

Andrzej Zawadzki

"W tańcu tylko wypowiadać potrafię najwyższych rzeczy przenośnie" : metafora tańca w tradycji modernistycznej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 89/3, 31-63

1998

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

ANDRZEJ ZAWADZKI

„W TAŃCU TYLKO WYPOWIADAĆ POTRAFIĘ NAJWYŻSZYCH RZECZY PRZENOŚNIE”

METAFORA TAŃCA W TRADYCJI MODERNISTYCZNEJ

Ach! gdybyż wszyscy ludzie Zachodu potrafili na nowo nauczyć się tańczyć. [Słowa hinduskiego jogina]¹

Bez wielkiej przesady powiedzieć by można, że na początku był taniec – tak mocno sztuka taneczna powiązana jest z pierwocinami duchowego życia ludzkości i jej kulturowego rozwoju². Poważną rolę odgrywa taniec w obrzędach magicznych oraz we wszystkich pierwotnych formach życia religijnego i w pierwotnym doświadczeniu *sacrum*. W szamanizmie np. służy osiągnięciu stanów ekstazy³. W starożytnej Grecji *choreia* należała do najistotniejszych fenomenów życia społecznego i religijnego⁴. Kultura chrześcijańska wyraźnie oddzieliła już *choreia profana* od *choreia sacra*. Stąd ambiwalentna postawa chrześcijaństwa w stosunku do tańca: z jednej strony, potępiali go średniowieczne dekryty papieskie oraz, później, pewni pisarze protestanccy, z drugiej jednak strony – niektórzy Ojcowie Kościoła, jak św. Bazyl, zalecali wier-

¹ Słowa te przytoczył M. Bėjart. Cyt. z wyboru tekstów w: W. Tomaszewski, *Człowiek tańczący*. Warszawa 1991, s. 99 (tłum. K. Stefaniak). – Cytat w tytule niniejszej pracy pochodzi z *Tako rzecze Zaratustra* F. Nietzschego (Z 153 – zob. objaśnienie skrótów w przypisie 15).

² Korzystałem z następujących opracowań poświęconych tańcowi oraz jego historii: S. Dziukowski, *O tańcu. Rozważania kulturalno-obyczajowe*. Warszawa 1925. – J. Gluziński, *Taniec i zwyczaj taneczny*. Lwów 1927. – *Taniec. Monografia zbiorowa*. Red. M. Gliński. T. 1–2. Warszawa 1930. – J. Rey, *Taniec, jego rozwój i formy*. Przełożyła I. Turska. Warszawa 1958. – J. G. Noverre, *Teoria i praktyka tańca prostego i komponowanego, sztuki baletowej, muzyki, kostiumu i dekoracji*. Przełożyła i opracowała I. Turska. Wstęp napisał J. Rey. Wrocław 1959. – J. L. Hanna, *Toward a Cross-Cultural Conceptualization of Dance*. W zb.: *The Performing Arts*. Ed. J. Blocking. The Hague 1979. – I. Turska, *Krótki zarys historii tańca i baletu*. Wyd. 2, poprawione i rozszerzone. Warszawa 1983. – G. Reni, *Storia della danza*. Firenze 1983. – R. Lange, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*. Kraków 1988. – Kulturowe i symboliczne znaczenia tańca omawiają: G. van der Leeuw, *The Sacred and Profane Beauty*. New York 1963, zwłaszcza rozdz. *The Beautiful Motion*. – M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Przełożył R. Wojnakowski. Kraków 1994, rozdz. *Taniec do nieba*. – Ikonografia tańca – w: E. Lhose-Claus, *Tanz in der Kunst*. Leipzig 1964.

³ Zob. M. Eliade, *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*. Przełożył i wstępem opatrzył K. Kocjan. Warszawa 1994, s. 150, 181, 237.

⁴ Na temat chorei zob. T. Zieliński, S. Srebrny, *Literatura starożytnej Grecji epoki niepodległości*. Warszawa 1923. – E. Zwolski, *Choreia: muza i bóstwo w religii greckiej*. Warszawa 1978. – W. Jaeger, *Paideia*. Przełożył M. Plezia. T. 2. Warszawa 1964, s. 274.

nym naśladowanie tańca aniołów, *tripudium angelorum*. W średniowiecznych kościołach tańczono podczas procesji, a podobno nawet podczas czytania *Pisma Świętego*. Tańce uprawiali podczas swych nabożeństw także metodyści i skopcy.

Najsilniejsze chyba jednak piętno odcisnął taniec na indyjskiej wyobraźni religijnej. Śiwa, którego jednym z najistotniejszych przydomków jest Nataraja, Pan Tańców, stwarza, zachowuje i niszczy świat zjawiskowy poprzez siedem swoich tańców, określanych ogólną nazwą *tandawa*⁵. W XIII-wiecznym Iranie zaś istniał zakon tańczących derwiszów, założony przez mistyka i poetę Jillalaldina Muhammada-ibn Muhammada Rumiego. Rytualne tańce służyły derwiszom do osiągnięcia ekstazy mistycznej. Zakon ten przetrwał na terenie Turcji do początków XX wieku⁶.

Wcześniej też stał się taniec przedmiotem refleksji estetycznej. Myśliciele greccy ujmowali go w perspektywie mimetycznej: według Arystotelesa właściwym tańcowi *medium* naśladowania jest sam rytm⁷. Obszerniej i, jak się zdaje, głębiej potraktowany został mimetyczny charakter tańca w *Dialogu o tańcu* Lukiana z Samosat: celem sztuki tanecznej jest tu bowiem nie tylko naśladowanie różnych postaci, lecz także, a nawet przede wszystkim – wierne przedstawianie życia duchowego oraz unaocznianie tego, co w człowieku tajemnicze⁸. Ponadto Lukian podkreśla synkretyczny charakter tańca, łączącego aktorstwo, śpiew i muzykę, to, co przyjemne, z tym, co pożyteczne, to, co cielesne, z tym, co duchowe.

Zdaniem Platona taniec ma znaczenie głównie wychowawcze. Uczy sprawności potrzebnej na wojnie oraz kroku właściwego człowiekowi panującemu nad sobą i zrównoważonemu⁹.

Dokładną klasyfikację tańców greckich zawiera dzieło Atenajosa z Naukratis *Dipnosophistarum libri quindecim*¹⁰.

Jednym z najwcześniejszych traktatów o tańcu jest sanskrycki tekst *Bharatianatiasastra*, datowany pomiędzy II a V wiekiem n.e. Pierwsze europejskie traktaty poświęcone tańcowi pochodzą z końca XV i z XVI wieku. Są to: *Libro dell'arte dell'danzare* Cornazana (1455), *Il ballarino* Carosa (1581), *Ad compagnones suas* [...] Areny (1529) oraz *Orchestrographie* Thoinota-Arbeau (1589). Po nich pojawiają się kolejne, towarzyszące bujnemu rozwojowi sztuki tanecznej w XVI i XVII wieku.

Nowożytna estetyka filozoficzna nie poświęca tańcowi wiele uwagi. Według Kanta mimika oraz taniec stanowią przestrzenną grę kształtów, przeciwstawio-

⁵ Zob. też uwagi C. G. Junga o zwyczaju tańczenia mandali, w: *Podróż na Wschód*. Wybór, opracowanie i wstęp L. Kolankiewicz. Przełożyli W. Chełmiński, J. Prokopiuk, E. i W. Sobaszek. Wyd. 2, poprawione. Warszawa 1992, s. 50.

⁶ Na temat Rumiego i związków jego poezji z tańcem zob. E. G. Browne, *A Literary History of Persia*. Cambridge 1956, s. 515–525. – A. J. Arberry, *Classical Persian Literature*. London 1958, s. 233. – Van der Leeuw, *op. cit.*, s. 61–62.

⁷ Arystoteles, *Poetyka*. W: *Retoryka*. – *Poetyka*. Przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył H. Podbielski. Warszawa 1988, s. 316.

⁸ Lukian z Samosaty, *Dialog o tańcu*. Przełożył i wstępem opatrzył J. W. Reiss. Warszawa 1951, s. 26.

⁹ Platon, *Prawa*. Przełożyła i opracowała M. Maykowska. Warszawa 1960, s. 320–322 (ks. VII).

¹⁰ Athenaeus Naucratis, *Dipnosophistarum libri quindecim*. Argentorati 1805, s. 279–290.

ną samej tylko grze uczuć w czasie¹¹. Hegel definiuje taniec jako ruch regularny, określony, konkretny i miarowy: w poezji dramatycznej, będącej zespoleniem obiektywnego charakteru epiki z właściwą lirycie subiektywnością w zupełnie nową całość – ogólność mowy jest indywidualizowana przez gestykulację i mimikę, tj. przez zmysłową naoczność gry gestów. Gdy gra gestów staje się wystarczająco bogata, obywa się bez słów:

powstaje pantomima, która rytmiczny ruch poezji przemienia w rytmiczny i malowniczy ruch członków ciała i w tej plastycznej muzyce postawy i ruchów ciała ożywia nieruchome i zimne ciało rzeźby, wprowadzając je w taniec, aby w ten sposób zespolić w sobie muzykę i plastykę¹².

I u Kanta, i u Hegla zwraca uwagę zastosowanie kategorii gry do opisu tańca.

Wdzięk, gracia, lekkość, finezja – oto najczęstsze określenia sztuki tańca. Wydaje się więc, że taniec mieści się najlepiej w kategorii estetycznej wdzięku (*charis, gratia, venustas, „non so ché”*).

Taniec nie stanowi jednak domeny dociekań li tylko estetycznych. Prowadzone są badania etnograficzne i folklorystyczne, podejmowane są próby fenomenologicznego opisu sztuki tanecznej, jak też próby wprowadzenia tańca w krąg dociekań antropologicznych oraz semiotycznych¹³.

Genetycznie taniec najbliższy jest pantomimie, muzyce i teatrowi, z którymi to dziedzinami sztuk zachował po dziś dzień związku najsilniejsze. Wpłynął też na malarstwo i rzeźbę, poczynając od rysunków skalnych, aż po dzieła najwybitniejszych artystów wszystkich właściwie epok historii malarstwa. Wreszcie – stał się inspiracją dla dzieł filmowych, by wspomnieć choćby o znanej trylogii Carlosa Saury: *Carmen, Gorzkie gody, Czarodziejska miłość*, czy też o filmie Ettore Scola *Bal*.

Związki zachodzące między tańcem a literaturą rozważać można, jak się wydaje, z dwóch zasadniczo perspektyw badawczych. Pierwsza z nich polegałaby na klasyfikacji różnych wariantów, jakie przybierał wątek tańca w literaturze pięknej, oraz na opisie ich ewolucji (np. motyw tańca śmierci; motyw polskiego tańca narodowego od *Pana Tadeusza* Mickiewicza po *Popiół i diament* Andrzejewskiego i *Trans-Atlantyk* Gombrowicza oraz – w filmie – *Salto* Konwickiego). Druga polegałaby na odnajdywaniu i opisie zależności genetycznych i strukturalnych, zachodzących między określonymi odmianami form tanecznych a gatunkami literackimi (np. w literaturze starożytnej Grecji – wpływ pierwotnego wykonania tanecznego na budowę pewnych gatunków liryki, takich jak prosodion i hyporchemat, które później uniezależniły się od tańca¹⁴; w tradycji polskiej – wpływ ludowych pieśni tanecznych na pieśni taneczne Kochanowskiego czy Szymonowica). W szkicu tym interesować mnie będzie przede wszystkim taniec pojęty jako metafora oraz zastosowania tej metafory w literaturze i filozofii przełomu wieków XIX i XX.

¹¹ I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*. Przełożył oraz opatrzył przedmową i przypisami J. Gałęcki. Tłumaczenie przejrzał A. Landman. Wyd. 2. Warszawa 1986, s. 99.

¹² G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*. Przekład J. Grabowskiego i A. Landmana. Objasnieniami opatrzył A. Landman. T. 3. Warszawa 1997, s. 390.

¹³ Zob. Lange, *op. cit.* – Hanna, *op. cit.*

¹⁴ Zob. J. Danielewicz, *Wstęp* w antologii: *Liryka starożytnej Grecji*. Opracował... Przełożyli z języka greckiego W. Appel, J. Brzostowska, J. Danielewicz, A. Szastyńska-Siemion. Wrocław 1987, s. XXX–XXXI. BN II 92.

„Tańczyć w łańcuchach”. Taniec jako metafora kultury w pismach Nietzschego

Są książki, które uczą tańczyć. [LA 201]¹⁵

Friedrich Nietzsche zasługuje prawdziwie na miano filozofa tańca. Metafora tancerza i tańca przewija się przez większość dzieł tego autora, funkcjonuje tam w wielu znaczeniowych kontekstach, jest też powiązana z licznymi wątkami jego myśli. Metafora ta występuje zazwyczaj wspólnie z metaforami pokrewnymi jej znaczeniowo, takimi jak „lekkie stopy”, „lekki chód”, „skok”. Ich wspólne rozpatrzenie wydaje się więc uzasadnione i pożyteczne. Owej metafory używał Nietzsche w sposób świadomy i przykładał do niej dużą wagę, o czym świadczy paragraf 278 książki *Ludzkie, arcyłudzkie*, zatytułowany *Przenośnia o tańcu*, czy też przywołane w tytule niniejszego szkicu słowa Zaratusztry (Z 153).

Sztuka taneczna interesowała Nietzschego od początków jego pisarskiej aktywności, wiążących się z problemami tragedii greckiej. Funkcję i znaczenie tańca w zjawisku tragicznym Nietzsche omówił najdokładniej w *Światopoglądzie dionizyjskim* — jednym ze swych wczesnych esejów, wspominał też o tym zagadnieniu w *Narodzinach tragedii z ducha muzyki*.

W *Światopoglądzie dionizyjskim* filozof wyróżnia język pojęć, język gestów oraz język intonacji. Każdy z nich dysponuje własnymi środkami symbolizacji. Symbolika gestów ma charakter wizualny, odnosi się więc do świata zjawisk i pozorów, w przeciwieństwie do symboliki intonacyjnej, która za pomocą rytmiki, dynamiki i przede wszystkim harmonii sięga poza świat zjawisk do istoty bytu (P1 73, 76). Taniec jako sztuka należy do sfery gestu, co więcej — jest jego szczególnym, uprzywilejowanym przykładem oraz intensyfikacją (P1 76). W tańcu najpełniej ujawnia się specyfika języka gestów.

W tragedii taneczny gest stanowi element apolliński, muzyka i intonacja — dionizyjski. Mowa gestów, mimika, służy jako interpretacja muzyki (LA 209). Podobna dychotomia funkcjonuje na płaszczyźnie języka: w pojęciu dźwięk symbolizuje istotę rzeczy, gest zaś — jej przejaw (P1 77). Również poezja podzielona jest na sferę zmysłowości obrazu, a więc element przedstawiający, mimetyczny, oraz na warstwę brzmieniową, niemimetyczną, symbolizującą czyste uczucie (P1 78). Od gestu wiedzie droga do eposu i dalej, do sztuk plastycznych, od dźwięku natomiast — do liryki i muzyki (P1 78).

Światopogląd dionizyjski, choć jest tekstem miejscami niejasnym i następczącym trudności interpretacyjne, pozwala jednak, jak się wydaje, na rekonstrukcję Nietzscheańskiej estetyki tańca, historii jego rozwoju w powiązaniu z innymi rodzajami sztuk, oraz na określenie funkcji tańca w konflik-

¹⁵ Cyt. z: F. Nietzsche, *Dzieła*. Przetłóżyli: W. Berent, K. Drzewiecki, L. Staff i S. Wyrzykowski. T. 1—13 i Suplement. Warszawa 1905—1912. W zapisach lokalizacyjnych zastosowano skróty: A = *Antychryst. Przemiany wszystkich wartości. Przedmowa i księga pierwsza*; DZ = *Poza dobrem i złem*; EH = *Ecce homo. Jak się staje — kim się jest*; J = *Jutrzenka. Myśli o przesądach moralnych*; LA = *Ludzkie, arcyłudzkie*. T. 1; NT = *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*; W = *Wędrowiec i jego cień. (Ludzkie, arcyłudzkie, cz. 2)*; Z = *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*; ZB = *Zmierzch bożyszczy, czyli jak filozofuje się młotem*. Ponadto: P1, P2 = F. Nietzsche, *Pisma pozostałe*. Przetłóżył B. Baran. [Cz. 1:] 1862—1875. Kraków 1993; [cz. 2:] 1876—1889. Kraków 1994. Po wszystkich skrótach liczby wskazują stronicę.

cie między Apollinem a Dionizosem. Początkowo taniec miał charakter zdecydowanie dionizyjski. To tańce bachiczne wprowadzają element nadmiaru i żywiołowości w spokojną i pełną prostoty muzykę apollińską (P1 66). Człowiek dionizyjski żył w bezpośredniej bliskości natury, jako artysta docierał do niej za pomocą intuicji, a więc bez jakiegokolwiek mediacji i środków przedstawienia. Tej jedności z naturą odpowiadała jedność i synteza władz artystycznych: człowiek dionizyjski był poetą, śpiewakiem i tancerzem jednocześnie (P1 68). Kiedy jednak taniec i śpiew wchodziły w skład zjawiska tragicznego, tracą swój niezapośredniczony charakter. Nie stanowią już instynktownego wyrazu upojenia naturą (P1 72). Taniec staje się tanecznym gestem, pojawia się konieczność symbolizacji, a więc mediacji. W aktorze można wprawdzie rozpoznać człowieka dionizyjskiego, lecz jako odgrywanego, nie intuicyjnego (P1 68). Rozpadowi ulega też pierwotna jedność sztuk:

Aktor, mimik, tancerz, muzyk, liryk są instynktami zasadniczo sobie pokrewni i w istocie swej jednacy, ale z wolna wyodrębnili się i odszczepili od siebie – nieraz aż do sprzeczności. [ZB 75]

Sztuka taneczna i sztuka aktorska najdłużej jednak zachowały pierwotne podobieństwo (ZB 75). Choć aktor posługuje się symbolami, to jednak przedstawia symbol w sposób rzeczywisty. Nie pojawia się konieczność rozumienia, a więc mediacji pojęciowej. To malarstwo i rzeźba naśladują gest, stwarzają obraz obrazu, pozór pozor, wymagający wysiłku interpretacji (P1 74).

