

WSTĘP DO DRUGIEGO WYDANIA

## OD CIAŁA JAKO ARTEFAKTU DO WIEDZY UCIELEŚNIONEJ

W studiach nad tańcem i ruchem człowieka obserwujemy wzrastającą precyzję narzędzi wykorzystywanych w procesie dokumentowania i analizowania danych. Podobne zjawisko możemy zaobserwować w antropologii kulturowej, gdzie coraz większą rolę odgrywa zainteresowanie sposobami poznania. Obydwie te jakości są pokrewne i powinny się uzupełniać.

Umiejętność patrzenia na ciało jak na artefakt, analizowania go oraz rozumienie znaczeń kulturowych tańczonego, ruchowego i ucieleśnionego sposobu poznania świata mamy dziś znacznie lepiej opanowaną niż kiedykolwiek w przeszłości. Tak jak doświadczenie większych i mniejszych elementów struktury tańca, poznawanie rozmaitych niuansów jest czym innym dla tancerza i dla widza, tak i doświadczenie kultury różni się w przypadku rdzennego jej uczestnika i tego, który jest jej obserwatorem. „Mądrość” ukształtowana poprzez umiejętności praktyczne jest czymś innym niż ta wynikająca z obserwacji. Mądrość cielesna (mądrość w ciele) jest wewnętrznie spójna i jako taka powinna ułatwiać poznawanie kultur.

Wiedza, zarówno cielesna, jak i intelektualna, należy do artefaktów społeczeństwa ludzkiego. Innym – równie istotnym – jest ekspozycja, przedstawianie faktów. Jeśli etnografia lub odkrywanie wiedzy budzą kontrowersje, to tym bardziej dotyczy to pisania o nich. Pierwsze, moim zdaniem, lokuje się w przestrzeni prywatnej, drugie należy do sfery publicznej. Problem, z którym mierzymy się na co dzień w badaniach nad ruchem, tj. jak rozumieć jego rzeczywistość, silnie oddziałuje na dyskusje dotyczące ekspozycji faktów. Czy rzeczywistość ruchu rozumiemy poprzez rozkodowanie jego znaczeń, w efekcie przekonwertowania na inne środki, które ułatwiają nam

rozumienie jego sensów? A może trafia ona do nas bezpośrednio poprzez zmysły?

Jeśli przez zmysły, to Picasso stworzył precedens, pisząc, że malarstwo i pantomima przemawiają bez słów i wyjaśnień bezpośrednio do serca. Ale nawet jeśli pojmowanie ruchu jest zmysłowe, to prezentując fakty, musimy przetłumaczyć to ucieleśnione rozumienie na słowa.

Antropolodzy amerykańscy i artyści sztuk widowiskowych, zgłębiając znaczenie ruchu człowieka, wyznaczyli obszar interesujących ich problemów – zdefiniowali w ten sposób dziedzinę badań nad tańcem i ruchem. Dzięki nim stale przesuwały się granice wiedzy o tym, jak i co ludzie myślą.

W tym kontekście warto wspomnieć o dwóch amerykańskich tancerkach znanych również z działalności naukowej; ich dokonania pozwalają zrozumieć różnice między poznaniem (wiedzą) osiąganym poprzez działanie i tym, które zdobywa się przez obserwację. Katherine Dunham i Pearl Primus (zmarła 29 października 1994 roku) to pionierki badań nad wiedzą o tańcu i praktyką taneczną, Amerykańskie Towarzystwo Antropologiczne [American Anthropological Association] uhonorowało je Nagrodą za Wybitne Zasługi [Distinguished Service Award]. Ich wkład w usankcjonowanie tańca jako pełnoprawnej dziedziny badań antropologicznych długo pozostawał niemal niezauważony. Obie prowadziły trudną batalię o szacunek zarówno dla tradycyjnej kultury tanecznej, którą prezentowały we własnym wykonaniu na scenie, jak i dla etnograficznej analizy tańca, prowadzonej z perspektywy antropologicznej.

