

# 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 unifications, 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.

**Keywords:** 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 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 oraz Ameryka Północna (USA), oraz (2) społecznego, psychologicznego i kulturowego sensu tych tańców.

Artykuł w czterech przypadkach tańców cyrkularnych został oparty na materiale (wywiadach, zapisach obserwacji i dokumentacji wizualnej) zgromadzonych podczas kilku badań terenowych: na terenie etnicznej Buriacji w latach 2000, 2010, 2012 i 2013, na terenie Jakucji w 2013 roku, a także w Grecji, Bułgarii i Rumunii w latach 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 zostanie dokonana z użyciem teoretycznej kategorii pojęciowej *communitas*, stworzonej przez Victora Turnera (2004), odnoszącej się do stanu grupy, gdy jedność, jednolitość, wspólnota stają się ważniejsze niż społeczne zróżnicowanie i struktura wewnętrzna. W takich momentach pojawia się, według Turnera, antystruktura. W moim przekonaniu uwidacznia się ona właśnie podczas tańca w kręgu, 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 teoretycznych szukać będę inspiracji do interpretacji zjawiska jako typu behawioralno-społecznie-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 zachowań i sensów społecznych, jak i treści psychologicznej swoistego „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 na ten temat literatury 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*, Blacking 1977), pomija jednak wiele aspektów tej koncepcji. Omówione zostaną cztery przypadki współcześnie występujących tańców w kręgu oraz jeden przypadek historyczny.

---

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

## Sardana

Sardana jest powszechnie uznana za taniec narodowy Katalończyków. Istnieje powiedzenie: „Tam, gdzie są Katalończycy, tam też jest sardana”. W 2010 roku Generalitat de Catalunya (Rząd Katalonii) dodał sardanę do El Catàleg del Patrimoni Festiu de Catalunya (katalogu katalońskiego dziedzictwa) i ogłosił sardanę jako narodową uroczystość (*festivitat*). Do jakiego stopnia sardana jest ważnym symbolem narodowym, świadczą pomniki przedstawiające tańczących sardanę, zbudowane w Barcelonie, Lloret de Mar i Calelli. Tradycyjna forma tańca to tzw. krótka sardana, nowoczesna zaś to długa sardana. Spotykamy też rzadsze formy wykonywania tańca związane z odrębnymi tradycjami lokalnymi. Nie ma zgodności w kwestii historii sardany; niektórzy twierdzą, że była ona tańczona już w XVI wieku. Istnieją dokumenty historyczne wskazujące, że była wykonywana w końcu XIX wieku. Tańcem narodowym sardana stawała się jednak powoli, stopniowo przeobrażając się w instytucję budującą solidarność narodową Katalończyków przez wyodrębnienie się spośród podobnych tańców obszaru Morza Śródziemnego. Stopniowo 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 trzymaniu się za ręce; w bardziej złożonych wykonaniach, kiedy zmienia się partnera lub miejsce w tańcu, 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 *espardenytes*. „Niektóre nowoczesne typy sardany mają wersje śpiewane, choć przeważają sardany jedynie z udziałem instrumentów muzycznych”. Tancerze tworzą krąg; spokojnie chodząc, trzymają się za ręce. „Taniec zwykle rozpoczyna mała grupa, do której stopniowo dołącza się coraz więcej tancerzy, aż powstaje jeden duży krąg lub 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 (Gajo 2013: 435). 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 charakter zachowania tancerzy, którzy z podniesionymi twarzami, zamkniętymi lub przymkniętymi oczami, mają na twarzach skupienie oraz wyraz harmonii z muzyką. Komentowane tańce mówią też o poczuciu zjednoczenia się z resztą tańczących. W tak głęboko zaangażowany sposób tańczący sardanę bywają nazywani „purystami”, czyli przybywającymi z innego świata, duchowo oddalonego. To oni tańczą w małych grupkach i nie pozwalają nikomu wejść do kręgu zaciskając chwyt dłoni.

Obecnie sardanę tańczy się przy okazji wielkich świąt, ale tańce organizowane są też 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. W Calelli natomiast jest tańczona w niedzielę, wieczorem. Taniec wykonywany jest przede wszystkim przez ludzi starszych, a muzycy towarzyszący tancerzom to zwykle ludzie młodzi. Sardana jest atrakcją, w której biernie lub czynnie biorą udział turyści – krąg obejmuje wszystkich chętnych. Sardany tańczone są również specjalnie dla turystów; wtedy pojawiają się uroczyste, kompletne tradycyjne stroje

Sardana odgrywa rolę narodowego emblematu, tym samym zmierzając do jednoczenia się Katalończyków w sytuacji, gdy Katalonia, jedna z siedemnastu wspólnot autonomicznych w strukturze państwa hiszpańskiego, walczy o niepodległość. Taniec ten jest traktowany jako jedna z form aktywności na rzecz wzmocnienia poczucia wspólnoty narodowej. Dążenia niepodległościowe stanowią zasadniczy kontekst popularności sardany. Jej związek z aspiracjami niepodległościowymi i dążeniami do utrzymania narodowej tożsamości katalońskiej stanowi zaplecze intelektualne i emocjonalne 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 oraz folklorem ze szczególnym typem muzyki, tańca i stroju. Procesy asymilacji i amalgamacji sprawiły, że duża część Arumunów weszła w skład narodów większościowych: greckiego, albańskiego, macedońskiego, serbskiego, bułgarskiego i rumuńskiego. Arumunów wiąże dziś świadomość wspólnoty pewnych cech kulturowych – praktykowanie zwyczajów, obrzędów, które są formą podtrzymywania kulturowej bliskości, utrzymywania swojskości, więzi, która daje poczucie bezpieczeństwa i osobistą satysfakcję. Ci, którzy pozostali Arumunami, współcześnie – również dzięki nowoczesnym środkom komunikacji – próbują zachować we współczesnych warunkach elementy tradycji i pamięci o niej. Należy do nich przede wszystkim *corlu mari* (lub w innym dialekcie: *mare*), obrzędowy taniec związany z obchodami święta Zaśnięcia Matki Boskiej, 15 sierpnia. *Corlu mari* tańczy się nie tylko podczas świąt religijnych, taniec nabrał sensu wspólnotowego, emblematyzującego kulturę arumuńską i pojawia się jako kulminacyjny moment międzynarodowych świeckich spotkań Arumunów (Vlachów), w tym festiwali etnicznych, które się odbywają corocznie w Dobrudży (w Rumunii). *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 inaczej. Ta różnorodność wiąże się z jednej strony z różnorodnością sytuacji społecznych, w których znalazły się poszczególne zbiorowości arumuńskie, a z drugiej – ze stopniem znajomości tradycyjnych, dawnych obyczajów, języka i reguł postępowania w różnych grupach Arumunów (por. Nowicka 2009).

