

Ewa NOWICKA

Collegium Civitas

ewanowickarusek@gmail.com

## TANIEC W KRĘGU: NOWE I DAWNE *COMMUNITAS*

### ABSTRACT *Circle Dance: Old and New Communitas*

Circle dances are observed in various cultures and times. The paper indicates certain social, political and situational contexts of the phenomenon of communal circle dances in remote territories: Catalonia, Balcans, Sakha (Yakutia), Buriatya and USA. The author offers an interpretation of chosen cases in terms of Victor Turner's concept of *communitas*. During the communal dances – sardana, corlu mari, yokhor, osuokhai and ghost dance – the idea of community, equality and unity is dominating over social structure divisions and resulting in forming the psychological and social *communitas*. This is why all analysed circle dances arise in the context of serious menace and destruction of ethnic integrity. Being together in a very literal sense through physical closeness during the same motoric behaviours, common singing produces feeling of power and unification, reinforcing social identity and affirmation to a group. Circle dances are analysed in association with attempts to preserve group cultural and often even biological integrity.

**Słowa kluczowe:** taniec w kręgu, *communitas*, zagrożenie etniczne, etniczność, wspólnotowość, obrzęd

**Key-words:** circle dance, *communitas*, ethnic menace, ethnicity, communalism, ritual

## WPROWADZENIE

Taniec w kręgu znany z najróżniejszych obszarów świata, z kultury wiejskiej, zwanej też ludową, ale pojawia się on także w różnych społeczeństwach współczesnych, o których bez wahania powiemy, że są to społeczeństwa nowoczesne. Zbiorowy taniec po kręgu towarzyszy uroczystościom i świętom, festiwalom kulturowym organizowanym przez czynniki „odgórne” (państwowe lub lokalne administracje, organizacje pozarządowe), które taniec ten włączają w całość kulturowej manifestacji odrębności. Znamy też historyczne przypadki tańca w kręgu pojawiającego się w sytuacjach śmiertelnego zagrożenia grupy.

Artykuł ten poświęcam rozważeniu związków tańca cyrkularnego z kontekstem sytuacyjnym, kulturowym i politycznym, odmiennym w poszczególnych wybranych przypadkach. Będę poszukiwała:

- 1) źródeł zaskakującego podobieństwa sekwencji zachowań w obrębie tańców cyrkularnych na tak odległych terenach, jak Katalonia, Bałkany, Jakucja, Buriacja i Ameryka Północna (USA);
- 2) społecznego, psychologicznego i kulturowego sensu tych tańców.

Artykuł został oparty w czterech przypadkach tańców cyrkularnych na materiale (wywiadach, zapisach obserwacji i dokumentacji wizualnej) zgromadzonym podczas kilku badań terenowych: na terenie etnicznej Buriacji w roku 2000, 2010, 2012 i 2013, na terenie Jakucji w 2013, a także w Grecji, Bułgarii i Rumunii w roku 2007, 2009 i 2010 podczas realizacji subsydium profesorskiego Fundacji na rzecz Nauki Polskiej oraz kilku grantów Komitetu Badań Naukowych i Narodowego Centrum Nauki<sup>1</sup>.

Rozumiejąca dekonstrukcja opisywanego zjawiska dokonana zostanie z użyciem teoretycznej kategorii pojęciowej *communitas*, stworzonej przez Victora Turnera (2004), odnoszącej się do stanu grupy, gdy jedność, jednolitość, wspólnota staje się ważniejsza niż społeczne zróżnicowanie i struktura wewnętrzna. W takich momentach pojawia się, według Turnera, antystruktura. Właśnie podczas tańca w kręgu tworzy się, w moim przekonaniu, turnerowska *antystruktura*, kiedy to fizyczna bliskość uczestników, identyczny ruch ciała, czasem też wspólny śpiew wywołują psychologiczne i społeczne zjawisko obejmowane przez turnerowskie pojęcie *communitas*.

W obrębie tej złożonej i niejednoznacznej, choć bezwzględnie inspirującej orientacji teoretycznej szukać będę inspiracji do interpretacji zjawiska jako typu behawioralno-społeczno-politycznego oraz do analizy poszczególnych typów sytuacji i warunków, w których taniec w kręgu jest praktykowany. We wszystkich poddawanych analizie przypadkach zauważam wspólne cechy zarówno na poziomie za-

<sup>1</sup> Były to grant nr N N116 284535, tytuł projektu: „Wolosi we współczesnej Europie – konstruowanie wspólnoty poprzez wyznaczanie granic etnicznych”, udział w charakterze kierownika projektu. Grant nr N N116 300038, tytuł: „Buriaci zachodni – między polityką odradzania kultur a asymilacją”, udział w charakterze głównego wykonawcy, termin zakończenia: marzec 2012. Grant NCN nr UMO-2011/03/B/HS6/01671, tytuł projektu: „Między Rosją, Mongolią i Chinami. Buriaci wobec wyzwania XXI wieku”, od 2012 r. do chwili obecnej.

chowań i sensów społecznych, jak i treści psychologicznej swego „bycia razem” podczas rytualnego tańca.

W artykule ograniczę się do niektórych jedynie aspektów rytualnego lub zrytualizowanego tańca w kręgu jako formy tańca wspólnotowego. Pomijam zatem rozważania o pochodzeniu tańca jako aktywności o wadze społecznej i kulturowej, odsyłając do obszernej literatury na ten temat, zarówno teoretycznej, jak i opisowej. W pewnym stopniu w obrębie psychologii i psychiatrii pojawiło się żywe zainteresowanie tańcem jako metodą terapeutyczną. Artykuł ten mieści się w obrębie antropologii ciała (*the anthropology of the body*)<sup>2</sup>, pomija jednak wiele aspektów tej koncepcji. Omówione zostaną cztery przypadki współcześnie występujących tańców w kręgu oraz jeden przypadek historyczny.

## SARDANA

Sardana jest powszechnie uznana za taniec narodowy Katalończyków. Istnieje powiedzenie: *tam, gdzie są Katalończycy, tam też jest sardana*. W 2010 r. Generalitat de Catalunya (Rząd Katalonii) dodał sardanę do katalogu Catàleg del Patrimoni Festiu de Catalunya (katalońskiego dziedzictwa) i uznał ją za uroczystość narodową (*festivitat*). O tym, do jakiego stopnia sardana jest ważnym symbolem narodowym, świadczą pomniki przedstawiające tańczących ją, zbudowane w Barcelonie, Lloret de Mar i Calelli. Tradycyjna forma tańca to tzw. krótka sardana, zaś nowoczesna to tzw. długa sardana. Spotykamy też rzadsze formy wykonywania tańca, związane z odrębnymi tradycjami lokalnymi.

Nie ma zgodności co do historii sardany; niektórzy twierdzą, że była tańczona już w XVI w., istnieją dokumenty historyczne wskazujące, że była uprawiana w końcu XIX w. Tańcem narodowym sardana jednak stawała się powoli, stopniowo przybierała rolę instytucji budującej solidarność narodową Katalończyków, wydzielając się spośród podobnych tańców obszaru Morza Śródziemnego.

Z czasem też kształtował się styl tańczenia i komplikowała się warstwa instrumentalna tańca. Zespół muzyczny wykonujący dziś sardanę ma ściśle określony skład, a sekwencja kroków jest ustalona i skomplikowana. Taniec w zasadzie polega na trzymania się za ręce, w bardziej złożonych wykonaniach, kiedy zmienia się partnera lub miejsce w tańcu, a ręce są rozłączane. Zdobycie umiejętności wykonywania sardany jest wielką sztuką, jest to taniec wymagający dużej dyscypliny kroków i zachowania rytmu, stąd wymaga systematycznego ćwiczenia. Tancerze według tradycyjnych reguł powinni mieć buty nazywane *espartenyas*. Niektóre nowoczesne typy sardany mają wersje śpiewane, choć przeważają sardany jedynie z udziałem instrumentów muzycznych. Tancerze tworzą krąg, spokojnie chodząc, trzymając się za ręce. Taniec zwykle rozpoczyna mała grupa, do której stopniowo dołącza się coraz więcej tancerzy, aż powstaje jeden duży krąg lub

<sup>2</sup> J. Blacking, *Towards the Anthropology of the Body*, [w:] *The Anthropology of the Body*, red. tenże, London–New York 1977, *ASA Monographs*, 15.

kilka kręgów koncentrycznych. W każdym kręgu jest osobny przodownik, narzucający tempo i rodzaj kroku do chwili, gdy uczestnicy złapią rytm. Niepoddanie się reżimowi jednego kroku i rytmu może cały krąg wykluczyć z tańca<sup>3</sup>.

W różnych częściach Katalonii spotkać można duże grupy bardzo zaangażowanych sardanistów, tańczących często, regularnie, z wielkim przejęciem. Etykieta zachowania podczas wchodzenia do kręgu i wychodzenia jest ściśle określona. Zwraca uwagę obserwatora sposób zachowania tancerzy, którzy z podniesionymi głowami, zamkniętymi lub przymkniętymi oczami mają na twarzach skupienie oraz wyraz harmonii z muzyką. Komentowane tańce mówią też o poczuciu zjednoczenia się z resztą tańczących. Tańczący w tak mocno zaangażowany sposób bywają nazywani „purystami”, czyli przybywającymi z innego świata, duchowo oddalonego. Tańczą oni w małych grupkach i nie pozwalają nikomu wejść do kręgu, zacieśniając uścisk dłoni.

Obecnie sardanę tańczy się z jednej strony przy okazji wielkich świąt, a z drugiej regularnie, podczas spotkań organizowanych przez stowarzyszenia „sardanistów” co tydzień, zwykle w sobotę. W Lloret de Mar mieszkańcy tańczą sardanę także w okresie lokalnego święta św. Krystyny, które przypada na 24 lipca. Natomiast w Calelli jest tańczona w niedzielę wieczorem. Taniec ten tańczony jest przede wszystkim przez ludzi starszych, podczas gdy muzykami towarzyszącymi tancerzom są zwykle ludzie młodzi. Sardana jest atrakcją, w której biernie lub czynnie biorą udział turyści – krąg obejmuje wszystkich chętnych. Sardany tańczone są też specjalnie dla turystów; wtedy pojawiają się uroczyste, kompletne tradycyjne stroje.

Sardana odgrywa rolę narodowego emblematu, zarazem prowadząc do osobowego jednoczenia się Katalończyków w obliczu sytuacji, gdy Katalonia, jedna z siedemnastu Wspólnot Autonomicznych w strukturze państwa hiszpańskiego, walczy o niepodległość. Taniec ten należy rozumieć jako jedną z form działania w ramach aktywności na rzecz wzmocnienia poczucia wspólnoty narodowej. Dążenia niepodległościowe stanowią zasadniczy kontekst popularności sardany. Związek z aspiracjami niepodległościowymi i dążeniami do utrzymania narodowej tożsamości katalońskiej jest zapleczem intelektualnym i emocjonalnym uprawiania tańca podkreślającego wspólnotę.