Większość problemów Dunham i Primus wiązała się z koniecznością dokonywania wyborów pomiędzy tańcem a antropologią. Ostatecznie obydwie poświęciły się twórczości choreograficznej i występom na scenie. Wykorzystanie siły sztuki wykonawczej – nie tylko samej pracy badawczej – było śmiałą i odważną decyzją, dzięki której duża część społeczeństwa amerykańskiego i innych krajów dowiedziało się o zasługach Afroamerykanów dla rozwoju kultury. Primus mawiała, że tańczy nie po to, aby kogoś zabawić, lecz po to, by pomóc ludziom lepiej się rozumieć.

Niestety, obydwie kobiety spotykały się z wrogością ludzi, których stereotypowe myślenie wystawiały w swoich spektaklach na próbę. W czasach, kiedy Dunham i Primus inscenizowały tańce

pochodzenia karaibskiego i afrykańskiego, dominującym w świadomości społecznej stereotypem tańca afroamerykańskiego był step i różne formy pochodzące od minstrel<sup>1</sup>, często wykonywane przez białych, lub taniec typu Lindy<sup>2</sup> wraz z formami pochodnymi tańca towarzyskiego.

Od połowy XIX wieku wpływy tańca afrykańskiego, widoczne w swobodnych, płynnych ruchach klatki piersiowej i miednicy<sup>3</sup>, które wyzwoliły ciało z obowiązującej dotychczas sztywności tańca o szkocko-irlandzkim pochodzeniu, zaczęły w sposób znaczący zmieniać amerykański taniec towarzyski. Większość białych Amerykanów nie akceptowała jednak tych wpływów. Korzystając z udokumentowanych etnograficznie elementów tańca, takich jak charakterystyczne ruchy rozluźnionej klatki piersiowej, swobodnie falujące biodra i innych cech typowych dla karaibskiej i afrykańskiej kultury tanecznej, Primus i Dunham stylizowały swoje kompozycje choreograficzne tak, aby publiczność nie tylko oglądała je z zainteresowaniem, lecz aby – dosłownie – była poruszona w kinestetycznej empatii tymi dynamicznymi jakościami tańca afrykańskiego, które odczuwano jako zagrażające moralności. Katrina Hazzard-Gordon wyjaśnia w swojej pracy, dlaczego ten rodzaj tańca aż tak bardzo niepokoił ludzi, którym obca była tradycja kulturowa Afroamerykanów. Zauważa, że przemiana kontrastujących jakości, np. rozluźnienia w dynamiczność, porządku w nieład czy asymetrię, i sposób panowania nad nieprzewidywalnością były bardziej niepo-

---

<sup>1</sup> Minstrel (*minstrel show*) – dziewiętnastowieczne amerykańskie widowisko rozrywkowe, używające rekwizytu tzw. czarnej twarzy; prezentowało stereotypowy obraz ludności murzyńskiej w USA, widzianej oczyma białej ludności (przyp. red.).

<sup>2</sup> Taniec Lindy (*Lindy Hop*) – taniec pochodzenia afrykańskiego rozwinął się w latach dwudziestych XX wieku w nowojorskim Harlemie. Z *Lindy Hop* wywodzą się, m.in. boogie woogie, rock and roll, swing (przyp. tłum.).

<sup>3</sup> Brenda Dixon Gottschild określa ruchy wywodzące się z wielu miejsc w ciele jako policentryzm. Policentryzm jest ściśle związany z polirytmia – obydwie te jakości należą do najbardziej znanych wpływów kultury afrykańskiej na formy tańca, takie jak salsa, kubańskie mambo, cha-cha, rumba i inne; *Digging the Africanist Presence in American Performance: Dance and Other Contexts Polycentrism*, Greenwood Press, Westport, Conn. 1996 (przyp. tłum.).

kojące w swojej nieobliczalności niż ciągnący się niemal bez końca „opętańczy” ruch<sup>4</sup>.

