



Dominika Byczkowska

CIAŁO W TAŃCU

ANALIZA SOCJOLOGICZNA



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Dominika Byczkowska

CIAŁO W TAŃCU

ANALIZA SOCJOLOGICZNA



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO

ŁÓDŹ 2012

RECENZENT

Grażyna Woroniecka

REDAKTORZY WYDAWNICTWA UŁ

Katarzyna Gorzkowska

Dorota Stępień

SKŁAD I ŁAMANIE

ESUS – Agnieszka Buszewska

PROJEKT OKŁADKI

Anna Solowska

Zdjęcie wykorzystane na okładce: www.pl.fotolia.com

Autor: konradbak

Wszystkie zdjęcia wykorzystane w publikacji autorstwa Dominiki Byczkowskiej

Publikację sfinansowano ze środków Wydziału Ekonomiczno-Socjologicznego Uniwersytetu Łódzkiego oraz z dotacji celowej na rozwój młodych naukowców i uczestników studiów doktoranckich

© Copyright by Uniwersytet Łódzki – Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2012

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

Wydanie I. Nakład 300 egz. Ark. druk. 18,875.

Zam. 4982/2012. Cena zł 38,– + VAT

ISBN 978-83-7525-649-9

<https://doi.org/10.18778/7525-649-9>

Porozumiewaliśmy się na migi. Mówił pierwszy, a kiedy nie rozumiałem go, wołałem „stop”. Wtedy wstawał i zaczynał tańczyć [...]. Wszystko, czego nie mogliśmy wypowiedzieć ustami, wyrażaliśmy nogami, rękoma, brzuchem lub dzikimi okrzykami [...]. Oj biedaku, ludzie nisko upadli, dozwolili, aby ciała ich stały się nieme, a oni mówią tylko ustami.

Nikos Kazantzakis, *Grek Zorba*

Spis treści

Wprowadzenie	7
1. Ciało – taniec – metoda	13
1.1. Wstęp	15
1.2. Metodologia teorii ugruntowanej	15
1.3. Techniki zbierania danych	16
1.3.1. Wywiad	16
1.3.2. Obserwacja	19
1.3.3. Techniki zbierania danych z wykorzystaniem fotografii	20
1.3.4. Wywiad z użyciem fotografii	21
1.3.5. Wywiad z wykorzystaniem analizy wideo	22
1.4. Opis etnograficzny	26
1.5. Autoetnografia	27
1.6. Triangulacja	28
1.7. Techniki analizy danych	29
1.7.1. Kodowanie teoretyczne	32
1.8. Problemy metodologiczne w badaniu zjawiska cielesności	34
2. Ciało – taniec – teoria	39
2.1. Wstęp	41
2.2. Perspektywa interakcjonizmu symbolicznego oraz jego podstawowe założenia	41
2.3. Aspekty socjologiczne i psychologiczne w koncepcjach fenomenologicznych Edmunda Husserla i Alfreda Schütza	46
2.4. Pojęcie cielesności i fenomenologia Maurice’a Merleau-Pontiego	49
2.5. Koncepcja światów społecznych	53
2.6. Perspektywa dramaturgiczna Ervinga Goffmana	59
2.7. Socjologiczne koncepcje cielesności	61
2.8. Socjologiczne i antropologiczne koncepcje tańca	71
2.9. Zarys historii tańca towarzyskiego	78
3. Ciało – taniec – działanie	85
3.1. Wstęp	87
3.2. Subświat społeczny tańca towarzyskiego – opis etnograficzny	87
3.2.1. Strategiczne wstępowanie	87
3.2.2. Rozpoczęcie kariery tanecznej	94
3.2.3. Warunki interweniujące	96
3.2.4. Instytucjonalizacja w subświecie tańca towarzyskiego	105