W skomplikowanym stosunku tańca do zjawiska prezentacji można więc chyba wyróżnić trzy płaszczyzny: płaszczyznę partycypacji, na której dionizyjski artysta nie przedstawia świata, lecz, śpiewając i tańcząc, uczestniczy w nim; płaszczyznę prezentacji, na której aktor uobecnia uczucie za pomocą gestu tanecznego; oraz płaszczyznę prezentacji właściwej, na której sztuki mimetyczne przedstawiają gest.

Tanec i śpiew są, według Nietzschego, pierwotniejsze w stosunku do pojęcia, którego bezsilność w wyrażaniu uczuć i w docieraniu do istoty bytu filozof podkreśla (P1 73, 76). Są też od pojęcia doskonalsze jako środki wyrazu – to „śpiewając i tańcząc uzewnętrznia się człowiek jako członek wyższej, bardziej idealnej wspólnoty: oduczył się chodzić i mówić” (P1 55). Do myśli tej musiał Nietzsche przywiązywać duże znaczenie, skoro powtórzył ją także w *Narodziinach tragedii* (NT 26).

Sztuka taneczna interesowała filozofa nie tylko jako zjawisko estetyczne: w późniejszych swych pismach Nietzsche posługiwał się tańcem jako nośną i funkcjonalną metaforą. Jednym z licznych kontekstów, w których ona występuje, jest kontekst somatyczny.

W wielu swych dziełach Nietzsche dokonuje prowokacyjnego wobec platońskiej i chrześcijańskiej tradycji myślowej odwrócenia w dualizmie duch – ciało. Sfera somatyczna postawiona zostaje wyżej niż sfera pneumatyczna: „Ciało jest natchnione, pozostawmy duszę w spokoju...” (EH 92). Jedną z filipik Zaratustry zwrócona jest właśnie przeciwko „wzgardzicielom ciała” – duch jest, według niego, igraszką ciała: „Twórcze ciało stworzyło sobie ducha jako ramię woli swej” (Z 39). „Ciało taneczne” (Z 267) to ciało, któremu przywrócona została godność: cechuje się ono lekkością i gibkością, sprawnością i zdrowiem. W takim ciele w pełni znajdują swój wyraz wola mocy, odwaga,

poczucie siły (WM 416). Taniec nie powoduje zmęczenia ciała, wręcz przeciwnie – przyczynia się do nadnaturalnego przyływu sił:

taniec sam przez się, jak każdy ruch bardzo szybki, pociąga za sobą rodzaj upojenia w całym systemie naczyniowym, nerwowym i mięśniowym. [WM 426]

Sam Nietzsche wyznaje, że podczas pobytu w Nicei często tańczył. Taniec ten bynajmniej nie męczył go, a nawet pozwalał jeszcze potem na wielogodziną turystykę górską (EH 92). Taneczne ciało jest piękne – to „brzydota utoyka, brzydota się potyka... Przeciwieństwo bosko lekkiej sprawności tańczącego” (WM 413).

Zwinność, lekkość, siła i fizyczna sprawność cechują ludzi dostojnych, przywykłych do spędzania wielu godzin na dworskich pokojach. Szlachetność umysłu, pogoda ducha, godność są nieodłączne od szlachetności ciała, wytwornego układu członków (J 205). Natomiast angielskie prostactwo i chamstwo znajduje swój wyraz w ciężkim, pozbawionym płąsu i taktu chodzie Angielek (DZ 224). Ich niezgrabny sposób chodzenia Nietzsche wytyka także w *Ecce homo* (EH 27).

Taneczna moc i sprawność ciała nie mają jednak nic wspólnego z siłą brutalną, nieokiełznaną. Są siłą skupioną, opanowaną, poddaną dyscyplinie i kontroli: „w tańcu największa moc istnieje tylko potencjalnie, zdradza się jednak w gibkości i bujności ruchów” (NT 65). W tańcu więc współwystępują element dionizyjski, znajdujący swój wyraz w przyływie mocy, wyzwoleniu niecodziennych pokładów energii, oraz element apolloński – kielznająca żywioł miara i dyscyplina.

Taniec, płąs, lekkość odnoszone są przede wszystkim do Zaratustry, zarówno w książce, której jest głównym bohaterem, jak i w innych pismach Nietzschego. „Zaratustra jest tancerzem” (EH 95), „Zaratustra Tancerz, Zaratustra Lekki, który macha skrzydłami, gotuje się do lotu [...]” (P2 171). Głównym przeciwnikiem Zaratustry jest duch ciężkości. Uosabia on „przymus, przepis, troskę i skutek, i cel, i wolę, i dobro, i zło” (Z 278). Temu wszystkiemu Zaratustra przeciwstawia swą cnotę taneczną (Z 327). Można ją więc chyba interpretować jako wyzwolenie od moralu, od etyki chrześcijańskiej (takiej, jak ją Nietzsche pojmował), opartej na pojęciach winy, kary i strachu. Cnota taneczna to chyba także gotowość do nowej, wielkiej odpowiedzialności, pojmowanej indywidualistycznie, nie opartej na etycznych systemach i bliskiej odrodzeniowej koncepcji *virtù*, pojętej jako maksimum mocy i wartości jednostki (EH 26). Taneczna cnota oznacza bezkompromisowość etyczną:

Szukajmy tylko takich warunków, w których cnót pozornych mieć nie można, gdzie owszem, na podobieństwo linoskoka na linie, albo się pada, albo stoi – albo ucieka... [ZB 8]

Nauka o cnocie i szczęściu, właściwa dla ludzi zmałych i dążących do samozadowolenia, powoduje „chromanie”, przeciwieństwo tanecznej lekkości (Z 236).

Wysoką kulturę porównuje Nietzsche do tańca (LA 275). Taneczna „siła i giętkość” to poznawcza jasność i precyzja, bezkompromisowość w badaniu (LA 275), to, co gdzie indziej filozof nazywa „karnością ducha, czystością i surowością w rzeczach duchowego sumienia” (A 71). Wysoka kultura nie jest łatwa do opanowania, wymaga odpowiednich predyspozycji, siły woli i giętkości właściwej tańcowi (LA 275). Jest wręcz niebezpieczna i ryzykowna, przypo-

mina kielznanie dumnego zwierzęcia (J 205). Wyklucza słabość, brak dojrzałości, uległość: „taniec nie jest to samo, co mdłe stłanianie się tam i z powrotem między różnymi popędami” (LA 275), a bezruch, stanie ze zwiotczalymi mięśniami to przeciwieństwo postawy człowieka dostojnego (Z 162, W 199).

Wysoka kultura wymaga więc odpowiednio ukształtowanej jednostki, panującej nad sobą, świadomej swych celów i zadań: Zaratustry czekanie na siebie wiąże się z nauką chodzenia, stania, biegania i tańczenia (Z 274). Taneczny krok, zdolność do tańca stanowi miernik siły i dojrzałości jednostki, miernik tego, na ile zbliża się ona do wyznaczonych celów, na ile staje się sobą:

Krok zdradza, czy kroczy się już po swoim torze: zobaczcie, jako kroczy Zaratustra! Kto zaś do swego zbliża się celu, ten — tańczy! [P2 178]

Twój krok zdradza, że nie krocysz jeszcze swoim torem, trzeba by cię ujrzeć, jak zabierasz się do tańca. Taniec jest dowodem prawdy. [P2 83]

„Taneczny” stosunek do kultury zakłada u jednostki odwagę i siłę, niezbędne do mierzenia się z wielkimi zadaniami. Określa postawę aktywistyczną, kreatywną oraz indywidualistyczną: balast „cudzych ciężkich słów i wartości” oraz ich „wleczenie sumienne” przez „ciężkie drogi” to przeciwieństwo tanecznej lekkości (Z 272). Nie należy więc biernie akceptować norm oraz wartości, lecz tworzyć je, samemu wyznaczać im miejsce, stawać się ich ośrodkiem, centrum. Nietzsche mówi o tym używając metafory choreicznej:

Czyś jest nową siłą i nowym prawem? Czyś jest nowym ruchem? Z siebie toczącym się kołem? Czy możesz zmusić gwiazdy, by wokół ciebie krążyły? [Z 81]

Jednym z najciekawszych i najważniejszych przykładów zastosowania figury tańca u Nietzschego jest metafora tańca w łańcuchach. Jej źródła należy doszukiwać się w przekazach o sufickim mistyku al-Halladżu, którego poglądy na temat jedności Boga i ludzkiej duszy uznano za bluźniercze. Skuty łańcuchami i prowadzony na miejsce stracenia, al-Halladż miał radośnie tańczyć, świadom tego, że już wkrótce zjednoczy się z Bogiem¹⁶. W kontekście myśli Nietzscheańskiej metafora tańca w łańcuchach obrazuje związki między *necessitas* a *poetica*, między koniecznością a swobodą, zachodzące w procesie twórczym. Łańcuchy oznaczają odziedziczone konwencje literackie, takie jak zasady opowiadania, metryka, także konwencje malarskie oraz muzyczne (W 312, 320). Szerzej pojęte — wszelką dyscyplinę twórczości intelektualnej, postępowanie metodyczne i systematyczne, a nawet tłumaczenie zjawisk zgodnie z pewnymi odziedziczonymi schematami myślowymi (DZ 121 – 122). Nietzsche wysoko ceni konwencje artystyczne: zapewniają one, jego zdaniem, intelligibilność dzieła, komunikację pomiędzy artystą a odbiorcą (W 302) oraz ciągłość rozwoju sztuki (LA 215). Towarzyszyły sztuce od zawsze, skoro już Homer musiał pośród nich „tańczyć” (W 312), stanowią też czynnik nieoddzielnie związany z twórczością, gdyż nawet to, co początkowo oryginalne, staje się konwencją (W 302).

Taniec w łańcuchach nie oznacza zerwania łańcuchów, odrzucenia wszystkich miar i ograniczeń. Postawa taka, negatywnie przez Nietzschego oceniana, charakterystyczna jest dla nowoczesności, podobnie jak „gorączka oryginalno-

¹⁶ Zob. G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*. Z niemieckiego przełożył i wstępem opatrzył J. Prokopiuk. Warszawa 1978, s. 540.

ści” (W 302, zob. też LA 216–218). Przeciwnie, taniec w łańcuchach to tworzenie z pełną świadomością ograniczeń, narzuconych przez tradycję oraz przez tworzywo artystyczne. Rodzaj swobody dostępny artyście polega na przewyżczeniu, „zniesieniu” danej konwencji poprzez mistrzowskie jej opanowanie. Nie jest ona już wtedy czynnikiem krępującym: to, co sztuczne, sprawia wrażenie elementu niewymuszonego, naturalnego. Owa naturalność i wolność, odrzucenie łańcuchów jest jednak pozorne, stanowi w istocie zabieg artystyczny i kreację (LA 215). W procesie artystycznym konieczność i wolność stapiają się ze sobą, w stanie natchnienia i twórczej swobody artysta podlega ściśle określonym i nieubłaganym prawidłom (DZ 121).

Umiejętność radzenia sobie z naciskiem konwencji jest więc swoistą miarą człowieka dostojnego, służy duchowemu rozwojowi, przyczynia się do zwiększenia zakresu wolności, pojętej tu aktywnie, jako nieustanny wysiłek, dążenie do wolności, nie zaś jako trwałe, dany raz na zawsze stan.

Taneczność może również charakteryzować myślenie i pisanie¹⁷:

myślenia trzeba się uczyć, jak trzeba się uczyć tańca, jako pewnego rodzaju tańca... [...] Od dostojnego wychowania jest bowiem nieodłączny taniec w każdej formie, możliwość pływania nogami, pojęciami, słowami [...]. [ZB 65]

Myślenie takie wymaga aktywności i dyscypliny (ZB 65). Według Gilles’a Deleuze’a „taneczność” myślenia wiąże się u Nietzschego z „nadzwyczajnym zdarzeniem w samej myśli”¹⁸.

Filozofa powinien cechować „śmiały, lekki, subtelný tok i bieg [...] myśli” (DZ 167). Igraszki pojęciowe stanowiły radosne zadanie greckich myślicieli (J 387), „ciężki, wszystko druzgocący pochód mędrca” winien być łagodzony przez „szybsze kroki, owe grzeczne i towarzyskie zwroty ducha” (J 345). W *Poza dobrem i złem* Nietzsche przeciwstawia „myślenie lekkie, boskie, tańcowi i pustocie najbliższej pokrewne” opieszałemu, powolnemu i nacechowanemu nadmierną powagą myśleniu złych filozofów (DZ 166). Kant zaś oskarżony zostaje o kalektwo pojęciowe (ZB 65).

Niełatwo jest odpowiedzieć na pytanie, do jakiej konkretnie opcji filozoficznej miałyby się odnosić metafora tańca. Według Deleuze’a taneczną, lekką myśl przeciwstawia Nietzsche dialektycznej ociężałości¹⁹. Tancerza i taniec można chyba również osadzić w kontekście innych metafor ruchowych, po które Nietzsche sięga nader często, opisując nowy, postulowany przez siebie sposób myślenia. Pośród tych metafor odnaleźć można wędrowców (LA 455), koczowników (W 127), awanturników oraz ptaki tułacze (W 274), zdobywców, odkrywców i żeglarzy (J 325). Wszystkie te metafory odnoszą się, jak się wydaje, do myślenia „nomadycznego”, nie osadzonego w trwałych podstawach systemów filozoficznych. Nietzsche wielokrotnie ostrzegał przed totalistycznymi uroszczeniami myśli systematycznej (np. J 275), wskazując, iż błędzenie myślowe może się przyczynić do genialnych odkryć (LA 233).

¹⁷ Według B. Pautrata (*Versions du soleil. Figures et système de Nietzsche*. Paris 1971, s. 304–306). Nietzscheańska metafora tańca odnosi się przede wszystkim do aktu pisania oraz do samego tekstu. W podobny sposób interpretuje tę metaforę E. Bieńkowska (*Taniec Zaratusztry*. „Teksty” 1973, nr 1, s. 28).

¹⁸ G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia*. Tłumaczył i posłowiem opatrzył B. Banasiak. Warszawa 1993, s. 114.

¹⁹ *Ibidem*, s. 14.

Nietzscheańską metaforę tańca – w jej aspekcie filozoficznym – zinterpretował przenikliwie Stanisław Brzozowski, dostrzegając w niej wykładnie najistotniejszych chyba cech myśli autora *Zaratustry*: perspektywizmu, antydogmatyzmu dopuszczającego wielość interpretacji rzeczywistości:

Nietzsche miał słuszość, gdy za sprawdzian filozofii uważał to, czy umie ona „tańczyć”. Tylko taka myśl, która umie nagłym rzutem zmienić stanowisko, by po chwili nowy jeszcze skok wykonać, dojść może do uświadomienia, do zrozumienia wzajemnego stosunku różnych rzeczywistych i możliwych stanowisk²⁰.