Kinestetyka tej formy tańca obrażała, treść spektakli niepokoiła, a przesłanie całego widowiska przekonywało, że taniec jest sztuką, a nie rozrywką. Wszystko razem rzucało wyzwanie dominującym w owym czasie stereotypom. Dunham<sup>5</sup> i Primus<sup>6</sup>, skuteczne organizatorki i twórczynie największych niedotowanych zespołów tańca okresu powojennego, musiały konfrontować się z mieszanymi uczuciami ludzi, których estetyczną wrażliwość prowokowały w spektaklach. Ambiwalentne podejście do zagadnienia widać w recenzji występów Dunham na Broadwayu z 23 listopada 1955 roku, napisanej przez Johna Martina, krytyka „New York Timesa”:

Program to swoistego rodzaju miszmasz, trochę dobrego, złego i nijakiego, w pół tuzinie stylów, bez możliwości zdefiniowania i bez porządku. Pani Dunham jest jego stałym elementem. Wiadomo od razu, co ma na myśli, i jest to zawsze to samo. Choć ma tytuł magistra antropologii, można mieć wątpliwości, czy kwalifikowałaby się do takiego tytułu w roli tancerki, piosenkarki czy choreografa. Jest

---

<sup>4</sup> Katrina Hazzard-Gordon, Jookin’, *The Rise of Social Dance Formations in African-American Culture*, Temple University Press, Philadelphia 1990.

<sup>5</sup> W najlepszym okresie swojej kariery, w latach czterdziestych, pięćdziesiątych i sześćdziesiątych w Europie i Ameryce Łacińskiej, Katherine Dunham znana była jako „ta czarna kobieta”, a „Washington Post” określił jej występy jako „taniec Katarzyny Wielkiej”. Przez ponad trzydzieści lat prowadziła zespół Katherine Dunham Dance Company, jedyny w tych czasach stały, niedotowany amerykański zespół taneczny złożony z Afroamerykanów. Stworzyła ponad 90 etiud tanecznych.

<sup>6</sup> Pearl Primus (1919-1994) dynamiczną karierę sceniczną rozpoczęła w 1943 roku olśniewając pięknymi, niezwykłymi pracami choreograficznymi, które wyrażały protest społeczny i niezadowolenie związane z rasizmem. Odgrywała kluczową rolę w prezentowaniu autentycznego tańca afrykańskiego publiczności amerykańskiej. Występowała nie tylko w USA. Jej tournée obejmowały Europę, Izrael, Karaiby i Afrykę. Wywoływała kontrowersje swym życiem prywatnym i zawodowym. W czasach segregacji poślubiła białego mężczyznę, Żyda, i kwestionowała postawę czarnych intelektualistów, którzy nie akceptowali wątku „prymitywnego” w jej twórczości. Polityczne protesty i tournée łączące mieszane rasowo elementy spowodowały, że FBI rozpoczęło przeciwko niej śledztwo, mimo że była cenioną przez krytyków artystką, uwielbianą przez publiczność.

jednak w pełni dojrzałą teatralną osobowością o niezwykłym, nieodpartym uroku. Każda instytucja z radością dałaby jej doktorat *summa cum laude*<sup>7</sup>.

Podobny model reakcji ujawnił się w stosunku do Josephine Baker, kiedy jej poczynania zaczęły wykraczać poza akceptowane role Afroamerykanów, zwłaszcza gdy stała się rozpoznawalna nie tylko w życiu prywatnym, lecz także poprzez formę widowiska, którą dla siebie stworzyła. Większość życia Baker spędziła we Francji, gdzie przyjmowano ją z entuzjazmem. Warto zwrócić uwagę na uderzający kontrast w zestawieniu z inną twórczynią nowego gatunku. Ruth St. Denis (właśc. Ruth Dennis, urodzona na farmie w New Jersey) była odbierana pozytywnie z siłą dorównującą tej, z jaką krytykowano Josephine Baker. Jako początkująca tancerka w wodewilu St. Denis doznała olśnienia pod wpływem wizerunku bogini Isis na plakacie reklamującym papierosy. Zaowocowało to jej własnymi poszukiwaniami w sferze orientalnego tańca i ruchu. St. Denis pasowała do wszystkich stereotypów amerykańskiego społeczeństwa – opracowała nowy gatunek tańca, który nadal wpisuje się w gust białej publiczności i jej wyobrażenie kobiecości. Baker natomiast, chcąc znaleźć nowe miejsce dla tancerzy afroamerykańskich poza akceptowalnymi granicami musicalu „kolorowych”, nie podporządkowała się panującym zasadom i zakwestionowała wszystkie kategorie reprezentowane przez St. Denis. Ameryka nigdy jej tego nie wybaczyła i nie zaakceptowała.

