schodach; nosił wówczas perukę à la Louis XIV, trzcinę z wielką złotą gałą i miał do pomocy dwóch służących, którymi sobie wygadzał, zamiast używania szcudeł pod pachę.

(Ceremonjał taneczny, przerwany w swoim rozwoju przez rewolucję, przenosi się na pewien okres czasu z Francji do Niemiec, jako do prawdziwego państwa kastowości. Typowym jej przykładem było zobowiązanie pod słowem honoru pomorskich i marchijskich junkrów w r. 1798 we Freienwalde, iż na balach nie będą tańczyć z paniami ze stanu nieszlacheckiego! Natomiast zrewolucjonizowany Paryż, który w r. 1796 przemienił opróżnione klasztory na zabawowe lokale, a na cmentarzu kościoła St. Sulpice odprawiał zefirowe bale wpośród nagrobków, przeżył jeszcze raz błyszczący ceremonjał dworskich uroczystości tanecznych w zimowym sezonie roku 1809, bezpośrednio przed drugim małżeństwem Napoleona.

W okresie jego rządów utarł się zwyczaj prowadzenia dzieci na bale dla dorosłych. M-me Tallien ze łzami wrzuczenia opowiada o tem, jak pięknie tańczy jej dwunastoletnia córeczka na publicznych balach — a jej wtóruje po przeciwnej stronie Renu pani Humboldtowa, zachwycająca się swojemi córeczkami, ośmio- i dziewięcioletnią, które są tancerkami poszukiwanemi przez młodzież. W Paryżu na



Watteau (młodszy), Taneczna uciecha 1799.

balach od 10 do 12 godziny tańczą najpierw dzieci i młodzież dorastająca, a potem dopiero starsi ¹⁾).

Wreszcie w połowie XIX wieku idzie na Europę ostatni entuzjazm tanecznego ceremonjału ze salonów ks. Czartoryskiej w Paryżu. Nigdy przedtem, nawet w epoce nieśmiertelnego mistrza Marcela, nie osiągnął nauczyciel tańca tak wielce osobistego znaczenia, tak książęcego autorytetu. Cellariusza, Laborde'a, Markowskiego — obserwuje się w każdej ich myśli, kroku, poruszeniu ręki, w wyrazie twarzy, w pomysłach i przeżyciach. Są to chodzące wzory szyku i ogłady towarzyskiej, mistrze salonowego wdzięku, nauczyciele szlachetnej młodzieży obojga płci.

I w całej Europie wykwintnej i modnej entuzjazmowano się przed i po roku 1831 dla polskich tańców, rozpoczynając galowe bale dworskie szumnymi polonezami, kończąc zabawę siarczystym mazurem. W ten sposób popełniono na sali balowej jeszcze jedno kłamstwo konwencjonalne, tym razem wobec narodu, od którego przejęto taniec i zwyczaj z nim związany.

¹⁾ Die Mode. Menschen und Moden im 19 Jahrhundert. Dr. O. Fischel, Max von Boehn. 1790—1817. München F. Bruckmann A. G. 1908.

LITERATURA.

O TAŃCACH STAROŻYTNYCH.

- Lucian: De Saltatione.
- Athenaeus: Ks. XIV (Athenaei Diepnosophistarum sive Coenae Sapientium libri XV. Venetiis 1556).
- Platon: De Legibus. Ks. VII.
- Plutarch: De Musica i Symp. Quaest. IX, XV (cf. Joh. Fr. Steinmann, Plutarchi symp. quaest. Ultimam interpretatus est dissertatione critica et archeologica. Petersburg 1845).
- Polluks: IV, 94 (Julii Pollucii Onomasticon).
- Libanios: Ἰπὲρ τῶν ὀρχηστῶν.
- J. Maeursius: Orchestra sive de Saltationibus Liber. Leiden 1618.
- Joannis Nicolai: De ritu Bacchanaliorum (vide Graevii aec. Gronovii).
- Benedicti Averanini: Florentini opera latina. Florentiae 1717. Dissertatio de Pylade Saltatore XVI et XVII.
- Ferrarius: de Pantomimis (vide operum Graevii antiquit. Graecarum).
- P. J. Burette: Mém. de l'Acad. des Inscr. vol. I, II (Deux memoires etc.). Memoria per servire alla istoria del ballo degli antichi. Venezia 1759.
- Cahussac: Traité de la danse ancienne et moderne. Paris 1753.
- Xenophontis: Opera omnia. Francof. 1596. Vide: De Cyri expeditione.
- De l'Aulnaye: De la saltation théâtrale ou Recherches sur l'origine, le progrès et les effets de la pantomime chez les anciens. Paris 1790.
- C. G. Heyne: Über d. Ursprung u. Einfluss der Orchestik auf d. Cultus jedes Volkes. Opusc. T. I p. 167, IV 16, VIII 14.
- C. W. Glaeser: Dissert. de cantus et saltat. apud Graecos incunabulis. Lipsiae 1829.
- Carl Seidel: Charinomos, oder Beiträge zur allg. Theorie u. Geschichte d. schönen Künste, I p. 43.