3.2.5. Rywalizacja	116
3.2.6. Rola sędziego i kryteria oceny tańca	122
3.2.7. Role innych osób. Taniec jako działanie społeczne	129
3.2.8. Proces stawania się tancerzem	173
3.2.9. Filozofia wyjątkowości	210
3.2.10. Wygląd tancerza.....	211
3.2.11. Aspekt estetyczny i konwencja tańca	217
3.2.12. Wyodrębniona rzeczywistość tańca	219
3.3. Społeczne konstruowanie cielesności – analiza interakcjonistyczna	224
3.3.1. Perspektywy postrzegania ciała. Ciało jako narzędzie, aktor, materiał	224
3.3.2. Ostrzenie narzędzia.....	245
3.3.3. Polerowanie narzędzia.....	251
3.3.4. Komunikowanie cielesności	253
3.3.5. Praca nad przestrzenią.....	262
3.4. Wnioski	272
Podsumowanie	275
Naturalna historia badania	283
Bibliografia	287
Załączniki	297

Wprowadzenie

Taniec jest jednym z tych działań, które towarzyszyły człowiekowi od początku istnienia naszego gatunku. W każdej kulturze wykorzystanie ciała w tańcu ściśle związane było z normami etycznymi, moralnością, perspektywą postrzegania ciała, religią i wieloma innymi zjawiskami. W każdym z tańców znaleźć można odzwierciedlenie czasu i miejsca, w którym powstał, a także temperament i charakter tancerza. Taniec to zapisana w ciele historia, emocje, doświadczenie.

Książka, którą oddaję do rąk Czytelnika, powstała w wyniku kilkuletnich badań w środowisku społecznym tańca towarzyskiego. O wyborze tej problematyki zdecydowało nie tylko moje zainteresowanie tańcem, ale przede wszystkim głębokie przekonanie o jego dużym znaczeniu w konstruowaniu kultury, społecznego aspektu ludzkich działań, wpływie socjalizacyjnym na młodych tancerzy. Brakuje ponadto badań poruszających tematykę tańca, a w obliczu wzrastającego zainteresowania, rywalizacji i uczestniczenia w kursach tanecznych coraz młodszych dzieci, istotne jest poznanie znaczenia tańca w socjalizacji pierwotnej. W książce przedstawiam zatem fenomen społeczny, jakim jest sportowy taniec towarzyski.

Książka ma jednak i drugi cel, który wyłonił się w trakcie badań. Moje zaciekawienie, już od pierwszego kontaktu ze środowiskiem społecznym tańca towarzyskiego, wzbudził proces socjalizacji pierwotnej i wtórnej tancerzy towarzyskich. Początkowo zainteresowały mnie dwie kwestie. Po pierwsze, tancerze od najmłodszych lat uczeni są bardzo krytycznego sposobu postrzegania swojego ciała. Po drugie, działania członków tego środowiska są w dużym stopniu zinstytucjonalizowane, ograniczone formalnymi regułami. Dlatego też część książki poświęcam procesom społecznego konstruowania cielesności. Starałam się ukazać znaczenie, jakie dla kształtowania ciała mają interakcje społeczne, doświadczenia tancerza czy też etap rozwoju kariery tanecznej.

Zbadanie problemu społecznego konstruowania cielesności jest ważne, choćby z uwagi na fakt, że niewiele jest opracowań socjologicznych podejmujących tę tematykę. Ponadto socjalizacja, wartości i normy funkcjonujące w danym środowisku, warunki ekonomiczne, społeczne i kulturowe mają duży wpływ na postrzeganie własnego ciała nie tylko w przypadku tancerzy. Mają one także znaczenie przy podejmowaniu określonych działań (np. treningów,

zabiegów kosmetycznych, odchudzania, farbowania włosów, korzystania z solarium, wybielania zębów i in.). Co więcej, ciało jako główne narzędzie pracy tancerzy jest podstawą budowania przez nich tożsamości, pozycji w hierarchii grupowej oraz przyszłej kariery.