Przełamując bariery stawiane przed afroamerykańskim stylem ekspresji, Dunham i Primus wywarły ogromny wpływ na formowanie się zawodowych zespołów tańca. Alvin Ailey jako młody człowiek widział zespół Dunham i zrozumiał, że w społeczeństwie amerykańskim istnieje miejsce dla czarnych tancerzy. Stworzony przez niego gatunek rozwijany przez Judith Jamison jest – podobnie jak ten zapoczątkowany przez Dunham – mieszanką elementów tradycji i wypracowanych technik. Inne przykłady to Garth Fagan i jego zespół Bucket Dance Company czy Dallas Black Dance Company. Niewykształceni na „antropologów”, artyści ci mieli wiedzę cielesną pochodzącą z różnych tradycji kulturowych i potrafili przetrans-

---

<sup>7</sup> Richard Long, *The Black Tradition in American Dance*, Prion, London 1989, s. 99.

ponować ją na ważne, rozpoznawalne style tańca współczesnego o indywidualnym zabarwieniu.

Silne oddziaływanie tych stylów wiąże się z efektami fizycznymi i kinestetycznymi, a nie tylko z przesłaniem zawartym w treści spektaklu.

Teorie Dunham i Primus przez lata pozostawały niedostrzeżone na peryferiach rozważań naukowych Ameryki. Taniec był wprawdzie przedmiotem badań etnograficznych, jednak nigdy nie znalazł się w centrum uwagi opracowań antropologicznych. Opisywanie tańców ludowych było domeną folklorystów pracujących w Europie, a tradycje tańca klasycznego stanowiły przedmiot badań historyków tańca. Taniec jako podstawowy element organizujący, a nie jako ciekawostka o marginalnym znaczeniu dla głównego zadania, tj. opisanie kultury i społeczeństwa, nie był jeszcze wtedy akceptowany w etnografii amerykańskiej. Dunham w swoich pracach naukowych, takich jak *Las Danzas de Haiti*<sup>8</sup> (wydanie francuskie z 1957 roku notabene zawierało przedmowę Claude'a Lévi-Straussa<sup>9</sup>) przekonywała antropologów, że taniec jest tak samo ważny jak pokrewieństwo, organizacja polityczna czy wszelkie inne aspekty życia społecznego. I rzeczywiście w niektórych kulturach taniec może być kluczem do zrozumienia całokształtu wartości i zachowań.

Przyglądając się dokonaniom Gertrude Prokosch Kurath, również tancerki i badaczki jak współczesne jej Dunham i Primus, znajdujemy zarówno podobieństwa, jak i różnice w historii ich życia – uderzające są zwłaszcza różnice w odbiorze przez środowisko antropologów. Kurath mówiła o swoim życiu w kategoriach dwóch karier zawodowych: wykonawcy-producenta i naukowca. Ważną zmianą było dla niej przejście od osobistej twórczości do badań nad tańcem. Z pozoru jej droga życiowa przypomina kariery Dunham i Primus, Kurath jednak porzuciła taniec i choreografię, skupiając całą swoją uwagę na etnologii tańca. Niewątpliwie dzięki temu zaakceptował ją świat uniwersytecki, choć nie bez znaczenia pozostaje fakt, że pochodziła z rodziny profesorskiej i wyszła za mąż za wykładowcę wyższej uczelni.