- J. H. Krause: *Gymnastik und Agonistik der Hellenen*. II p. 807—854.
 Th. Dyer: *On the Choral Dancing of the Greeks*. (Class. Mus. 1845. IX p. 229—244).
 Becker: *Charikles* I p. 500 sqq.
 Wachsmuth: *Hellen. Altertumsk.* § 147 (II p. 738 sqq. ed.).
 Über den Tanz der Alten: b. p. ant. Halle 1774.
 H. Buchholtz: *Die Tanzkunst des Euripides*. Leipzig 1871.
 Chr. Kirchoff: *Die orchestische Eurythmie der Griechen*. Altona 1873.
 H. Flach: *Der Tanz bei den Griechen*. Berlin 1880.
 Kazimierz Fryz: „*Taniec u Greków*“ (Sprawozd. Gimn. Państw. Jasło 1896).
 Chr. Kirchoff: *Dramatische Orchestik der Hellenen*. Leipzig 1898.
 Homer: *Ilias* XVIII. 593. (Opis tańca Hormos).
 L. Friedlaender: *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms*. etc. Leipzig 1888. T. I 118, 458, 484. T. III 321—5, 438 i nast.

HISTORJA TAŃCA.

- Baron A.: *Lettres et Entretiens sur la Danse ancienne, moderne, religieuse, civile et théâtrale*. Paris 1824.
 Berchoux: *La danse, ou les dieux de l'Opera*. Paris 1806.
 Bonnet: *Histoire générale de la Danse sacré et profane*.
 M. Böhme: *Geschichte des Tanzes in Deutschland*.
 Cahusac: *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la Danse*. Tome 1—3. A la Haye 1754.
 Castil-Blaze: *La Danse et les Ballets depuis Bacchus jusqu'a Madame Taglioni*. Paris 1822. Paulin.
 Czerwiński Albert: *Geschichte der Tanzkunst bei den cultivirten Völkern von den ersten Aufzügen bis auf die gegenwärtige Zeit*. Leipzig 1862.
 — *Zur Kulturgeschichte der Tanzkunst* (Westermanns illustr. deutsche Monatshefte 1864, 1865, 1875).
 — *Brevier der Tanzkunst*. Die Tänze bei den Kulturvölkern von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Leipzig, Spamer.
 Czerniawski (patrz nin. bibliogr. pod: *Taniec w Polsce*).
 Dzikowski Stanisław: *O tańcu, rozważania kulturalno-obyczajowe*. Warszawa 1925.
 Fage (de la F.): *Histoire de la musique et de la danse*. Paris 1844.
 Fertiault F.: *Histoire anecdotique et pittoresque de la Danse chez les Peuples anciens et modernes* (Hébreux — Grecs — Romains —

- Français — Anglais — Chinois — Allemands — Russes — Sauvages — Grecs modernes — Italiens — Espagnols etc.). Paris 1854.
- Gorzkowski Marjan: Historyczne poszukiwania O tańcach, tak starożytnych pogańskich jak również społecznych i obyczajowych we względzie symbolicznego znaczenia. Warszawa 1869.
- Hentschke, Th.: Allgemeine Tanzkunst. Theorie und Geschichte, antike und moderne (gesellschaftliche und theatralische) Tanzkunst und Schilderung der meisten National- und Charaktertänze. Mit 7 Tafeln. Stralsund 1845, Löflersche Buchhandlung.
- Le Roy D.: Oordeelkundige aanmerkingen over de dansseryen, zoo der onde als latere volkeren, nit har voornamste grondbeginselen. Rotterdam 1722.
- Menestrier: Des ballets anciens et modernes selon le règles du théâtre. Paris 1682.
- Seidel, Carl: Charinomos. Beiträge zur allgemeinen Theorie und Geschichte der schönen Künste. I. Terpsichore Magdeburg 1825. Rubach.
- Seltz: Almanach manuel de la danse, précédé d'une histoire anecdotique, théorique et comique de la Danse ancienne et moderne. Paris 1863.
- Dr. Karl Storck (obacz nin. bibliogr. pod: Estetyka tańca).
- Voïart, Elise: Essai sur la Danse antique et moderne. Paris 1823.
- Voß Rud.: Der Tanz und seine Geschichte. Eine culturhistorisch-choreographische Studie. Berlin 1869.
- Vuillier Gaston: La danse, Hachette 1898. Paris.
- Waldau Alfred: Böhmische Nationaltänze. Culturstudie. Prag 1859.
— Geschichte des böhmischen Nationaltanzes. Prag 1861.

TANIEC W POLSCE.

- Brodziński Kazimierz: O tańcach polskich. Czasop. „Melitele“ 1828.
- Czerniawski Karol: O tańcach narodowych z poglądem historycznym i estetycznym na tańce różnych narodów a w szczególności na tańce polskie. Warszawa 1860.
- St. Dzikowski: O tańcu. Biblioteka Dziel Wyborowych. Warszawa 1925. (Rozdział: Tańce dawnej Polski, str. 33.)
- Gołębiowski Łukasz: Gry i zabawy różnych stanów w kraju całym, lub niektórych tylko prowincjach. Warszawa 1831.
— Lud polski, jego zwyczaje, zabobony. Lwów 1884.
- J. H.: Taniec polski według dawnego zwyczaju. Lwów. Czcionkami Drukarni Ludowej 1897. 8°.
- Jachimecki Zdzisław: Dawne tańce polskie. Czasop. Życie Polskie 1914.

Kłóśnik Zygmunt: O tańcach narodowych polskich (odczyt, wygłoszony staraniem Tow. Zabaw ruchowych w sali ratuszowej we Lwowie). Lwów 1907.

Oprócz powyższych, patrz: Gloger: Encyklopedia staropolska, pod nazwą poszczególnych tańców i zwyczajów tanecznych. — Gorzkowski: op. cit. w niniejszej bibliografii pod: Historia tańca. — Łoziński: Życie polskie w dawnych wiekach. — Dr. Hartleb i Dr. Gwlik: Kultura Polski (wypisy źródłowe) 1925. — Dr. Adam Fischer: Lud polski. 1925.

ESTETYKA TAŃCA.