Nietzsche jednak nie formuluje bliższych wskazówek co do tego, jakie cechy tekstu uznać by można za „taneczne” (ZB 65). Wydaje się jednak, że realizację metafory tańca w łańcuchach widzieć można w preferowaniu przez Nietzschego krótkich form wypowiedzi, które przez narzucanie ograniczeń formalnych wymuszają kondensację i dyscyplinę myślową, wzmagając przez to „moc” myśli i przyczyniając się do głębszego, doskonalszego oglądu rzeczywistości (W 81). W literaturze zawężenie tematu przyczynia się do wzmożenia efektu artystycznego. U Horacego ceni Nietzsche umiejętność osiągania maksimum energii znaków za pomocą minimum ich zasobu (ZB 120, P2 318). Z wysoką oceną filozofa spotyka się lakoniczność sentencji i gnomicznej elegii greckiej (W 132) oraz sentencja w ogóle (EH 94, W 99).

Przeciwnie rozwlekłość – jest przez Nietzschego oceniana negatywnie (W 219). Styl przeładowany świadczy o braku siły organizującej (W 74), a wielomówność jest cechą myśliciela ociężałego (W 87).

Są pisarze, którzy wskutek tego, iż rzeczy niemożliwe przedstawiają jako możliwe i o moralnych i genialnych mówią, jakby jedne i drugie były tylko fantazją, kaprysem, wywołują uczucie obojętnej swobody, jak gdyby człowiek stanął na końcach palców i z wewnętrznej uciechy miał wielką chęć zatańczyć. [LA 201–202]

– pisze Nietzsche w paragrafie zatytułowanym *Książki, które uczą tańczyć*. Dzieło więc nie powinno być zbyt podniosłe, powinno natomiast łączyć poważne problemy ze sprawami lżejszego kalibru, nawet z tandetą, z kiczem: dobre myśli muszą być – w celu uzyskania lepszego efektu – przedzielone fragmentami mierniejszymi (W 77), a dla odczuwania rozkoszy artystycznej niezbędny jest niekiedy element pospolitości (W 291). Nawet duchy subtelne często czerpią przyjemność z trywialności (W 129).

Realizację tanecznej lekkości i swobody można chyba dostrzec także w poetyce fragmentu. Myśl nie dokończona wywiera często większy efekt niż całościowy wykład problemu (LA 190, 198), budzi większe zainteresowanie i jest bardziej pociągająca przez to, że nie pozwala się całkowicie objąć i zdefiniować (LA 202). Wartościowe dzieło powinna charakteryzować pewnego rodzaju niedbałość i niewymuszoność (W 68).

Taneczność stanowiłaby więc strategię tekstu filozoficznego, w którym określony sposób myślenia (niesystemowy, nomadyczny) znajdowałby wykładnię w odpowiednim sposobie pisania (fragmentaryczność, aforyzm, sentencja). Tekst taki łączyłby cechy dyskursu filozoficznego z cechami dyskursu literackiego, *logos* i *mythos*, to, co poważne, z tym, co ludyczne.

²⁰ S. Brzozowski, *Przewyciężenie subiektywizmu w filozofii. Punkty widzenia i rzuty myśli*. W: *Wczesne prace krytyczne*. Wstępem poprzedził A. Mencwel. Wybór tekstów i układ M. Sroki. Opracowanie tekstów i nota wydawcy K. Podgórecka, M. Sroka. Warszawa 1988, s. 220. *Dziela*. Pod redakcją M. Sroki.

Najdoskonalszym wcieleniem prawdziwie tanecznego tekstu jest *Tako rzecze Zaratustra*, gdzie językowe, dyskursywne przedstawienie ruchu zostaje zastąpione ruchem samych składników języka:

Zaratustra zgodnie z zamysłem w pełni mieści się w filozofii, w pełni jednak przeznaczony jest również dla sceny. Wszystko jest w nim udźwiękowione, zwizualizowane, wszystko jest w ruchu, w marszu, w tańcu²¹.

Metafora tańca posiada także swą wykładnię kosmologiczno-teologiczną: „Wierzyłbym tylko w boga, który by tańczyć potrafił” (Z 49) – wyznaje Zaratustra, samo zaś stawanie się świata przyrównał Nietzsche do tańca bogów i do „tanecznego boiska” (Z 231). Deleuze łączy Nietzscheańską figurę tańca z figurą dziecka, w obu odnajdując wyraz afirmacji stawania się oraz samego bytu stawania się²². Do – słusznej chyba – interpretacji Deleuze’a dodać można argument filologiczny: grecki czasownik „paidzein”, oznaczający ‘płás i zabawę’, pochodzi od rzeczownika „pais” ‘dziecko’²³.

Jest rzeczą zmienną, że taniec cieszył się szczególnym szacunkiem w starożytnej Grecji i we Francji w XVII i XVIII, w epokach, które Nietzsche darzył dużym podziwem i które stanowią model dla jego projektu kultury dostojnej. Werner Jaeger pisze o rytmicznej pajdei, w której właściwy dla tańca, muzyki i śpiewu rytm stanowi rodzaj ethosu²⁴. W nowożytnej kulturze arystokratycznej taniec to rodzaj modelu: zachowania towarzyskie, np. pozdrowienia i ukłony, stylizowane były na ruchy taneczne, wykazywały duży stopień skonwencjonalizowania i komplikacji, zmienny dla wczesnych tańców towarzyskich: „Epoka ta była jak gdyby jednym nieprzerwanym tańcem”²⁵.

Aspekt „taneczny” filozofii Nietzschego nie uszedł uwagi młodopolskich czytelników pism tego autora. Wacław Berent uznaje taneczność za istotną cechę wyobraźni artystycznej Nietzschego²⁶. Stanisław Brzozowski postrzega taniec jako wyzwolenie pierwiastka biologicznego, spętanego okowami racjonalizmu:

Ocknęło się wszystko, co taneczne, co ma w sobie mroczne głębie morskie i szum lasów [...]. Od pierwszego słowa napisanego przez Nietzschego żyje w jego pismach ta menadyczna dusza²⁷.

Według Cezarego Jellenty taneczność – jako pewien stosunek do podstawowych problemów egzystencji – cechuje modernizm, który:

Od Nietzschego zapożycza, w swym przekonaniu, dionizyjskiej i sofoklesowej chmurności, a zarazem tanecznej pogardy dla troski i bólu, nadgryzających wielkość człowieka²⁸.

²¹ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*. Przełożyli B. Banasiak i K. Matuszewski. Warszawa 1997, s. 38. Narrator opowiadania J. Żuławskiego *Po uczcie* (w: *Kuszenie szatana. Opowiadania prozą*. Warszawa 1914, s. 176) tak opisuje bohatera tego utworu, czytającego *Tako rzecze Zaratustra*: „Nareszcie powoli, powoli, gdzieś głęboko w duszy zaczęły mu dźwięczeć słowa z kart książki oderwane, rytmiczne, świecące, tańczące, żywe”. Modernistyczna oraz postmodernistyczna recepcja Nietzschego wykazują tu więc sporo podobieństw.

²² Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, s. 202–203.

²³ Zob. Zwolski, *op. cit.*, s. 92, 112.

²⁴ Jaeger, *op. cit.*, t. 2, s. 275.

²⁵ Dzikowski, *op. cit.*, s. 123. Zob. także W. Tomkiewicz, *Rokoko*. Warszawa 1988, s. 250–251.

²⁶ W. Berent, *Źródła i ujścia nietzscheizmu*. Warszawa 1906, s. 9.

²⁷ S. Brzozowski, *Fryderyk Nietzsche*. Stanisławów – Warszawa 1907, s. 38–39. *Literatura i sztuka. Monografie*. T. 6.

²⁸ C. Jellenta, *Grający szczyt. Studia syntetyczno-krytyczne*. Kraków 1912, s. 157.

O tańcach Zaratustry wspomina Michał Sobeski²⁹.

Przedstawione poglądy Nietzschego wydają się prekursorskie także w stosunku do licznych modernistycznych teorii poezji, stawiających brzmieniowe wartości języka ponad jego warstwę pojęciową: „Pieśń mówiona jest jakby powrotem do natury, stępiony w użyciu symbol odzyskuje swą pierwotną siłę” (P1 77) – czytamy. Lekkie słowo, nie przeznaczone dla ludzi ciężkich, bliskie jest śpiewowi: „Śpiewaj! mówić przestań!”, woła Zaratustra (Z 328). Nietzschego zaś człowiek dionizyjski, ów intuicyjny poeta, śpiewak i tancerz, wydaje się blisko spokrewniony z poetą – człowiekiem pierwotnym, znanym z manifestów Świętochowskiego i Leśmiana.

„*Ut choreia poesis*” – taniec jako metafora języka poetyckiego w twórczości Valéry’ego i Mallarmé’go

Po okresie rozwoju tańca klasycznego i baletu romantycznego ostatnie dziesięciolecie XIX w. przynoszą skostnienie i upadek sztuki tańca. Odrodzenie tańca przyniósł dopiero przełom w. XIX i XX oraz, szczególnie, początek obecnego stulecia, gdy sztuka taneczna znalazła się pod silnym wpływem awangardowych tendencji – kubizmu, futuryzmu, konstruktywizmu. Duże zainteresowanie tańcem wykazywała też sztuka końca XIX oraz początku XX wieku. Tancerki stały się istotnym motywem malarstwa Degasa (*Balet, Tancerka, Mała tańcząca 14-letnia dziewczynka*), Renoira (*Taniec w Moulin de la Galette*), Toulouse-Lautreca plakat z tancerką Jane Avril). Zainteresowanie to przetrwało w sztuce awangardowej – wspomnijmy tu choćby obrazy Picassa, Muncha (m.in. *Taniec życia*), Matisse’a (*Taniec kołowy*) czy wreszcie *Tryptyk wielkomięski* Otto Dix’a.

W literackiej tradycji modernistycznej taniec nie tylko występuje jako częsty motyw, lecz także funkcjonuje w porządku metaforycznym, figuratywnym, stanowiąc wykładnię pewnej ogólnej wizji świata, jak również model języka poetyckiego, wypracowanego przez najwybitniejszych przedstawicieli modernizmu.

Na wspólne cechy poezji i tańca jako pierwszy bodaj zwrócił uwagę Plutarch, interpretując pieśni taneczne Simonidesa z Keos:

W sumie należy przenieść powiedzenie Simonidesa z malarstwa na taniec i wtedy należy powiedzieć, że nie malarstwo, ale taniec jest poezją, która milczy, a poezja – tańcem, który mówi [...] ³⁰.

Podobne poglądy głosił w czasach nowożytnych Denis Diderot: uważając naśladowanie rzeczywistości za cel sztuk pięknych, takich jak malarstwo, śpiew, taniec i poezja, uznawał taniec za rodzaj poematu, który powinien mieć swoje własne *medium* naśladowania: ruchy (*mouvements*) ³¹. Diderot jawi się tu jako reprezentant mimetycznego podejścia do tańca, mającego swe korzenie w tradycjach poetyki Arystotelesowskiej. Był to powszechny pogląd w nowożytnej refleksji nad tańcem. Nie tylko jednak *choreia*, lecz także i *poiesis* znajdowały się od starożytności aż po czasy nowożytne pod przemożnym wpływem

²⁹ M. Sobeski, *Przędziwo Arachny. Z pogranicza sztuki i filozofii*. Kraków 1909, s. 144.

³⁰ Wypowiedź Plutarcha o Simonidesie cyt. za: A. M. Komornicka, *Simonides z Keos, poeta i mędrzec*. Wrocław 1986, s. 137.

³¹ D. Diderot, *Entretiens sur les fils naturels*. W: *Oeuvres complètes*. T. 4. Paris 1821, s. 220.

pictura: rolą zarówno poezji, jak i tańca było naśladowanie rzeczywistości, pojmowanej już to jako rzeczywistość zewnętrzna, empiryczna, już to jako duchowa rzeczywistość człowieka. Zmianę tej sytuacji przynosi dopiero sztuka końca XIX wieku.

Niejednokrotnie podkreślano wpływ muzyki na modernistyczne koncepcje poezji i języka poetyckiego. Przekonanie o pokrewieństwie *poiesis* i *melos* wywodzone jest zazwyczaj z estetyki romantycznej, przede wszystkim – niemieckiej (Novalis, Tieck, Wackenroder)³². Pogląd ten odnaleźć można również w *Albo – albo* Sørensa Kierkegaarda:

Jeżeli wyjdziemy teraz od języka, żeby poruszając się w nim przychwycić tu muzykę na gorącym uczynku – sprawa przedstawi się nam następująco: Załóżmy, że proza jest tą formą języka, która muzyce jest najdalsza, ale już w popisie krasomówczym, w układzie dźwięcznych okresów usłyszymy brzmienie muzyczne, które mocniej i mocniej zaznacza się w mowie poetyckiej, w budowie wiersza, w rymie, aż w końcu muzyczność rozwija się tak potężnie, że mowa milknie i wszystko staje się muzyką. To jest właśnie ulubione wyrażenie poetów, którym oznaczają oni zjawisko zanikania idei, która przeistacza się i kończy na muzyce³³.

Formuła „*Ut pictura poesis*” zastąpiona została więc przez formułę „*Ut musica poesis*”, dźwięk zajął miejsce obrazu jako wzorzec i paradygmat twórczości poetyckiej. W muzycznej koncepcji poezji (określenie M. Podrazy-Kwiatkowskiej) wyróżnić można, jak się wydaje, co najmniej dwa istotne momenty. Pierwszy to uwolnienie poezji od tyranii obrazowości, zwrócenie uwagi na niemimetyczny charakter sztuki poetyckiej, na immanentne właściwości języka poezji oraz na jego charakter autoreferencjalny. Muzyka jako sztuka czysta, pozbawiona odniesień do kontekstów zewnętrznych, stanowiła znakomity model dla „*poésie pure*”. Drugi istotny moment to przekonanie o pierwotności muzyki w stosunku do języka pojęciowego. Muzykę bowiem uważano za bliższą utopijnemu, pierwotnemu językowi, który stanowić miał bezpośredni wyraz emocji. Mit poety-śpiewaka, poety-człowieka pierwotnego był częstym motywem teorii poetyckich końca w. XIX oraz początków XX (Świętochowski, Leśmian). Słowo i dźwięk jednakowoż to jedynie dwa elementy owej utraconej jedności poetyckiego wyrazu, do której rekonstrukcji dążono. Elementem trzecim jest taniec, zajmujący istotne miejsce w refleksji filozoficznej i estetycznej przełomu wieków.

W roku 1937 ukazał się szkic Paula Valéry'ego pod znamienym tytułem *Philosophie de la danse*, w którym francuski poeta przedstawił w sposób najpełniejszy swoje poglądy na estetykę tańca. Jako sztuka taniec posiada charakter szczególny i uprzywilejowany, stanowi bowiem niejako przedłużenie samego życia, umożliwiając w pełni realizację kinetycznego potencjału ciała ludzkiego. Ruch taneczny nie jest jednak chaotyczny i bezładny, ale wręcz przeciwnie, uporządkowany i zorganizowany: taniec jest, co Valéry podkreśla niejednokrotnie, systemem ruchów. Taniec zostaje zdecydowanie przeciwstawiony sferze działalności praktycznej człowieka, w której cel zewnętrzny stanowi rację

³² Zob. C. Dahlhaus, *Muzyka absolutna i „poésie absolue”*. W: *Idea muzyki absolutnej i inne studia*. Przełożył A. Buchner. Kraków 1988, s. 154. Na temat związków poezji z muzyką zob. też M. Podraza-Kwiatkowska, *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji*. W: *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*. Kraków 1985.

³³ S. Kierkegaard, *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*. W: *Albo – albo*. Z oryginału duńskiego przełożył i wstępem opatrzył J. Iwaszkiewicz. Warszawa 1982, s. 75.

istnienia ruchu oraz, jednocześnie, wyznacza moment jego ustania. Stanowi więc system autoteliczny, proces, w którym istotne jest tylko jego własne działanie się, nie prowadzące bynajmniej do ukonstytuowania – jako *telos* – jakiegoś obiektu zewnętrznego:

Żadnej zewnętrzności! Tancerka nie ma nic poza sobą [*de dehors*]... Nic nie istnieje poza systemem, który tworzy przez swoje działanie. [PD 1398]³⁴

To dokonane przez Valéry'ego rozróżnienie bliskie jest, jak się wydaje, opozycji *poiesis* i *praksis*, znanej estetyce starożytnej. W sztukach „poietycznych” (malarstwo, architektura) proces kreacji prowadził do powstania wytworu nietożsamego z tym procesem, zewnętrznego wobec niego; w sztukach „praktycznych” natomiast, do których zaliczano przede wszystkim taniec, proces i jego wytwór były ze sobą tożsame³⁵.