---

<sup>8</sup> Katherine Dunham, *Las Danzas de Haiti*, Acta Anthropologica, Mexico 1947.

<sup>9</sup> Katherine Dunham, *Les Danses d'Haiti*, Fasquel, Paris 1957.

Większość jej wczesnych badań nad tańcem Indian amerykańskich i tańcem meksykańskim, prowadzonych z niezwykłą pieczołowitością w terenie i w archiwach, opublikowano na łamach specjalistycznych magazynów folklorystycznych oraz w pismach zajmujących się tymi zagadnieniami i obszarami etnograficznymi. W 1960 roku ranga jej prac znacznie wzrosła. Sol Tax<sup>10</sup> uznał je za znakomite i wydrukował w jednym z pierwszych numerów „Current Anthropology”<sup>11</sup>. Tax zamówił u Kurath artykuł (*Panorama of Dance Ethnology*, 1960)<sup>12</sup>, w którym badaczka zdefiniowała i opisała podstawy studiów nad tańcem zaakceptowane przez środowisko antropologów. Choć monografia Dunham z „błogosławieństwem” Lévi-Straussa została opublikowana wcześniej, artykuł Kurath, definiujący w poważnym piśmie naukowym ważną dziedzinę badań, nie może zostać niedoceniony.

Autorka zawarła w nim wiele osobistych refleksji na temat statusu badań nad tańcem. W 1966 roku zaś pisała: „dwie dekady mojej kariery tancerki scenicznej utwierdziły mnie w przekonaniu, że taniec powinien być przedmiotem badań naukowych w jego własnym unikatowym kontekście, jako forma sztuki, z uwzględnieniem wyjątkowych, niespotykanych nigdzie indziej składników. Z drugiej strony moje wykształcenie historyczne [magister historii sztuki, Bryn Mawr 1928] i współpraca z etnologami przekonały mnie, że to nie wystarczy. Prawdziwym celem, trudnym do osiągnięcia, jest wykazanie, w jaki sposób taniec i towarzysząca mu muzyka są wyrazem innych aspektów kultury” (1986, przedruk wykładu z 1966 roku).

W kwestii właściwej bazy dla antropologów tańca Kurath była przekonana, że sensowne badania mogą być prowadzone jedynie przez

---

<sup>10</sup> Sol Tax (1907-1995) – antropolog z Uniwersytetu Chicagowskiego, współtworzył antropologię jako dziedzinę wiedzy i odegrał ważną rolę w kształtowaniu tzw. antropologii w działaniu (*action anthropology*), która zakłada udział badaczy w rozwiązywaniu problemów społecznych. Tax specjalizował się w kulturach Indian amerykańskich (przyp. tłum.).

<sup>11</sup> „Current Anthropology” – czasopismo antropologiczne publikowane przez Uniwersytet Chicago. Utworzony w 1959 roku przez antropologa Sola Taxa. Jest jednym z kilku magazynów publikujących badania ze wszystkich poddyscyplin antropologii (przyp. tłum.).

<sup>12</sup> Gertrude Prokosch Kurath, *Panorama of Dance Ethnology*, „Current Anthropology” 1960, nr 1(3), s. 233-254.

„tancerzy, którzy osiągnęli przenikliwość etnologa i przyjęli jego punkt widzenia, lub przez muzyków i etnologów z wykształceniem tanecznym”<sup>13</sup>. Nacisk na umiejętności taneczne wynika z założenia, że taniec powinien być badany z uwzględnieniem jego własnych zasad oraz aspektów formalnych. Uznanie tego przekonania zajęło antropologom dziesiątki lat.

W swojej długiej karierze Kurath badała, analizowała i dokumentowała zarówno formalne, jak i kontekstowe aspekty tańca, łącząc przy tym wiedzę ucieleśnioną z naukową dbałością o szerszą perspektywę. Geograficzna i intelektualna różnorodność jej badań jest niezwykła, a dbałość o szczegóły etnograficzne wyjątkowa. Choć Kurath nie pisała o tym wprost, w jej ujęciu tańca zaznacza się szczególnie rola tej dziedziny sztuki jako wiedzy ucieleśnionej.