- ↳ Hans Brandenburg: Der moderne Tanz Gg. Müller, München 1913.
- ↳ Karl Bücher: Arbeit und Rhythmus. 3 Aufl. Leipzig 1902.
- Oskar Bie: Der Tanz. Verlag S. Fischer, Berlin.
- Isadora Duncan: Der Tanz der Zukunft. Jena, Eugen Diederichs.
- Hans Hackmann: Die Wiedergeburt der Tanz- und Gesangkunst aus dem Geiste der Natur. Eugen Diederichs, Jena 1918.
- Carl Hagemann: Spiele Der Völker. Schuster u. Löffler 1919.
- Bernhard Kellermann: Sassa Yo Yassa. Japanische Tänze. Paul Cassirer. Berlin.
- Karl Link: Die Tanzkunst vom theoretischen und ästhetischen Standpunkte. Kurzgefaßte Anleitung etc. 16. Prag 1871. Urbanek.
- Menestrier: Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre. 12. Paris 1682.
- Münchenberg, Dr. A.: Das Ballet und sein Verhältniss zur darstellenden Kunst. gr. 8. (S. 23). Königsberg 1852. Sonntag und Comp.
- Zur Ästhetik des Tanzes (Wiener Blätter für Musik, Theater und Kunst von L. A. Zellner. 1859. Nr. 44, 45, 47, 48 u 51).
- Noverre J. G.: Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier. Paris 1807.
- ↳ — Lettres sur la danse et sur les ballets. gr. 12. Wien 1767. Trattner.
- Lettres sur la danse, les ballets et les arts 4 Vols. Copenh. 1803. Bonnier.
- ↳ Ernst Schuz: Der Moderne Tanz. München 1910, Gustav Lammers.
- ↳ Karl Storck: Der Tanz. Velhagen und Klasing. 1903. Bielefeld.
- ↳ Frank Thiess: Der Tanz als Kunstwerk. Delphin-Verlag. München 1920.
- ↳ Fernand Divoire: Découvertes sur la danse. Avec dessins de Bourdelle de Rego Monteiro et A. Domin. Paris. Les Éditions G. Crès et Cie 1924.
-

INDEKS RZECZOWY.

Alegorja 71.

Bachantki 99.

Bachus 96, 98.

bachanalja 103.

bal ceremonialny 211.

bal reglé 212.

biczownicy 108.

Cech mistrzów tanecznych 197.

ceremonjał taneczny 208 i nast.

contemplatio 58.

„coxendices fluctuantes“ 178.

czarna msza 145.

czarodziej 22, 40, 42, 66, 68, 160.

czarownice 124, 143 i nast.

czarownictwo z analogji 67.

Dzieci na balach 216.

Endurra 144.

ekstaza 56, 67, 87—8, 90, 98, 103,
115, 137.

epodes 73.

estetyka tańca 64, 77.

Fanatyzm religijny 83.

filozofja tańca 202.

formuła taneczna 79.

Gest 62.

Hipnoza 86.

histrjon 203.

Ideał piękna 77.

Kanibalizm 139.

kapłanki bessarydy 99.

— **tiades** 99.

kompozycja figuralna 79.

korwar 11.

korybanty 93.

kult Nabisów 92.

Maski 12, 20, 21, 65.

mimika realistyczna 65.

— **ruchu** 63.

— **salonowa** 207.

— **spoczynku** 64.

— **symboliczna** 71.

mistrz ceremonji 212.

— **taneczny** 206, 212.

mitologia 62—4.

msza św. 95.

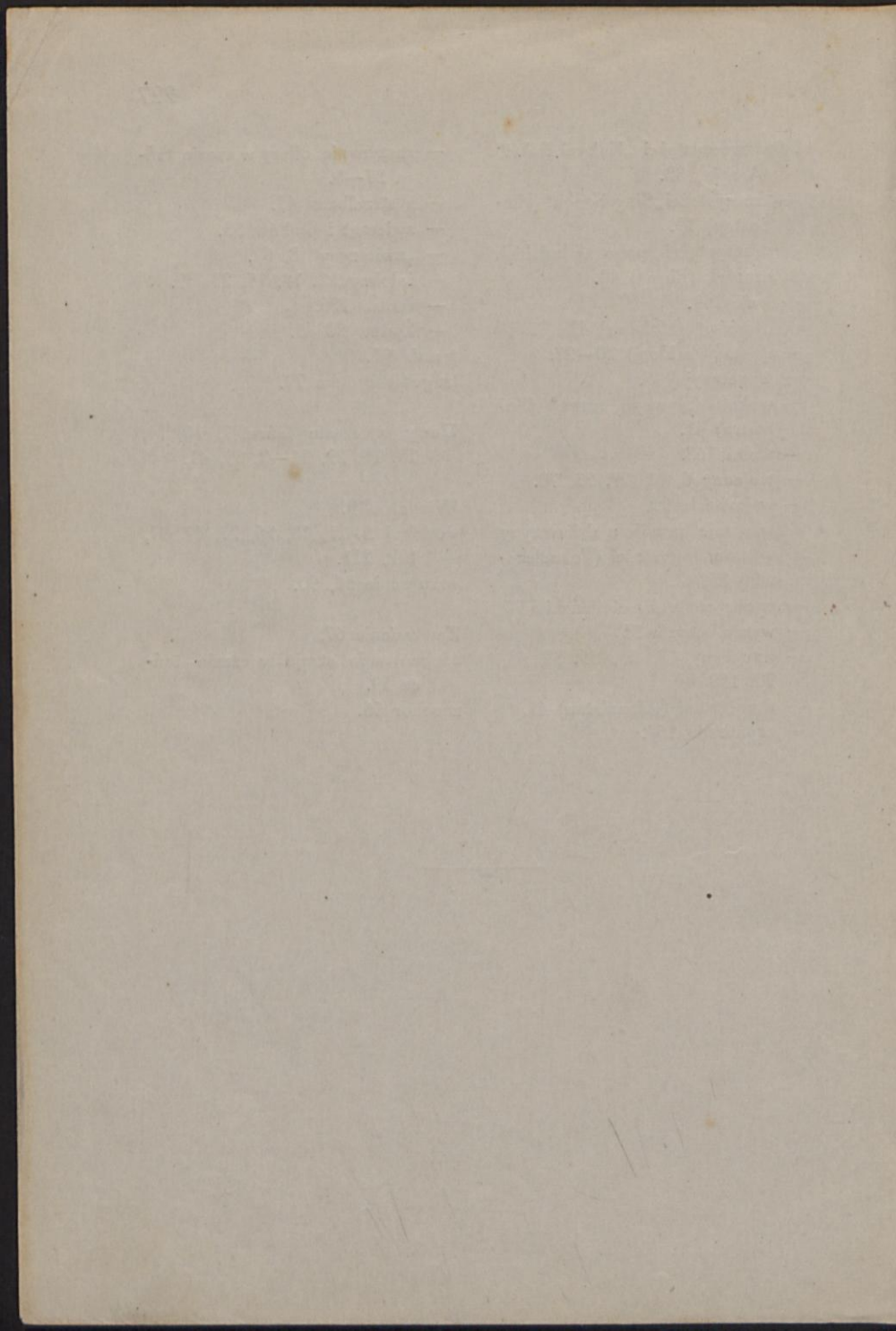
Narzędzia muzyczne do tańca: ban-
jos 37, bęben 5, 18, 19, 26,
28, 31, 38, 41, 158, bumerang 9,