Taniec stanowi więc tu model dla takiej koncepcji wypowiedzi poetyckiej, która zdecydowanie przeciwstawia się potocznemu rejestrowi językowemu, skupionemu na przejrzystości i jednoznaczności komunikatu w jego funkcji praktycznej, oraz zastępuje odniesienie do rzeczywistości pozawerbalnej auto-referencją języka poetyckiego. Wolno jednak, jak sądzę, pokusić się o pewne rozwinięcie metafory tańca w ujęciu Valéry'ego, a dokładnie – tych jej wątków, które odnoszą się do otwartego, potencjalnie nieskończonego charakteru tanecznego ruchu:

Nie ma tu przedmiotu, który należałoby uchwycić lub też odtrącić, którego należałoby unikać czy też go ścigać, przedmiotu, który jednoznacznie kończy działanie i wyznacza ruchom zewnętrzny kierunek i koordynację, a wreszcie pewną i porządną konkluzję. [PD 1398]

Ale są [...] ruchy, których żaden przedmiot zlokalizowany nie wywołuje ani nie determinuje, nie może stać się przyczyną ich rozwoju ani zakończenia. Nie ma przedmiotu, którego osiągnięcie zamyka te akty ruchu. [DT 16]

Analogiczny proces w tekście poetyckim polegałby, jak można sądzić, na podważaniu dominującej pozycji *signifié* w stosunku do *signifiant*, celem języka nie byłoby tu już ukonstytuowanie znaczenia, odniesienia do rzeczywistości zewnętrznej, pozajęzykowej, które poprzez referencjalny rygor kanalizuje i ogranicza grę językowych znaków, ale wręcz przeciwnie: samo stawanie się tej gry oraz jej otwarcie. Ten aspekt metafory tańca – nie wyrażony, należy się zastrzec, *explicite* przez samego Valéry'ego, lecz możliwy do wypatrzenia w jego tekście – bliski jest chyba niektórym postmodernistycznym koncepcjom znaku (nieskończona ekspansja tekstu w ujęciu Derridy), jak też koncepcjom uznawanym za prekursorskie wobec postmodernizmu (nieograniczona semioza w ujęciu Peirce'a).

Za najistotniejszą cechę tańca uznaje Valéry jego charakter procesualny: taniec jest stawaniem się, dzianiem się, działaniem. To zamię tańca decyduje o jego uniwersalności: każda sztuka jest poniekąd tańcem, gdyż zawiera w sobie element dziania się, akcji, który w tańcu zyskuje swój najpełniejszy wyraz. Takie ujęcie pozwala na przewartościowanie dotychczasowych kryteriów estetycznych, które dzieło artystyczne czy też literackie, postulowane jako obiekt

³⁴ Przywołując pisma P. Valéry'ego posłużono się skrótami: PD = *Philosophie de la danse*. W: *Oeuvres complètes*. Texte établi et annoté par J. Hytier. Paris 1957; DT = *Degas, taniec, rysunek*. Przełożyła J. Guze. Warszawa 1993.

³⁵ Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*. Wyd. 2. T. 1. Wrocław 1962, s. 368.

odznaczający się charakterem zamkniętym, całościowym oraz „doskonałością” (w sensie *ens perfectum*) stawały ponad procesem twórczym. Według Valéry’ego możliwe jest odwrócenie tych kryteriów i potraktowanie procesu twórczego jako właściwego dzieła sztuki, samego dzieła zaś – jako jedynie pretekstu, jako czegoś drugorzędnego czy wręcz przypadkowego.

Dynamiczny, procesualny charakter posiada też poezja. Prowadzi to do uznania prymatu słowa mówionego nad tekstem pisanym oraz do przyznania mówionej postaci utworu poetyckiego charakteru źródłowego, oryginalnego i istotnego: „Wiersz, na przykład, jest działaniem [*action*], ponieważ istnieje tylko w momencie wypowiedzania go: istnieje więc aktualnie [*en acte*]” (PD 1400). Wiersz więc istnieje – czy może raczej staje się – w każdorazowej, momentalnej aktualizacji, będącej jednocześnie uwidocznieniem immanentnych reguł poetyckiego dyskursu – celem wiersza, podobnie jak i tańca, jest bowiem stworzenie pewnego stanu rzeczy, rządzącego się swymi własnymi prawami.

Taniec jest też figurą samej figuratywności języka, w której dokonuje się niejako zawieszenie bezpośredniego odniesienia słowa do rzeczy, znamionującego mowę potoczną, oraz dezautomatyzacja skostniałych, spetryfikowanych form języka poprzez jukstapozycję pojęć odległych od siebie semantycznie: „Czymże jest metafora, jeśli nie rodzajem myślowego piruetu, w którym zbliżone zostają różne obrazy lub też różne słowa?” (PD 1403). Metaforyczność jest także nieodłączną cechą dyskursu filozofii zachodniej od jej historycznych początków – operując symbolami i przedstawieniami obrazowymi, filozofia staje się „metafizycznym baletem” (PD 1394–1395).

Taniec jako ruch autoteliczny przeciwstawiony został działaniu praktycznemu, skierowanemu na osiągnięcie celów praktycznych. Ośią i wyznacznikiem innej istotnej opozycji między Światem Tańca a codziennym Światem jest dychotomia stałości i zmienności. Stałość, stabilność, trwałe ugruntowanie, stanowiące normę dla doświadczenia potocznego, w tańcu są stanem przypadkowym i przejściowym lub też wymuszonym i narzuconym w sposób nienaturalny (DT 18). Taniec więc uznany być może za przejaw tego, co bezkształtne (by posłużyć się sformułowaniem samego Valéry’ego), a więc za paradygmatyczny stan takiego percypowania rzeczywistości, w którym rozpadowi ulegają pozornie trwałe i niezmiennie sposoby jej kategoryzowania, tendencja zaś do strukturyzacji i krystalizacji wyparta zostaje przez tendencję do destrukuryzacji i amorficzności (*O gruncie i o tym, co bezkształtne*, DT 49). Za przykład posłużyć tu może obraz meduz, których poruszenia, nie będąc tańcem we właściwym znaczeniu, stanowią jednak model i archetyp ruchu tanecznego:

Nie ma gruntu, nie ma stałości dla tych absolutnych tancerek; nie ma desek sceny; ale jest żywioł, we wszystkich punktach dający oparcie i we wszystkich uległy. Nic też stałego w ich ciałach z elastycznego kryształu, żadnych kości, żadnych artykulacji, związków niezmiennych, części, które można zliczyć... [DT 19]³⁶.

³⁶ Wszystkie komponenty semantyczne znamienne dla modernistycznej metafory tańca odnaleźć można także u F. Pessoa (*Księga niepokoju napisana przez Bernarda Soaresa*. Wybór, przekład i posłowie J. Z. Kławe. Warszawa 1995). Modernista portugalski porównuje do tańca nie poezję jednak, lecz prozę artystyczną, ceniąc ją wyżej od poezji: „Bywa proza, która tańczy, która śpiewa, która sama się deklamuje. Są rytmy słowne tworzące prawdziwe balety, w których idea obnaża się faliście, ze zmysłowością doskonałą i przejrzystą. I są w prozie wstrząsające subtelnosci, w których wielki aktor, Słowo, rytmicznie przetwarza w swej cielesnej substancji nieuchwytną tajemnicę Wszechświata” (s. 10).

Także Stéphane Mallarmé poświęcił tańcowi i baletowi kilka esejów, zawartych w pochodzącym z r. 1897 tomie *Crayonné au théâtre*. Te trudne – zarówno myślowo, jak i językowo – teksty doczekały się interesujących komentarzy Jeana Paula Richarda oraz Jacques'a Derridy. Próba interpretacji szkiców Mallarmégo pozwala więc także na zderzenie dwóch odmiennych postaw interpretacyjnych: z jednej strony, krytyki tematycznej, inspirującej się także strukturalizmem, z drugiej zaś strony – dekonstrukcyjnej strategii odczytania tekstu literackiego.

Taniec stanowi fenomen semiotyczny, posiada własne sposoby oznaczania i przedstawiania za pomocą ruchów. Mallarmé przyrównuje go kilkakrotnie do języka: taniec jest szyfrem piruetów (C 296)³⁷, hieroglifem (C 312), ciało tancerki zaś stanowi Znak (C 307) oraz swoiste pismo (C 304). Przedstawienie za pomocą znaku tanecznego nie ma charakteru całościowego, lecz fragmentaryczny, nie posługuje się też werystyczną iluzją, lecz wymaga aktywnego współdziałania wyobraźni: „Taniec ofiarowuje tak niewiele: to gatunek apelujący do imaginacji” (C 295). Taniec wyróżnia się metaforycznym sposobem oznaczania: stanowi alegorię, „figuratywną interpretację spraw przyziemnych” (C 296), przenosząc je w ten sposób w sferę rytuału i *sacrum* (C 305).

Istotne wątki swej refleksji nad tańcem Mallarmé zawarł w paradoksalnym stwierdzeniu, że tancerka nie jest kobietą, która tańczy, ponieważ nie jest kobietą i nie tańczy: w swej isotcie bowiem kobiecość stanowi tu przenośnię formy artystycznej, a taneczne ruchy, „cielesne pismo” – przenośnię literatury, poezji (C 304). Taniec należy więc rozpatrywać w porządku figuratywnym i znać go za metaforę poezji, pojętej jako język szczególnie uprzywilejowany i poznawczo i przeciwstawiony językowi potocznemu: poezja bowiem, dzięki sugestii i skrótowi metaforycznemu, pozwala na doskonalszy ogląd rzeczywistości niż posługująca się opisem proza (C 304).

Taniec to figura semiozy poetyckiej: ciało tancerki stanowi element znaczący, materialny znaku, w którym dokonuje się „wizualne wcielenie idei” (C 306). Sfera pojęciowa zyskuje więc charakter zmysłowego konkretności, a element znaczący okazuje się ściśle związany z elementem znaczoną. Szczególną uwagę zwrócił na ten fakt Richard, pisząc:

Ciało [tancerki] nie stanowi w rzeczywistości elementu materialnego, lecz raczej jednoczy w sobie z powodzeniem materię i znaczenie.

Znaczące, słowo lub obraz, jednoczy się ze znaczoną, faktem z obszaru natury, aby stworzyć to poetyckie znaczenie, które Mallarmé zowie „czystym pojęciem”³⁸.

Proces ten dokonuje się dzięki potencjałowi figuratywnemu poezji, przenosić nie określone jako taniec: „Jako forma wskazująca na inną formę tancerka – jak widzieliśmy – stanowi rodzaj metafory”³⁹. W języku poetyckim

³⁷ Skrótom C odsyłamy do: S. Mallarmé, *Crayonné au théâtre*. W: *Oeuvres complètes*. Texte établi et annoté par H. Mondor et G. Jean-Aubry. Paris 1970. O tańcu u Mallarmégo pisali m.in.: J. P. Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. Paris 1961, s. 412–419. – J. Derrida, *La Dissémination*. Paris 1971, s. 291–297. – Ph. Sollers, *Littérature et totalité*. W: *L'Écriture et l'expérience des limites*. Paris 1971, s. 84–85. – J. Kristeva, *Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris 1974, s. 599–607 (tu interpretacja Mallarméańskiej figury tancerki jako kobiecej roli poety).

³⁸ Richard, *op. cit.*, s. 411, 417.

³⁹ *Ibidem*, s. 416. Sollers (*op. cit.*, s. 84) pisał zaś, iż „choreografia ujawnia funkcję figur [...]”.

zachodzi więc, jak się wydaje, zawieszenie arbitralności oraz konwencjonalności znaku, a tym samym – powrót wywodzącego się z Platońskiego *Kratylosa* (współcześnie zaś podtrzymywanego przez R. Jakobsona) mitu ontologicznego zakorzenienia języka. To mowa poetycka – dzięki swemu charakterowi metaforycznemu – pozwala na dotarcie do sfery esencjalnej oraz, co chyba szczególnie istotne, na zachowanie jednoczesne jej zmysłowego, konkretnego charakteru.

Taniec odznacza się zwiewnością, niestabilnością i zawieszeniem (C 296, 311). Sama tancerka waha się pomiędzy własną kobiecością a tym, co przedstawia (C 296). Na to cechujące taniec niedookreślenie zwrócił uwagę Derrida, interpretując go jako metaforę pisma (*écriture*), niezdeterminowanego semantycznie, zawieszonoego pomiędzy różnymi porządkami znaczeniowymi oraz krążącego pomiędzy różnymi tekstami⁴⁰. Ruch taneczny interpretuje Derrida jako ruch semiozy, nieomknięty i nieskończony, w którym jedno znaczące odsyła zawsze do innych znaczących, nie pozwalając ostatecznie na osiągnięcie znaczenia:

Szyfr piruetów jest także piruetem pojętym jako szyfr, jako ruch znaczącego, które poprzez fikcję takiego widzialnego tańczącego piruetu odsyła do innego znaczącego, zawsze wykonującego piruet, do innego „piruetu”. [...]

W swym wirowaniu każdy piruet stanowi jedynie znak innego piruetu, całkowicie inny i ten sam⁴¹.

Sam taniec jest zarazem tańcem i przenośnią – istnieje więc jednocześnie w dwóch porządkach: dosłownym i metaforycznym. Można go więc uznać za jeden z nierozstrzygalników Derridy, rządzonych logiką hymenu, w której „przedstawienie zostaje odsunięte przez różnicę”, a metaforyczność języka – przeciwnie niż w interpretacji Richarda – nie przybliża, lecz oddala go od istoty rzeczy, od bytu⁴² oraz, jak się zdaje, uwalnia od figury autora – tancerka w swej „bezosobowości” nie jest siłą sprawczą tańca (C 296).

Interpretacja Richarda zbliża Mallarméańską filozofię tańca do wykładni modernistycznej, w której taniec stanowił figurę uprzywilejowanego kodu językowego, przez swoją hermetyczność zdolnego do odkrycia istoty bytu. Taniec jest więc tutaj ruchem dośrodkowym, skupiającym sens, podczas gdy w dekonstrukcyjnym stylu myślenia jest ruchem odśrodkowym, rozpraszającym sens. Ta diametralna odmiennosc koncepcji interpretacyjnych świadczy o pewnej ambiwalencji w recepcji Mallarmégo: z jednej strony, uznaje się go za wybitnego przedstawiciela „wysokiego” modernizmu, z drugiej zaś – twórczość jego odczytuje się w kontekstach postmodernistycznych (Foucault, Derrida, Solers).

Jako figurę semiozy zinterpretował taniec także Paul de Man w swej analizie wiersza Samuela Butlera Yeatsa *Among the School Children*. Jeden z wersów tego utworu wskazuje na nieoddzielność tancerza, jako podmiotu tańca, od tańca jako procesu: „Jak można odróżnić tancerza od tańca?”. De Man dostrzega tu metaforyczne sformułowanie semantycznego „wahania się” tekstu

⁴⁰ Derrida, *op. cit.*, s. 292–293.

⁴¹ *Ibidem*, s. 294–295.

⁴² *Ibidem*, s. 296.

pomiędzy porządkiem gramatycznym a porządkiem retorycznym oraz problematyzacją samej istoty znaku, sposobu, w jaki odnosi on do desygnatu⁴³.

**„Poeci [...] nie chcą, nie śmieją już tańczyć” – metafora tańca
w twórczości Leśmiana**

Wydaje się, że na fascynację sztuki i literatury przełomu XIX i XX w. tańcem oraz jego możliwościami komunikacyjnymi wpłynęły w niemałym stopniu nauki rodzące się wówczas: etnologia i antropologia. Taniec, mający w społeczeństwach nowoczesnych charakter już tylko rozrywkowy, zachował w obyczajowości ludów pierwotnych swoje bogate i złożone znaczenia religijne oraz magiczne, stanowiąc także – na co zwrócił uwagę m.in. Edward B. Tylor – *medium* ekspresji uczuć⁴⁴. Tę ostatnią funkcję tańca również dobitnie podkreślał polski antropolog Erazm Majewski:

Składają się na nią [tj. ekspresję] wszystkie rodzaje sztuk, aż do mowy pojęciowej, która jest jednocześnie mową dla uczuć. Naprzód mamy śpiew i mimikę z tańcem, potem muzykę, tę najczystsza mowę dla pewnej kategorii uczuć⁴⁵.

Ten całościowy i konkretno-zmysłowy charakter chorei ulega osłabieniu w formie zapisu, w którym nieuchronnie zagubione zostają oryginalne wartości melodyczne oraz mimiczne. Prawdziwie wybitny twórca potrafi jednak, zdaniem Majewskiego, dać ich ekwiwalent w języku poetyckim.

Spośród poetów polskich z przełomu w. XIX i XX najwięcej uwagi poświęcił sztuce tanecznej Bolesław Leśmian – w jego twórczości taniec występuje zarówno jako literacki motyw, jak też jako metafora języka poetyckiego⁴⁶, stosowana w kontekstach bliskich szczególnie tym, w których figurą tańca posługiwał się Paul Valéry.

W wierszu *Kabala* motyw tańca śmierci przywołany został razem z tradycją kabalistyczną:

Zmarłych dawno czarownic widziadlane syny,
W turkusach i topazach, w jedwabiach i złocie,
W stroju sennym, zawitym – ku mojej tęsknocie
Zwracają martwe oczy i ust koral siny.
I unosząc w swych berlach wieczności promienie,
W kabalistycznym tańcu wirują po sali – [P 47]

⁴³ P. de Man, *Semiologia a retoryka*. Przełożyła M. B. Fedewicz. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 277–278.