Współcześnie wiedza ucieleśniona jest istotnym elementem badań nad tańcem i ruchem. Reprezentatywna dla nowego podejścia do badań jest wypowiedź Sally Ness:

Aby w pełni zrozumieć znaczenie aktu wykonania choreograficznie zakomponowanego ruchu w „obcej” kulturze (to znaczy w społeczeństwie, którego zasady organizacyjne, instytucje społeczne i systemy wartości są odczuwane jako głęboko obce lub egzotyczne), badacz musi mieć pewne pojęcie o znaczeniu, jakie może nieść ze sobą wykonanie jakiegokolwiek sekwencji ruchowej. Musi być w stanie wyobrazić sobie, jak fizyczne zmierzenie się z układem choreograficznym może wpłynąć na wykonawcę, a także na jego własne pojmowanie kultury<sup>14</sup>.

Rok przed ukazaniem się książki Ness, na spotkaniu Amerykańskiego Towarzystwa Antropologicznego [American Anthropologist Association] w Chicago, odbył się panel dyskusyjny zatytułowany „Afrykańsko-amerykański taniec w teorii i badaniach stosowanych: Dunham i Primus”. Jego uczestniczka, Yvonne Daniel, przekonywała o zasadności uwzględnienia tańca w badaniach kulturowych, a nawet o jego wyjątkowej roli – odnosząc się do pojęcia wiedzy ucieleśnionej, twierdziła, że taniec jest rodzajem okna, dzięki któremu

---

<sup>13</sup> Tamże, s. 247.

<sup>14</sup> Sally Ann Ness, *Body, Movement, and Culture: Kinesthetic and Visual Symbolism in a Philippine Community*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1992, s. 2.



możemy poznać szczególne aspekty obcej kultury. Wiedza ucieleśniona, jej zdaniem, jest wiedzą zintegrowaną; jeśli zdobywana jest przez zagłębianie się (w rozumieniu Daniel – uczestnictwo przez obserwację), to pozwala pokonać przepaść między naszą własną wiedzą i doświadczeniem a ich odpowiednikami w innych kulturach. Powinniśmy dostrzec – kontynuowała – że w tańcu wykonawca łączy działania fizyczne z mentalnymi, rejestruje stan emocjonalny.

Tańczenie jest najwyraźniej alternatywnym stanem świadomości. Poza tym, o ile są w nim podobieństwa do tai chi chuan, to ma on zdolność integrowania ciała, umysłu i energii. W zachodniej tradycji myśli analitycznej każdy z tych elementów uznaje się za osobną kategorię, a w hierarchii wartości umysł stawia się wyżej niż ciało i energię.

Yvonne Daniel przedstawia swoje założenia w książce *Dance and Social Change in Contemporary Cuba*<sup>15</sup>. Argumentuje w niej przekonująco, że rumba z powodu swojej niekwestionowanej wieloznacznej natury ma szczególną moc artykułowania warunków społecznych, łączenia sprzeczności, rozniecania oraz podtrzymywania poczucia wspólnoty – *communitas*. Dalej mówi, że poczucie równości doświadczane cieleśnie w ograniczonym i skodyfikowanym świecie rumbi rozciąga się w sposób całkowicie naturalny na życie społeczne<sup>16</sup>.

Barbara Browning w książce *Samba: Resistance in Motion* dochodzi do następujących wniosków: „Wiele rzeczy, których nauczyłam się w Brazylii, poznałam poprzez moje ciało. Dopiero wiele lat później byłam w stanie oddać na piśmie wszystko, co rozumiałam, tańcząc”<sup>17</sup>. Jak wskazuje tytuł, Browning zajmuje się zjawiskiem oporu kulturowego w afrobrazylijskiej i afrykańskiej diasporze. Formułuje tezę, że taniec, szczególnie samba oraz tańce karnawału, tańce religijne *candomblé*<sup>18</sup> i ruchy *capoeiry* oraz tradycje sztuk

---

<sup>15</sup> Yvonne Daniel, *Dance and Social Change in Contemporary Cuba*, Indiana University Press, Bloomington 1995.