Czytelnik znajdzie w książce opis etnograficzny środowiska tańca towarzyskiego, koncepcję społecznego konstruowania cielesności, a także przegląd metod i technik badawczych przydatnych w badaniach socjologicznych nad tańcem i ciałem oraz opis paradygmatu teoretycznego i koncepcji wykorzystanych do wyjaśnienia zjawisk zaobserwowanych w środowisku społecznym tańca towarzyskiego¹.

W rozdziale 1. *Ciało – taniec – metoda* prezentuję Czytelnikowi te strategie i techniki badawcze, które mogą być przydatne w badaniu społecznych aspektów cielesności oraz tańca. Przytaczam także najważniejsze wątki związane ze strategią badawczą metodologii teorii ugruntowanej. Uważam, że zarówno założenia teoretyczne, perspektywa postrzegania cielesności w badaniach, jak i przyjęta strategia badawcza powinny wynikać ze sposobu, w jaki definiujemy zjawisko badane – w tym przypadku ciało. Wszelkie metody wykorzystywane podczas badania powinny być podporządkowane głównemu jego celowi – odkryciu, opisaniu i konceptualizacji procesów oraz zjawisk związanych ze społecznym konstruowaniem cielesności.

Strategią metodologiczną zastosowaną w moim badaniu była metodologia teorii ugruntowanej. Ta strategia badawcza jest zgodna z założeniami przyjętej przeze mnie perspektywy teoretycznej – interakcjonizmu symbolicznego. Dotyczą one m. in. procesualnego charakteru rzeczywistości społecznej oraz natury człowieka jako jednostki działającej w oparciu o proces interpretacji. Metodologia teorii ugruntowanej umożliwia badanie znaczeń, interpretacji stosowanych przez aktorów społecznych. Pozwala zatem spojrzeć na rzeczywistość społeczną oczami badanych, co jest jednym z głównych celów mojej pracy.

Przyjęta przeze mnie strategia metodologiczna umożliwia również otwarte, nieograniczające podejście do badanego problemu. Pozostawia badaczowi możliwość odkrywania zjawiska bez stawiania na początku badania hipotez, mogących zmodyfikować jego postrzeganie świata. Pomimo iż nie można na wstępie badania ściśle określić jego dokładnego przebiegu, metodologia ta składa się z szeregu procedur, których używanie porządkuje proces badawczy, co

¹ W pracy używam terminu subświata społecznego, gdyż tę koncepcję analityczną wykorzystuję do wyjaśnienia pojawiających się tam zjawisk. Stosuję zazwyczaj formę męską – tancerz, lecz wnioski odnoszą się zarówno do tancerzy płci męskiej, jak i do tancerek, chyba że zostało zaznaczone inaczej.

umożliwia uzyskanie prawomocnych wniosków teoretycznych. Jest to bardzo istotne w przypadku badania zjawiska społecznego konstruowania cielesności. Ciało jako wymagający problem badawczy należy analizować w oparciu o wiele metod i technik zbierania danych. Badacz musi być bardzo wrażliwy na znaczenia ujawniane przez ciało oraz na to, co chcą przekazać osoby badane, także za pomocą gestów czy ruchów.

Zastosowanie przeze mnie jakościowych technik badawczych wynikało z charakteru badanego zjawiska oraz z przyjętej przeze mnie perspektywy teoretycznej. Mają one na celu dotarcie do znaczeń, jakie aktorzy społeczni nadają sobie, swoim działaniom, a także innym osobom i obiektom w swoim otoczeniu. Służą przede wszystkim zrekonstruowaniu procesów społecznych, a także perspektywy ich postrzegania przez osoby badane. Dzięki wykorzystaniu jakościowych technik zbierania danych udało się dotrzeć do znaczeń, jakie członkowie środowiska nadają działaniom swoim i innych, a także własnemu ciału.