⁴⁴ E. B. Tylor, *Antropologia. Wstęp do badania człowieka i cywilizacji*. Przetłumaczyła z angielskiego A. Bąkowska. Warszawa 1902, s. 301–304.

⁴⁵ E. Majewski, *Nauka o cywilizacji*. T. 2. Warszawa 1911, s. 162.

⁴⁶ Cytat w tytule niniejszej części pracy pochodzi ze szkicu *Z rozmyślań o poezji* (SL 85). Teksty B. Leśmiana przywołuje się z wydań oznaczonych tu skrótami: P = *Poezje*. Opracował J. Trznadel. Warszawa 1965; SL = *Szkice literackie*. Opracował i wstępem poprzedził J. Trznadel. Warszawa 1959; UR = *Utwory rozproszone. – Listy*. Zebrał i opracował J. Trznadel. Warszawa 1962.

O motywie tańca u Leśmiana pisała m.in. M. Podraza-Kwiatkowska w artykule *Gdzie umieścić Leśmiana? Próba lokalizacji historycznoliterackiej* (w zb.: *Studia o Leśmianie*. Red. M. Głowiński, J. Sławiński. Warszawa 1971, s. 32, 33). O motywie tańca w literaturze młodopolskiej zob. M. Podraza-Kwiatkowska, „*Memento mori et memento vivere*”. (*O tańcu*). W: *Somnambulicy – dekadenci – herosi*.

Taniec ten zyskuje samodzielność, dzieje się sam, jakby niezależnie od osób tancerzy: „Sam taniec bez tancerzy upojnie się słania!...” Czynność więc, proces stawania się, w tym wypadku tańca, okazuje się ważniejszy od podmiotu czynności: tancerz nie jest „sprawcą” tańca, który zyskuje własną podmiotowość. To akcentowanie stawania się, ciągłego charakteru pewnej czynności jest, jak można sądzić, wynikiem inspiracji myślą Bergsona⁴⁷.

Nieco odmienny wariant tańca stanowi groteskowy taniec z wiersza Świdryga i Midryga (P 160–161). Makabryczny taniec wykonują członki pociętego parobczaka z wiersza Pila: „Jedna noga popod lasem uwija się w tańcu, / Druga włóczy się na klęczkach po zbożowym łańcu” (P 167). Niewykluczone, że można doszukiwać się tu nawiązań do dionizyjskiego (orfejskiego?) archetypu „*membra disiecta*”. Wiersz *W pobliżu cmentarza* nawiązuje do tradycyjnych wyobrażeń tańca śmierci oraz tańca życia: „I śmierć jakaś pijana, cała – w śpiewie i płasie, / Płasem życia łamiąca przegrody!” (UR 97). Nadanie śmierci atrybutów właściwych ekstacyjnemu formom i przejawom życia służy tu chyba przewycięzeniu i zniesieniu opozycyjnego charakteru życia i śmierci, ukazaniu ich paradoksalnej (pozornie przynajmniej) jedności.

W wierszu *Pantera* taneczność odsyła do znaczeń takich, jak siła, nadzwyczajna moc, skłonność do podejmowania najwyższego ryzyka, zdolność do igrania ze śmiercią:

Gotowam słońce rozszarpać na ćwierci!
Na ziemi – ryk mój, milczenie me – w niebie...
Z nieznanych światów czają się na ciebie
Ja – rozpląsana dookoła śmierci!

[.]

Ten, kto mię stworzył dla krwi i pieszczoty,
Dał mi skok zwinny, co w śmierć mię przerzuca, [P 86]

Warto tu może zwrócić uwagę na podobny motyw u Rilkego – w wierszu również zatytułowanym *Pantera* siła uwięzionego zwierzęcia także przejawia się w ruchach tanecznych, brak jednak u niemieckiego poety aluzji do Boga:

Jej kroki giętkie jakby się łączyły
kręcąc się ciągle w tym najmniejszym kole
tworzą jak gdyby taniec siły
wokół środka co więzi ogłuszoną wolę⁴⁸.

W kontekście transcendentnym interpretować można motyw tańca z wiersza *Metafizyka*. Podobnie jak w Leśmianowskiej *Panterze*, gdzie mowa jest o konaniu Boga, tak też w *Metafizyce* uderza nieobecność Absolutu. Podkreślają to sformułowania: „Brak Boga”, „Bezkrólewie w niebiosach”. Sytuacja taka nie jest jednak bynajmniej niewygodna dla podmiotu wiersza – nie odczuwa on trwogi, jego błędzenie zaś określone zostaje jako rozumne, nie nosi

⁴⁷ Pisał H. Bergson (*Postrzeżenie zmiany*. W: *Myśl i ruch. Wstęp do metafizyki*. – *Intuicja filozoficzna*. – *Postrzeżenie zmiany*. – *Dusza i ciało*. W przekładzie P. Beylina i K. Bleszyńskiego. Wstępem poprzedził P. Beylin. Warszawa 1963, s. 119): „ruch nie implikuje czegoś, co się porusza”. O choreografii mowy, jej właściwościach muzycznych i rytmicznych, odtwarzających ruch myśli, który się rodzi z ruchu cielesnego, wspomina Bergson w eseju *Dusza i ciało* (s. 151–152).

⁴⁸ R. M. Rilke, *Poezje*. Wybrał, przełożył i posłowiem opatrzył M. Jastrun. Kraków 1974, s. 75.

więc piętna czynności przypadkowej bądź też narzuconej koniecznością, lecz celowej i przemyślanej, pozwalającej na zdobycie nowych perspektyw poznawczych: „Jego tylko tu nęci nie zwiedzona grota / lub kwiat jeszcze nie znany, lub muszla co rzadsza —”. Swobodna wędrówka oznacza także afirmację bytu w jego różnorodności: „Lecz się nigdy nie strwoży” „zbytnią łatwością zamiany / Jednych cudów na drugie... Niech cud się też zmienia!” (P 73). Metafizyczny wędrowiec i włóczęga jest także tancerzem:

On tu przyszedł sam przez się, by własne szaleństwo
Karmić strawą najlepszą na ziemi i niebie —
I nad brzegiem przepaści wytańczyć dla siebie
Jeden lek drogocenny lub niebezpieczeństwo!... [P 74]

Taniec spełnia tu, jak się wydaje, rolę metafory egzystencji — zawieszony w próżni, pozbawiony oparcia w transcendentnych normach i wartościach i zdanej jedynie na siebie w obliczu grozy istnienia. Podobny motyw tańca nad przepaścią występuje też w cytowanym już wierszu *Świdryga i Midryga*: „Obłąkani nad przepaścią pokłękali wzajem / I na klęczkach zatańczyli tuż, tuż nad jej skrajem” (P 161). Wiele istotnych wątków, zarówno *Pantery*, jak i *Metafizyki*, wywodzi się z pism Nietzschego, np. obraz drapieżnego zwierzęcia, które rozszarpuje Boga, występuje w pierwszym utworze *Dytyrambów dionizyjskich*, podobnie jak metafora błędzenia po pustkowiach⁴⁹. Nietzscheańska wydaje się także figura tańca w obliczu niebezpieczeństwa, sugerująca odwagę oraz moc, które powinny cechować duchy dostojne, gotowe do udźwignięcia wielkiej odpowiedzialności po usunięciu zewnętrznych autorytetów.

Występuje także w poezji Leśmiana motyw chorei — w wierszu *Po deszczu* odnaleźć go można w postaci „klasycznej”, tzn. odnoszącej się do tańca aniołów:

Łagodząc nieśmiertelność tych skrzydeł podmuchem —
To — rojno, to — w rozsypce na mniejsze gromady —
Krażą w słońcu nabytym od motyli ruchem,
Jak puszyste — o czar swój dbające owady. [P 357]

W wierszu *Łąka* natomiast *choreia* jest dziełem ludzi (P 252). Obrazem tanecznego korowodu, opasującego cały świat, nawiązuje chyba Leśmian do tańców rytualnych i religijnych. Ta „wszechświatowa” *choreia* to jednak coś więcej niż tylko poetycki obraz czy motyw. Wprowadza ona, jak sądzę, wątek o znaczeniu podstawowym dla pisarskiego światopoglądu autora *Sadu rozstajnego*. Taniec bowiem to nic innego jak ruch rytmiczny — to właśnie rytm stanowi istotę i osnowę tańca: „w rytmie samym rzecz tańca się dzieje” — pisał Leśmian w eseju *U źródeł rytmu*. Rytm przenika całość istnienia: towarzyszy przyrodzie oraz ludzkiemu działaniu (SL 71)⁵⁰. Znakomitą egzemplifikacją Leśmianowskiej filozofii rytmu i ściśle powiązanego z nim tańca jest wiersz bez tytułu, rozpoczynający się tak:

Ciało me, wklęte w korowód istnienia,
Wzruszone słońcem od stóp aż do głów,

⁴⁹ F. Nietzsche, *Dytyramby dionizyjskie*. Przełożył S. Wyrzykowski. Warszawa 1906, s. 3–6. *Dzieła*, t. 4.

⁵⁰ O Leśmianowskiej filozofii rytmu pisał m.in. M. Głowiński w artykule *Słowo i pieśń*. (*Leśmiana poezja o poezji*) (w zb.: *Studia o Leśmianie*), nie rozważając jednak związku rytmu i tańca.

Zna ruchy dziwne i znieruchomienia,
Które zeń w śpiewie przechodzą do słów.

Zna płąsy gwiazdne, wszechświatów taneczność [P 453]

Świat, całość bytu interpretowane są tu jako *choreia*: „korowód istnienia”, „płasy gwiazdne, wszechświatów taneczność”. W choreicznym ruchu świata uczestniczy ludzkie ciało, nierozdzielnie z nim zespolone – „ruchy” i „znieruchomienia” to, wydaje się, nic innego jak rytmiczne poruszanie się, rodzące taniec. Nie sposób rozstrzygnąć, czy taniec jest uprzedni w stosunku do muzyki, czy też powstaje równocześnie z nią, niewątpliwie jednak oba te elementy poprzedzają słowo, a więc język pojęciowy. Muzyka, stanowiąc nieoddzielny element chorei, umożliwia poznanie rzeczywistości: „Chórem w światy spojrzycie” (*Łąka*, P 256); służy uzyskaniu panoptycznej wizji świata: „I pieśnią całe ogarniam niebiosy, / I ziemię całą widzę poprzez śpiew!” (*Ciało me...*, P 453).

Milcz! Nie mówi się prawdy, lecz bez słów się śpiewa.
Kłamie ten, co zna słowa, a nut nie pamięta.

Jam z tych światów, gdzie w ogniu grzech, śpiewając, płąsa, [P 246]

– powiada ciało do duszy w wierszu *Rozmowa*. Wydaje się więc, że to nie język, co podkreślone jest przez wątki milczenia, kłamliwości słowa, bezsłownej pieśni – lecz taniec i muzyka umożliwiają tu poznanie w jakimś nie do końca chyba jasnym akcie transgresji (grzech). Podmiotem tego choreicznego poznania jest, rzecz znamienita, ciało, docierające dzięki niemu do Absolutu: „Ocieram się o słońce, o sen i o Boga”, oraz do istoty rzeczywistości, do jej sensu: „Niech mię tylko po oczach kłosa uderzy smagły, / A już świat się rozwidnia i wiem, co świat znaczy”. Poznanie to ma charakter zmysłowego i bezpośredniego kontaktu, jest przygodne i momentalne (ocieranie się, uderzenie kłosa), stanowi rodzaj epifanii.

W wierszu *Dziwożona* taniec występuje jako metafora procesu twórczego⁵¹. Tytułowa postać jest tancerką:

Leśnej bajce dając wątek,
Pośród modrych tańczy łątek,
Gra jej ciepła trzciny muzyka,
O, ucieka już, już znika. [UR 112]

Taniec i narracja są tutaj czynnościami paralelnymi, taniec jednak stanowi źródło narracji: gest jest więc pierwotniejszy niż słowo. Taniec ten ma charakter nieuporządkowany, wielokierunkowy oraz ludyczny raczej aniżeli poważny: Dziwożona „tańczy zwijanego, / Gonionego, wyrwanego”, co zdaje się także wskazywać na pewną nieuchwytność, nieokreśloność świata baśni.

Podobnych znaczeń nabiera taniec w wierszu *Poeta*: „I widziano w dzień biały tego obląkańca, / Jak wierzbę sponad rzeki porywał do tańca!” (P 321). Istotą aktu kreacji poetyckiej nie jest więc naśladowanie, przedstawianie ani też, z drugiej strony, czysta ekspresja, lecz tańczenie ze światem. Model referencyjny oraz ekspresyjny zastąpione zostają modelem interakcyjnym, swoistym współdziałaniem, spotkaniem, dla którego zaistnienia niezbędna jest obecność

⁵¹ Tak interpretuje metaforę tańca C. Rowiński w książce *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety* (Warszawa 1982, s. 263).

i równoważność obydwu „partnerów”. Interpretacja taka znajduje, jak się wydaje, potwierdzenie w poglądach estetycznych Leśmiana, sytuującego prawdę artystyczną nie w twórcy ani też w jego modelu, lecz pomiędzy nimi – w samym dziele (*Artysta i model*, UR 188 – 189).

Oslabiona też zostaje referencja samego języka poetyckiego, który nie stanowi transparentnego *medium*, odsyłającego bezpośrednio do rzeczywistości, element oznaczany bowiem ulega „przełamaniu” w języku: „Treść, gdy w rym się stacza, / Póty w nim się kołysze, aż się przeinacza”, samo zaś znaczenie okazuje się złudzeniem, pozorem: „A słowa się po niebie wólczą i łajdaczą – / I udają, że znaczą coś więcej, niż znaczą!...” Uwolniony od funkcji referencjalnej, język zyskuje moc ewokowania tego, co wymyka się przedstawieniu pojęciowemu: „Włeczysz nas w nieokreślność...”; „I z zachłanną radością mąci mu się głowa, / Gdy ujmie niepochwytność w dwa przyległe słowa!” (P 321).

W podobny sposób wypowiadał się Leśmian w eseju *Z rozmyślań o poezji*. Raz jeszcze metafora tańca służy podkreśleniu dychotomii języka pojęciowego i języka poetyckiego. Ten ostatni nie przedstawia rzeczywistości, wręcz przeciwnie – to rzeczywistość zyskuje byt językowy:

Te rozpląsane, rozśpiewane, wolne i nieposłuszne nikomu słowa zrywają wszelką łącznicę ze słowami mowy codziennej i porywają do tańca te tylko myśli i uczucia, te tylko sny i zjawy, które zaczynają istnieć i być sobą dopiero w tym wyzwoleniu – w tym objawieniu słownym – w tym triumfującym górowaniu nad beztwórczą i martwą, chociaż ruchliwą i zgiełkliwą codziennością. [SL 84, podkreśl. A. Z.]

Język odzyskuje swoją materialność, przywrócony zostaje bytowi w jego bezpośredniej, zmysłowej obecności:

Upojone rytmem [słowa] tańczą na znak swego radosnego wyzwolenia z pęt szarzyzny i pojęciowości – na znak cudownego powrotu do pierwotnego źródła barw, kształtów, szumów i szelestów. [SL 84]

W poezji Leśmiana dokonuje się więc, jak można sądzić, proces opisywany przez Michela Foucaulta jako zmierzch *episteme* prezentacji, w której język znaczył jako dyskurs, jako przedstawienie:

W pewnym sensie powiedzieć można, że „literatura”, tworzona i ustanowiona jako taka, u progu nowoczesności [*l'âge moderne*] uwidoczniła ponowne pojawienie się, tam gdzie nikt się tego nie spodziewał, żywego bytu języka⁵².

W teatrze taniec i ruch taneczny pozwala uobecnić się w bezpośredniej naoczności temu, co zagubione zostaje w piśmie:

Pierwiastek taneczny miał na celu przepojenie utworu owym wzruszeniem scenicznym, które pozwala uwidzialnić go na scenie, a którego brak było utworowi zawartemu w książce. [*O sztuce teatralnej*, SL 182]

Taniec stanowi także pierwiastek syntetyzujący, nadający spójność poszczególnym elementom przedstawienia scenicznego: „Z owego »tańca« miał się wysnuć ogólny ton i ruchy aktorów” (SL 183). Ta strukturalna jedność przedstawienia ma, jak się zdaje, stanowić rodzaj ekwiwalentu egzystencjalnej kompletności i pełni: „Taniec ów miał nieustannie napomykać o całości rozwijającej się na tle ironicznego pojmowania zjawisk życia i śmierci” (SL 182); pozwala także na uzyskanie wglądu w sferę esencji: „jednoczesność bowiem ru-

⁵² M. Foucault, *Les Mots et les choses*. Paris 1966, s. 58–59.

chów i chóralność tonu sprowadza szczegóły do jednego, tajemniczego mianownika, kryjącego w sobie główną i niepochwytną istotę rzeczy” (SL 184). Samo słowo to element podrzędny przedstawienia teatralnego, w którym na plan pierwszy wybijają się walory plastyczne oraz ruch sceniczny, bliski, zwłaszcza w swej postaci stylizowanej, malarstwu (SL 183–184).