Przez wszystkich moich rozmówców we wszystkich zamieszkiwanych przez nich krajach święto Zaśnięcia Matki Boskiej zostało uznane za najważniejsze święto arumuńskie w kalendarzu rytualnym. Obserwacja w Samarinie, górskiej wsi w Epirze (w północnej Grecji) wskazywała zarówno na ogromną wagę, jaką do *corlu mari* przywiązywali uczestnicy obchodów święta, jak i na intensywność zaangażowania mieszkańców, ich rodzin przybyłych z różnych, czasem odległych wsi arumuńskich, a także gości zagranicznych (Vlachów, np. z Rumunii). Rano 15 sierpnia (zapis obserwacji z 2007 roku) rozpoczęła się długa msza w miejscowej starej cerkwi. Po mszy, około południa, tłum wysypał się ze świątyni, ludzie się jednak nie rozeszli. Witali się, radośnie się obcałowując i ściskając. Śmiali się, gawędzili, żartowali. Atmosfera była serdeczna, uroczysta i zarazem familiarna, po czym nastąpiła kulminacja całego obrzędu, którą tak gorliwie zapowiadali wszyscy moi 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 namaszczaniem, pewnym napięciem i skupieniem zaczęli się poruszać, trzymając się za ręce. Jedna grupa, która sprawiała wrażenie, że prowadzi taniec, śpiewała fragment pieśni w rytm melodii, z innego punktu kręgu odpowiadała jej inna grupa. Następnie w szerszych koncentrycznych kręgach przyłączali się do poprzedników kolejno wszyscy, tworząc jeszcze dwa szersze 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 ludzie jeszcze długo z sobą rozmawiali, stojąc w grupkach, a po dłuższym czasie razem z orkiestrą, która teraz przejęła przewodnictwo nad przebiegiem uroczystości, przenieśli się na główny plac wsi.

Analizując *corlu mari* z Samariny, zauważamy, że wspólnota miała tam wymiar historyczny – taniec rozpoczynały i były za jego przebieg odpowiedzialne osoby w tradycyjnych strojach, podkreślających wspólnotowe korzenie. Znamienne też, że taniec odbywał się na zamkniętym placu przed cerkwią, z której wszyscy wychodzili po nabożeństwie. To, co się zdarzyło w świątyni, stanowiło jedność z tym, co się działo wśród uczestników przed świątynią 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 (por. Herzfeld 2007).

W Kleisourze, górskiej wsi arumuńskiej w górach Pindos (w północnej Grecji), zakres uroczystości był co najmniej tak duży jak w Samarinie. *Corlu mari* okazał się częścią wieczornej zabawy 16 sierpnia. Dzień wcześniej, 15 sierpnia, o godzinie dwudziestej pierwszej rozpoczęła się zabawa na głównym placu. Na początku wystąpiły grupy dzieci i młodzieży, które wykonały różnego typu tańce tradycyjne, zapowiedziane przez ich opiekunkę. Dzieci wyraźnie nie były uczone tych tańców w formie przekazu rodzinnego, ale na kursach w grupach folklorysty-

cznych. Następnie rozpoczął się taniec wspólny. Nie było to jednak *corlu mari*, taniec nie miał bowiem charakteru ceremonialnego, ale czysto ludyczny. Właściwe *corlu mari* odtąńczono następnego dnia. Nazajutrz rano ludzie znowu zebrali się na mszy. Po prywatnych obiadach w domach zapowiedziano na placu właściwą część uroczystości, już nie religijną, lecz 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. Później nastąpiło właściwe *corlu mari* – czyli taniec ogólny, który rozpoczęli najstarsi mężczyźni, a do nich kolejno przyłączali 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 bywa porządek związany z hierarchią wieku. Wówczas można było zauważyć, że młode osoby szczególnie zaangażowane w pracę samorządu wsi, stanowiące trzon aktywistów kulturowych, mieszały się w tańcu z osobami obdarzonymi szacunkiem z powodu zaawansowanego wieku.