## ARUMUŃSKI TANIEC CORLU MARI

Arumuni (Vlasi, Wołosi) to na całym obszarze Bałkanów rozproszona ludność autochtoniczna (paleobałkańska), charakteryzująca się tradycją transhumancyjnego pasterstwa, dziś tracącego znaczenie ekonomiczne, a także specyfiką języka, należącego do grupy romańskiej, folklorem z nietypową muzyką, tańcem oraz strojem. Procesy asymilacji i amalgamacji sprawiły, że duża część Arumunów weszła w skład narodów większościowych: greckiego, albańskiego, macedońskiego, serbskiego, bułgarskiego i rumuńskiego. Arumunów dziś wiąże świadomość wspólnoty pewnych cech kulturowych

<sup>3</sup> M.F. Gajo, *Count and Dance: Sardana*, [w:] *Proceedings of Bridges 2013: Mathematics, Music, Art, Architecture, Culture*, red. G.W. Hart, R. Sarhangi, Tesselations Publishing 2013, s. 435, [online] <http://archive.bridgesmathart.org/2013/bridges2013-435.pdf>.

– praktykowanie zwyczajów, obrzędów, które są formą podtrzymywania kulturowej bliskości, utrzymywania swojskości, więzi dającej poczucie bezpieczeństwa i osobistą satysfakcję.

Ci, którzy pozostali Arumunami, dziś, również dzięki nowoczesnym środkom komunikacji, próbują zachować we współczesnych warunkach elementy tradycji i pamięci o niej. Należy do nich ponad wszystko corlu mari (lub: mare, w innym dialekcie), obrzędowy taniec, uwikłany w całość obchodów święta Zaśnięcia Matki Boskiej 15 sierpnia. Corlu mari tańczy się nie tylko podczas świąt religijnych, taniec nabrał też sensu wspólnotowego, emblematyzującego kulturę arumuńską i pojawia się jako kulminacyjny moment międzynarodowych świeckich spotkań Arumunów (Vlachów), w tym festiwalu etnicznych, które corocznie odbywają się w Dobrudży (Rumunia).

Corlu mari stanowi aspekt żywej i zarazem świadomie ożywianej tradycji arumuńskiej. Jest to obrzęd odprowadzany w różnych sytuacjach, przy różnych okazjach i w różnych krajach zamieszkania społeczności arumuńskiej nieco odmiennie. Ta odmienność wiąże się z jednej strony z różnorodnością sytuacji społecznej, w której znalazły się poszczególne zbiorowości arumuńskie, a z drugiej ze stopniem znajomości tradycyjnych, dawnych obyczajów, języka i reguł postępowania w różnych grupach Arumunów<sup>4</sup>.

Przez wszystkich moich rozmówców z różnych krajów święto Zaśnięcia Matki Boskiej zostało uznane za najważniejsze święto arumuńskie w kalendarzu rytualnym. Obserwacja w Samarinie, górskiej wsi w Epirze (północna Grecja), wskazywała z jednej strony na ogromną wagę, jaką do corlu mari przywiązują uczestnicy obchodów święta, z drugiej na intensywność zaangażowania mieszkańców, ich rodzin przybyłych z różnych, czasem odległych wsi arumuńskich, a również gości zagranicznych (Vlachów np. z Rumunii). Rano 15 sierpnia (zapis obserwacji z 2007 r.) rozpoczęła się długa msza w miejscowej starej cerkwi. Po mszy, około południa, tłum wysypał się ze świątyni, ludzie się jednak nie rozeszli. Witani się, radośnie się obcałowując i ściskając. Śmiali się, gawędzili, żartowali. Atmosfera miała charakter serdeczny, uroczysty i zarazem familiarny. Teraz nastąpiła kulminacja całego obrzędu, którą tak gorliwie zapowiadali wszyscy wcześniejsi rozmówcy. Rozpoczęło się corlu mari – wspólny rytualny taniec ze wspólnym śpiewem o bardzo surowej, archaicznej melodii i sposobie wykonania. Ludzie, na razie tylko ci, którzy byli ubrani w stroje regionalne, ustawili się w krąg, było ich co najmniej kilkudziesięciu. Powoli i dostojnie, z namaszczeniem, pewnym napięciem i skupieniem zaczęli się posuwać, trzymając się za ręce. Jedna grupa, która robiła wrażenie prowadzącej taniec, śpiewała fragment melodii, z innego punktu kręgu odpowiadała jej inna grupa. Następnie w szerszych koncentrycznych kręgach przyłączali się do poprzedników kolejno wszyscy, tworząc jeszcze dwa większe kręgi. Taniec stopniowo stawał się szybszy i z czasem coraz bardziej chaotyczny. Do środka dostała się grupa osób fotografujących, choć nie była to bynajmniej grupa turystów. Obcych tu nie było. Po jakimś czasie do kręgu weszła orkiestra i zaczął się poważny, rytmiczny, powolny taniec z muzyką, w której wybijało się brzmienie wielkiego bębna. Po zakończeniu tańca

<sup>4</sup> Por.: E. Nowicka, *Corlu mari, czyli o tradycji arumuńskiej i jej użytkowaniu w budowaniu więzi etnicznej*, [w:] *Kreacje i nostalgia. Antropologiczne spojrzenie na tradycje w nowoczesnych kontekstach*, red. D. Rancew-Sikora, G. Woroniecka, C. Obracht-Prondzyński, Gdańsk 2009.

ludzie jeszcze długo ze sobą rozmawiali, stojąc w grupkach, a po dłuższym czasie przenieśli się razem z orkiestrą, która teraz przejęła przewodnictwo nad przebiegiem uroczystości, na główny placyk wsi.

Analizując corlu mari z Samariny, zauważamy, że wspólnota ma wymiar historyczny, gdyż rozpoczynającymi i odpowiedzialnymi za taniec są osoby w nienagannie tradycyjnych strojach, podkreślających wspólnotowe korzenie. Znamienne też, że taniec odbywał się na zamkniętym placyku przed cerkwią, z której wszyscy wyszli po nabożeństwie. To, co się zdarzyło w świątyni, stanowiło jedność z tym, co się działo wśród uczestników przed świątynią, w tym podczas tańca. Msza prawosławna obdarzała sakralną sankcją corlu mari i poczucie wspólnoty. To „bycie razem” widocznie było też źródłem radości płynącej z intymności rodzinnej, lokalnej i etnicznej<sup>5</sup>.

W Kleisourze, górskiej wsi w arumuńskich górach Pindos (północna Grecja), zakres imprezy był co najmniej tak duży jak w Samarinie. Corlu mari okazał się częścią wieczornej zabawy 16 sierpnia. Natomiast wieczorem 15 sierpnia o 21.00 rozpoczęła się zabawa na głównym placu. Na początku wystąpiły grupy dzieci i młodzieży, które wykonały różne typy tańca tradycyjnego, zapowiedziane przez ich przełożoną. Dzieci wyraźnie nie były uczone tych tańców w formie przekazu rodzinnego, ale na kursach w grupach folklorystycznych. Następnie rozpoczął się taniec wspólny. Nie był to jednak corlu mari, nie miał on bowiem charakteru ceremonialnego, ale czysto ludyczny. Właściwe corlu mari miało miejsce następnego dnia. Rano ludzie znowu zebraли się na mszy. Po prywatnych obiadach w domach zapowiedziano na placu właściwą część uroczystości, już nie religijną, ale czysto wspólnotową – corlu mari.

Tym razem obrzędowy taniec był wyraźnie inscenizowany, najpierw przez śpiew grupy starszych mężczyzn i starszych kobiet wykonujących tradycyjne arumuńskie teksty i poruszających się w rzędach naprzeciw siebie. Następnie miało miejsce właściwe corlu mari, czyli taniec ogólny, który rozpoczęli najstarsi mężczyźni, a do nich kolejno przyłączyli się – już niedokładnie według reguł – młodszy mężczyźni, najstarsze kobiety i kobiety młode. Ten porządek tańca, który oddawał tradycyjną strukturę społeczną, dziś nie jest bardzo pilnie przestrzegany i zdarza się, że młodszy mężczyźni mieszają się ze starszymi, podobnie wśród kobiet zaburzony zostaje porządek związany z hierarchią wieku. Zauważalne też było, że młode osoby, szczególnie zaangażowane w pracę samorządu wsi, stanowiące trzon aktywistów kulturowych, mieszały się w tańcu z osobami darzonymi szacunkiem z powodu zaawansowanego wieku.

Jeszcze jednym miejscem, w którym zaobserwowałam już „szczątkowy” albo „symboliczny” taniec corlu mari, była polana nad źródelkiem zwanym Wangelowa Cuszma nad miasteczkiem Dupnica w Bułgarii (obserwacja w roku 2009). W Bułgarii mieszka stosunkowo niewielu Arumunów, a w każdym razie niewielu takich, którzy się jako Arumuni deklarują. Są oni rozproszeni w różnych częściach kraju, ale względnie największa grupa ostała się na wschodnich i zachodnich stokach gór Riła. 23 sierpnia, w niedzielę, tydzień po religijnym święcie Matki Boskiej, lider grupy i lokalnej arumuń-

<sup>5</sup> Por.: M. Herzfeld, *Zażyłość kulturowa. Poetyka społeczna w państwie narodowym*, przeł. M. Buchowski, Kraków 2007, *Cultura*.

skiej organizacji, pan Kostow, zwołał spotkanie na dobrze wszystkim znanej polanie górskiej, gdzie zebrało się około pięćdziesięciu osób. Wszyscy rozłożyli się piknikiem na trawie. W pewnej chwili przewodniczący spotkania rozpoczął taniec, inicjując klasyczny arumuński śpiew, który przedtem słyszałam w Samarinie i Kleisourze. Nie wszyscy piknikujący brali udział w tańcu, niewielu znało melodię i słowa pieśni, ale porządek społeczny corlu mari był w zasadzie zachowany. Śpiew i taniec trwały krótko, ale podstawowe elementy pojawiły się w nim zgodnie z tradycją. Na Wangelowej Czuszmie można było zaobserwować jedynie kilka centralnych elementów corlu mari, takich jak narodowe/etniczne stroje zakładane tylko na moment uroczystości, rytualny półokrąg z najstarszymi mężczyznami w roli wiodącej, archaiczny arumuński śpiew intonowany przez mężczyznę rozpoczynającego taniec, wspólne spożywanie tradycyjnych potraw. Przebieranie się w stroje specjalnie na okazję wykonania uroczystego tańca robi wrażenie wystawiania spektaklu, choć nie ma to nic wspólnego z odgrywaniem scen teatralnych, gdyż atmosfera mimo małego rozmiaru grupy uczestniczącej w obrzędzie jest poważna – napięcie narasta do chwili rozpoczęcia tańca, który stanowi kulminację całego spotkania. Element tworzenia więzi społecznej, wzmacnianie jej i odnawianie, wydaje się dominującą cechą spotkania dupnickich Arumunów.

Jeszcze jednym przypadkiem jest corlu mari w dobrudzańskiej wsi Stejaru, zamieszkałej w przewadze przez Arumunów (obserwacja z sierpnia 2009 r.), który miał związek nie ze świętem religijnym, ale z festiwalem, stanowiąc część ostatniego dnia obchodów Dni Kultury Arumuńskiej, które odbywają się tu co roku w końcu sierpnia. Goście festiwalu pochodzący z całego obszaru zamieszkiwanego przez Arumunów zebraли się w hotelu, gdzie odbyła się część zupełnie nieoficjalna. Uczestnicy zebraли się na niej spontanicznie – a wszystko odbyło się bez przemówień i wcześniej przygotowanego programu. Około 23.00 ustawiła się w holu młoda orkiestra Arumunów z greckiego miasta Veria i zaczął się taniec, w którym wzięła udział większość zbiorowości przybyłych z różnych krajów. Taniec w jakiejś mierze pełnił funkcję integracyjną, podobnie jak corlu mari. Jednakże wszyscy nas informowali, że prawdziwe corlu mari odbędzie się dopiero w niedzielę podczas oficjalnej uroczystości w Stejaru.