Wydaje się więc, że to właśnie taniec mógł mieć na myśli Leśmian pisząc – nieco tajemniczo – o sztuce, która nie daje iluzji rzeczywistości, lecz umożliwia bezpośredni z nią kontakt, a dociera także, choć zawsze w sposób nie-trwały, częściowo, przygodnie, do sfery transcendentnej (SL 181).

Pewne wątki Leśmianowskiego myślenia o teatrze mają, jak można sądzić, swoje antecedencje w estetyce Norwida. Według autora *Promethidiona* bowiem nie język, lecz wizualność, plastyczność stanowi ośnowę przedstawienia teatralnego, które samo powinno przybrać charakter dzieła plastycznego i w którym taniec pełni funkcję dynamizującą:

U Szyllera bezsłowne zupełnie chwile dramy może najwyższymi są poetycznymi jego polotami. Zdaje się, że to nie inąd, ale tędy drama w rzeźbę przechodzi – co zazwyczaj w tańcu raczej poszukiwano, akrobatyzując przeto monumentalną rzeźbiarstwa powagę⁵³.

„Płasy gwiazdne, wszechświatów taneczność” – taniec jako metafora kosmosu

Częstym oraz nośnym znaczeniowo wątkiem modernistycznej poezji jest motyw chorei, tańca, w zależności od tradycji przypisywanego bogom, aniołom lub też gwiazdom. Jest to motyw bardzo stary i wcześniej obrósł w znaczenia metaforyczne: już w starożytnym Egipcie tańce kołowe wykonywane wokół ołtarza stanowić miały ekwiwalent ruchu gwiazd i planet. Taniec wyrażał również Pitagorejską intuicję świata: odpowiadał muzycznej harmonii sfer, której znakiem była lira o siedmiu strunach, symbolizująca siedem planet⁵⁴. W *Timajosie* Platon wspomina o tańcach bogów („*choreias ton theon*”)⁵⁵. Według pseudo-Platońskiego dialogu *Epinomis* naturą gwiazd jest doprowadzanie do doskonałości biegu i chorei wszystkich chórów, tańczonych ku czci wszelkiego stworzenia⁵⁶. U Plotyna koncepcja chorei zyskuje aspekt mistyczny oraz łączy w sobie wątki kosmologiczne z soteriologicznymi w obrazie duszy ludzkiej, tańczącej wokół Dobra i kontemplującej w swym płasie Źródło wszystkich bytów⁵⁷. Podobnie u Filona z Aleksandrii:

⁵³ C. Norwid, *Białe kwiaty*. W: *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomułicki. T. 6. Warszawa 1971, s. 190–191. Model choreiczny – obok modelu muzycznego – odgrywa więc istotną rolę w modernistycznej świadomości poetyckiej. T. Różewicz („*Kto jest ten dziwny nieznajomy*”). W: *Proza*. T. 2. Kraków 1990) uznał taneczność za synonim poezji przelomu w. XIX i XX – hermetycznej, metaforycznej, odciętej od potocznego języka i doświadczenia, autotelicznej, skupionej na walorach brzmieniowych. Zmierzch metafory „*Ut choreia poesis*” to, według Różewicza, wyznacznik zmiany poetyckiej, która zaszła w drugiej połowie XX stulecia: „Taniec poezji zakończył swój żywot w okresie drugiej wojny światowej w obozach koncentracyjnych, stworzonych przez systemy totalitarne” (s. 44).

⁵⁴ Zob. Reni, *op. cit.*, t. 1, s. 19.

⁵⁵ Plato, *Timaios*, 40 C. Obraz kołowego ruchu gwiazd występuje także w *Fajdrosie*. Tam jednak Platon używa pojęcia dosłownego: „*perifora*” ‘krążenie’. Różnica ta nie została zachowana w polskich tłumaczeniach *Timajosa* i *Fajdrosa*.

⁵⁶ *Epinomis*. W: *Platonis Dialogi*. Ex recognitione C. F. Hermannii. T. 5. Lipsiae 1910, 982 E. Dziękuję Joannie Janik za pomoc w tłumaczeniu fragmentu greckiego tekstu.

⁵⁷ Plotyn, *Enneady*. Przekład i wstęp A. Krokiewicz. T. 2. Warszawa 1959, s. 689–690.

[Umysł ludzki] jakby uskrzydłony unosi się w górę, bada przestworza i obroty nieba, wzbija się wciąż wyżej aż do kręgu niebios, śledzi zespoły planet i gwiazd stałych i porusza się razem z nimi ruchem tanecznym według praw doskonałej harmonii⁵⁸.

W tradycji gnostyckiej żywe było wyobrażenie tańczącego Chrystusa: według apokryficznych *Dziejów Jana* ruch Bożej miłości ma postać tańca, wykonywanego przez Chrystusa i dwunastu apostołów⁵⁹. Dionizy Areopagita opisuje dwa rodzaje ruchów wykonywanych przez anielskie chóry: ruch wstępujący i zstępujący oraz ruch okrężny – wokół Dobra⁶⁰.

W tradycji chrześcijańskiej częsty jest obraz tańca zbawionych. Motyw ten występuje również w średniowiecznej i renesansowej ikonografii, m.in. na obrazach Fra Angelico oraz Brunelleschiego (*Rappresentazione della trunziata*). W *Boskiej Komedii* wreszcie odnaleźć można opis dziewięciu ognistych kręgów anielskich krążących wokół Boga – nieruchomego centrum⁶¹.

Wydaje się więc, że metafora chorei odgrywa istotną rolę przede wszystkim w platońskiej oraz neoplatońskiej tradycji myślowej. Metafora ta wyraża intuicję świata jako kosmosu, którym rządzi transcendentálny porządek. Poznanie tego porządku jest jednak dostępne człowiekowi tylko w szczególnych stanach duchowych, takich jak stan zbawienia, stan łaski czy stan uniesienia mistycznego, w którym dzięki oderwaniu się od rzeczywistości empirycznej kontemplanować można Boga czy też świat idealny. Podobnych znaczeń nabrali tancerze także w mistyce arabskiej, gdzie „stanowi »przedsmak utraconego centrum« i tym samym poszukiwania własnego »ja«”⁶².

Wątek chorei można odnaleźć u Rilkego (*Sonety do Orfeusza*, cz. II, sonet XXVIII). Wyraźnie neoplatońskie źródła ma choreia w *Nocy zadusznej* Samuela Butlera Yeatsa: „Jak wiruje dusza / Tam, gdzie dosięga księżycy orbita, / Nim się zanurzy w słońce, / A w nim [...] / Popada wreszcie w zachwycenie”⁶³. Również neoplatońską, jak się zdaje, inspirację odnaleźć można w obrazie krążących duchów w wierszu Tadeusza Micińskiego *Modlitwa*. Harmonia ma tu źródła tyleż choreiczne, co muzyczne: „Jest kraj, gdzie krążą w cudownej symfonii / Duchy od ziemskich oderwane gniazd”⁶⁴. Do chrześcijańskich wyobrażeń tańca zbawionych nawiązuje także Gottfried Keller w *Legendce o tańcu*⁶⁵.

Figura chorei podlega jednak w modernistycznej poezji kilku istotnym przemianom: interioryzacji oraz subiektywizacji, stanowić może tyleż kondycję świata, co stan duszy ludzkiej w zjednoczeniu ze światem: „Świat we

⁵⁸ Cyt. za: *Filozofia starożytna Grecji i Rzymu*. Teksty wybrał i wstępem poprzedził J. Legowicz. Warszawa 1968, s. 420.

⁵⁹ *Apokryfy Nowego Testamentu*. Wybrali i opracowali [H.] Daniel-Rops i F. Amiot. Z przekładu francuskiego przetłumaczyła Z. Romanowiczowa. Wstęp do polskiego wydania napisał K. Borowicz. Londyn 1955, s. 132–133. Zob. Lurker, *op. cit.*, s. 350. – Van der Leeuw, *op. cit.*, s. 29–30. – C. G. Jung, *Symbol przemiany w mszy*. Przetłoczył R. Reszke. Warszawa 1992, s. 97–100.

⁶⁰ Zob. Św. Dionizjusz Areopagita, *O hierarchii niebiańskiej*. W: *Dzieła*. Przetłumaczył i wstępem zaopatrzył E. Bułhak. Kraków 1932, s. 173.

⁶¹ Dante Alighieri, *Boska Komedja*. Przetłoczył E. Porębowicz. Wstęp i redakcja M. Brahmer. Przypisy J. Gałuszka. Wyd. 6. Warszawa 1990, *Raj*, pieśń XXVIII, w. 1–39.

⁶² Stwierdzenie angielskiego mistyka muzulmańskiego, M. Lingsa, cyt. w: M. i U. Tworuszka, *Islam. Mały słownik*. Przekład J. Marzęcki. Warszawa 1995, s. 24.

⁶³ S. B. Yeats, *Poezje wybrane*. Wybrał J. Żuławski. Opracowała E. Życieńska. Wstępem poprzedziła W. Krajewska. Przetłoczyli S. Barańczak [i inni]. Warszawa 1987, s. 135.

⁶⁴ T. Miciński, *Poezje*. Opracował J. Prokop. Kraków 1980, s. 233.

⁶⁵ G. Keller, *Siedem legend*. Przekład A. Toma. Toruń 1922, s. 172.

mnie tańczy – i niebo z gwiazdami się śmieje!” (*Ultima Thule* Micińskiego)⁶⁶. W wierszu Yeatsa *Rok tysiąc dziewięćset dziewiętnasty* bycie tancerzem to uniwersalna kondycja człowieka, oceniana jednak, jak się wydaje, negatywnie z etycznego i cywilizacyjnego punktu widzenia: „Tancerzem każdy człowiek, jego krok / Popędza barbarzyński gongu hałas”. Takiej kondycji człowieka odpowiada kondycja świata – w wierszu przywołany zostaje obraz platońskiego roku, odnoszący się do cyklicznych powrotów dobra i zła w świecie („Tak i platoński rok / Wykręca nowe zło i dobro, / A w zamian wkręca stare”) i porównany do chińskiego smoka i do grupy chińskich tancerek: „Myślałbyś, że z powietrza smok / Pośród tancerek się zamieszał, / Że im wirować kazał w kręgi / Lub na swej wścieklej drodze pędzi”⁶⁷. Metafora tańca, pomimo pewnych choreicznych aspektów (wirujące kręgi), zdaje się tu jednak wskazywać na chaotyczny raczej niż harmonijny charakter świata.

W wierszu Wallace’a Stevensa *Wieczór bez aniołów* choreiczna metafora służy zaznaczeniu wyjątkowej pozycji poety, który zajmuje miejsce Boga w centrum choreicznego kręgu: „Dlaczego serafiny krążą jak lutniści / Ponad drzewami? A wśród nich poeta, / Ten wieczny *chef d’orchestre*?”⁶⁸.

Modernistyczna *choreia* jest nieustannie zagrożona rozpadem i decentralizacją, a transcendentálny ład – chaosem: rozpadowi ulega taneczna harmonia gwiazd w wierszu *Na stary róg* Stevensa („Jeśli gwiazdy, co razem krążyły, nagle się rozproszą / I jak owady ognia w grotę nocy lecą”)⁶⁹; w *Uwagach o fikcji absolu*nej odnaleźć można obraz anioła zapominającego „złote centrum” i skaczącego w otchłań, w „gwałtowną przepaść”⁷⁰. W *Drugim przyjsciu* Yeats używa metafory sokoła krążącego wokół sokolnika, co ma wskazać na chaotyczność i decentralizację rzeczywistości: „Kołując coraz to szerszą spiralą, / Sokół przestaje słyszeć sokolnika; / Wszystko w rozpadzie, w odśrodkowym wirze”⁷¹.

W poezji polskiej zmiennym przykładem takiego odwrócenia znaczeń tradycyjnie wiązanych z metaforą tańca są *Gawoty gwiazdne* Jana Wroczyńskiego: „W tanecznym, bezładnym, zawrotnym szale bieży mu wciąż wszystko, mknie przez myśl –”; „Czerwony, wariacki taniec, piekielna galopada krwistych płam przed oczyma... Skaczą... kłębią.. się... wiją....”; „Niepewny tancerz, błędny ognik – jak oszalały, błękitny tulipan śmieje się ponad samotniczą posępnością moczarów, nieruchawych jasną, zieloną pleśnią...”; „wycie... chybotanie śmiechu... obłęd jakiś diablików akordów, które na histerycznych, rozdrzanych strunach tańczą...”⁷². W tańcu ujawnia się nierozumność świata oraz przemieszanie pierwiastków dobra z pierwiastkami zła – jak w wierszu Leopolda Staffa:

A w górze, dokoła horyzontu,
Anioły i diabły,
Trzymając się za ręce
I wysoko wyrzucając nogami,

⁶⁶ Miciński, *op. cit.*, s. 322.

⁶⁷ Yeats, *op. cit.*, s. 126.

⁶⁸ W. Stevens, *Wiersze*. Wybór, przekład i słowo wstępne J. M. Rymkiewicz. Warszawa 1969, s. 17.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 31.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 40.

⁷¹ Yeats, *op. cit.*, s. 99.

⁷² J. Wroczyński, *Poezje prozą i inne utwory*. Opracował M. Stala. Kraków 1995, s. 45, 118, 99, 75. Zob. także wstęp, s. 25–26.

Tańczyły wariackim kręgiem
Śmiejąc się do rozpuku⁷³

Skojarzenia z chaosem oraz destrukcją budzi także opis tańca w opowiadaniu Jerzego Żuławskiego *Tarantela*:

Leżąc bez ruchu na sofie, pijany winem i widokiem tańca rozszalałego, miałem wrażenie, że tańczę — ja sam, że świat cały tańczy gdzieś na krawędzi skał ponad morzem, niedbały o wszystko, co było wczoraj, jutra niepomyślny i wyzywający jeno od bogów wysokich chwil takiego szaleństwa, aby już bez wiedzy i bez pamięci runąć w otchłań wieczystą⁷⁴.

Spośród innych konotacji, jakie zyskuje taniec w poezji modernistycznej, wymienić też należy znaczenia erotyczne — np. w wierszach *Taneczny kwiat* Józefa Ruffera, *Hora tańcząca* Staffa, *Z młodym rybakim taniec* i *Podstarzała głupia Jane przygląda się tańczącym* Yeatsa czy wreszcie *Hiszpańska tancerka* Rilkego.

Balet struktur. Metafora tancerza i tańca w twórczości Gombrowicza

Ale tańczyłem zakuty w żelazo [...]. [D3 189]⁷⁵

Witold Gombrowicz jest, bez wątplenia, tancerzem ze szkoły baletowej Nietzschego — Gombrowiczowska metafora tańca, określająca kulturę wyższą, metafora tanecznej lekkości jako strategii wymierzonej przeciw temu, co poważne, ciężkie (ciężar egzystencji, ciężar kultury), taniec jako metafora filozofii oraz określonej strategii pisarskiej, wreszcie zastosowanie metafory tańca w kontekście somatycznym — mają swoje źródło w twórczości autora *Jutrzenki*, szczególnie — w przenośni o tańcu w łańcuchach. Metafora tańca — tak jak ją rozumiał i stosował Gombrowicz — posiada jednak swą specyfikę i autonomię, jest ściśle powiązana z całością Gombrowiczowskiej filozofii.

Ruch, zmiana miejsca, poruszanie się w przestrzeni — to częsty oraz obdarzony istotną rolą konstrukcyjną wątek wielu utworów Gombrowicza. By pozostać przy kilku tylko przykładach: wędrówki bohaterów stanowią fabularną oś *Ferdydurke* oraz opowiadań *Przygoda* i *Zdarzenie na brygu Band-bury*. W *Pornografii* i w *Kosmosie* motyw jazdy powozem pozwala na zdynamizowanie opisu krajobrazu, ukazuje chaotyczny i atomizujący charakter percypowania rzeczywistości przez narratora, usiłującego nadać kształt amorficznej masie szczegółów (P 81–82, K 81–90). Powtarzające się w *Dzienniku* motywy spacerowania, przechadzki, błędzenia odczytywać można jako nośne metafory decentracji, utraty transcendentnego sensu⁷⁶. W *Dzienniku z Río Ce-*

⁷³ L. Staff, *Wybór poezji*. Wyboru dokonał i wstępem poprzedził M. Jastrun. Przepisy opracowała M. Bojarska. Wyd. 2. Wrocław 1970, s. 220. BN I 181.