Innym miejscem, w którym obserwowałam już szczątkowy, symboliczny taniec *corlu mari*, była polana nad źródłem zwanym Wangelowa Cuszma nad miasteczkiem Dupnica w Bułgarii (w 2009 roku). W Bułgarii mieszka stosunkowo niewielu Arumunów, a w każdym razie niewielu jest tych, którzy się jako Arumuni deklarują. Są oni rozproszeni w różnych częściach kraju, ale stosunkowo 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 arumuńskiej organizacji, pan Kostow, zwołał spotkanie na dobrze wszystkim znanej polanie górskiej, gdzie zebrało się około pięćdziesięciu osób. Wszyscy rozłożyli się na trawie. W pewnej chwili przewodniczący spotkania rozpoczął taniec, inicjując klasyczny arumuński śpiew, który przedtem słyszałam w Samarinie i w 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 Cuszmie można było zaobserwować jedynie kilka rdzeniowych, centralnych elementów *corlu mari*, takich jak narodowe/etniczne stroje zakładane tylko na ten moment uroczystości, rytualny półokrąg z najstarszymi mężczyznami w roli przewodniej, archaiczny arumuński śpiew intonowany przez mężczyznę rozpoczynającego taniec, wspólne spożywanie tradycyjnych potraw. Przebieranie się w stroje specjalnie na okazję wykonania uroczystego tańca robi wrażenie odgrywania 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 zamieszkałej w przewadze przez Arumunów – Stejaru (obserwacja z sierpnia 2009 roku), 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, zebrali się w hotelu, gdzie odbyła się część zupełnie nieoficjalna. Uczestnicy zebrali się na niej spontanicznie – a wszystko odbyło się bez przemówień i wcześniej przygotowanego programu. Około dwudziestej trzeciej ustawiła się w holu młoda orkiestra Arumunów z greckiego miasta Veria i zaczął się taniec, w którym wzięła udział większość zbiorowości przybyła z różnych krajów. Taniec pełnił w jakiejś mierze funkcję integracyjną, podobnie jak *corlu mari*. Wszyscy nas jednak 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. *Corlu mari* 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 z aktywistów arumuńskich ubrani byli podczas tańca w stroje ludowe/narodowe. Stanowili oni niewątpliwą atrakcję dla pozostałych uczestników festiwalu, którzy chętnie ich fotografowali. Muzyczny podkład tańca wykonywał zespół łączący tradycyjną muzykę arumuńską z elementami współczesnej muzyki rozrywkowej. Wydawało się, że wątek integracyjny podczas *corlu mari* w Stejaru schodzi na drugi plan, ukazanie zaś świata zewnętrznemu, niearumuńskiemu, własnego kulturowego oblicza, własnej obecności stało się celem pierwszoplanowym. Nie znaczy to jednak, że dla osób uczestniczących w tańcu nie miał on znaczenia emocjonalnego. Często otwarcie dawali temu wyraz. Nie bez znaczenia był tu fakt, że w trakcie tańców pojawiła się nie tylko flaga arumuńska, ale także flaga Unii Europejskiej. Na wielkiej uroczystości ogólnorumuńskiej w Moskopolu w 2010 roku nie odbył się w ogóle wcześniej planowany taniec *corlu mari*, przewodniczący międzynarodowego stowarzyszenia arumuńskiego zaśpiewał natomiast po arumuńsku „hymn Unii Europejskiej” – *Odę do radości*. Czyżby ten fakt był znakiem spadku znaczenia wspólnotowego tańca w społeczności arumuńskiej? Ciekawe, czy do nacisku na jego tańczenie ideologowie ruchu etnicznego Włachów jeszcze wrócą, jak to zrobili na przykład 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 tych, którzy jeszcze sto lat temu o nim nie słyszeli, (2) taniec zmierza do zachowania lub odtworzenia ginącej lub 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 w wyniku procesów globalizacyjnych odchodząca w przeszłość. W 2008 roku władze Republiki Buriacji podjęły decyzję o ustanowieniu dorocznego festiwalu, nazwanego Noc Jochora, który w lipcu odbywa się w stolicy, Ułan Ude (zob. Nowicka 2012). W 2012 roku była to jubileuszowa piąta edycja ogólnoburiackiego festiwalu folklorystycznego, skupionego na tradycyjnym tańcu w kręgu Buriatów. Stadion w Ułan Ude stał się w dniach 13 i 14 lipca 2012 oraz 13 i 14 lipca 2013 roku miejscem (w obu tych terminach prowadziłam obserwację we wskazanym miejscu) kolejnych edycji festiwalu związanego z tańczeniem jochora. W roku 2013 impreza nabrała jeszcze większego rozmachu – wzięło w niej udział około pięciu tysięcy uczestników i widzów. 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 przekształca się w taniec o symbolice narodowej, a proces ten jest kierowany przez intelektualne elity buriackie (Nowicka 2012: 123). 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 (por. Edensor 2004). 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 noszącego nazwę Jordyńskie Igrzyska, na zachód od Bajkału, w Buriackim Okrę-



gu Ust-Ordyńskim. Festiwal odbywa się nieregularnie, co kilka lat, od 2000 roku (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 i uważa się (...) na przykład zdarza się nawet trzy koła, cztery koła. Jeśli na przykład utworzono cztery szelne 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 (wywiad 2010).

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 latach 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 w 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 (Nowicka 2012). Na Piątej Alei w centrum Nowego Jorku grupa Buriatów także wykonała jochor. Tańczą także z okazji obchodów najważniejszego buriackiego święta buddyjskiego nowego roku, sagałganu. Wtedy to w Ułan Ude, mimo mrozu (święto przypada niezmiennie w środku zimy), mnóstwo ludzi tańczy na ulicy wspólnie jochor.

Uczestnicy festiwalu Noc Jochora, poza biernym odbiorem występów artystycznych, mają też sami jochor tańczyć. Pierwszy naukowy opis wykonany przez M.N. Changalowa 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 głośniejszą niż w pierwszej fazie. Trzeci etap polega na tym, że tańczący stoją bardzo blisko siebie, z łokciami pod kątem prostym do ciała i wszyscy razem skaczą do góry. Tańczą tak do zmęczenia (Changalow 2004, za: Daszjewa 2009: 25).

Współcześni buriaccy intelektualiści mają świadomość pochodzenia jochora od tańca poprzedzającego polowanie, choć dawny jego sens odchodzi w przeszłość i taniec nabiera znaczenia symbolicznego. Dziś można wskazać na dwie formy funkcjonowania jochora: pierwsza w zasadzie 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 (Daszjewa 2009: 31) Druga to forma unowocześniona – tańcowi towarzyszy muzyka instrumentalna.

Współcześnie czasami wiąże się również jochor z szamańskimi obrzędami składania ofiar, przebłagiwania istot boskich i sprowadzania szczęścia. W takiej

postaci przetrwał jednak tylko u Buriatów zachodnich, którzy zachowali najstarsze, najbardziej archaiczne kultury szamańskie, ze swej istoty odzwierciedlające strukturę rodową (Daszjewa 2009). Tańczenie jochora wśród Buriatów Zachodnich związane jest z tajłaganem, obrzędem szamańskim odradzającym się obecnie 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. Festiwal Noc Jochora jest natomiast zorganizowany celowo 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 i 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 daty 13–14 lipca pojawia się praktyczna rada/prośba, żeby panie przyszły w obuwii na płaskim obcasie, gdyż przyda się to w trakcie tańczenia.