- cymbał 158, cytra 93, 179, 206,
 drażki bambusowe 18, drewno
 5, dudy 118, flet 25, 93, 214,
 garnek drewniany 26, gitara 180,
 gong 5, gora 27, kalebasa 16,
 kastanjety 158, kemantja 180,
 kij drażony 5, kocioł 5, koto
 188, lira 72, lutnia 87, noknara
 31, oboja 214, piszczalka 179,
 pukuta 42, robrak 11, skrzypce
 118, 214, skóra opposuma 9,
 stalowe rękawiczki 28, taiko
 188, tamburino 35, 92, 180,
 tamtam 5, tar 180, tebbelt 34.
- Opętanie** 86.
orgasmus 58.
- Pantomima** 71, 76, 158, 178, 187,
 193, 203, 205, 213.
pieśń do tańca 71, 120.
 — jako wyraz uczucia 51.
 — robocza 69.
 — oddzielenie jej od tańca 71.
 — wodzireja 122.
podrygi 85—6.
poza taneczna 62.
psychiczna zaraza 137 i nast.
- Robota gromadna** 6.
rytm taneczny 51, 52, 60, 69, 77—80,
 84, 85, 108, 172, 180.
- Sala balowa** 214.
spirytyści 138.
strój taneczny 7, 8, 11, 12, 16, 21,
 22, 23, 28, 32, 35, 36, 39, 87,
 184, 186.
styl taneczny 210.
sugestia tańca 56, 137.
szał religijny 83.
- szekry 107.
 sztuka taneczna 57, 60, 76, 79, 205.
 święto Bachusa 99.
 — brumalia 160.
 — calendae 160.
 — cerealia 102.
 — dionizje 160.
 — eleuzynia 102.
 — falica 98.
 — habdala 145.
 — kiddusz 145.
 — lampitria 99.
 — lenea 98.
 — oschoforia 98.
 — palilia 99.
 — protrigia 99.
 — sabat 145.
 — vinalia rustica 99.
 — vota 160.
 — Walpurgi 148.
 — yarabbi 87.
 — z krs 106.
- Tancerki andaluzyjskie** 178.
 — bajadery 182.
 — dewadaszi 182.
 — gejsze 188.
 — ghawazu 179.
 — naczes 183.
 — Nallijah 178.
tancerze bączka 186.
tanemistrz 214.
taniec: Abisyńczyków 33.
 — aniołów 94.
 — artystyczny 79.
 — bachancki 100.
 — bajader 184.
 — baktrismos (Grecja) 157.
 — bartolo 164.
 — batuk (Gwinea) 28.
 — „bawoli“ (Mandanowie) 23.