<sup>16</sup> Anya Peterson Royce, *Movement and Dance, Book Review Essay*, „American Anthropologist” 1997, s. 172-174.

<sup>17</sup> Barbara Browning, *Samba, Resistance in Motion*, Indiana University Press, Bloomington 1995, s. 167.

<sup>18</sup> *Candomblé* – synkretyczna religia afroamerykańska, praktykowana głównie w Brazylii oraz w Argentynie i Meksyku. Zob. Leszek Kolankiewicz, *Samba z bogami. Opowieść antropologiczna*, Wydawnictwo „KR”, Warszawa 1995 (przyp. red.).

walki są wyrazem sprzeciwu, którego nie da się oddać słowami. Browning dowodzi istnienia cielesnej inteligencji oraz form tańca, które „zapisują” swoje własne znaczenie<sup>19</sup>. Sama autorka, podobnie jak większość naukowców pracujących w tej wyspecjalizowanej dziedzinie, wykorzystuje cielesną inteligencję, tłumacząc zdobyte za jej pomocą doświadczenia na niedoskonałe medium językowe.

Julie Taylor w książce *Paper tangos*<sup>20</sup>, znajdując odpowiednie słowa, bardziej precyzyjnie niż ktokolwiek przed nią wyjaśnia, w jaki sposób ciało przechowuje wiedzę i przekazuje znaczenia, które mogą być wypowiedziane tylko poprzez ruch. Rozpoczyna od opisu treningu (zwyczaj) „cechowania”. Tancerze uczą się ruchów, tańcząc je za nauczycielem, szkicując niejako swoje odczucia w ogólnych zarysach aż do momentu, gdy zadomawiają się one w ciele. Taylor wyjaśnia, że ciało dało jej pewność, że „nakreśla schemat, którego nie mogłam zrozumieć [...] coś na wpuł wytańczonego na kartkach i za pomocą słów, które pozostały z całego dnia, coś zgromadzonego w tańczącym ciele, czego nie potrafię zatańczyć [...]. Czasami siadam na brzegu łóżka, aby na nowo zespolić w ciele moje rozedrgane stawy, i zastanawiam się, co one wiedzą, czego ja nie wiem”<sup>21</sup>. Taylor akceptuje tu istnienie całkiem innego porządku znaczeń; dostęp do niego można mieć tylko poprzez ciało, w którym ów porządek się zawiera.

Niekiedy ludzie praktykujący różne formy tańca pamiętają i podświadomie starają się uwiarygodnić wiedzę ucieleśnioną poprzez wykorzystywanie słownictwa technicznego. Tak jest w wypadku baletu klasycznego, silnie skodyfikowanej formy tańca o długiej historii. Balet może być omawiany w kategoriach techniki oraz stylu<sup>22</sup>. Technika odnosi się do zestawu ruchów, gestów i kroków, które są fundamentem formy. Obejmuje też zasady doboru i organizacji elementów w określony system. Istnieje także skodyfikowany język mówienia o technice, powszechnie rozumiany i wykorzystywany. Styl związany jest z wyborem – dobieraniem sposobów poruszania

<sup>19</sup> Barbara Browning, *Samba...*, s. XI.

<sup>20</sup> Julie Taylor, *Paper Tangos*, Duke University Press, Durham, NC 1998.

<sup>21</sup> Tamże, s. 100.

<sup>22</sup> Zob.: Anya Peterson Royce, *Movement and Meaning. Creativity and Interpretation in Ballet and Mime*, Indiana University Press, Bloomington 1984; tejsze, *Masculinity and Femininity in Elaborated Movement Systems*, [w:] *Masculinity/Femininity. Basic Perspectives*, eds. June Machover Reinisch, L. Rosenblum, S. Sanders, Oxford University Press, New York 1987.