W internetowym opisie współczesnego jochora znajduje się następujący tekst: „Zdaniem artystów teatru Bajkał siła jochora leży w jego energetyce, kiedy uczestnicy tańczą, trzymając się za ręce i poruszając się po kręgu słońca, są zjednoczeni uczuciem wspólnoty i przyjaźni”. Jest też zachęta dla miłośników rekordów: „Organizatorzy chcą ustanowić światowy rekord wielkości jochora”<sup>2</sup>.

Na plakacie informującym o festiwalu widnieje opis: „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” ([www.infpol.ru](http://www.infpol.ru) [30.01.2014]).

Wskazuje się więc na starodawność tańca, która go uświęca, na jego magiczną siłę, która z tej dawności wynika, a zarazem na jego charakter zabawowy – hobbyistyczny, 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 podchwytywają tancerze. Większość osób znajdujących się na sztucznej trawie

<sup>2</sup> To nawiązanie do rekordu Guinnessa, który w 2012 roku uzyskało 15 tys. osób razem tańczących osuochaj ([www.minkulturb.ru/afisha/detail.php?SECTION\\_ID=&ELEMENT\\_ID=692](http://www.minkulturb.ru/afisha/detail.php?SECTION_ID=&ELEMENT_ID=692) [10.09.2012]).

stadionu bierze aktywny udział w tańcu. Do kręgów wchodzą 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 panuje gorliwość, dążenie do nauczenia się i stonkowo mniej ważna staje się rzeczywista 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 ze sceny wezwanie: „Buriaci naprzód!”, które podchwytują uczestnicy.

Interesującym elementem nauki tańczenia jochora jest pokazywanie kroków, rytmów, melodii i tempa jochora poszczególnych grup plemiennych i zarazem terytorialnych. W lipcu 2012 roku tańczony był jochor Buriatów Zakamieńskich (z obszaru zachodniego – okolice jeziora Hubsuguł), Echiryków (mieszkających głównie na zachód od Bajkału, w Buriackim Okręgu Ust-Ordyńskim i częściowo na wschodnim brzegu jeziora), Buriatów Barguzińskich (zamieszkałych głównie na północnowschodnim brzegu Bajkału i w dorzeczu rzeki Barguzin), a także jochor Buriatów Wschodnich – Choryńskich (z rejonu kiżyngińskiego Republiki Buriacji). Wszystkie kroki jochora są stosunkowo łatwe do powtórzenia, ale rytm i rodzaj motoryki przy tańczeniu jochora z rozmaitych miejsc i identyfikowanych jako jochor określonych grup plemiennych różni się znacznie. Po szybkim i energicznym jochorze Echiryków 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.

Na scenie dwie osoby – mężczyzna i kobieta ubrani w stroje narodowe – na zmianę po buriacku i po rosyjsku zapowiadały w 2012 roku, a prawie wyłącznie po buriacku w 2013 roku, wymieniając pochodzenie terytorialno-plemienne poszczególnych form tańca i opisując poszczególne wersje jochorowego kroku. Tańczący, którzy sami pochodzili z różnych grup terytorialno-plemiennych, z jednakowym zaangażowaniem i werwą angażowali 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 znacznej części społeczeństwa buriackiego w festiwal Noc Jochora świadczy o dobrze skierowanych intencjach i działaniach buriackiej elity narodowej. Podziały rodowo-plemienne, mimo że zaznaczają się w życiu codziennym choćby przez sposób przedstawiania się przy poznaniu się, nie stanowią już jedyne, najważniejszego oparcia dla identyfikacji. Jest się dziś Echirytem, należy się do określonego rodu z plemienia Chori, ale przede wszyst-

kim 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 roku 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 roku w 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 (*nacjonalnomu*) kolorytowi<sup>3</sup>”.

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 rozmaita, 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 »Хатарьши« (Chatarysz). Remiks stworzył najmodniejszy aranżer Mongolii Bajarchuu” ([www.minkulturb.ru](http://www.minkulturb.ru) [15.05.2013]). Atmosfera na festiwalu jest radosna, przyjacielska i charakteryzuje się tym (podobnie jak w trakcie sardany i *corlu mari*), co za Michaëlem Herzfeldem nazwałabym intymnością kulturową (Herzfeld 2007).

## Osuochaj – taniec Sacha (Jakutów)

Osuochaj to taniec w kręgu Jakutów, uznany za najbardziej archaiczny rytuał starożytnych turkijskich czcicieli słońca z Centralnej Azji (Pietrow 2006: 8–10). Po 1991 roku stał się jednym z emblematów kultury jakuckiej, rozwijał się jako narodowy taniec Sacha (Jakutów). Tańczony jest przede wszystkim w powiązaniu z największym jakuckim świętem Yseachem, obchodzonym w ostatnich dniach czerwca. 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 zazieleśniły się łąki – i trwał do sianokosów, czyli do najważniejszego zbioru płonów, niezbędnego do przetrwania rogatego bydła. Obok istotnego sensu ekonomicznego – płodnościowego – jedną z pierwotnych funkcji, które w dawnym życiu spo-

<sup>3</sup> [www.minkulturb.ru/afisha/detail.php?SECTION\\_ID=&ELEMENT\\_ID=1692](http://www.minkulturb.ru/afisha/detail.php?SECTION_ID=&ELEMENT_ID=1692) [10.09.2012].

łecznym pełnił osuochaj, było dostarczanie okazji do spotkań rozproszonych grup ludzkich – umożliwienie spotkania rozsianych po ałasach (polanach z jeziorem w tajdze), poznawanie się młodych ludzi narodowości Sacha, a także, istotna dla rozwoju każdej społeczności, wymiana kulturowa. Najwybitniejsza badaczka osuochoja, A.G. Łukina wyróżnia 3 grupy tańców Sacha: obrzędowe, naśladowe i zabawowe (1998). Współcześnie osuochoja tańczy się w celach zarówno rytualnych, jak i towarzyskich, zabawowych, na przykład podczas wesel, spotkań przyjaciół oraz na cotygodniowych zebraniach członków stowarzyszenia osuochoistów, założonego w Jakucku w 1987 roku i do dziś rozwijającego swoją aktywność.