- taniec bednarzy (Monachjum) 196.
 — Beduinów 38—9.
 — biczowników 152.
 — bioder 178.
 — branle 211.
 — bridalichos 157.
 — brzucha 178.
 — canario 164.
 — chacona 165.
 — chiński 73.
 — chodzony 122, 162.
 — coraula 126.
 — corroborri (Australja) 8.
 — czarowniczy 4, 57, 59, 65.
 — Czechów 166.
 — czopi (Kurdowie) 39.
 — Czuanów 27.
 — Dahomejczyków 29.
 — derwiszów 106.
 — „dingo“ (Australja) 8.
 — długi 122.
 — dorycki 203.
 — dwóch par 122.
 — dworski 209.
 — Egipcjan 73, 92 i nast.
 — „emu“ (Australja) 8.
 — enoplion 72, 93.
 — escarraman 165.
 — Eskimosów 18—19.
 — fetyszystów 7.
 — gadatina 158.
 — galarda 163.
 — gawot 211.
 — gejszy 190.
 — gorrona 169.
 — górną częścią ciała 42.
 — Greków star. 72, 85, 88, 201 i nast.
 — gromady, jako źródło sztuki 59.
 — guineo 169.
 — haghagh (star. Żydów) 91.
 — haka (Maoryżycyków) 15.
 — hermano 164.
 — Hiszpanów 74.
 — Hotentotów 27.
 — hula-hula (Hawaii) 16.
 — hupa-hupa (Paumot) 14.
 — japonska 164.
 — jakaleli (wyspy Malajskie) 41.
 — „jedną nogą“ (Buszmani) 25.
 — juan redondo 164.
 — jako środek leczniczy 204.
 — kaaro (Australja) 8.
 — kadryl 170.
 — „kangurowy“ (Australja) 8, 69.
 — koika (Markesany) 14.
 — kojop (Papuasów) 11.
 — kokopeli (Moki) 21.
 — kołowy 4.
 — komisalos 158.
 — kordaks 158.
 — w kościele 95, 159, 194.
 — królów i wodzów 8.
 — kultu wielkiego marabuta (Alger) 33.
 — kurant 211.
 — lamprotera 158.
 — lansjer 170.
 — „leczniczy“ (Madagaskar) 37.
 — ludu Beludżystanu 40—1.
 — ludu Siamu 39.
 — ludowy europejski 74.
 — łącznik z bogiem 95.
 — macabre 148 i nast.
 — majestatyczny 90.
 — maku (wyspy Malajskie) 41.
 — Malemjutów 19—20.
 — „malpi“ (Karibowie) 24.
 — mekemeke (archipelag Viti) 12.
 — menaric 186.
 — merkorer 92.
 — miłosny 8, 68.

- taniec mitologiczny 76.
 — modny 207.
 — monoprosopos 76.
 — mora 164.
 — muru (Maoryjczyków) 16.
 — murzynek „Ahrifa“ 35.
 — murzynów (Badiko) 30.
 — myśliwski 6.
 — na cześć księżycy 30.
 — nagich kobiet 97, 158.
 — „nāba“ (star. Żydów) 92.
 — na kolanach (Buszmani) 27.
 — narodowy Makaryjczyków 30—31.
 — naśladowujący zwierzęta w czasie parzenia się 26.
 — naucz 41, 184.
 — nauratri 182,
 — Niemców 162 i nast.
 — nowoczesny (Irokezi) 21.
 — obertas 162.
 — obrzędowy 6.
 — orgjastyczny 96.
 — w ornacie 209.
 — o wytrzymałość (Melanezja) 18.
 — pantomimiczny (Fidzi) 18.
 — „ „ (Siam) 40.
 — parzysty łączny 4.
 — „pelikan“ (Australja) 8.
 — perra 164.
 — Peruwjańczyków 95.
 — pilupilu (Nowa Kaledonja) 12.
 — pipironda 164.
 — polvillo 164.
 — Polaków 127, 122, 124, 167, 218.
 — Polinezyjczyków 59.
 — polyprosopos 76.
 — pozy ptaka 40.
 — poważny 58.
 — procesyjny 95.
 — prosodion 72.
 — przed fetyszami (Dahomej) 29.
 — przed polowaniem na ludzkie głowy 40.
 — przed świętami obrazami (Aztekowie) 23.
 — przy robocie 6, 69.
 — Pueblów 20.
 — raymi (Peruwja) 91, 86.
 — realistyczny 65.
 — religijny 6, 57, 84, 88, 90, 95.
 — rodzinny 6.
 — Rzymian 204.
 — saljów (star. Rzymian) 94.
 — sarabanda 165.
 — siedzeniowy (Samara) 16.
 — skakany 122, 162.
 — skazanego na śmierć 29.
 — „słoneczny“ (Dakota) 21, 102.
 — „słoni“ (Maszonnaici) 28.
 — śmierci 150, 153.
 — solowy grecki 76.
 — stylizowany 73, 87.
 — szal 125.
 — szczepu Mincopie 42.
 — „ „ Dinka 31.
 — „ „ Moro 42.
 — Szamanów (murzyńskich) 104 i nast.
 — „ „ (sybirskich) 104.
 — Szekrów 138.
 — szeregowy 4.
 — „szczurów“ (Palau) 14.
 — świecki 58.
 — św. Wita 129.
 — tango 169.
 — tarantella 131.
 — titibura (Tarhumara) 23.
 — towarzyski 58, 59.
 — „tygrysi“ (Karibowie) 25.
 — kultu djabła (Indje) 40.
 — umrlec 153.

- taniec uroczystości „Kabyal Bakri“ (Arabja) 38.
- uroczystości „Sing-bonga“ (Hindostan) 39.
 - uroczystości połowu ludzkich czaszek (Birna) 40.
 - walc 169.
 - „węzów“ (Malabar) 41—2.
 - „ „ (Hopi) 20—22.
 - wegetacyjny 6.
 - wokół „żywego trupa“ (Sumatra) 41.
 - wolta 163.
 - wojenny 6, 11, 27, 33, 70.
 - w kościele 95.
 - w czasie przejścia dziewczyny w stan dojrzałości (Tehuelczowie) 25.
 - w obrzędzie chrześcijańskim 94.
 - wyraz uczucia 51.
 - wyuzdany 12, 13, 39, 58, 68, 90, 159.
 - z mieczami (Afganistan) 41.
 - zapateado 164.
 - zarzynanie ofiary w czasie tańca 37—8.
 - z strzelbami 41.
 - zwierząt i ptaków 53.
 - „zwierzęcy“ 8, 69.
 - żałobny 12, 14, 15, 23, 39.
 - zaraza 126.
 - Żydów 90—1.
- tenufa 91.
- tragedja grecka 72.
- Uczty** w czasie tańca 7, 10, 14, 15, 18, 29, 31—2, 39, 41.
- Wianek** 119.
- wodzirej 5, 11, 18, 25, 27, 42, 71, 122, 211.
- wzruszenie 56, 90.
- Zamawianie** 67.
- zdejmowanie stroju w czasie tańca 19.
- znachor 66.