⁷⁴ J. Żuławski, *Bajka o człowieku szczęśliwym. Nowe opowiadania*. Lwów 1910, s. 231.

⁷⁵ Cytaty z pism W. Gombrowicza podawane są według: *Dziela*. Redakcja naukowa tekstu J. Błoński. T. 1–15. Kraków–Wrocław 1986–1997. Zastosowano skróty lokalizacyjne: D1, D2, D3 = *Dziennik*. [Cz. 1:] 1953–1956; [cz. 2:] 1957–1961; [cz. 3:] 1961–1966; K = *Kosmos*; P = *Pornografia*; T-A = *Trans-Atlantyk*; TM = *Tancerz mecenasa Kraykowskiego* (w t. 1); PW = *Publicystyka. — Wywiady. — Teksty różne* (w t. 13).

O wątku tańca u Gombrowicza zob. zwłaszcza: Z. Łapiński, *W klasie tańca u Gombrowicza*. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 3. — J. Salamón, *Latarka Gombrowicza, albo żurawie i kolibry*. *U źródeł ukrytego nurtu w literaturze polskiej*. Wrocław 1991, s. 111–120.

⁷⁶ Zob. R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Wrocław 1984, s. 89.

ballos galop koni, będący przedmiotem opisu, przeradza się niespodziewanie w paralelny doń galop myśli, stanowiący, jak się zdaje, przenośnię odśrodkowej, rozsadzającej energii tekstu, a także zręczną i dowcipną puentę:

W tym miejscu, jak Czytelnik już się domyślił, powinienem zakończyć ten *Dziennik z Río Ceballos* pisany przeze mnie i przez mego konia w lekkim galopie, dziennik, w którym konie i myśli galopują razem z najwyższym spokojem i łagodnością we wszystkich możliwych kierunkach po zielonej murawie życia, także galopującego w nieruchomym galopie trwania i wieczności. *Adios!* [PW 21]

Wśród licznych przenośni zbudowanych na odniesieniach do ruchu istotne miejsce przypada w twórczości Gombrowicza metaforze tańca. Forma taneczna jest traktowana jako metafora Formy w ogóle, w jej aspekcie ponadindywidualnym, obligatoryjnym, wyznaczającym i określającym pozycję poszczególnego podmiotu. Tworzenie związków i napięć pomiędzy ludźmi, działalność kształtująca i strukturująca jest tu pojmowana jako cel sam w sobie, niezależny od jakichkolwiek konkretnych wyznaczników treściowych, przedmiotowych:

Jestem jak głos w orkiestrze, który musi dostroić się do jej brzmienia, znaleźć miejsce swoje w jej melodii; lub jak tancerz, dla którego nie tyle jest ważne, co tańczy, ile to, by złączył się z innymi w tańcu. [D1 303]

Tanec stanowi kwintesencję towarzyskości, gry, zabawy, dla których tworzenie form kulturowych jest jedynie pretekstem; dokonuje się tu tak specyficzne dla Gombrowiczowskiej filozofii kultury przewartościowanie i odwrócenie relacji pomiędzy tym, co niedojrzałe, niepoważne, „niskie”, a tym, co dojrzałe, poważne, „wysokie”, oraz pomiędzy procesem i działaniem a jego wytworem:

zespół dojrzałych form kultury jest dla nich jedynie pretekstem do nawiązania między sobą kontaktów, do gry przyjemności i wzajemnego podniecania się oraz dostrajania się nawzajem w swoich bolesnych, niedojrzałych zabawach. Najważniejsze dla nich to tańczyć; co tańczyć – nieważne. [PW 168]

– pisał Gombrowicz o postaciach z *Ferdydurke*.

Kończący *Trans-Atlantyk* opis tańca jest zmiennym przykładem procesu kształtowania się formy, który wiąże powieściowe postaci w grze akcji i reakcji, tworzącej się niejako samoistnie i mechanicznie, zgodnie z logiką powtórzenia oraz częściowej symetrii:

Bo już oni, panie, tak Jeden z Drugim, tak Jeden do Drugiego, że prawie taniec to jest, taniec, nic innego. Gdy tedy jeden Ręką Machnie, drugi Nogę zadrze. Gdy jeden na drzewo wlezie, to drugi na bryczkę, więc to jeden Świśnie, drugi Pryśnie, ten śliwkę zji, tamten ulegałkę, tamten Prychnie, ten Kichnie, a gdy jeden Skoczy, drugi zamknie oczy. I takie to Wtórwanie, Przygrywanie nieustanne, jeden drugiemu, jeden do drugiego [...]. [T-A 109]

Ład ma jednak charakter przejściowy: taneczna konfiguracja kończy się chaosem i rozpadem, jej reguły nie są zdolne do opanowania autodestrukcyjnej mocy tańca (T-A 119–120).

Tanec stanowi, jak się zdaje, istotny, choć z pewnością tylko jeden z możliwych, klucz do zrozumienia logiki, zgodnie z którą funkcjonuje kreowana przez Gombrowicza rzeczywistość. „Towarzyski” charakter tańca, który narzuca tancerzom określone zachowania, wymusza nieustanną zmianę partnerów, nigdy nie pozwalając jednocześnie zaistnieć na trwałe żadnemu kształtowi i figurze, stosuje się dokładnie do relacji zachodzących między bohaterami Gombrowicza: podlegają oni nieustannemu ciśnieniu innych postaci oraz ponad-

indywidualnych form, istnieją zawsze w nietrwałych, efemerycznych związkach i napięciach, chwilowych interakcjach, nie prowadzących nigdy do wytworzenia całościowego i stabilnego układu. W pewnym sensie jednak taniec stanowić może model dla całości Gombrowiczowskiego świata, nieprzerwanie oscylującego pomiędzy kształtem a amorficznością, strukturyzacją a destrukcją; elementy tego świata istnieją potencjalnie w związkach ze wszystkimi innymi elementami, tworząc jednak zawsze układy nietrwałe i momentalne, nieustannie zagrożone rozpadem, ale też dzięki temu mogące od nowa zaistnieć w odmiennej konfiguracji.

Taniec, taneczna lekkość, związane są ściśle z cielesnością, stanowią atrybut młodości i jej wdzięku (D2 115). Powaga intelektualnego towarzystwa zgromadzonego w Royaumont to jedynie pretekst dla podkreślenia uroku niedojrzałości, jaki cechuje młodych kelnerów, odprawiających swoisty taniec wokół dostojnych gości (D3 198). Także cielesne defekty i brzydota zyskują w tańcu szczególną intensywność oraz – paradoksalnie – zostają dzięki tej intensywności zniesione na momentalnej i nietrwałej erupcji Piękna (D1 100). Metaforycznie, taniec i taneczność charakteryzują Gombrowiczowski stosunek do kultury i – najogólniej – do całej „sfery wyższej”. Taniec jest strategią rozluźniania ograniczeń tworzonych przez tradycję, łagodzenia opresyjnego charakteru poważnych i dojrzałych form kulturowych. Stanowi obronny gest w imię suwerenności podmiotu, zagrożonego alienacją ze strony własnych wytworów kulturowych, oraz próbę odzyskania swobodnego do nich stosunku: „Ale tańczyłem zakuty w żelazo, och, co za ucisk gniotący, ciężar stupudowy!” (D3 189) – pisze Gombrowicz we fragmencie *Dziennika* poświęconym wizycie w Royaumont, miejscu szczególnie dającym odczuć nacisk przeszłości i cywilizacyjnej powagi.

Otóż ja też po trosze jestem tancerzem i mnie ta perwersja (żeby „łatwo” podejść do tego, co „trudne”) jest bardzo właściwa, mniemam, że to jeden z fundamentów mego literackiego uzdolnienia. [D1 323]

Podobne znaczenie mają wątki igraszki i lekkomyślnego błędzenia jako sposobu traktowania najpoważniejszych zagadnień egzystencji (D1 273, D2 21). Pełna akceptacja teorii proponujących całościowe interpretacje ludzkiego istnienia, brak osobistego dystansu do intelektualnych systemów – powodują groteskową sztywność i ociężałość, uniemożliwiają jednostce zaistnienie jako niepowtarzalnemu, indywidualnemu bytowi (D1 295).

Ta świadoma strategia, realizowana na poziomie konstrukcji tekstu, polega na ujmowaniu skomplikowanej problematyki antropologicznej, egzystencjalnej, za pomocą łatwo rozpoznawalnych schematów gatunkowych, czerpanych z „niskiego” obiegu literackiego, oraz na unikaniu jednoznacznego osadzenia dzieła w określonej tradycji literackiej czy też konwencji gatunkowej.

Taki zabieg tekstowy zyskuje chyba najpełniejszy wyraz w przypadku *Ferdydurke*, określonej jako „balet struktur” (D3 231). Na wątku „tanecznego rozluźniania” oparte jest opowiadanie *Tancerz mecenasa Kraykowskiego*. Kompromitacja formy – zarówno w jej aspekcie somatycznym („był to wysoki, wyświeżony, pachnący jegomość z przyszyżonym wąsikiem”; „Ciągnął za sobą smugę toaletowego zapachu, był świeży [...]”; „Jak elegancko, z wykałaczką w zębach, żartował!”, TM 5, 7, 8), jak i kulturowym („Porządek! Europa! Trzeba uczyć, niestrudzenie uczyć [...]”, TM 5–6) – dokonuje się dzięki pa-

rodystycznym powtarzaniu, a nawet wyprzedzaniu czynności mecenasa przez bohatera, który wraz z Kraykowskim tworzy groteskowy, taneczny duet. Sfera wyższa zostaje więc zapośredniczona przez sferę niższą, a przez to – ośmieszona i zdyskredytowana⁷⁷.

Taniec funkcjonuje u Gombrowicza jako metafora kultury – w duchowym sensie – arystokratycznej, zarazem też kultury ludycznej, stanowiącej domenę swobodnej twórczości oraz rodzaj gry i zabawy. Ten ludyczny model kultury – znajdującej w sobie samej cel i rację istnienia, będącej tworzeniem dla samej radości tworzenia i dla pomnażania kreatywnego potencjału jednostki – to świadome wykroczenie poza paradygmat kultury zdominowanej przez wzorce naukowe i techniczne, przez racjonalizm i funkcjonalizm (D1 83–84, PW 24). W przypadku twórczości artystycznej lekkość „roztańczonego pajaca artyzmu” (D2 275) to bunt przeciwko sztuce poddanej dominacji teorii filozoficznych i abstrakcyjnych schematów, sztuce zaangażowanej społecznie, tracącej charakter kompensacyjnej gry instynktów i wyobraźni na rzecz dyskursywności wypowiedzi dążącej do obiektywizmu oraz do oglądu rzeczywistości z jedynej – i jednoznacznej – perspektywy (D1 275–276). Bliski jest tu Gombrowicz Ortedze y Gassetowi, przeciwstawiającemu sztukę ludyczną sztuce transcendentnej i poważnej:

Owoce sztuki smakują mu [tj. współczesnemu artyście] dopiero wówczas, gdy postrzeże, iż atmosfera staje się niepoważna, a rzeczy, poza wszelką formalnością, zaczynają płasć lekko i beztrosko. W powszechnej lekkości i beztrosce widzi autentyczny znak istnienia muz.

[...] Znowu symbolem sztuki staje się czarodziejski flet Pana, w którego takt tańczą po leśnych polanach rozbrykane koźleta⁷⁸.

Swoboda i lekkość tanecznego ruchu przeciwstawione zostają ociężałemu krokowi Hegłowskiej dialektyki – i, jak się wydaje, każdej odmianie filozofii systemowej – stawiającej sobie za cel totalną oraz ostateczną interpretację historii i kultury przez nadanie ich rozwojowi jednoznacznie określonego celu i kierunku, unicestwiającej więc tym samym twórczy ruch i swobodną grę myśli (D1 155). W bardzo podobnym – antyheglowskim – kontekście stosuje metaforę tańca Gilles Deleuze, przeciwstawiając taniec i prawdziwy ruch filozofii Kierkegaarda, jak też Nietzschego, pozornemu, mediatyzowanemu ruchowi dialektyki:

Kierkegaard i Nietzsche należą do tych myślicieli, którzy dostarczają filozofii nowych środków wyrazu. W odniesieniu do nich mówi się często o przekroczeniu filozofii. Tym, o co chodzi w całym ich dziele, jest r u c h. Zarzucają Hegłowi, że pozostaje przy ruchu fałszywym, abstrakcyjnym ruchu logicznym, czyli przy „mediacji”. Chcą metafizykę wprawić w ruch, uaktywnić. Chcą, by przeszła do czynów, i to do czynów bezpośrednich. Nie wystarcza im przepozycja nowego przedstawienia ruchu; przedstawienie już jest mediacją. Przeciwnie, chodzi o wytworzenie w dziele ruchu zdolnego poruszyć ducha poza wszelkim przedstawieniem; chodzi o to, by z samego ruchu uczynić dzieło, eliminując pośrednictwo, by zmediatyzowane przedstawienia zastąpić bezpośrednimi znakami, by wynaleźć wibracje, rotacje, zawirowania, grawitacje, tańce lub skoki, które bezpośrednio sięgają ducha⁷⁹.

Pewne cechy tańca zostają przeniesione na cechy stylu, który stanowi wykładnię postawy duchowej (D2 267). Pisarska nieporadność, brak precyzji i jed-

⁷⁷ O powtórzeniu i pastiszu jako strategii ośmieszania i podważania kulturowych kodów pisał Łapiński (*op. cit.*, s. 35–37, 40).

⁷⁸ J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki*. W: *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*. Przełożył P. Niklewicz. Wybrał i wstępem opatrzył S. Cichowicz. Warszawa 1980, s. 319.

⁷⁹ Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, s. 36–37.

noznaczności, które cechują, według Gombrowicza, twórczość egzystencjalistów, budzą skojarzenia z niezgrabnym tańcem: „Można by przysiąc, widząc tych myślicieli, że chcą tańczyć siedząc – takie to pedantyczne a zwiewne” (D2 267). Podobnie określona zostaje krytyka literacka, aspirująca do naukowości, pozbawiona walorów, jakimi powinien odznaczać się tekst literacki: „Jako artysta jest [krytyk] za mało czarujący, zbyt ociężały, nie umie tańczyć...” (D2 176).

Przeñośnia o tańcu – podobnie jak inne ruchowe metafory Gombrowicza – ma, jak się wydaje, swe źródło w doświadczeniu rzeczywistości poddanej nieustannej zmianie, niemożliwej więc do ostatecznego i całkowitego ujęcia za pomocą środków właściwych filozofii czy też nauce (D2 21, 64–65). Zachwianie wiary w możliwość jednoznacznego opisu świata wymusza całkowitą zmianę stosunku do świata jako intelektualnego zadania: miejsce przedstawienia zająć musi swoista gra, polegająca na nieustannej wymianie perspektyw oglądu rzeczywistości. Tu właśnie zaznacza się przewaga artysty w stosunku do filozofa, moralisty bądź też uczonego: „artysta to forma w ruchu” (D3 73). Dlatego też lekkość, igraszka, zabawa okazują się przedsięwzięciem w pełni poważnym. Gombrowiczowską figurę tańca, służącą „dezercji”, „uchylaniu się” egzystencji, kulturze, formie, warto zderzyć z wariantami tej metafory występującymi – w bardzo do siebie podobnych kontekstach – w myśli egzystencjalistycznej. W *Bojaźni i drzeniu* Kierkegaarda tancerz przeciwstawiony zostaje rycerzowi wiary mimo pewnych podobieństw rycerz wiary przewyższa tancerza intensywnością egzystencjalnego przeżycia, określonego metaforycznie jako skok⁸⁰. W *Albo – albo* tancerna lekkość stanowi atrybut Don Juana, wyrażający zmysłowość, bezpośredni stosunek do życia⁸¹. Emilowi Cioranowi metafora tańca służy do podkreślenia różnicy między egzystencją prawdziwą a egzystencją fałszywą, ułatwioną:

Tylko ludzie cierpiący naprawdę zdolni są posiadać treści autentyczne i mieć w sobie nieskończoną powagę. Inni narodzili się do wdzięku, harmonii, kochania i tańca. – Iluż ludzi zrezygnowałoby w głębi duszy z metafizycznych objawień, jakie zawdzięczamy rozpacz, agonii i śmierci, dla naiwnego kochania lub rozkosznej nieświadomości tańca!⁸²

W podobny sposób zdyskredytowany zostaje wdzięk, określony jako „bezzinteresowny wzlot”, „bezużyteczny skok”, „uwolnienie się od siły ciężenia”, „płynna lekkość”⁸³.