Oficjalne corlu mari, które odbyło się w niedzielę 30 sierpnia w Stejaru na otwartym powietrzu, z udziałem oficjeli z Bukaresztu, Konstancy i lokalnych władz, liderów arumuńskich lokalnych i ogólnorumuńskich, a nawet prezydenta Republiki Rumunii, miało inny charakter. Poprzedzone zostało długim programem folklorystycznym zaprezentowanym przez arumuński zespół z Verii. Sam „Wielki Taniec” poprowadził Kostika Canacheu, prezes Stowarzyszenia Arumunów w Rumunii i przywódca społeczności arumuńskiej w tym kraju. W corlu mari wzięło udział kilkaset osób, ale była to wciąż mniejsza część spośród wszystkich obecnych na festiwalu, a zatem liczba publiczności znacznie przekraczała liczbę aktywnych uczestników obrzędu. Jedynie członkowie zespołu folklorystycznego i niektórzy aktywiści arumuńscy ubrani byli podczas tańca w stroje ludowe/narodowe. Stanowili oni niewątpliwą atrakcją dla pozostałych uczestników festiwalu, którzy chętnie ich fotografowali. Muzyczny podkład tańca wykonywał zespół łączący tradycyjną muzykę arumuńską z elementami współczesnej muzyki rozrywkowej. Wątek integracyjny podczas corlu mari w Stejaru wydawał się schodzić

w pewnej mierze na drugi plan, natomiast ukazanie świata zewnętrznemu, niearumuńskiemu, własnego kulturowego oblicza, własnej obecności stało się punktem pierwszoplanowym. Nie znaczy to jednak, że dla osób uczestniczących w tańcu nie miał on charakteru emocjonalnego – często otwarcie dawali temu wyraz. Nie bez znaczenia był tu fakt, że w trakcie tańców pojawiła się nie tylko flaga arumuńska, lecz także flaga Unii Europejskiej.

Na wielkiej uroczystości ogólnoarumuńskiej w Moskopolu w 2010 r. nie odbył się w ogóle wcześniej planowany taniec corlu mari, natomiast przewodniczący międzynarodowego stowarzyszenia arumuńskiego zaśpiewał po arumuńsku hymn Unii Europejskiej *Oda do radości*. Czyżby ten fakt był znakiem spadku znaczenia w społeczności arumuńskiej wspólnotowego tańca? Ciekawe, czy do nacisku na jego tańczenie ideologowie ruchu etnicznego Vlachów jeszcze wrócą, jak to zrobili np. Buriaci z jochorem.

## JOCHOR – WSPÓLNOTOWY TANIEC BURIACKI

Analizując sens buriackiego – a w swej genezie zachodnioburiackiego – tańca o dziś najczęściej używanej nazwie jochor, zauważamy, jak tradycyjna forma tańca zostaje „spożytkowana” we współczesnym świecie społecznym. Są to świadome zabiegi skierowane na budowanie narodowej wspólnoty Buriatów przez buriackie elity. Następuje odnawianie jochora we współczesnej rzeczywistości ekonomicznej, społecznej i politycznej; dokonuje się przy użyciu jochora konstruowanie narodu buriackiego za pośrednictwem imprezy publicznej – festiwalu „Noc Jochora”. Wokół dawnego tańca w kręgu zbudowany został w założeniu ogólnoburiacki festiwal o podwójnej ideologii: 1) jochor w zamyśle jednoczy wszystkich Buriatów, również potomków tych, którzy jeszcze sto lat temu o nim nie słyszeli, 2) zmierza do zachowania lub odtworzenia ginącej bądź zagubionej tradycji, traktowanej jako narodowa. Tańczony jest wobec tego jochor w różnych wersjach, ukazujących jedynie regionalne i plemienne różnice Buriatów – jednego narodu.

„Noc Jochora” to nowoczesna forma zachowania elementu tradycji buriackiej, która ulega gwałtownej destrukcji: prześladowana, a obecnie pod wpływem procesów globalizacyjnych odchodząca w przeszłość. W 2008 r. władze Republiki Buriacji podjęły decyzję o ustanowieniu corocznego festiwalu, nazwanego „Noc Jochora”, który w lipcu odbywa się w stolicy, Ułan Ude<sup>6</sup>.

W 2012 r. była to jubileuszowa, piąta edycja „Nocy Jochora”, ogólnoburiackiego festiwalu folklorystycznego, skupionego na tradycyjnym tańcu w kręgu Buriatów. Stadion w Ułan Ude stał się w dniach 13 i 14 lipca 2012 r. oraz 13 i 14 lipca 2013 r. miejscem (w obu tych terminach autorka prowadziła obserwację) kolejnych edycji festiwalu. W roku 2013 impreza nabrała jeszcze większego rozmachu – wzięło w niej udział około pięciu tysięcy uczestników i widzów.

<sup>6</sup> Zob.: E. Nowicka, „Noc Jochora” – tradycja konstruowana i rekonstruowana, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2012, nr 4.

Cała folklorystyczna impreza zbudowana jest wokół tańca. W przeszłości tańczono go w momentach zmian, ważnych dla społeczeństwa – w swojej symbolice zaznaczał jego odrodzenie. Krąg jochora symbolizował jedność i wspólnotę zbiorowości rodowej. Wraz z głębokimi przeobrażeniami społecznymi zmienił się sens i symbolika jochora – z tańca o wymowie rodowej zmienia się w taniec o symbolice narodowej, a proces ten jest kierowany przez buriackie elity intelektualne<sup>7</sup>. Nikt nie zaprzecza, że taniec ten ma pochodzenie zachodnioburiackie, wiąże się silnie z tradycją szamanistyczną tego obszaru, a jednak rozpowszechniany jest jako tradycja ogólnoburiacka. Następuje zjawisko budowania kanonu kultury narodowej ze zróżnicowanych elementów o pierwotnie terytorialnie ograniczonym zasięgu<sup>8</sup>. Dziś jest na terenach zachodnich tańczony z okazji obrzędów szamanistycznych, związanych z kultem przodków i duchów (gospodarzy) określonych miejsc, ale dotyczy to jedynie Buriatów zachodnich, tych, którzy od stuleci mieszkają na zachód od Bajkału i zachowali wśród elementów tradycji właśnie najbardziej z nich archaiczne.

Jochor wokół góry Jord jest kulminacyjnym momentem podczas festiwalu „Jordyńskie Igrzyska”, odbywającym się w Buriackim Okręgu Ust-Ordyńskim, na zachód od Bajkału. Festiwal odbywa się nieregularnie co kilka lat od 2000 r. (obserwacja terenowa festiwalu przeprowadzona była w roku 2000 i 2010). Sens tańczenia jochora – tak jak to rozumieją Buriaci biorący udział w „Jordyńskich Igrzyskach” – tłumaczy Buriatka, przewodnicząca miejscowej administracji w buriackiej wsi: *Tam jest taka wielka góra, Jord, dookoła tej góry zbiera się kilka pierścieni ludzi [...] na przykład zdarzają się nawet trzy koła, cztery koła. Jeśli na przykład utworzono cztery szczelne koła, udało się wziąć za ręce, czyli to jest jakby symbolem tego, że [...] wszystko będzie dobrze. A jeśli zdarza się, że na jakimś odcinku nie udało się domknąć, to jest jakiś minus<sup>9</sup>.*

Dzięki zabiegom kręgów buriackiej inteligencji twórczej jochor nabiera w skali ponadlokalnej sensu tańca ogólnonarodowego, czego wyrazem i narzędziem jest festiwal „Noc Jochora” (obserwacja festiwalu w edycjach w roku 2012 i 2013 w Ułan Ude). Buriaci we wszystkich miejscach zamieszkania – w Republice Buriacja, w obu buriackich okręgach (Ust-Ordyńskim i Agińskim), w Mongolii i Chinach (w Mongolii Wewnętrznej), a także mieszkający na emigracji w krajach europejskich czy w USA tańczą przy ważniejszych okazjach i świętach jochor jako symbol swojej narodowej wspólnoty<sup>10</sup>. Na Piątej Alei w centrum Nowego Jorku grupa Buriatów także wykonała jochor. Tańczą również z okazji obchodów najważniejszego buriackiego święta – buddyjskiego nowego roku, sagałganu. Wtedy to w Ułan Ude, mimo mrozu (święto przypada niezmiennie w środku zimy), masy ludzi wspólnie tańczą na ulicy jochor.

Uczestnicy festiwalu „Noc Jochora” poza biernym odbiorem występów artystycznych mają też sami jochor tańczyć. Pierwszy naukowy opis wykonany przez

<sup>7</sup> *Tamże*, s. 123.

<sup>8</sup> Por.: T. Edensor, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, przeł. A. Sadza, Kraków 2004, *Cultura*.

<sup>9</sup> Wywiad, 2010.

<sup>10</sup> E. Nowicka, „Noc Jochora”...

M.N. Changałowa ukazuje zasadnicze rysy dzisiejszego jochora: *Narodowy taniec chararha dzieli się na trzy części: pierwsza, kiedy tańczący, tworząc krąg, trzymają się za ręce i w tym czasie poruszają się powoli zgodnie z kierunkiem słońca i śpiewają przeciągłe pieśni. Drugi etap polega na zbliżeniu się tańczących do siebie i splecionymi rękami machaniu w górę i w dół. W tym czasie pieśń towarzysząca tańcowi jest śpiewana mniej przeciągłe i głośniejsze niż w pierwszej fazie. Trzeci etap polega na tym, że tańczący stoją bardzo blisko siebie, z łokciami pod kątem prostym i wszyscy razem skaczą do góry. Tańczą tak do zmęczenia*<sup>11</sup>.

Współcześni buriaccy intelektualiści mają świadomość pochodzenia jochora od tańca poprzedzającego polowanie, choć dawny jego sens ekonomiczny odchodzi w przeszłość i taniec nabiera znaczenia symbolicznego. Dziś wskazać można na dwie formy funkcjonowania jochora: pierwsza praktycznie jest pozbawiona muzycznego zaplecza instrumentalnego, towarzyszy mu tylko zbiorowy śpiew. W tej postaci jochor wykazuje bardzo duże zróżnicowanie lokalne. Obrzędowy sens tańca to połączenie zabawy, śpiewu i działania magicznego ruchu po kręgu<sup>12</sup>.

Dziś również wiąże się z szamańskimi obrzędami składania ofiar, prześlągnięcia istot boskich i sprowadzania szczęścia. Jednak w takiej postaci przetrwał tylko u Buriatów zachodnich, którzy zachowali najstarsze, najbardziej archaiczne kultury szamańskie, ze swej istoty odzwierciedlające strukturę rodową<sup>13</sup>. Tańczenie jochora wśród Buriatów zachodnich związane jest z tajłaganem, obrzędem szamańskim dziś się odradzającym na obszarach na zachód od Bajkału wraz z całym szamanizmem. Jochor tańczy się na zakończenie tajłaganu, obrzędu, który ma sprowadzać szczęście, pomyślność i płodność dla zbiorowości rodowej.