Dla socjologa badanie cielesności jest zadaniem wymagającym. Procesy społeczne związane z cielesnością są bowiem jedynie częściowo intersubiektywne. Dlatego też nie da się badać tej tematyki jedynie przy wykorzystaniu metod opartych na narracji. Należy zastosować zarówno strategię metodologiczną, jak i narzędzia, które pozwolą na zrekonstruowanie charakteru cielesności z perspektywy osób badanych. Dzięki wykorzystaniu metodologii teorii ugruntowanej możliwe było takie podejście do problematyki badania, które nie wymagało stawiania hipotez przed przystąpieniem do zbierania danych ani zewnętrznych ram pojęciowych, a jednocześnie umożliwiło korzystanie z ustalonych reguł postępowania badawczego, narzędzi analizy i budowania teorii.

W rozdziale 2. *Ciało – taniec – teoria* prezentuję nie tylko te koncepcje ciała, które wykorzystywałam w analizie badanych zjawisk, ale również te, które określają szerszą perspektywę myślenia o ciele, określające podstawowe założenia dotyczące natury cielesności. Jednocześnie starałam się ograniczyć do minimum wątki, które zainteresowany nimi Czytelnik może odnaleźć w dziełach innych autorów. Dlatego też prezentuję jedynie podstawowe założenia fenomenologii, aby ułatwić zrozumienie głównej koncepcji, w znaczący sposób określającej to, jak rozumiem i traktuję cielesność – koncepcji Maurice’a Merleau-Pontiego.

W rozdziale 3. *Ciało – taniec – działanie* Czytelnik będzie mógł zapoznać się z wynikami przeprowadzonych przeze mnie badań. Moim celem było opisanie zjawisk, jakie zachodzą w społecznym środowisku tańca towarzyskiego oraz wyjaśnienie społecznych procesów wpływających na konstruowanie cielesności w tym środowisku, postrzeganie przez tancerzy siebie samych, swoich ciał oraz innych zjawisk. Występuje w nim wiele ciekawych procesów mogących zainteresować socjologa. Mają one bardzo szeroki zakres oddziaływania, zarówno jeśli

chodzi o zaangażowanie tancerzy, jak i innych osób, ich rodziców, trenerów i sędziów. Wpływają one także w dużym stopniu na działania aktorów społecznych, na ciała tancerzy w sensie fizycznym oraz na sposób ich postrzegania i używania.

Najważniejszym zjawiskiem, któremu podporządkowane są wszelkie działania w środowisku tańca towarzyskiego, jest planowe zdobywanie kolejnych klas tanecznych. Zjawisko to polega na strategicznym i proefektywnościowym podejściu do treningów, inwestycji (czasu i pieniędzy), a także do relacji międzyludzkich. *Strategiczne wstępowanie*, bo tak nazwałam tę kategorię zjawisk, jest działaniem społecznym, jest w nie zatem zaangażowanych wiele osób, bez których nie byłoby ono możliwe. Są to rodzice, trenerzy, sędziowie, partnerzy taneczni, działacze Polskiego Towarzystwa Tanecznego i inni. Ich rola również została opisana w pracy.

Wiele uwagi poświęcam m. in. problematyce instytucjonalizacji. Kształtuje ona w znacznym stopniu nie tylko zjawisko strategicznego wstępowania, ale i innych działań w środowisku tańca towarzyskiego. Do najważniejszych zaliczyć należy: wybór i współpracę z trenerem oraz partnerem tanecznym, angażowanie środków finansowych, wsparcie rodziców w rozwijaniu umiejętności tancerzy. Innym zjawiskiem, również istotnym dla charakteru działań społecznych, jest rywalizacja, będąca ważnym elementem socjalizacji.

Wszystkie te zjawiska, podobnie jak filozofia wyjątkowości, charakterystyczna perspektywa postrzegania ciała, praca nad przestrzenią i inne, mają bardzo duże znaczenie dla rozwoju i socjalizacji osób zaangażowanych w działania w środowisku tańca towarzyskiego. Mają one także istotny wpływ na kształtowanie się ciał tancerzy, m. in. poprzez ustalanie figur i sposobów ich wykonania, dopuszczalne w określonych klasach stroje i makijaż. Powoduje to wytwarzanie przez tancerzy strategii pracy nad ciałem, polegających na podporządkowywaniu go wymogom społecznym.