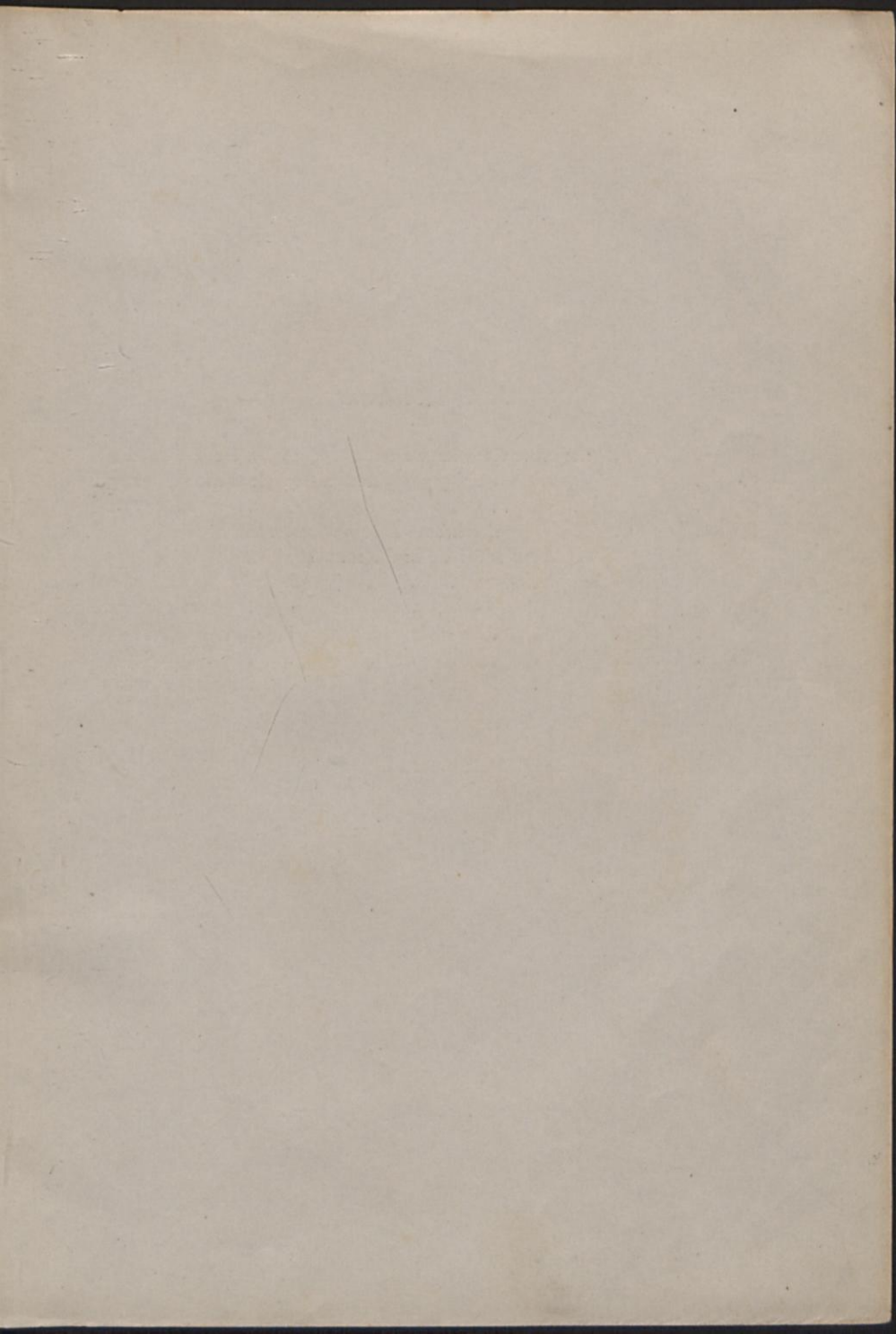


SPIS RZECZY.