Natomiast festiwal „Noc Jochora” jest zorganizowany celowo, świadomie, jako nowoczesna forma akcentowania wspólnoty etnicznej Buriatów. Podczas „Nocy Jochora” na scenie odbywają się występy artystów najważniejszego buriackiego teatru „Bajkał”, ukazujące nie tylko sam jochor, ale również wszelkiego typu twórczość buriacką – utwory stworzone i wykonywane przez buriackich artystów, pochodzących z różnych obszarów etnicznej Buriacji. We wszystkich opisach, tekstach reklamujących „Noc Jochora” wymienia się najwybitniejszych buriackich wykonawców, których można na festiwalu zobaczyć i usłyszeć. Uczestnicy festiwalu, poza biernym odbiorem występów artystycznych, mają też sami jochor tańczyć. Znaczna część czasu festiwalu jest poświęcona nauce tańca: konkretnych kroków, sposobu poruszania rękami, postawy ciała w określonych momentach tańca. W tekście zamieszczonym na plakacie informującym o „Nocy Jochora” oprócz informacji o dacie 13-14 lipca pojawia się w związku z tym praktyczna rada/prośba, żeby panie przyszły w obuwii na płaskim obcasie, gdyż przyda się to w trakcie tańczenia. W internetowym opisie współczesnego jochora pojawia się następujący tekst: *Zdaniem artystów teatru „Bajkał” siła jochora leży w jego energetyce,*

<sup>11</sup> Changałowa 2004, za: Л. Д. Дашиева, *Бурятский круговой танец ехор: историко-этнографический, ладовый, ритмический аспекты*, Улан Удэ 2009, s. 25.

<sup>12</sup> Л. Д. Дашиева, *Бурятский круговой танец ехор...*, s. 31.

<sup>13</sup> *Tamże*.

kiedy uczestnicy tańczą, trzymając się za ręce i poruszając się po kręgu słońca, są zjednoczeni uczuciem wspólnoty i przyjaźni. Pojawia się też zachęta dla miłośników rekordów: Organizatorzy chcą ustanowić światowy rekord wielkości jochora<sup>14</sup>. Plakat informujący o festiwalu podaje: *Jochor jako taniec, jako żywe działanie; jako hobby i swoisty sposób rekreacji, po prostu wchodzi w nasze codzienne życie. Z głębin wieków jochor wnosi magiczną siłę przyciągania. Raz nauczywszy się tego tańca, nigdy nie zapomnisz jego rytmicznego ruchu*<sup>15</sup>. Wskazuje się więc na starodawność tańca uświęcającą go, na jego magiczną siłę, która z tej dawności wynika, a zarazem na jego charakter zabawowy – hobbistyczny, rekreacyjny.

Członkowie „Bajkału”, najwybitniejszego zespołu folklorystycznego Republiki, pokazują na scenie sposób tańczenia, zachęcają do stworzenia kręgu, najpierw jednego, potem drugiego i trzeciego, tłumaczą kroki, pokazują, jak należy się trzymać za ręce, jakie ruchy wykonywać rękami i całym ciałem. Wskazują, jak się w kręgu do siebie zbliżać, jak podnosić splecione ręce podczas tańca, jak się w kręgu poruszać zgodnie z ruchem słońca. Poddają słowa rytmicznej pieśni, którą podchwytyują tancerze. Większość osób znajdujących się na sztucznej trawie stadionu bierze aktywny udział w tańcu. Do kręgów wchodzi sami artyści, którzy z bliska instruuja tancerzy, pokazując właściwe kroki i ruchy. Widać wzory kroków i ruchów, które są opisywane przez dawniejszych etnografów, co pokazuje, jak się świadomie sięga do wiedzy naukowej i jak świadome działanie kreuje nową formę tradycji. Część tańczących dobrze zna kroki, inni uczą się ich z zaangażowaniem. Wśród uczestników jest atmosfera gorliwości, dążenia do nauczenia się i stosunkowo mniej ważna staje się faktyczna znajomość kroków niż sama chęć ich opanowania oraz fakt przebywania razem we wspólnym dążeniu do zaznaczenia swojej kulturowej specyfiki. Na koniec festiwalu prowadzący ze sceny wznoszą triumfalne okrzyki, które powtarzają uczestnicy z podniesionymi rękami. Pada wezwanie: *Buriaci naprzód!*, które podchwytyują uczestnicy.

Interesującym elementem nauki tańczenia jochora jest pokazywanie kroków, rytmów, melodii i tempa tańca poszczególnych grup plemiennych i zarazem terytorialnych. W lipcu 2012 r. tańczony był jochor Buriatów zakamieńskich (z obszaru zachodniego – okolice jeziora Hubsuguł), Echirytów (mieszkających głównie na zachód od Bajkału, w Buriackim Okręgu Ust-Ordyńskim i częściowo na wschodnim brzegu jeziora), Buriatów barguzińskich (zamieszkałych głównie na północno-wschodnim brzegu Bajkału i w dorzeczu rzeki Barguzin), a także jochor Buriatów wschodnich – choryńskich (z rejonu kiżyngińskiego Republiki Buriacji). Wszystkie kroki tego tańca są stosunkowo łatwe do powtórzenia, ale rytm i rodzaj motoryki przy tańczeniu jochora z różnych miejsc i identyfikowanych jako jochor określonych grup plemiennych różni się znacznie. Po szybkim i energicznym jochorze Echirytów nastąpił skacząco-podrygujący jochor barguziński, następnie najszybszy – z krokiem bieganym – jochor zakamieński, a po nim powolny, spokojny, flegmatyczny taniec Buriatów Chori, któremu towarzyszy przeciągła pieśń.

<sup>14</sup> To nawiązanie do rekordu Guinnessa z 2012 r., gdy osuochaj tańczyło razem 15 tys. osób.

<sup>15</sup> Новости Бурятии, [online] <http://www.infpol.ru>.

Na scenie dwie osoby (mężczyzna i kobieta), ubrane w stroje narodowe, zapowiadają kolejne występy, na zmianę po buriacku i po rosyjsku w 2012 r., a prawie wyłącznie po buriacku w 2013 r., wymieniając pochodzenie terytorialno-plemienne poszczególnych form tańca, i opisują poszczególne wersje jochorowego kroku. Tańczący, którzy sami pochodzą z różnych grup terytorialno-plemiennych, z jednakowym zaangażowaniem i werwą angażują się w kolejno inicjowane różne wersje tańca.

Fakt tańczenia przez wszystkich zebranych jochora w stylu poszczególnych grup rodowo-plemiennych należy rozumieć jako przejaw głębokiej przemiany znaczenia tańca w życiu społecznym Buriatów i sensu nadawanego jego wykonywaniu. Ten proces przemian jest akcją zaplanowaną i sterowaną i nie należy do zjawisk rozgrywających się w kulturze spontanicznie, choć akceptacja, zrozumienie, emocjonalne zaangażowanie poważnej części społeczeństwa buriackiego w festiwal „Noc Jochora” świadczą o dobrze skierowanych intencjach i działaniach buriackiej elity narodowej. Podziały rodowo-plemienne, mimo że zaznaczają się w życiu codziennym, choćby poprzez sposób przedstawiania się przy poznaniu się, nie stanowią już jedyne ani – twierdziłabym stanowczo – najważniejszego oparcia dla identyfikacji. Jest się dziś Echirytem, należy się do określonego rodu z plemienia Chori, ale przede wszystkim jest się Buriatem. Obecnie buriackość w konstrukcji etnicznego samookreślenia wysuwa się na plan pierwszy. Na rzecz takiego procesu budowania ogólnoburiackiej tożsamości, poczucia wspólnoty, a nawet jedności oddziałuje polityka elit intelektualnych etnicznej Buriacji.

Pierwszego dnia festiwalu w 2012 r. w połowie uroczystości na stadion przyszło ponad tysiąc osób – szacunki dotyczą liczby osób równocześnie przebywających na stadionie. W roku 2013 w szczytowym momencie na stadionie było już około pięciu tysięcy osób, których w drugim dniu festiwalu przyciągnęły znane nazwiska wykonawców pieśni i tańców. Jubileuszowy festiwal „Noc Jochora” odbywał się w 2012 r. z ramach programu „Buriacja – ogrom wrażeń” Ministerstwa Kultury Republiki Buriacji. W informacjach o festiwalu, w których podkreślany jest jego narodowy charakter, czytamy: *Festiwal jest żywym wydarzeniem, przyciąga uwagę przede wszystkim dzięki swojemu narodowemu [nacjonalnemu] kolorytowi.*

Nie wspomina się aspektu rodowego, plemiennego, lokalnego czy religijnego (szamańskiego) tańca. Stylistyka wykonywanych na festiwalu pieśni, i tych jochorowych, i tych z jochorem bezpośrednio niezwiązanych, bywa bardzo różnaita, w tym czasem bardzo nowoczesna. Szczególnie buriaccy artyści przybywający z Mongolii i Chin oferują najbardziej współczesne aranżacje buriackiego folkloru. W reklamowym opisie „Nocy Jochora” czytamy: *Wykonywali remiks narodowej buriackiej pieśni Хатарыш (Chatarysz). Remiks stworzył najmodniejszy aranżer Mongolii Bajarchuu*<sup>16</sup>. Atmosfera na festiwalu jest radosna, przyjacielska i charakteryzuje się tym (podobnie jak w trakcie sardany i corlu mari), co za Michaeliem Herzfeldem nazwałabym intymnością kulturową<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Министерством культуры Республики Бурятия, [online] <http://minkultrb.ru/>.

<sup>17</sup> M. Herzfeld, *Zażyłość kulturowa...*

## OSUOCHAJ – TANIEC SACHA (JAKUTÓW)

Osuochaj to taniec w kręgu Jakutów, uznany za najbardziej archaiczny rytuał starożytnych turkijskich czcicieli słońca z Centralnej Azji<sup>18</sup>. Po 1991 r. stał się jednym z emblematów kultury jakuckiej, rozwija się jako narodowy taniec Sacha (Jakutów). Odbywany jest przede wszystkim w powiązaniu z największym jakuckim świętem yseachem, obchodzonym w ostatnich dniach czerwca i kojarzonym z letnią kulminacją słoneczną. Jak twierdzą przedstawiciele bujnie się rozwijającej jakuckiej folklorystyki, w dawniejszych czasach intensywnego pasterstwa yseach rozpoczynał cykl rytualny, związany z płodnością, już w połowie maja – w momencie, gdy łąki się zazieleniły – i trwał do sianokosów, czyli do najważniejszego zbioru plonów, niezbędnego do przetrwania bydła. Obok istotnego sensu ekonomicznego – płodnościowego, jedną z pierwotnych funkcji, które w dawnym życiu społecznym pełnił osuochaj, było dostarczanie okazji do spotkań rozproszonych grup ludzkich, umożliwienie spotkania rozsianych po ałasach (polanach z jeziorem w tajdze) Sacha, poznawanie się młodych ludzi, a także, istotna dla rozwoju każdej społeczności, wymiana kulturowa. Najwybitniejsza badaczka osuochaja Angelina Łukina wskazuje na różnorodność i wyróżnia trzy grupy tańców Sacha: obrzędowe, naśladujące i zabawowe<sup>19</sup>. Dziś osuochaj tańczy się zarówno w celach rytualnych, jak i towarzyskich, zabawowych, np. podczas wesel, spotkań przyjaciół, a także na cotygodniowych zebraniach członków stowarzyszenia osuochaistów, założonego w Jakucku w 1987 r. i do dziś rozwijającego swoją aktywność.