Osuochaj jest kulminacyjnym punktem Yseachu, głównego święta Jakutów, czczących na końcu czerwca słońce i najdłuższy dzień. Obchodzone we wszystkich ułusach i mniejszych jednostkach administracyjnych lokalne Yseachy oraz trwający 2 dni Yseach centralny w Jakucku obejmują obok rozmaitych obrzędowych występów także tańczenie osuochoja (obserwacja terenowa w 1999 roku w Jakucku i w 2013 roku w Jakucku, Wierchniewilujsku i miejscowości Ust'-Maja). Na terenie świętowania pojawiają się kręgi ludzi, którzy tańczą równocześnie w różnych miejscach, prowadzeni przez przewodników (zapiewajłów). Odbывают się konkursy zapiewajłów, którzy prześcigają się w pomysłowości zarówno w zakresie treści przekazywanych grupie tancerzy, jak i sztuki poetyckiej w stylu jakuckim. Ważny jest też styl śpiewu – *tojuk*, specyficzne, etniczne używanie aparatu głosowego.

Zwraca się uwagę (Jefimowa 2006) na powiązanie ruchu i zabawy w osuochoju, podobnie jak w jochorze, który zdaniem buriackiego uczonego, D.S. Dugarowa (1991), jest wiązany z tą samą nadbajkalską tradycją, sięgającą korzeniami do starożytnych kontaktów ze społecznościami indoeuropejskimi. Specyfika sposobu tańczenia i towarzyszących tańcowi w kręgu pieśni Buriatów i Jakutów mają według niego wspólne źródło (Dugarow 1991). Osuochaj, 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 określenie jakuckie, które można przetłumaczyć jako „poczucie łokcia”. Taniec może trwać kilkadziesiąt minut, ale bywa także 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” (Jefimowa 2006: 3). Przewodnik śpiewa rytmicznie wymyślony przez siebie tekst, który dzieli na małe części powtarzane przez wszystkich uczestników tańca. Całość takiej pieśni tworzą opowieści o tym, co się zdarzyło w ostatnich dniach w dziejach Jakutów, czasami są to szersze wypowiedzi ideologiczne czy programowe, teksty religijne o zachwycie światem i otaczającą przyrodą. Tancerze powtarzają pieśni w rytm równego kroku. Niezwykle ważną rolę odgrywają w osuochoju osoby przewodników, zapiewajłów, którzy prowadzą osuochaj, wyśpiewując krótkie, przez wszystkich powtarzane wersy.

Osuochajowi przypisuje się ogromne znaczenie na różnych płaszczyznach. Założyciel stowarzyszenia tancerzy osuochaja, N.E. Pietrow, tak pisał: „Osuochaj ma rolę kulturotwórczą, ale również ogromne znaczenie lecznicze, a także wychowawcze”. Taniec dawniej miał jego zdaniem służyć jako narzędzie walki o zdrowy styl życia, działając też na rzecz „oczyszczenia od wszelkiego zła”. Lansowany obraz osuochaja sięga do argumentów o charakterze duchowym, moralnym, ale w co najmniej tym samym stopniu angażuje język współczesnego alternatywnego dyskursu na temat zdrowia:

Dostarcza bioenergii, ulepsza pracę serca, mózgu, wzmacnia biopole (*kut-sur kurute*), co jest warunkiem stuprocentowego zdrowego organizmu człowieka. Osuochaj jako gimnastyka przy akompaniamencie własnego śpiewania i chóru, jako gimnastyka organów oddechowych poprawia pracę systemu sercowo-naczyniowego i oddechowego, leczy artretyzm, choroby stawów, anginę i bronchit i inne (Pietrow 2006: 9–10)

Kwestia energetyki i biopola jest podkreślana właściwie przez wszystkich rozmówców w moim badaniu w 2013 roku, którzy brali udział w tańcu. Według uczestników tworzy się ono podczas wspólnego tańca w wyniku przekazywania i wzmacniania energii w trakcie trzymania wzajemnie dłoni.

Osuochaj i wykonywane w jego trakcie pieśni są istotne dla trwałości i rozwoju kultury Sacha. Pietrow w tym duchu gloryfikuje taniec:

Osuochaj dla młodych jest szkołą języka ojczystego, poetyckiej mowy aliteracyjnej, kuźnią dla wychowania przyszłych poetów improwizatorów, tojuksutów – śpiewaków z narodowym ustaleniem głosu. Osuochaj ogólnie, a zwłaszcza na Yseachu wpaja miłość do rodzimej kultury i przyrody, wywołuje uczucie zjednoczenia (*splaczionnosti*), kolektywizmu, równości i dumy narodowej (Pietrow 2006: 10).

Akcentowane są zalety osuochaja dla zachowania żywotności i ogólnego rozwoju jakuckiej kultury.

Badania etnograficzne muzykologiczne i historyczne w nauce jakuckiej skierowane na zgłębianie różnych aspektów osuochaja są bardzo zaawansowane. Towarzyszy im przekonanie o istotności dla całej kultury jakuckiej tego wspólnotowego tańca. Zajmowano się na przykład 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 jest głęboko związany z duchową warstwą jakuckiej religii, całością światopoglądu religijnego (Pietrow 1990) – z obecną w tradycji narodów turkijskich Azji Centralnej koncepcją trzech poziomów świata, na którą składają się: niebiosa (świat górny), ziemia (świat środkowy) i świat podziemny (dolny). Świat górny – jasny i czysty, zamieszkały przez istoty niebiańskie, boskie, oceaniane 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 – dostarcza skojarzeń ze złem, zły-

mi 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 kręgu, umożliwiającego łączenie trzech światów. Taniec w ten sposób wyraża światopogląd jakucki, a mit i sztuka stanowią w osuochaju nierozdzielalną całość. Taniec ten można ponadto traktować jak rytuał, który jest powtarzaniem mitu, tak jak to rozumiał Mircea Eliade (1998), 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 można zauważyć (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 przez symbole odnoszą się do komunii z niebiańskimi bóstwami i ziemskimi dobrymi duchami” (Pietrow 2006: 16).