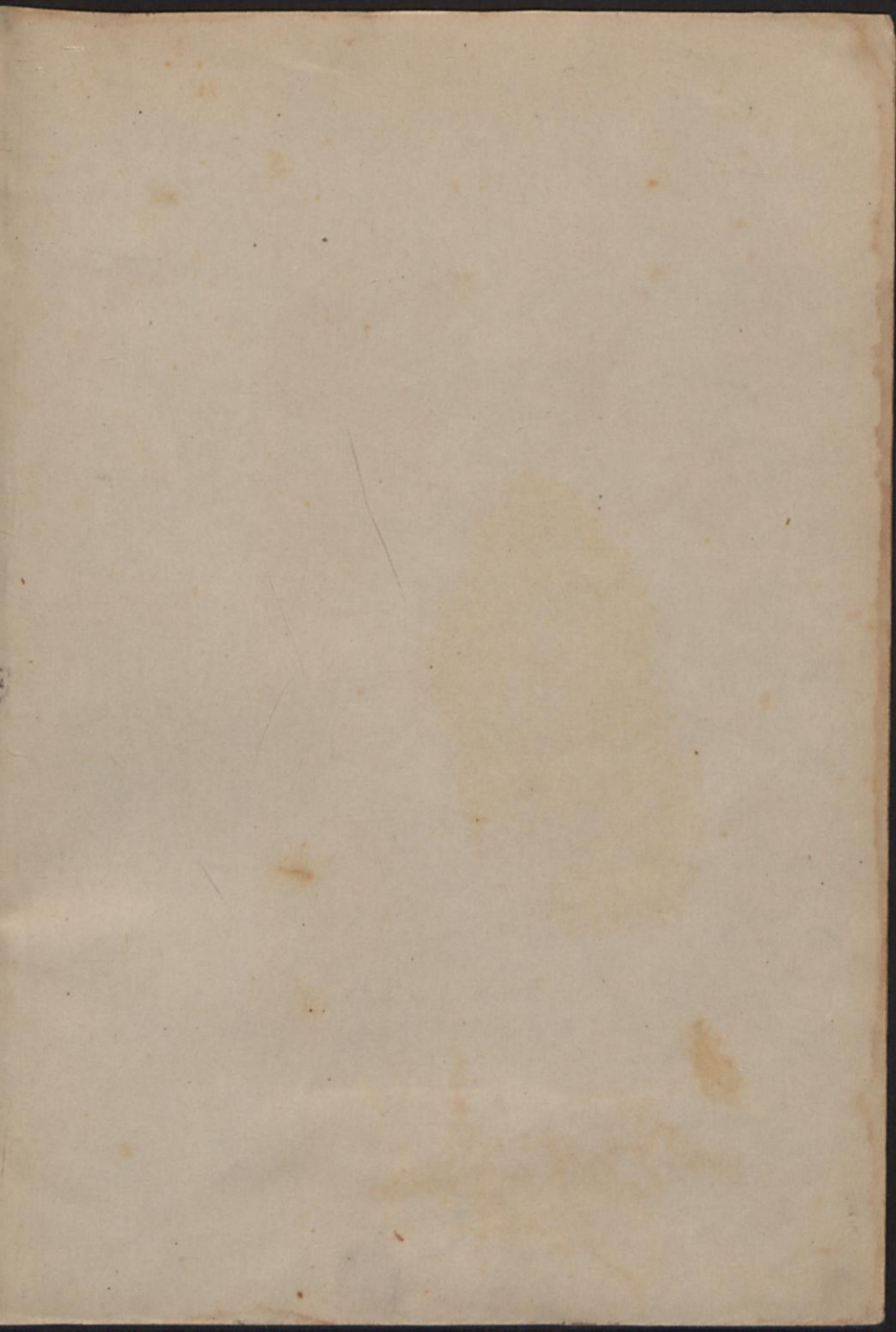
| | Str. |
|---|------|
| Niektóre tańce i zwyczaje taneczne ludów pierwotnych | 1 |
| Psychologiczne motywy tanecznego popędu | 47 |
| Święty szal | 81 |
| Taniec i zaraza taneczna w epoce średniowiecza | 111 |
| Dwie legendy o tańcu (Danse Macabre i Taniec śmierci) | 141 |
| O tańcach wyuzdanych | 155 |
| Taneczna kasta | 175 |
| Ceremonjał taneczny i jego nauczyciele | 199 |
| Literatura | 219 |
| Indeks rzeczowy | 223 |