Osuochaj jest kulminacyjnym punktem yseachu, głównego święta Jakutów, czczącego w końcu czerwca słońce i najdłuższy dzień. Obchodzone we wszystkich ulusach i mniejszych jednostkach administracyjnych lokalne yseachy oraz trwający dwa dni yseach centralny w Jakucku obejmują obok rozmaitych obrzędów i występów także tańczenie osuochaja (obserwacja terenowa w 1999 r. w Jakucku i w 2013 r. w Jakucku, Wierchniewilujsku i miejscowości Ust'-Maja). W różnych miejscach na terenie świętowania pojawiają się kręgi, które tańczą równocześnie, prowadzone przez różnych przewodników (zapiewajłów). Odbývają się konkursy zapiewajłów, którzy prześcigają się pomysłowością pieśni przekazywanych grupie tancerzy, jak i kunsztem poetyckim w stylu jakuckim. Ważny okazuje się również styl śpiewu – tojuk, specyficzne etniczne używanie aparatu głosowego.

Zwraca się uwagę<sup>20</sup> na powiązanie ruchu, działania i zabawy w osuochaju, podobnie jak w jochorze, który zdaniem buriackiego uczonego D.S. Dugarowa<sup>21</sup> wiąże się z tą samą nadbajkalską tradycją, sięgającą korzeniami do starożytnych kontaktów ze spo-

<sup>18</sup> Н.Е. Петров, *Осуохай древний хоровод солнцеклонников*, [w:] *Хороводные песни якутов. Теория и практика*, ред. А.С. Ефимова, Якутск 2006, s. 8-10.

<sup>19</sup> А.Г. Лукина, М.Я. Жорницкая, *Традиционная танцевальная культура якутов*, Новосибирск 1998.

<sup>20</sup> *Хороводные песни якутов...*

<sup>21</sup> Д.С. Дугаров, *Исторические корни белого шаманства. На материале обрядового фольклора бурят*, Москва 1991.

łecznościami indoeuropejskimi. Specyfika sposobu tańczenia i towarzyszących tańcowi w kręgu pieśni Buriatów i Jakutów mają jego zdaniem wspólne źródło<sup>22</sup>. Taniec, podobnie jak jochor, odbywa się w zamkniętym kręgu, który porusza się zgodnie z ruchem słońca. Krok jest bardzo prosty i polega na wysuwaniu lewej nogi do przodu i pociąganiu prawej na jej wysokość. Tancerze trzymają się za ręce, często ze splecionymi palcami i na tyle blisko, aby poczuć dotyk łokcia (istnieje nawet jakuckie określenie, które można przetłumaczyć jako „poczucie łokcia”). Taniec może trwać kilkadziesiąt minut, ale bywa też wielogodzinny, nabierając wówczas charakteru transowego. Temu prostemu tańcowi towarzyszą pieśni o bardzo specyficznym charakterze, wzmagające poczucie wspólnoty. Jak pisze jakucka badaczka folkloru Sacha, pieśni towarzyszące cyrkularnym tańcom są *jednym z rozwijających się, niestarzejących się elementów jakuckiego folkloru*<sup>23</sup>. Przewodnik śpiewa rytmicznie wymyślony przez siebie tekst, który dzieli na małe kawałki, powtarzane przez wszystkich uczestników tańca. Całość takiej pieśni to opowieści o tym, co się zdarzyło w ostatnich dniach, w dziejach Jakutów, czasami są to szersze wypowiedzi ideologiczne czy programowe, teksty o charakterze religijnym o zachwycie światem i otaczającą przyrodą. Tekst powtarzają wszyscy tancerze w rytm równego kroku. Niezwykle ważną rolę odgrywają w osuochaju osoby przewodników, „zapiewajłów”, którzy prowadzą osuochaj, wyśpiewując krótkie, przez wszystkich powtarzane wersy.

Osuochajowi przypisuje się ogromne znaczenie na różnych płaszczyznach. Założyciel stowarzyszenia tancerzy osuochaja Nikołaj E. Pietrow pisał: *Osuochaj ma rolę kulturotwórczą, ale także ogromne znaczenie lecznicze oraz wychowawcze*. Taniec dawniej miał, jego zdaniem, służyć jako narzędzie walki o zdrowy obraz życia, działając też na rzecz „oczyszczenia od wszelkiego zła”. Lansowany obraz osuochaja sięga do argumentów o charakterze duchowym, moralnym, ale co najmniej w tym samym stopniu angażuje język współczesnego alternatywnego dyskursu na temat zdrowia: *dostarcza bioenergii, polepsza pracę serca, mózgu, wzmacnia biopole (kut-sur kurute, co jest warunkiem stuprocentowego zdrowego organizmu człowieka). Osuochaj przy akompaniamencie własnego śpiewania i chóru jako gimnastyka organów oddechowych poprawia pracę systemu sercowo-naczyniowego i oddechowego, leczy artretyzm, choroby stawów, anginę, bronchit i inne*<sup>24</sup>. Kwestie „energetyki” i „biopola” podkreślali w moim badaniu z 2013 r. właściwie wszyscy rozmówcy, którzy brali udział w tańcu. Tworzy się ono, według uczestników, podczas wspólnego tańca w wyniku przekazywania i wzmacniania energii w trakcie trzymania wzajemnie dłoni.

Podkreśla się ogromną wagę osuochaja i wykonywanych w trakcie tańca pieśni dla trwałości i rozwoju kultury Sacha. Pietrow w tym duchu gloryfikuje taniec: *Osuochaj dla modych jest szkołą języka ojczystego, poetyckiej mowy aliteracyjnej, kuźnią dla wychowania przyszłych poetów improwizatorów, tojuksutów – śpiewaków z narodowym ustawieniem głosu. Osuochaj ogólnie, a zwłaszcza na yseachu wpaja miłość do rodzimej kultury i przyrody, wywołuje uczucie zjednoczenia [spłaczionności], kolektywizmu, równości*

<sup>22</sup> Tamże.

<sup>23</sup> *Хороводные песни якутов...*, s. 3.

<sup>24</sup> Н.Е. Петров, *Осуохай...*, s. 9-10.

*i dumy narodowej*<sup>25</sup>. Podkreślane są zalety osuochaja dla zachowania żywotności i ogólnego rozwoju jakuckiej kultury.

Muzykologiczne i historyczne badania etnograficzne w nauce jakuckiej skierowane na zgłębianie różnych aspektów osuochaja są bardzo zaawansowane. Towarzyszy im przekonanie o istotności tego wspólnotowego tańca dla całej kultury jakuckiej. Zajmowano się np. związkiem aliteracji (powtarzaniem w pieśni tego samego dźwięku w każdej strofice) i rytmu w wierszu śpiewanym, związkiem tego rytmu z krokiem tańca, sensem poszczególnych gestów i deklamowanych (śpiewanych) słów.

Osuochaj związany jest głęboko z duchową warstwą jakuckiej religii, całością światopoglądu religijnego<sup>26</sup>, z obecną w tradycji narodów turkijskich Azji Centralnej koncepcją trzech poziomów świata, na którą składają się: niebios (świat górny), ziemia (świat środkowy) i świat podziemny (dolny). Świat górny – jasny i czysty, zamieszkały przez istoty niebiańskie, boskie, oceniane zawsze pozytywnie – wiązany jest z wartościami wyższymi. Środkowy świat jest zamieszkały przez ludzi, którzy przychodzą tu na określony czas. Jest to miejsce niespokojne, pełne sprzeczności i bezładu. Świat dolny – nieprawidłowo porównywany z chrześcijańską ideą piekiel – budzi skojarzenia ze złem, złymi duchami, niebezpieczeństwem, zagrożeniem. Osuochaj ukazuje przestrzenne wyobrażenie tych trzech poziomów egzystencji, a wykorzystując kształt koła, stworzonego z połączonych ludzkich istot, odwołuje się także do idei osi świata, centralnie położonego punktu kregu, umożliwiającego łączenie trzech światów. Taniec w ten sposób wyraża światopogląd jakucki, a mit i sztuka stanowią w osuochaju nierozzerwalną całość. Ponadto taniec ten można traktować jako rytuał, który jest powtarzaniem mitu, tak jak to rozumiał Eliade<sup>27</sup>, do którego koncepcji odwołują się dzisiejsi ideologowie jakuccy piszący o osuochaju. Ścisły związek z trójdzielną wizją świata mają wyobrażenia ptaków, które pojawiają się podczas odprawiania tańca, gdyż właśnie te istoty, żyjące na ziemi (świat środkowy) i wznoszące się w powietrze (świat górny), są pośrednikami między wszystkimi poziomami, a osuochaj zarówno w przeszłości, jak i dziś jako taniec rytualny jest rozumiany jako przeżywanie łączności człowieka ze światem górnym i wędrówka między światami. W obecnej praktyce tańczenia osuochaja zauważyć można (wyrażane *expressis verbis* w wywiadach) dążenie do zbliżenia się do świata górnego sił i bytów boskich, nawiązanie z nimi kontaktu. *Religijne pochodzenie yseachu i korowodu sprawia, że poprzez symbole odnoszą się one do komunii z niebiańskimi bóstwami i ziemskimi dobrymi duchami*<sup>28</sup>.

Współczesne funkcje osuochaja interpretować trzeba zarówno w kategoriach emicznych, jak i etycznych jako wzmacnianie poczucia wspólnoty, manifestacja siły tradycji i istnienia tożsamości Sacha. W roku 2012 podczas centralnego yseachu w Jakucku został pobity rekord Guinnessa – wtedy to 15 tys. osób razem tańczyło osuochaj na uli-

<sup>25</sup> Tamże, s. 10.

<sup>26</sup> Tenże, *Хороводные песни осуохай как жанр якутского фольклора*, „Советская тюркология” 1990, nr 3.

<sup>27</sup> M. Eliade, *Mit wiecznego powrotu*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1998.

<sup>28</sup> Н.Е. Петров, *Осуохай...*, s. 16.

cach miasta. Zdjęcia co najmniej sześciu kręgów są powielane, pokazywane jako dowód sukcesu wspólnotowego ruchu wśród Jakutów. W ten sposób Sacha stają się wzorem solidarności i efektywności wśród rdzennych narodów Syberii, w tym przede wszystkim wśród Buriatów, narodu liczebnie od Sacha większego. Dostarczają wzoru regeneracji i rozwoju tradycji w obrębie współczesnej cywilizacji.