Współczesne funkcje osuochaja trzeba interpretować, zarówno w kategoriach emicznych, jak i etnicznych, jako wzmacnianie poczucia wspólnoty, manifestację siły tradycji i istnienia tożsamości Sacha. Zdjęcia co najmniej sześciu kręgów są powielane, pokazywane jako dowód sukcesu wspólnotowego ducha wśród Jakutów. W ten sposób Sacha stają się wzorem solidarności i efektywności wśród rdzennych narodów Syberii, w tym przede wszystkim wśród Buriatów, narodu licznie od Sacha większego. Dostarczają wzoru regeneracji i rozwoju tradycji w świecie współczesnej cywilizacji.

## Taniec duchów 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 siedemdziesiątych XIX wieku dotarł do Kalifornii, a dwadzieścia lat później ogarnął Wielkie Równiny. Tancerze w tańcu duchów wierzyli w millenarystyczne prorocstwo 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 wy-

kąpać w rzece, a potem rozejść się do swoich domów. Wszyscy macie robić tak samo (Mooney 1896: 57).

Chcę abyście tańczyli zawsze co sześć tygodni. Róbcie ucztę w tańcu, rozdawajcie żywność tak, aby każdy mógł zjeść. Potem wykąpcie się w wodzie (Mooney 1896: 781).

Ceremonialny taniec odprawiano według reguł proroka. Na spalanej 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 szkielet tipi. Siuksowie, Kiowa i inne plemiona południowe tańczyły wokół cedrowego drzewa uważanego tradycyjnie za święte dzięki czerwonej barwie sugerującej krew – symbol życia. Obrzędowy taniec wojenny tańczono także 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. osuochaj!) 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. Ciała były malowane przez kapłana, 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. 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 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 wizje poszczególnych osób, które budziły się z transu. Pieśni w paru krótkich zdaniach opowiadały 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 wykonywanych przez grupy rdzenne przy różnych okazjach. Krok w tańcu duchów, jak go opisywał naoczny 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 od podłoża. Podobnie jak w osuochaju, podczas tańca duchów nie używano instrumentów muzycznych w rodzaju tradycyjnych bębnów i grzechotek. Pieśni śpiewane podczas współczesnego osuochaja i w tańcu duchów też wskazują na znaczne podobieństwo. Wielogodzinny, wielodniowy charakter tańca nadawał mu cechy ekstatyczne. Tak jak osuochaj, taniec ducha miał charakter oczyszczający. Jego celem było przyspieszenie realizacji oczekiwanego millenarystycznego przełomu, pożądanej przemiany świata. Trwający zaledwie kilka lat ruch religijny związany z obrzędem tańca duchów miał charakter głęboko natywistyczny (Linton 1943)



– 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 nie znajdujących się na krawędzi śmierci biologicznej, ale doświadczających znacznego 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 można rozpatrywać w kategoriach stanu przejściowego społeczeństwa, które nie akceptowało całkowitej ruiny dawnego sposobu życia i nie znajdowało sposobów adaptacji 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 oraz współczesnych. Victor Turner sam taniec wraz z jego zbiorowym charakterem i rytmicznością wymienia jako zachowanie sprzyjające zaistnieniu *communitas*.

Zgodnie z koncepcją Turnera *communitas* to zarazem stan psychiczny jednostek biorących udział w społecznym działaniu, jak i stan społeczny charakteryzujący się równością, braterstwem – *communitas* zatem jest zarówno stanem społeczeństwa, jak i stanem umysłu (por. Szyjewski 2006: XVI). W niektórych publikacjach Turner skłania się do bardziej społecznej interpretacji. *Communitas* to „rodzaj relacji społecznych” (Turner 2004: 242), 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 rezultaty zarówno psychologiczne, jak i społeczne: zapewnia minimalizację potrzeb, brak rywalizacji między jednostkami i podzbiorowościami, które mogą zagrażać wspólnocie grupy.

## Aspekt psychologiczny

Analiza tańców w kręgu wymaga jednak bez wątpienia wniknięcia również w psychologiczne aspekty fizycznej bliskości ludzi zachodzącej podczas tańca. We wszystkich z omawianych tańców 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, siebie widzą jako całość złączoną i zjednoczoną, mają ze wszystkimi bezpośredni kontakt wzrokowy. To fizyczne przeżywanie bliskości sprzyja przełamaniu izolacji poszczególnych indywidualuów, wytworzeniu się odczucia wspólnoty i płynącej z niej siły.

Rozmówcy jakuccy 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 zawierających sakralną sankcję, uroczystych i wyczekiwanych.

Jednym z istotnych aspektów tańców w kręgu jest ich wymiar cielesny. Można więc 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 zatem służyć jako narzędzie manipulacji stanami psychicznymi jednostek i całych grup (Kowalska 1991: 38). W koncepcji zjawisk dynamicznych dziejących się w społeczeństwie Victora Turnera znajdujemy odwołania do procesów biologicznych rozgrywających się w ludzkim organizmie. Turner pisze na przykład:

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 (Turner, 2005: 16).

Jolanta Kowalska zwraca uwagę na ważny psychologiczny element w obrębie rytualnych tańców: „przekonanie o zdolności tańca do wymuszania pożądanego kształtu zdarzeń z przyszłości” (Kowalska 1991: 50).

*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 którym 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 podczas 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 osiąganym 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 znaczenie wskazanej już cielesności międzyludzkich kontaktów w tańcach w kręgu, a także 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,

możemy się domyślać, 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 być może u człowieka stan poczucia wspólnoty. Takie poczucie jest relacjonowane przez uczestników wszystkich czterech współczesnych tańców w kręgu. Zapewne zainteresowanie psychoterapeutów tańcami w kręgu 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 jedno z tych słów staje się wyjątkowo cenione i emocjonalnie zabarwione. Na co dzień trudno o realizację tych haseł, ale bywają okoliczności i warunki, 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*, że „angażują one całego człowieka w jego relacji do drugiego całego człowieka” (Turner 2004: 264).