SPIS TREŚCI

| | |
|-----|------------|
| 1 | Wstęp |
| 2 | 1. Wstęp |
| 3 | 2. Wstęp |
| 4 | 3. Wstęp |
| 5 | 4. Wstęp |
| 6 | 5. Wstęp |
| 7 | 6. Wstęp |
| 8 | 7. Wstęp |
| 9 | 8. Wstęp |
| 10 | 9. Wstęp |
| 11 | 10. Wstęp |
| 12 | 11. Wstęp |
| 13 | 12. Wstęp |
| 14 | 13. Wstęp |
| 15 | 14. Wstęp |
| 16 | 15. Wstęp |
| 17 | 16. Wstęp |
| 18 | 17. Wstęp |
| 19 | 18. Wstęp |
| 20 | 19. Wstęp |
| 21 | 20. Wstęp |
| 22 | 21. Wstęp |
| 23 | 22. Wstęp |
| 24 | 23. Wstęp |
| 25 | 24. Wstęp |
| 26 | 25. Wstęp |
| 27 | 26. Wstęp |
| 28 | 27. Wstęp |
| 29 | 28. Wstęp |
| 30 | 29. Wstęp |
| 31 | 30. Wstęp |
| 32 | 31. Wstęp |
| 33 | 32. Wstęp |
| 34 | 33. Wstęp |
| 35 | 34. Wstęp |
| 36 | 35. Wstęp |
| 37 | 36. Wstęp |
| 38 | 37. Wstęp |
| 39 | 38. Wstęp |
| 40 | 39. Wstęp |
| 41 | 40. Wstęp |
| 42 | 41. Wstęp |
| 43 | 42. Wstęp |
| 44 | 43. Wstęp |
| 45 | 44. Wstęp |
| 46 | 45. Wstęp |
| 47 | 46. Wstęp |
| 48 | 47. Wstęp |
| 49 | 48. Wstęp |
| 50 | 49. Wstęp |
| 51 | 50. Wstęp |
| 52 | 51. Wstęp |
| 53 | 52. Wstęp |
| 54 | 53. Wstęp |
| 55 | 54. Wstęp |
| 56 | 55. Wstęp |
| 57 | 56. Wstęp |
| 58 | 57. Wstęp |
| 59 | 58. Wstęp |
| 60 | 59. Wstęp |
| 61 | 60. Wstęp |
| 62 | 61. Wstęp |
| 63 | 62. Wstęp |
| 64 | 63. Wstęp |
| 65 | 64. Wstęp |
| 66 | 65. Wstęp |
| 67 | 66. Wstęp |
| 68 | 67. Wstęp |
| 69 | 68. Wstęp |
| 70 | 69. Wstęp |
| 71 | 70. Wstęp |
| 72 | 71. Wstęp |
| 73 | 72. Wstęp |
| 74 | 73. Wstęp |
| 75 | 74. Wstęp |
| 76 | 75. Wstęp |
| 77 | 76. Wstęp |
| 78 | 77. Wstęp |
| 79 | 78. Wstęp |
| 80 | 79. Wstęp |
| 81 | 80. Wstęp |
| 82 | 81. Wstęp |
| 83 | 82. Wstęp |
| 84 | 83. Wstęp |
| 85 | 84. Wstęp |
| 86 | 85. Wstęp |
| 87 | 86. Wstęp |
| 88 | 87. Wstęp |
| 89 | 88. Wstęp |
| 90 | 89. Wstęp |
| 91 | 90. Wstęp |
| 92 | 91. Wstęp |
| 93 | 92. Wstęp |
| 94 | 93. Wstęp |
| 95 | 94. Wstęp |
| 96 | 95. Wstęp |
| 97 | 96. Wstęp |
| 98 | 97. Wstęp |
| 99 | 98. Wstęp |
| 100 | 99. Wstęp |
| 101 | 100. Wstęp |
| 102 | 101. Wstęp |
| 103 | 102. Wstęp |
| 104 | 103. Wstęp |
| 105 | 104. Wstęp |
| 106 | 105. Wstęp |
| 107 | 106. Wstęp |
| 108 | 107. Wstęp |
| 109 | 108. Wstęp |
| 110 | 109. Wstęp |
| 111 | 110. Wstęp |
| 112 | 111. Wstęp |
| 113 | 112. Wstęp |
| 114 | 113. Wstęp |
| 115 | 114. Wstęp |
| 116 | 115. Wstęp |
| 117 | 116. Wstęp |
| 118 | 117. Wstęp |
| 119 | 118. Wstęp |
| 120 | 119. Wstęp |
| 121 | 120. Wstęp |
| 122 | 121. Wstęp |
| 123 | 122. Wstęp |
| 124 | 123. Wstęp |
| 125 | 124. Wstęp |
| 126 | 125. Wstęp |
| 127 | 126. Wstęp |
| 128 | 127. Wstęp |
| 129 | 128. Wstęp |
| 130 | 129. Wstęp |
| 131 | 130. Wstęp |
| 132 | 131. Wstęp |
| 133 | 132. Wstęp |
| 134 | 133. Wstęp |
| 135 | 134. Wstęp |
| 136 | 135. Wstęp |
| 137 | 136. Wstęp |
| 138 | 137. Wstęp |
| 139 | 138. Wstęp |
| 140 | 139. Wstęp |
| 141 | 140. Wstęp |
| 142 | 141. Wstęp |
| 143 | 142. Wstęp |
| 144 | 143. Wstęp |
| 145 | 144. Wstęp |
| 146 | 145. Wstęp |
| 147 | 146. Wstęp |
| 148 | 147. Wstęp |
| 149 | 148. Wstęp |
| 150 | 149. Wstęp |
| 151 | 150. Wstęp |
| 152 | 151. Wstęp |
| 153 | 152. Wstęp |
| 154 | 153. Wstęp |
| 155 | 154. Wstęp |
| 156 | 155. Wstęp |
| 157 | 156. Wstęp |
| 158 | 157. Wstęp |
| 159 | 158. Wstęp |
| 160 | 159. Wstęp |
| 161 | 160. Wstęp |
| 162 | 161. Wstęp |
| 163 | 162. Wstęp |
| 164 | 163. Wstęp |
| 165 | 164. Wstęp |
| 166 | 165. Wstęp |
| 167 | 166. Wstęp |
| 168 | 167. Wstęp |
| 169 | 168. Wstęp |
| 170 | 169. Wstęp |
| 171 | 170. Wstęp |
| 172 | 171. Wstęp |
| 173 | 172. Wstęp |
| 174 | 173. Wstęp |
| 175 | 174. Wstęp |
| 176 | 175. Wstęp |
| 177 | 176. Wstęp |
| 178 | 177. Wstęp |
| 179 | 178. Wstęp |
| 180 | 179. Wstęp |
| 181 | 180. Wstęp |
| 182 | 181. Wstęp |
| 183 | 182. Wstęp |
| 184 | 183. Wstęp |
| 185 | 184. Wstęp |
| 186 | 185. Wstęp |
| 187 | 186. Wstęp |
| 188 | 187. Wstęp |
| 189 | 188. Wstęp |
| 190 | 189. Wstęp |
| 191 | 190. Wstęp |
| 192 | 191. Wstęp |
| 193 | 192. Wstęp |
| 194 | 193. Wstęp |
| 195 | 194. Wstęp |
| 196 | 195. Wstęp |
| 197 | 196. Wstęp |
| 198 | 197. Wstęp |
| 199 | 198. Wstęp |
| 200 | 199. Wstęp |

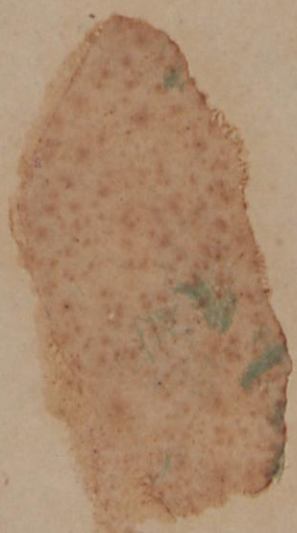


W



384

BIBLIOTEKA PUBLICZNA
im. JANA ZAMOYSKIEGO
w Zamościu



NO. 1001 1870
MAY 1870



Ksiegozbior BP



10084433

Zamosc ul. Pereca 14
Biblioteka Publiczna