## TANIEC DUCHÓW WŚRÓD RDZENNYCH AMERYKANÓW

Taniec duchów, ruch społeczny klasyfikowany także jako religijny, skupiony wokół rytualnego tańca w kręgu, odegrał ogromną rolę w rozwoju kultur rdzennych Amerykanów. Wiązany jest z procesem dezorganizacji życia plemiennego, który w latach 70. XIX w. dotarł do Kalifornii, a dwadzieścia lat później ogarnął Wielkie Równiny. Tancerze w tańcu duchów wierzyli w millenarystyczne proroctwo Indianina z plemienia Paiute, Wovoki, który zapowiadał gwałtowne zniszczenie i przemianę świata – nowy świat, który powstanie po kataklizmie, będzie rajem bez śmierci i chorób, a Indianie wrócą do swego tradycyjnego życia i dawnych obyczajów, na prerie powrócą wielkie stada bizonów, które zapewnią dobrobyt myśliwym. Znikną biali, a na ziemię przybędą wszyscy zmarli przodkowie Indian. Ruch tańca duchów był zdecydowanie pacyfistyczny, prorok pisał: *Gdy przybędziecie do domu, musicie zrobić taniec, aby trwał pięć dni. Tańcicie cztery kolejne noce, ostatniej nocy utrzymujcie taniec aż do rana piątego dnia. Potem wszyscy powinni się wykąpać w rzece, a potem rozejść się do swoich domów. Wszyscy macie robić tak samo<sup>29</sup>. Chcę, abyście tańczyli zawsze co sześć tygodni. Róbcie ucztę w tańcu, rozdawajcie żywność tak, aby każdy mógł zjeść. Potem wykąpcie się w wodzie<sup>30</sup>.*

Ceremonialny taniec odprawiano według reguł proroka. Na spulchnionej ziemi, na której warstwa lotnego pyłu miała grubość nawet kilkunastu centymetrów, odbywał się zbiorowy taniec. Czasami w kręgu tańczących pojawiał się ogień – ognisko konstruowano tak jak szkielec tipi. Siuksowie, Kiowa i inne plemiona południowe tańczyły wokół cedrowego drzewa, uważanego tradycyjnie za święte dzięki czerwonej barwie sugerującej krew – symbol życia. Również tradycyjny taniec wojenny tańczono wokół drzewa cedrowego, na którym wieszano łuk, strzały, koła i patyki do tradycyjnych gier oraz amerykańską flagę lub jakiś kawałek kolorowego materiału. Czasem koło drzewa umieszczane były wypchane ptaki (por. osuchoj!) lub inne zwierzęta. Pióra ptasie umieszczano we włosach przed rozpoczęciem tańca. Również ceremonialne stroje – tzw. koszule duchów, które mieli prawo nosić ci, którzy podczas poprzedniego tańca doznali wizji – były ozdobione malowidłami ptaków. Przed tańcem tancerze odbywali kąpiel parową. Ich ciała malował kapłan, co miało inspirować wizję podczas tańca. Wśród niektórych plemion przed tańcem grupa ustawiała się twarzą do słońca, czasem odbywano też rytuał wspólnego palenia fajki, kiedy to fajka krążyła między tancerzami.

<sup>29</sup> J. Mooney, *The Ghost Dance Religion and the Sioux Outbreak of 1890*, „XIV<sup>th</sup> Annual Report of the Bureau of Ethnology” 1892-1893, cz. 2, s. 57.

<sup>30</sup> *Tamże*, s. 781.

Następnie przywódca tańca łączył ręce tancerzy w kole, sprawdzając, czy palce są ciasno splecione. Wtedy zaczynał się śpiew. Pieśni miały charakter mistyczny i ekstatyczny. W miarę nasilania się atmosfery ekstazy taniec przyspieszał. Osoby, które doświadczały transu i miały wizje, padały na ziemię i były wprowadzane do środka kręgu. Podczas przerw spożywano posiłek i wygłaszano kazania, a kapłani opowiadali i interpretowali wizję poszczególnych osób, które budziły się z transu. Pieśni w paru krótkich zdaniach zdawały sprawę z treść wizji. W tańcu brali udział absolutnie wszyscy członkowie społeczności: dzieci, młodzi, starzy, kobiety i mężczyźni. Pieśń kończącą kilkudniowy taniec śpiewano z twarzą zwróconą ku słońcu.

Charakterystyczny krok w tańcu duchów odbiegał od tańców tańczonych przez grupy rdzenne przy różnych okazjach. Krok w tańcu duchów, tak jak go opisywał nacoczny świadek i badacz terenowy James Mooney, zdumiewająco przypomina dzisiejszy krok w jakuckim osuochaju. Odsuwa się w lewo lewą nogę, do niej dosuwa się prawą, a nogi przesuwają się po ziemi, nie odrywając ich od podłoża. Podobnie jak w osuochaju podczas tańca duchów nie używano instrumentów muzycznych, jak tradycyjne bębny i grzechotki. Pieśni śpiewane w czasie współczesnego osuochaja i w tańcu duchów też wskazują na znaczne podobieństwo. Wielogodzinny, wielodniowy charakter tańca nadawał mu cechy ekstatyczne. Podobnie jak osuochaj miał charakter oczyszczający. Celem tańca było przyspieszenie realizacji oczekiwanego millenarystycznego przełomu, pożądanej przemiany świata. Trwający zaledwie kilka lat ruch religijny związany z tańczeniem tańca duchów miał charakter głęboko natywistyczny<sup>31</sup> – miało nastąpić nie tylko zatrzymanie przemian akulturacyjnych, związanych z ekspansją obcej cywilizacji, ale też przywrócenie stanu rzeczy sprzed tej ekspansji.

Byłabym skłonna uznać taniec duchów za prototyp dzisiejszych ruchów odrodzenia kulturowego, które powstają wśród rdzennych społeczeństw już nieznajdujących się na krawędzi śmierci biologicznej, ale doświadczających poważnego zagrożenia bytu kulturowego i kulturowej tożsamości. Podczas tańca duchów następowało przełamywanie granic plemiennych, podobnie jak dziś w syberyjskich tańcach w kręgu następuje przełamanie granic regionalnych. Taniec duchów rozpatrywać można w kategoriach stanu przejściowego społeczeństwa, które nie akceptowało całkowitej ruiny dawnego trybu życia i nie znajdowało sposobów adaptacji do nieuchronnych przeobrażeń porządku świata.

## KATEGORIA *COMMUNITAS* W ANALIZIE TAŃCÓW W KRĘGU

Turnerowska koncepcja *communitas* okazuje się przydatna do badania zarówno istoty, jak i mechanizmu socjologicznego tańców w kręgu, częstych w obrębie społeczeństw tradycyjnych i współczesnych. Victor Turner sam taniec, *expressis verbis*, wraz z jego zbiorowym charakterem i rytmicznością wymienia jako zachowania sprzyjające zaistnieniu *communitas*.

<sup>31</sup> R. Linton, *Nativistic Movements*, „American Anthropologist” 1943, Vol. 45, nr 2.

Zgodnie z koncepcją Turnera *communitas* to zarazem stan psychiczny jednostek biorących udział w społecznym działaniu, jak i stan społeczny charakteryzujący się równością, braterstwem – zatem *communitas* jest zarówno stanem społeczeństwa, jak i stanem umysłu<sup>32</sup>. W niektórych swoich publikacjach Turner skłania się do bardziej zdecydowanie społecznej interpretacji. *Communitas* to *rodzaj relacji społecznych*<sup>33</sup>, czyli nie to (lub przede wszystkim nie to), co się dzieje w jednostce – jej doznania, odczucia, stan psychiki – ale to, co się dzieje między jednostkami. *Communitas* daje efekty zarówno psychologiczne, jak i społeczne: zapewnia minimalizację potrzeb, brak rywalizacji między jednostkami i podzbiorowościami, która może zagrażać wspólnocie całości grupy.

### Aspekt psychologiczny

Analiza tańców w kręgu wymaga jednak bez wątpienia wniknięcia również w psychologiczne aspekty fizycznej bliskości ludzi zachodzącej podczas tańca. We wszystkich omawianych tańcach uczestnicy trzymają się za ręce, podczas niektórych z nich (osuochaj i taniec duchów) splecione są ciasno palce dłoni, a czasem (osuochaj i niektóre kroki w jochorze) zbliżenie osób w tańcu zakłada dotykanie się łokciami.

Przy tego rodzaju kontakcie czujemy nie tylko dotyk dłoni wraz ze wszystkimi ich drgnieniami, ale także dotyk całych rąk i ramion. Siłą rzeczy blisko siebie czujemy poruszenia bioder i całych ciał naszych sąsiadów z obu stron, nawet ich zapach, oddech i wyraz twarzy, które znajdują się blisko, spojrzenia mogą się krzyżować. Ponadto wszyscy w kręgu są do siebie zwrócenii twarzą, widzą siebie jako całość złączoną i zjednoczoną, mają ze wszystkimi bezpośredni kontakt wzrokowy. To fizyczne przeżywanie bliskości sprzyja przełamaniu izolacji poszczególnych indywidualów, wytworzeniu się poczucia wspólnoty i płynącej z niej siły.

Rozmówcy jakucy przypominali, że w przeszłości, kiedy obok siebie tańczyli młodzi mężczyźni i kobiety, mogli sobie dawać znaki porozumiewawcze, dotykać się biodrami, poznawać się fizycznie w warunkach rytualnie zorganizowanych, akceptowanych społecznie, podniesionych do roli okoliczności mających sakralną sankcję, uroczystych i wyczekiwanych.

Jednym z istotnych aspektów tańców w kręgu jest więc ich wymiar cielesny. Można zatem mówić o dwóch funkcjach psychologicznych tańca: wprowadzaniu harmonii ze światem i poczucia normalności, jak również wychodzenia z niej, opuszczania stanu odbieranego jako zwykły, normalny. Taniec może więc służyć jako narzędzie manipulacji stanami psychicznymi jednostek i całych grup<sup>34</sup>. W koncepcji zjawisk dynamicznych dziejących się w społeczeństwie Victora Turnera znajdujemy odwołania do procesów

<sup>32</sup> Por.: A. Szyjewski, *Człowiek w drodze do życia sakralnego. Sacrum, rytuał i symbol w koncepcji Victora Turnera*, [w:] V. Turner, *Las symboli. Aspekty rytuałów u ludu Ndembu*, przeł. A. Szyjewski, Kraków 2006, s. XVI, *Antropologia Religii*.

<sup>33</sup> V. Turner, *Liminalność i communitas*, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej – kontynuacje*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2004, s. 242.

<sup>34</sup> J. Kowalska, *Taniec drzewa życia. Uniwersalia kulturowe w tańcu*, Warszawa 1991, s. 38, *Seria Monografii Instytutu Historii Kultury Materialnej PAN*.

biologicznych rozgrywających się w ludzkim organizmie. Turner pisze np.: *Te indywidualne i grupowe struktury, noszone w ludzkich głowach i systemach nerwowych, mają funkcję sterującą, „cybernetyczną” wobec nieskończonego następstwa zdarzeń społecznych – narzucają im ten stopień uporządkowania, który same posiadają, i w istocie dzielą jednostki procesu na fazy*<sup>35</sup>. Jolanta Kowalska zwraca uwagę na ważny psychologiczny element w obrębie rytualnych tańców: *przekonanie o zdolności tańca do wymuszania pożądanego kształtu zdarzeń z przyszłości*<sup>36</sup>.

*Communitas* zawiera w sobie pewien stan psychiczny jednostek, ale jednostki nigdy nie są od siebie oddzielone, izolowane, nie pozostają w indywidualnym odosobnieniu. Dla zaistnienia *communitas* potrzebna jest obecność społeczeństwa. Ta konstatacja przywołuje skojarzenia z durkheimowskim sposobem rozumienia religii, w której znajdujemy załączki myśli Turnera.