*Communitas* to zawsze zagrożenie dla struktury. Można powiedzieć, że tak samo jak dla zdogmatyzowanej doktryny religijnej zagrożeniem jest mistycyzm – mistyków często się nie lubi w utrwalonych religijnych instytucjach, bo są oni dla instytucji zagrożeniem. *Communitas* jest spontaniczne i powstaje 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” (Turner 2003). 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 zwłaszcza w pewnych sytuacjach, które określane są jako liminalne. Następuje wtedy zawieszenie zwykle przyjmowanych norm, zasad i podziałów społecznych, a w rezultacie może się pojawić *communitas*. Wtedy następuje „bezpośrednia, natychmiastowa i totalna konfrontacja ludzkich tożsamości” (Turner 2006: 44), co oznacza, że jednostki czują się członkami wspólnoty przez zawiesze-

nie tożsamości dotychczasowych, ale także ich wzmocnienie przez uczestnictwo we wspólnocie, 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. Zdaniem Turnera zdolność do *comunitas* nie jest wynikiem instynktu biologicznego, stadnego, lecz jest produktem „całościowych ludzi, całościowo uczestniczących” (Turner 2004: 265). *Communitas* jest niejako odwróceniem struktury, porządku, ustalonych instytucji. Samo istnieć nie może i jest tak samo groźne jak nadmiar struktury – petryfikującej i rodzącej despotyzm.

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

## Aspekt zmiany społecznej i jednostkowej

Turner zauważa, że stan *communitas* pojawia się w momencie przejścia (w sensie *passage*: van Gennep 2006), zmiany, zwłaszcza przejścia z mijającego cyklu do kolejnego, następującego. Rodzi się w wyniku swoistego zgrania w jednostce i w społeczności takich stanów, których kognitywnym efektem jest tendencja do unifikacji opozycji, harmonii z kosmosem oraz poczucia jedności z innymi członkami wspólnoty oraz z boskością. Analiza każdego z opisanych przypadków tańca w kręgu dotyczy poważnych sytuacji przemian społeczeństwa, krytycznych, czasem dramatycznych. Szczególnie intensywnie przejawiają się te zjawiska zagrożenia istnienia całej kultury, integralności zbiorowości w obrębie tańca duchów. Również jednak osuochaj, jochor, sardana i *corlu mari* są symptomami walki o zachowanie tożsamości zagrożonej, niekiedy daleko posuniętej na drodze rozkładu, chwiejnej, niejednoznacznej. Zaangażowane są społeczności poszukujące drogi wyjścia z zagrożenia przez przemiany, wejście w nowy etap na przykład rozwoju narodu, samodzielnej tożsamości kulturowej (Sacha/Jakuci, Buriaci, Katalończycy), ułożenie istnienia zbiorowości w kategoriach rozproszonego narodu mniejszościowego (Arumuni).

W tym miejscu Turnerowska koncepcja staje się adekwatnym narzędziem do zrozumienia badanych zjawisk także 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” (Szyjewski 1997). *Communitas* ma zawsze źródło w zmianach świadomości<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Część rozważań Turnera na temat biologicznych (mózgowych) aspektów *communitas* nie wydaje się przydatna w niniejszej analizie. Pomysły dotyczące wagi lewej półkuli odpowiedzialnej jakoby za wszelką strukturę, i prawej, w której rodzi się *communitas*, są intuicyjne i interesujące. Mają swoje pierwowzory w jungowskiej idei archetypów, a 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 sprzyjają zmianie świadomości i które wywołują stan zawieszenia

W przypadkach przeze mnie opisywanych poczucie *communitas* jest wywołane jedynie na pewnym poziomie intensywności przeżyć i zaangażowania emocjonalnego. Entuzjazm 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 spleceniu rąk i szerzej – bliskości fizycznej<sup>5</sup>.

Analizując tańce w kręgu jako okoliczności rodzenia się *communitas*, warto wziąć pod uwagę rozważania Turnera o sytuacjach nazywanych przez niego liminoidalnymi, gdy powstaje *communitas*, ale nie ma ono charakteru na tyle głębokiego, żeby mogło zmienić strukturę. Należą do nich zgromadzenia, publiczne wydarzenia (na przykład koncerty), widowiska sportowe, a nawet przedstawienia teatralne. Można się domyślać, że w takich wypadkach nie zachodzi w ogóle maksymalnie głębokie przeżycie wspólnoty i związane z nim zawieszenie wszelkich podziałów łączących się ze strukturą społeczną. 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 skutki (a to jest dla mnie najistotniejsze), to pielgrzymka, którą Turner analizuje (2005: 139–193), tak samo jak widowisko teatralne lub festiwal Noc Jochora czy wreszcie tańczenie osuochaja może dla jednostki oznaczać chwilową zabawę, rozrywkę, tym bardziej przyjemną, że w grupie etnicznie bliskiej, dającej poczucie intymności kulturowej (Herzfeld 2007). Może jednak pozostawić u osoby zaangażowanej w taniec zbiorowy głębszy, nawet bardzo głęboki ślad w uczuciach i myśleniu o otaczającym świecie bądź wyrzucić 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 zagrożeń różnego typu (biologicznych – w społeczeństwach plemiennych żyjących w trudnym klimacie, oraz kulturowych – dawniej i dziś) konieczne jest zaangażowanie środków, które przez rytuały cielesne wzmacniają siłę oddziaływania na budowanie wspólnoty. Taniec pojawia się między innymi „w momentach szczególnie intensywnej kumulacji przeżyć, wyrastającej ponad zdolności komunikacyjne najbardziej precyzyjnego słowa i największej maestrii człowieka w posługiwaniu się nim” (Kowalska 1991: 49–50).

Opierając się na koncepcji *communitas*, Turner buduje refleksję o głębokich przemianach współczesnego społeczeństwa. W jego przekonaniu współczesny

---

wszelkich podziałów i poczucie wspólnoty. Nie są w naszym przypadku konieczne założenia biologiczne przyjmowane przez Turnera i jego szersze wnioski.

<sup>5</sup> Deborah Durham i James Fernandez wskazują na powiązania między teorią Turnera generowania układów symbolicznych a stanem *communitas* oraz koncepcjami prymarnymi *Gestaltów* doświadczeniowych Lakoffa-Johnsona (Durham, Fernandez 1991: 190).

indywidualizm może być przeciwstawiony tym wszystkim zabiegom, które stwarzały wspólnotę niezbędną do przetrwania grupy w wypadku 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 udziału w tańcach posługiwanie się współczesnym językiem i odwoływanie się do funkcji rozrywkowych, relaksujących, związanych ze spędzaniem wolnego czasu i zabawą. Opisując współczesne formy kultury popularnej w jej związkach z nowoczesną etnicznością, Tim Edensor trafnie opisywał interesujące dla podjętej tu analizy 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 (Edensor 2004: 113).