W tradycji egzystencjalistycznej, a przynajmniej w niektórych jej odmianach, taniec występuje jako metafora egzystencji nieautentycznej, wybierającej pozór i ułatwienie, odrzucającej zaś głębię, cierpienie i rozpacz, które umożliwiają prawdziwe przeżycie egzystencjalne. Taniec występuje tu więc w podobnych znaczeniach jak u Gombrowicza – tyle że przeciwnie wartościowany.

⁸⁰ S. Kierkegaard, *Bojaźń i drzenie*. – *Choroba na śmierć*. Z oryginału duńskiego przełożył i wstępem opatrzył J. Iwaszkiewicz. Warszawa 1971, s. 34.

⁸¹ Kierkegaard, *Albo – albo*, s. 148. Metaforę tańca autor ten stosował też, jak się wydaje, w kontekście bliskim Gombrowiczowskiemu, pisząc (S. Kierkegaard, *Okruchy filozoficzne*. – *Chwila*. Z oryginału duńskiego przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył K. Toeplitz. Warszawa 1988, s. 7): „Dysponuję tylko swoim życiem, które każdorazowo natychmiast stawiam na szalę gry, kiedy tylko ukazuje się jakaś trudność. Wówczas tańczenie idzie mi lekko; myśl o śmierci jest lekką tancerką [...]”.

⁸² E. Cioran, *Na szczytach rozpacz*. Z rumuńskiego przełożył i wstępem opatrzył I. Kania. Kraków 1992, s. 56.

⁸³ *Ibidem*, s. 95–96.

Zainteresowanie niewerbalnymi środkami komunikacji, takimi jak muzyka i taniec, ma zapewne swoje korzenie w modernistycznym kryzysie języka i jego możliwości poznawczych oraz w krytyce środków artystycznego przekazu, właściwych poszczególnym dziedzinom sztuki.

W metaforze literatury jako tańca uwidocznia się istotna tendencja modernistycznej poezji do zamknięcia, autonegacji, autodestrukcji⁸⁴. Przenośnia o tańcu sugeruje bowiem zmianę semiotycznego paradygmatu poezji: podważenie wiary w referencyjną, dyskursywną moc języka powoduje zwrócenie się, teoretyczne przynajmniej, ku sposobom oznaczania właściwym dla innych sztuk. Można więc powiedzieć, że – paradoksalnie – modernistyczna poezja poszukuje swej autentyczności, prawdy o sobie, poza sobą samą: jeśli bowiem znaczy, to nie jako poezja, lecz jako muzyka czy też taniec.

Modernistyczne poetyki wydobywają i w centrum swego zainteresowania kładą właśnie rytualne, obrzędowe znaczenia tańca. Rozumiana w tym kontekście, metafora tańca służyć ma odzyskaniu pierwotnej, a później utraconej jedności choreicznego i poetyckiego gestu, przez to zaś poszerzeniu poznawczych możliwości słowa oraz wzmocnieniu ontologii słowa przez oddzielenie go od sfery *profanum* językowego, od tego, co w mowie codzienne, od użyć potocznych, zapoznających jej źródłowy i autentyczny charakter i nastawionych na pojęciowe wartości języka. Słowo zostaje jednocześnie przywrócone materialności bytu dzięki osadzeniu go w tańczącym ciele, które samo włączone zostaje w ruch i stawanie się świata. Taniec jako rytuał ma wyraźny aspekt kosmiczny – stanowi wykładnię oraz figurę świata pojmowanego jako ład i całość, jako *totum*, skupione wokół wyróżnionego centrum i obdarzone sensem transcendentnym. Ta podwójna jedność – jedność elementów chorei (poezji, śpiewu i tańca) oraz jedność świata jako chorei kosmicznej z poetą jako choreutą jest, jak się wydaje, osią modernistycznej filozofii tańca. Jest to jednocześnie – na poziomie najwyższym – próba wykroczenia poza prześladowający myśl nowoczesną dualizm podmiotu i przedmiotu, jest to wysiłek zmierzający do zniesienia opozycji bytu i świadomości przez zastąpienie przed-stawiania, prezentacji, która zakłada rozszczepienie na czynnik pasywny (przedmiot, świat) oraz czynnik aktywny (człowiek, podmiot) – współdziałaniem, grą, interakcją człowieka i świata, artysty i rzeczywistości, zakłada aktywność obu biorących w niej udział elementów i prowadzi w efekcie do powstania autentycznego dzieła sztuki⁸⁵. Prezentacja zostaje więc zastąpiona partycypacją, przedstawianie świata – uczestnictwem w świecie.

Choreia modernistyczna jawi się więc jako jedna jeszcze wersja utopii Początku oraz utopii Całości.

Przenośnia o tańcu ma zasadniczo stabilne i dość precyzyjnie określone znaczenie w poetyce modernistycznej. Niełatwo natomiast rozstrzygnąć, czy można mówić o (w miarę przynajmniej) jednoznacznym i konsekwentnym zastosowaniu metafory tańca w kontekście postmodernistycznym. Wydaje się jednak, że wolno tu wyróżnić dwa istotne momenty:

⁸⁴ Zob. R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*. W: *Oeuvres complètes*. T. 1. Paris 1993, s. 178–179.

⁸⁵ Na temat relacji podmiotowo-przedmiotowej u Leśmiana zob. m.in. Z. Łapiński, *Metafizyka Leśmiana*. W zb.: *Studia o Leśmianie*, s. 44. – Rowiński, *op. cit.*, s. 86–87, 187.

1. Na poziomie znaczeń kulturowych – figura tańca oznaczałaby zwrócenie się (czy też może raczej powrót) ku zabawie i ludycznym formom kultury, a jednocześnie ku cielesności oraz ku temu, co wymyka się próbom jednoznacznego określenia i podważa ustabilizowane, oparte na trwałych fundamentach formy życia społecznego, kultury, podmiotowości⁸⁶. Postawa tancerza bliska byłaby tu postawie linoskoczka, kontestującego i podważającego wszystkie formy ustalonego ładu⁸⁷.

2. Na poziomie konstrukcji tekstu – figura tańca oznaczałaby osłabianie i rozluźnianie strukturalnych determinacji dzieła: odpowiednikiem Nietzscheańskiego tańca w łańcuchach byłyby tu taniec z konwencjami literackimi, podejmowanie różnych literackich schematów, poetyk *etc.* dla wykazania ich ograniczeń i niedoskonałości oraz dla usytuowania własnego punktu widzenia niejako ponad zastanymi wzorcami. Za przykład służyć może tu esej: pewna „luźność”, niedookreśloność genologicznych wyznaczników oraz tematyczna heterogeniczność stanowią bowiem nie przygodną, lecz istotną cechę jego konstrukcji:

Nie jeden daje się tak nabrać – pozornej – łatwości tego gatunku. Rygory bowiem i zebra są w eseju głęboko i wstydliwie utajone, podobnie utajone, jak np. w niedbałym pozornie kroku tancerza ukryte są lata uporczywej gimnastyki⁸⁸.

– a następnie: „intertekstualny taniec znaczenia” (określenie Ch. Norrisa) jako ruch ku cudzemu tekstowi, jako strategia aluzji i pastiszu raczej niż parodiowania, której celem jest swobodne i autoteliczne błądzenie w przestrzeni tekstowej, nie zaś osadzenie dzieła w (bądź też przeciw) określonej tradycji.

Gombrowiczowskie metafory tańca i tancerza można by uznać w tym kontekście za wzorcowe. Nietzsche sytuowałby się natomiast na pograniczu tradycji modernistycznej i postmodernistycznej: jego pisma wczesne, zwłaszcza *Światopogląd dionizyjski* oraz *Narodziny tragedii*, dość wyraźnie mieszczą się w kanonach modernistycznego myślenia o tańcu, nie wykraczając zresztą w sposób zasadniczy poza powszechne i obiegowe, jak się zdaje, w XIX w. poglądy na estetykę sztuki tanecznej (np. Heglowskie). W późniejszych tekstach Nietzschego metafora tańca antycypuje natomiast niektóre wątki myślowe znamienne dla postmodernizmu.

W radykalnie postmodernistycznym kontekście wykorzystuje metaforę tańca Giorgio Manganelli: „W ramach jednego zdania słowa układają się według bezładnego porządku, niczym idealni tancerze w trakcie obrzędu”. Figura tańca oraz oksymoroniczny obraz bezładnego porządku opisują tu językową organizację tekstu, rozpiętego pomiędzy retorycznym porządkiem, nadającym tekstowi spójność, a semantyczną destabilizacją, prowadzącą do proliferacji czy nawet anihilacji znaczenia:

⁸⁶ Zob. M. C. Taylor, *Erring. A Postmodern A/theology*. Chicago 1984, s. 15. Natomiast Ch. Taylor (*The Dialogical Self*. W zb.: *The Interpretive Turn. Philosophy, Science, Culture*. Ed. D. R. Hiley, J. F. Bohman, R. Schusterman. Ithaca and London 1991, s. 310) uznaje taniec za paradygmatyczny przykład działania dialogicznego, w którym podmiot występuje w nierozzerwalnych związkach z innymi podmiotami. Th. Docherty (*After Theory*. Edinburgh 1996, s. 24) pisze: „W całej historii rytuałów tańca, poczynając od Salome, celem tańca nie jest skończony wytwór, lecz uwiedzenie osoby aż po zatrącenie jej podmiotowości i tożsamości.

⁸⁷ Zob. J. Starobinski, *Portret artysty jako linoskoczka*. Przełożyła A. Olędzka-Frybesowa. „Literatura na Świecie” 1976, nr 9, s. 322.

⁸⁸ K. Wyka, *Porozmawiamy o eseju*. W: *Szkice literackie i artystyczne*. T. 2. Kraków 1956, s. 302.

Stałym celem retorycznych zabiegów jest osiągnięcie całkowitej wieloznaczności. Przeznaczenie pisarza to coraz bardziej świadoma praca nad tekstem, który jest coraz bardziej pozbawiony sensu⁸⁹.

Rzykując znacznym uproszczeniem, zasadnicze różnice między modernistycznymi a postmodernistycznymi zastosowaniami metafory tańca ująć można w dwie pary opozycji: z jednej strony, opozycja między rytuałem a zabawą, tym, co poważne, a tym, co niepoważne; z drugiej strony, opozycja między ruchem dośrodkowym, tendencją totalizującą, stabilizującą, nostalgicznym dążeniem do skonstruowania (czy raczej zrekonstruowania) trwałej całości, a ruchem odśrodkowym, tendencją destabilizującą, afirmacją fragmentaryczności i przygodności. Metafora tańca ma więc dwóch ojców: Platona (który sam czerpał z tradycji orfickiej i pitagorejskiej) oraz Nietzschego. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że modernizm po starą i szacowną metaforę tańca jako kosmicznego ładu sięga w akcie złej wiary i że ów ład choreiczny ma – także i tutaj – charakter utopijny. Wspólne modernizmowi i postmodernizmowi byłoby natomiast takie podejście do tańca, które akcentuje jego związek z tym, co nieuchwytnie, ulotne, wymykające się przedstawieniu dyskursywnemu – dla modernizmu jednak będzie to, jak się zdaje, sfera esencji, dla postmodernizmu zaś raczej sfera przygodności.

Metafora tańca występuje w wielu odmiennych, a nierzadko nawet sprzecznych ze sobą kontekstach. Pomimo wszystkie różnice zastosowań – w prądach filozoficznych, poetykach czy wreszcie indywidualnie – wydaje się, że przenośnia o tańcu (przynajmniej w jej nowoczesnych znaczeniach) zrodzić się mogła tylko na gruncie takiego myślenia, które kwestionuje stabilną i trwałą, esencjalistyczną wizję świata, akceptując w jej miejsce zmianę i zmienność jako swoistą substancję bytu (Bergson), grę i stawanie się świata (Nietzsche), nigdy całkowicie nie domknięty oraz przygodny charakter istnienia (egzystencjalizm) czy wreszcie nieustanny ruch i fluktuację rzeczywistości (Gombrowicz).

„Być może, historia powszechna jest historią kilku metafor” – napisał Jorge Luis Borges⁹⁰. Wydaje się, że badanie historii myśli (historii mentalności, historii filozofii, historii literatury *etc.*) jako dziejów kształtowania się, przemian, powstawania, wyczerpywania się podstawowych figur czy też metafor jest czymś więcej niż tylko erudycyjną igraszką intelektu. Pozwala ono, po pierwsze, na pokazanie, że wbrew tezm Wittgensteina nie wszystko, co da się powiedzieć, da się powiedzieć jasno, co znaczy tu: dosłownie oraz bezpośrednio. Istnieją więc takie treści i znaczenia, które mogą zostać ujawnione tylko dzięki figuracji, metaforze, a więc – przeniesieniu na inne treści i znaczenia. W tym miejscu rodzi się, oczywiście, pytanie, czy i w jakim stopniu sprowadzać wolno figurę do dyskursu, to, co przenośne, do tego, co dosłowne, i czy roz-

⁸⁹ G. Manganelli, *Literatura jako kłamstwo. (Dwa fragmenty)*. Przełożyła J. Ugniewska. „Literatura na Świecie” 1994, nr 1/2, s. 262.

⁹⁰ J. L. Borges, *Poszukiwania*. Przełożył A. Sobol-Jurczykowski. Warszawa 1990, s. 7. Metaforę rozumiem tu mniej więcej tak jak G. Lakoff i M. Johnson (*Metafory w naszym życiu*. Przełożył i wstępem opatrzył T. P. Krzeszowski. Warszawa 1988). Interesującą interpretację maszyny, zegara oraz mózgu elektronicznego jako metafor ludzkiego umysłu przedstawia D. Bolter w książce *Człowiek Turinga* (Przełożył i wstępem opatrzył T. Góban-Klas. Warszawa 1990, s. 76–79).

wiązywanie, wykładanie takich „wielkich metafor” nie jest rodzajem zdrady interpretacyjnej.

Po drugie, badanie metafor jako wielkich figur dyskursu pozwala rzucić pewne światło na związki filozofii z literaturą: okazuje się bowiem, że wbrew ponawianym często – czy to w formie postulatu, czy też w formie pewnego swoich racji przekonania – filozofia nie może (nie chce, nie potrafi) do końca wyrzec się obrazowych środków kształtowania swego języka, tradycyjnie postrzeganych jako znamienne dla literatury. Ujawnianie figuratywnych podstaw dyskursu filozoficznego (rozumianych tu, oczywiście, dużo szerzej niż tylko tradycyjne figury myśli czy języka) przybrać może formę demaskacji fałszywej świadomości filozofii oraz jej ukrytych i tłumionych – bo wstydliwych – założeń: obnaża bowiem to, czego dyskurs ten nie mówi wprost, bezpośrednio, co chce zataić lub też – z drugiej strony – uprzywilejować. W filozofii XX-wiecznej taka krytyka języka filozoficznego zapoczątkowana została przez Nietzschego (w tekście *O prawdzie i fałszu w znaczeniu pozamoralnym*), kontynuowana była przez Heideggera (np. ukazanie wzroku jako uprzywilejowanego zmysłu zachodniej metafizyki w *Byciu i Czasie*), podjęta zaś – w formie radykalizowanej – przez Derridę. W tym stylu myślenia *mythos* to radykalna dekonstrukcja *logos*.

Uprawnione jest tu jednak także podejście łagodniejsze, umiarkowanie krytyczne, traktujące historię filozofii oraz historię literatury jako jednorodną zasadniczo przestrzeń, w której ukształtowane zostają pewne wspólne sposoby percypowania i kategoryzowania rzeczywistości, punkty krystalizacji doświadczenia wykraczające ponad partykularność drugorzędnych, z tej perspektywy, podziałów na dyskurs filozoficzny, literacki, naukowy⁹¹.

Badanie metaforycznych związków zachodzących między tekstami stanowić powinno, *primo*, przedmiot analiz intertekstualnych: metafory służyć bowiem mogą jako narzędzie polemiki literackiej oraz filozoficznej (np. polemika Gombrowicz – egzystencjalizm jako „przesunięcie” w semantyce metafory tańca); *secundo*: „mikrodyscyplinę” komparatystyczną, pozwala bowiem ukazać zagadnienie wpływu z nowej nieco perspektywy (np. wpływ Nietzschego na modernizm czy też na Gombrowicza nie na płaszczyźnie idei, lecz na płaszczyźnie figur). Perseweracja pewnych przeniósł w bliskich sobie kontekstach znaczeniowych, figuratywne „natręctwa” świadczą też dobitnie o immanentnej – bo językowej, retorycznej – koherencji poetyk, prądów i formacji literackich.

⁹¹ Podobno wizja tańczących par pomogła chemikowi A. Kekulému w odkryciu struktury pierścieni benzenowych. Zob. C. G. Jung, *Psychologia przeniesienia*. Przełożył R. Reszke. Warszawa 1997, s. 12.