Sądzę, że można mówić o zjawisku *communitas* w warunkach bliskiego, spontanicznego, choć także zarazem w pewien sposób organizowanego kontaktu międzyludzkiego, z którym mamy do czynienia w trakcie omawianych tańców w kręgu. Powstające podczas tego typu zbiorowych tańców *communitas* niejednokrotnie (osuochoj, sardana, czasem jochor) wiąże się z przeżyciami o charakterze sakralnym (transcendentnym). *Communitas* w koncepcji Turnera nie jest osiąganą w wyniku działania – magii, o *communitas* nie trzeba się ubiegać – jest dane, jest, jak mówi gdzie indziej, już w okresie zwrotu ku światopoglądowemu katolicyzmowi – „łaską”.

Chcę położyć nacisk na wagę wskazanej już cielesności międzyludzkich kontaktów w tańcach w kręgu, a także do biofizycznych źródeł *communitas*, które się w ich wyniku rodzi. Stan *communitas* wiąże się, według Turnera, z pewnymi elementami pracy naszego umysłu, a ściślej – mózgu. Posługując się innym językiem, domyślać się możemy, że możliwość powstawania *communitas* opiera się na właściwym gatunkowi ludzkiemu społecznym charakterze. Wszelka wspólnotowość, w tym również w jej aspekcie przeżywania *communitas*, ma tu głębokie zakorzenienie i bez niego nie byłaby możliwa. *Communitas* to, jak powiedziano, zarazem stan społeczeństwa i stan umysłu; jest to możliwe dlatego, że podczas przebywania w większej zbiorowości, a tym bardziej wtedy, gdy dochodzi do fizycznej (cielesnej) bliskości jednostek, wywołany może być u człowieka stan poczucia wspólnoty. Takie poczucie jest relacjonowane przez uczestników wszystkich czterech współczesnych tańców w kręgu. Zapewne zainteresowanie psychoterapeutów ma swe źródło w tej cesze wspólnotowych tańców.

## Aspekt społeczny

Wszyscy gdzieś z tyłu głowy mamy hasło: „wolność, równość, braterstwo”, bywa też, że co najmniej jeden z tych rzeczowników staje się wyjątkowo ceniony i emocjonalnie zabarwiony. Na co dzień trudno o realizację tych haseł, ale bywają okoliczności i warunki,

<sup>35</sup> V. Turner, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, Kraków 2005, s. 16, *Cultura*.

<sup>36</sup> J. Kowalska, *Taniec drzewa życia...*, s. 50.

w których do niej dochodzi – jest to proces tworzenia się *communitas*. W rozumieniu Turnera *communitas* wiąże społeczeństwo w całość mimo podziałów i mimo struktury władzy – jest to coś, co leży u „ludzkich”, czyli głębszych podstaw takich wspólnot na mniejszą, większą i największą, czyli ogólnoludzką, skalę. W tej koncepcji „społeczne” nie równa się „strukturalne” czy „ustrukturowane”. Turner mówi o związkach uniwersalnych wartości z duchem i *communitas*, iż *angażuje ona całego człowieka w jego relacji do drugiego całego człowieka*<sup>37</sup>.

*Communitas* to zawsze zagrożenie dla struktury – można powiedzieć, że tak jak dla zdogmatyzowanej doktryny religijnej jest zagrożeniem mistycyzm, mistyków często się nie lubi w utrwalonych religijnych instytucjach, bo są oni dla instytucji niebezpieczeństwem. *Communitas* jest spontaniczne i pojawia się jako opozycja wobec władzy. W procesie tworzenia się *communitas* pojawia się ważna dla konstruowania więzi na wyższym poziomie (etnicznym, narodowym) tendencja do poszerzania więzi, odczuwania wspólnoty. Zjawisko to zauważamy w opisanych tańcach w kręgu – „tu i teraz” wspólnego tańca, przeżycie chwili „dane, a nie negocjowane” przełamuje wszystkie granice, ignorując różnice regionalne, plemienne, historyczne, *różnice są przyjmowane lub tolerowane, a nie uwypuklane jako agresywna opozycja*<sup>38</sup>. Dla Turnera okolicznościami społecznie ważnymi są liminalność, marginalizacja i podległość (niski status, najniższy w społeczeństwie), które dają podstawy do rozwoju *communitas* w każdym społeczeństwie.

Zdarza się to i jest praktycznie możliwe zwłaszcza w trakcie pewnych sytuacji, które określamy jako liminalne. Następuje wtedy zawieszenie zwykle przyjmowanych norm, zasad i podziałów społecznych, a w efekcie może się pojawić *communitas*. Wtedy następuje *bezpośrednia, natychmiastowa i totalna konfrontacja ludzkich tożsamości*<sup>39</sup>, co oznacza, że jednostki czują się członkami wspólnoty poprzez zawieszenie tożsamości dotychczasowych, ale także ich wzmocnienie przez uczestnictwo we wspólnotcie, kiedy to jedność zastępuje strukturę społeczną.

W obrębie *communitas* przejawia się element bezpośredniości, którego już w strukturze nie obserwujemy – struktury porządkują, ale nie mają mocy twórczej. Dla Turnera zdolność do tworzenia *communitas* nie jest efektem instynktu biologicznego, stadnego, lecz jest produktem *całościowych ludzi, całościowo uczestniczących*<sup>40</sup>. *Communitas* jest niejako odwróceniem struktury, porządku, ustalonych instytucji. Samo istnieć nie może i jest równie groźne jak nadmiar struktury – petryfikującej i rozdającej despotyzm.

Wśród cech tańców w kręgu zwrócić też należy uwagę na symbolikę samej figury kręgu, która ma uniwersalne znaczenie.

<sup>37</sup> V. Turner, *Liminalność i communitas*, s. 264.

<sup>38</sup> Tenże, *Badania nad symbolami*, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2003.

<sup>39</sup> Tenże, *Las symboli...*, s. 44.

<sup>40</sup> Tenże, *Liminalność i communitas*, s. 265.

## Aspekt zmiany społecznej i jednostkowej

Turner zauważa, że stan *communitas* pojawia się w momencie przejścia<sup>41</sup>, zmiany, zwłaszcza przejścia z mijającego cyklu do kolejnego, następującego. Rodzi się w wyniku swobodnego zgrania w jednostce i społeczności takich stanów, których kognitywnym efektem jest tendencja do unifikacji opozycji, harmonii z kosmosem oraz poczucia jedności z innymi członkami wspólnoty i z boskością. Analiza każdego z opisanych przypadków tańca w kręgu dotyczy sytuacji poważnych przemian społeczeństwa, sytuacji krytycznych, czasem dramatycznych. Szczególnie intensywnie przejawiają się te zjawiska zagrożenia istnienia całej kultury, integralności zbiorowości w obrębie tańca duchów. Jednak również osuochaj, jochor, sardana i corlu mari są symptomami walki o zachowanie tożsamości zagrożonej, czasem daleko posuniętej na drodze rozkładu, chwiejnej, niejednoznacznej. Zaangażowane są społeczności poszukujące drogi wyjścia z zagrożenia poprzez przemiany, wejście w nowy etap np. rozwoju narodu, samodzielnej tożsamości kulturowej (Sacha/Jakuci, Buriaci, Katalończycy), ułożenie istnienia zbiorowości w kategoriach rozproszonego narodu mniejszościowego (Arumuni).

I tu turnerowska koncepcja staje się adekwatnym narzędziem dla zrozumienia badanych zjawisk również na poziomie relacji jednostki i kosmosu. *Społeczna struktura oddziela niebo od ziemi, ludzi od bogów; społeczna antystruktura przejściowo, ale bardzo silnie, jednoczy ich z powrotem*<sup>42</sup>. *Communitas* ma zawsze źródło w zmianach świadomości<sup>43</sup>.

W przypadkach przeze mnie opisywanych poczucie *communitas* jest wywoływane jedynie na pewnym poziomie intensywności przeżyć i zaangażowania emocjonalnego. Entuzjizm najczęściej młodych Buriatów tańczących jochor, zapal tancerzy osuochaja wśród Jakutów, którzy tworzą albo wiele kręgów dostosowanych intensywnością tańca do różnych kategorii wieku, albo gigantyczne koła, radosne rozbawienie tancerzy corlu mari wśród Arumunów (Vlachów), zapamiętałe lub wesołe tańczenie sardany przez zwykle starsze osoby bez wątplenia stanowią wspólne przeżywanie chwili ważnej. Jest ona ważna właśnie dzięki ciasnemu spleceniowi rąk i szerzej – bliskości fizycznej<sup>44</sup>.

<sup>41</sup> W sensie *passage*. Zob.: A. van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii. O bramie i progu [...] i o wielu innych rzeczach*, przeł. B. Biały, Warszawa 2006, *Seria Antropologiczna*.

<sup>42</sup> A. Szyjewski, *Słowo wstępne*, [w:] B.G. Myerhoff, *Pejotlowe łowy. Sakralna podróż Indian Huiczioli*, przeł. A. Szyjewski, Kraków 1997, *Religie i Kościoły*.

<sup>43</sup> Część rozważań Turnera na temat biologicznych (mózgowych) aspektów *communitas* nie wydaje się przydatna w niniejszej analizie. Do nich należą pomysły dotyczące wagi lewej półkuli odpowiedzialnej jakoby za wszelką strukturę oraz prawej, w której rodzi się *communitas*. Są one intuicyjne i interesujące, posiadają pierwowzory w jungowskiej idei archetypów, a następnie kontynuacje we współczesnej neuropsychologii. W niniejszym opracowaniu nie mogą być jednak spożytkowane. Taki status mają też uwagi Turnera o sprzyjających poczuciu *communitas* zabiegach, m.in. technikach bólowych, hiperwentylacji, użyciu halucynogenów, które pomagają w zmianie świadomości i wywołują stan zawieszenia wszelkich podziałów i wywołania poczucia wspólnoty. Nie są w naszym przypadku konieczne założenia biologiczne przyjmowane przez Turnera i jego szersze wnioski.

<sup>44</sup> Deborah Durham i James Fernandez wskazują na analogie między teorią Turnera generowania układów symbolicznych przez stan *communitas* a koncepcją prymarnych *Gestaltów* doświadczeniowych Lakoffa–Johnsona.

Analizując tańce w kręgu jako okoliczności rodzenia się *communitas*, warto wziąć pod uwagę rozważania Turnera o nazywanych przez niego sytuacjach liminoidalnych, gdy powstaje *communitas*, ale nie ma ono charakteru na tyle głębokiego, żeby mogło zmienić strukturę. Należą do nich zgromadzenia, publiczne wydarzenia (np. koncerty), widowiska sportowe, a nawet przedstawienia teatralne. Domyślać się można, że w takich przypadkach nie zachodzi w ogóle maksymalnie głębokie przeżycie wspólnoty i z tym związane zawieszenie wszelkich podziałów związanych ze strukturą społeczną. Ponadto dla podjętej tu analizy tańców w kręgu istotny jest także stopień trwałości przeżyć, które w człowieku powstają, czy pozostają na dłużej, czy też mają charakter przejściowy, ulotny. Jeśli chodziłoby przede wszystkim nie o głębokość, ale o stopień trwałości przeżyć i ich psychologiczne i społeczne efekty (a to jest dla mnie najistotniejsze), to pielgrzymka, którą Turner analizuje<sup>45</sup>, tak samo jak widowisko teatralne, festiwal „Noc Jochora” czy wreszcie tańczenie osuochaja może dla jednostki oznaczać chwilową zabawę, rozrywkę, tym bardziej przyjemną, bo w grupie etnicznie bliskiej, dającej poczucie intymności kulturowej<sup>46</sup>. Może jednak pozostawić u osoby zaangażowanej w taniec zbiorowy głębszy, nawet bardzo głęboki ślad w uczuciach i myśleniu o otaczającym świecie. Wreszcie wywrzeć może istotny trwały wpływ na jej tożsamość i zachowanie wobec spraw wspólnych, dotyczących etnicznej wspólnoty, ludzi do niej należących, słowem – może zmienić głęboko przekonania dotyczące struktury, tak ważnej w koncepcji Turnera. W warunkach zagrożenia różnego typu (biologicznych – w społeczeństwach plemiennych żyjących w trudnym klimacie – oraz kulturowego – dawniej i dziś) konieczne jest zaangażowanie środków, które przez rytuały cielesne podnoszą siłę oddziaływania w kierunku budowania wspólnoty. Taniec pojawia się m.in. *W momentach szczególnie intensywnej kumulacji przeżyć, wyrastającej ponad zdolności komunikacyjne najbardziej precyzyjnego słowa i największej maestrii człowieka w posługiwaniu się nim*<sup>47</sup>.