## Podsumowanie: od wspólnoty lokalnej do wspólnoty etnicznej/narodowej

Badając losy i przemiany wyżej przedstawionych tańców w kręgu, możemy obserwować, 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. To, jak „opanowanie formy kulturowej pozwala na znaczącą grę zawartością kulturową”, ukazywał Michael Herzfeld w swoich badaniach nad społeczeństwem greckim (Herzfeld 2007: 14). W sytuacji społeczeństw, w których występuje to odwołanie się do „tradycji” tańców w kręgu, jest to, 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 odmien-

ności 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 poprzez układ ról, tracąc wymiar wspólnoty kulturowej.

Patrząc na społeczeństwo jakuckie 1999<sup>6</sup>, a następnie 2013 roku, można dojść do wniosku, że dokonało 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 pisałam, ale także o *communitas*, które powstaje w wyniku tańca, zachowując się w utrwalonej formie, nawet skonstruowanej w postaci ideologii wspólnoty etnicznej. Należy zauważyć, że – co być może już nie interesowałoby Turnera – te same okazje, sytuacje wspólnotowe wiążą się z przetrwaniem kulturowym, etnicznym grupy.

## Bibliografia

- Blacking J.  
1977 *Towards the Anthropology of the Body*, [w:] *The Anthropology of the Body*, red. J. Blacking, London–New York–San Francisco, s. 1–28.
- Daszsjewa Ł.D.  
2009 *Buriackij krugowoj taniec Jokhor: Istoryczsko-etnograficzeskij, ładowyj, ritmiczeskij aspekty*, Ułan Ude.
- Dugarow D.S.  
1991 *Istoryczskije korni bielogo szamanstwa (na materiale obriadowego folkłora Buriat)*, Moskwa.
- Durham D., Fernandez J.W. (ed.)  
1991 *Tropical Dominions: The Figurative Struggle over Domains of Belonging and Apartness in Africa*, [w:] *Beyond Metaphor: The Theory of Tropes in Anthropology*, Stanford University Press, Stanford, California, s. 190–212.
- Edensor T.  
2004 *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, przeł. A. Sadza, Kraków.
- Eliade M.  
1998 *Mit wiecznego powrotu*, przeł. K. Kocjan, Warszawa.
- Gajo M.F.  
2013 *Count and Dance: Sardana*, [w:] *Proceedings of Bridges 2013: Mathematics, Music, Art, Architecture, Culture*, Tessellations Publishing, s. 435–436, <http://archive.bridgesmathart.org/2013/bridges2013-435.pdf> [15.05.2013].

---

<sup>6</sup> To data mojej poprzedniej wyprawy badawczej do Jakucji w ramach subsydium profesorskiego Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej.

- Gennepe A., van  
2006 *Obrzędy przejścia*, przeł. B. Biały, Warszawa.
- Giurchescu A., Torp L.  
1991 *Theory and Methods in Dance Research: A European Approach to the Holistic Study of Dance*, „Yearbook for Traditional Music”, vol. 23, s. 1–10.
- Herzfeld M.  
2007 *Zażyłość kulturowa. Poetyka społeczna w państwie narodowym*, przeł. M. Buchowski, Kraków.
- Jefimowa Ł.S.  
2006 *Chorowodnyje piesni Jakutow: teoria i praktika*, Jakuck.
- Kowalska J.  
1991 *Taniec drzewa życia. Uniwersalia kulturowe w tańcu*, Warszawa.
- Lindenau J.I.  
1983 *Opisanije narodow Sibiri*, Magadan.
- Linton R.  
1943 *Nativistic movements*, „American Anthropologist”, vol. 46, s. 230–240.
- Łukina A.G.  
1998 *Tradycyjnaja tancewalnaja kultura Jakutow*, Nowosibirsk.
- Middendorf A.F.  
1878 *Putieszestwije na Siewier i Wostok Sibiri*, SPb.
- Mooney J.  
1896 *The Ghost Dance Religion and the Sioux outbreak of 1890*, „XIV-th Annual Report of the Bureau of Ethnology” 1892–1893, part 2, 1896, s. 653–1102.
- Nowicka E.  
2009 *Corlu Mari, czyli o tradycji arumuńskiej i jej użytkowaniu w budowaniu więzi etnicznej*, [w:] *Kreacje i nostalgie, Antropologiczne spojrzenie na tradycje w nowoczesnych kontekstach*, red. D. Rancew-Sikora i in., Gdańsk, s. 35–53.  
2011 *Nasz język rozumieją aniołowie. Arumuni we współczesnym świecie*, Kraków.  
2012 „*Noc jochora*” – *Tradycja konstruowana i rekonstruowana*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki”, nr 4 (35), s. 119–136.
- Pietrow N.E.  
1990 *Chorowodnyje piesni osuochaj kak žanr jakutskogo folłora*, „Sowietskaja Tiurkologia”, nr 3, s. 6–10.  
2006 *Osuochaj – drienij chorowod sołnepokłonnikow*, [w:] *Chorowodnyje piesni Jakutow: Teoria i praktika*, Jakuck, s. 7–19.
- Szyjewski A.  
1997 *Słowo wstępne*, [w:] B.G. Myerhoff, *Pejotłowe łowy. Sakralna podróż Indian Hui-czoli*, przeł. A. Szyjewski, Kraków 1997.  
2006 *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, s. I–XVII.
- Turner V.  
2003 *Badania nad symbolami*, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa, s. 89–105.  
2004 *Liminalność i communitas*, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej – kontynuacje*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa, s. 240–266.



2005 *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, Kraków.

2006 *Las symboli. Aspekty rytuałów u ludu Ndembu*, przeł. A. Szyjewski, Kraków.  
[www.infpol.ru](http://www.infpol.ru) [30.01.2014].