Opierając się na koncepcji *communitas*, Turner buduje refleksję o głębokich przemianach współczesnego społeczeństwa. W jego przekonaniu współczesny indywidualizm przeciwstawiony może być tym wszystkim zabiegom, które stwarzały wspólnotę, niezbędną do przetrwania grupy w przypadku społeczeństw plemiennych. W czasach myślistwa i pasterstwa tańce w kręgu pełniły taką funkcję mobilizacyjną dla wiary w skuteczność wspólnego działania. Dotyczyło to różnych form osuochaja i jochora, a zapewne też corlu mari. We współczesnych społeczeństwach industrialnych okazje, które mają charakter liminoidalny, wiążą się z wolnym czasem, a więc nie dotyczą głównych czynności związanych z przetrwaniem biologicznym społeczeństw. Spoglądając na przypadki współczesnych tańców w kręgu, możemy zauważyć w zachętach do wzięcia w nich udziału posługiwanie się współczesnym językiem i odwoływanie się do funkcji rozrywkowych, relaksujących, związanych ze spędzaniem wolnego czasu i zabawą. Opisuując współczesne formy kultury popularnej w jej związkach z nowoczesną etnicznością, Edensor pisał trafnie, podkreślając interesujące dla podjętej tu analizy

<sup>45</sup> V. Turner, *Gry społeczne...*, s. 139-193.

<sup>46</sup> M. Herzfeld, *Zażyłość kulturowa...*

<sup>47</sup> J. Kowalska, *Taniec drzewa życia...*, s. 49-50.

współczesnych tańców w kręgu zjawisko: *Inscenizacje oficjalnie usankcjonowanych form wiedzy wymagały natomiast konkretnego rodzaju uczestnictwa. W zarządzaniu sceną symbolicznych przestrzeni i wydarzeń narodowych dąży się obecnie do wykorzystywania mniej dydaktycznych form edukacji, w których afektywne, zmysłowe i zdominowane przez media inscenizacje łączą się z edukacją i tworzą syntetyczną formę zwaną „edutainment”, edukacją poprzez rozrywkę*<sup>48</sup>.

## PODSUMOWANIE: OD WSPÓLNOTY LOKALNEJ DO WSPÓLNOTY ETNICZNEJ/NARODOWEJ

Badając losy i przemiany wyżej przedstawionych tańców w kręgu, obserwować możemy, jak formy budowania stanu *communitas* w społeczeństwach o więzi lokalnej (plemiennych, terytorialnie izolowanych) stają się nowoczesnym modelem tworzenia *communitas* we współczesnych warunkach społecznych i cywilizacyjnych. Co więcej, nawiązania do form dawnych, czasem pamiętanych, czasem poznawanych tylko na podstawie badań etnograficznych, mają charakter zamierzony i celowy i są stosowane świadomie przez elity społeczne i kulturowe. Jak *opanowanie formy kulturowej pozwala na znaczącą grę zawartością kulturową*, ukazywał Michael Herzfeld w swoich badaniach nad społeczeństwem greckim<sup>49</sup>. Sytuacją społeczeństw, w których występuje to odwołanie się do „tradycji” tańców w kręgu, jest, posiadający różny stopień, stan zagrożenia kulturowego, a czasem też biologicznego bytu zbiorowości. Nie bez powodu kontekstem, który się powtarza w przedstawionym materiale, jest tworzenie i wzmacnianie ogólnonarodowej więzi i poczucia wspólnoty ponadplemiennej lub ponadregionalnej – budowanie kultury narodowej przez ukazywanie wspólnoty w różnorodności (mniej ważnej wobec tejże wspólnoty). Społeczeństwo, naród, etniczna jedność uzyskiwane są za pomocą odwołań do jeszcze istniejącego rytualnego wspólnotowego tańca w kręgu, który mimo wszystkich odmienności związanych z różnorodnością dawnych i nowych form struktury społecznej ciągle – dzięki swojemu aspektowi cielesnemu – jest środkiem budowania relacji wspólnotowej. Bez niej społeczeństwo staje się agregatem jednostek „ułożonych” w strukturę społeczną, układ ról, tracąc wymiar wspólnoty kulturowej.

Patrząc na społeczeństwo jakuckie 1999 r.<sup>50</sup>, a następnie 2013 r., można dojść do wniosku, że doświadczyło ono ogromnego przełomu – *communitas* udało się tak wdrzeć w szczeliny struktury społecznej, że doszło do bogatego odbudowania i zbudowania w nowym kształcie struktury – instytucji, symboli, mitów, akcesoriów nowoczesnego narodu.

Wychodząc poza koncepcję Turnera, można mówić o zjawisku bezpośredniego, aktualnego, dziejącego się właśnie *communitas* podczas tańca – sytuacji, o której dotąd

<sup>48</sup> T. Edensor, *Tożsamość narodowa...*, s. 113.

<sup>49</sup> M. Herzfeld, *Zażyłość kulturowa...*, s. 14.

<sup>50</sup> To data mojej poprzedniej wyprawy badawczej do Jakucji w ramach subsydium profesorskiego Fundacji na rzecz Nauki Polskiej.

mówiłam – ale także o *communitas*, które powstaje w wyniku tańca, zachowując się w utrwalonej formie, nawet skonstruowanej w postaci ideologii wspólnoty etnicznej. Zauważyć należy, że – co być może już nie interesowałoby Turnera – te same okazje, sytuacje wspólnotowe wiążą się z przetrwaniem kulturowym, etnicznym grupy.

## BIBLIOGRAFIA

- Blacking J., *Towards the Anthropology of the Body*, [w:] *The Anthropology of the Body*, red. tenże, London–New York 1977, *ASA Monographs*, 15.
- Дашиева Л.Д., *Бурятский круговой танец ехор: историко-этнографический, ладовый, ритмический аспекты*, Улан Удэ 2009.
- Дугаров Д.С., *Исторические корни белого шаманства. На материале обрядового фольклора бурят*, Москва 1991.
- Edensor T., *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, przeł. A. Sadza, Kraków 2004, *Cultura*.
- Eliade M., *Mit wiecznego powrotu*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1998.
- Gajo M.F., *Count and Dance: Sardana*, [w:] *Proceedings of Bridges 2013: Mathematics, Music, Art, Architecture, Culture*, red. G.W. Hart, R. Sarhangi, Tessellations Publishing 2013, [online] <http://archive.bridgesmathart.org/2013/bridges2013-435.pdf>.
- Gennepe van A., *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii. O bramie i progę [...] i o wielu innych rzeczach*, przeł. B. Biały, Warszawa 2006, *Seria Antropologiczna*.
- Giurchescu A., Torp L., *Theory and Methods in Dance Research: A European Approach to the Holistic Study of Dance*, „Yearbook for Traditional Music” 1991, Vol. 23.
- Herzfeld M., *Zażyłość kulturowa. Poetyka społeczna w państwie narodowym*, przeł. M. Buchowski, Kraków 2007, *Cultura*.
- Хороводные песни якутов. Теория и практика*, red. Л.С. Ефимова, Якутск 2006.
- Kowalska J., *Taniec drzewa życia. Uniwersalia kulturowe w tańcu*, Warszawa 1991, *Seria Monografii Instytutu Historii Kultury Materialnej PAN*.
- Lindenau Y.I., *The Description of the Peoples of Siberia (First Half of the XVIII c.)*, Magadan 1983.
- Linton R., *Nativistic Movements*, „American Anthropologist” 1943, Vol. 45, nr 2.
- Лукина А.Г., Жорницкая М.Я., *Традиционная танцевальная культура якутов*, Новосибирск 1998.
- Middendorff A.F., *Reise in den äussersten Norden und Osten Sibiriens während der Jahre 1843 und 1844*, t. 1-4, St. Petersburg 1848-1867.
- Mooney J., *The Ghost Dance Religion and the Sioux Outbreak of 1890*, „XIV<sup>th</sup> Annual Report of the Bureau of Ethnology” 1892-1893, cz. 2.
- Nowicka E., *Corlu mari, czyli o tradycji arumuńskiej i jej użytkowaniu w budowaniu więzi etnicznej*, [w:] *Kreacje i nostalgje. Antropologiczne spojrzenie na tradycje w nowoczesnych kontekstach*, red. D. Rancew-Sikora, G. Woroniecka, C. Obracht-Prondzyński, Gdańsk 2009.
- Nowicka E., *Nasz język rozumieją aniołowie. Arumuni we współczesnym świecie*, Kraków 2011.
- Nowicka E., „Noc Jochora” – *tradycja konstruowana i rekonstruowana*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2012, nr 4.

- Новости Бурятии, [online] <http://www.infropol.ru>.
- Петров Н.Е., *Хороводные песни осуохай как жанр якутского фольклора*, „Советская тюркология” 1990, nr 3.
- Петров Н.Е., *Осуохай древний хоровод солнцепоклонников*, [w:] *Хороводные песни якутов. Теория и практика*, red. Л.С. Ефимова, Якутск 2006.
- Szyjewski A., *Człowiek w drodze do życia sakralnego. Sacrum, rytuał i symbol w koncepcji Victora Turnera*, [w:] V. Turner, *Las symboli. Aspekty rytuałów u ludu Ndembu*, przeł. A. Szyjewski, Kraków 2006, *Antropologia Religii*.
- Szyjewski A., *Słowo wstępne*, [w:] B.G. Myerhoff, *Pejotlowe łowy. Sakralna podróż Indian Huiczoli*, przeł. A. Szyjewski, Kraków 1997, *Religie i Kościoły*.
- Turner V., *Badania nad symbolami*, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2003.
- Turner V., *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, Kraków 2005, *Cultura*.
- Turner V., *Las symboli. Aspekty rytuałów u ludu Ndembu*, przeł. A. Szyjewski, Kraków 2006, *Antropologia Religii*.
- Turner V., *Liminalność i communitas*, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej – kontynuacje*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2004.

---

**Prof. dr hab. Ewa NOWICKA** – wykładowca w Collegium Civitas w Warszawie i w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka podręcznika do antropologii *Świat człowieka – świat kultury* oraz licznych książek i artykułów poświęconych problematyce swojskości i obcości, kontaktu kultur, powstawania nowych narodów na Syberii, sytuacji kultury mniejszości polskiej na obszarach byłego ZSRR oraz grup mniejszościowych w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej (np. Romowie, Vlasi).