Książkę tę kieruję głównie do socjologów zajmujących się cielesnością, badaniem karier, socjalizacją, ale także do badaczy innych dziedzin, takich jak psychologia, pedagogika, etnologia oraz do praktyków – nauczycieli tańca i tancerzy. Mam nadzieję, że Czytelnicy znajdą w niej wskazówki zarówno dotyczące badania społecznych aspektów cielesności, konsekwencji teoretycznych, jak i praktyczne w nauczaniu tańca, nie tylko towarzyskiego.

Dużym wsparciem w badaniach był dla mnie Promotor mojej pracy doktorskiej, na której oparta jest niniejsza książka, prof. zw. dr hab. Krzysztof

T. Konecki, a także współpracownicy i przyjaciele z Katedry Socjologii Organizacji i Zarządzania oraz koledzy z Instytutu Socjologii UŁ. Gdyby nie postawa i pomoc Profesora, ta książka nie powstałaby w obecnym kształcie. Jego otwartość oraz zaangażowanie sprawiły, że podjęłam się badania tego zjawiska społecznego. Jako wspomniały naukowiec i pedagog służył mi radą na każdym etapie procesu badawczego. Opieka naukowa nad badaniami o tematyce ciała, które stanowią rozwijającą się subdyscyplinę socjologii, była decyzją ryzykowną. Tym bardziej jestem Mu wdzięczna za wsparcie i pomoc.

Chciałabym także serdecznie podziękować recenzentce książki, prof. dr hab. Grażynie Romańczuk-Woronieckiej. Zarówno uwagi merytoryczne dotyczące moich badań, jak i wspomnienia ciekawych dyskusji o ludzkiej naturze, a także temperament naukowy Pani Profesor dodały mi otuchy i odwagi w drodze do opublikowania tej książki.

Książka ta nie powstałaby również bez bezinteresownej pomocy tancerzy, trenerów, sędziów różnych stylów tańca, zarówno tych, z którymi przeprowadzałam badania, jak i tych, od których uczyłam się różnych technik tanecznych. Ze strony osób związanych z tańcem spotykałam się zawsze z otwartością, chęcią podzielenia się własnymi, czasami bardzo intymnymi, historiami.

Nie tylko cielesność, ale i konstruowanie teorii socjologicznej jest procesem społecznym. Badacza, tak jak każdego człowieka, tworzą jego doświadczenia i interakcje z innymi. Dlatego dedykuję tę książkę wszystkim moim bliskim, rodzinie, przyjaciółom, na których mogę liczyć w dobrych i trudnych momentach życia, i którzy wspierają mnie we wszystkim, co robię.

1

Ciało – taniec – metoda

1.1. Wstęp

Rozdział ten poświęcam omówieniu technik, jakie mogą być przydatne w badaniach nad społecznym konstruowaniem cielesności, a także nad tańcem. Na wstępie przedstawię założenia metodologii teorii ugruntowanej, następnie zaprezentuję wykorzystane techniki badawcze i analityczne. Na końcu wskażę pokrótce, jakie problemy metodologiczne może sprawiać badanie społecznego konstruowania cielesności.

1.2. Metodologia teorii ugruntowanej

Metodologia teorii ugruntowanej to strategia badawcza, która opiera się na ciągłym, nieustającym dialogu badacza z danymi. Najistotniejsze w tej dyskusji są nie teoria czy wiedza, reprezentowana przez badacza, ale dane odnoszące się do rzeczywistości społecznej, w stosunku do której nawet najlepsza i najdokładniej przygotowana teoria zawsze jest uproszczeniem.

Metodologia teorii ugruntowanej została stworzona przez Anselma Straussa i Barneya Glasera w latach sześćdziesiątych XX w. podczas badań nad umieraniem w amerykańskich szpitalach. Metodologiczne wnioski z tych badań zostały ujęte w *Discovery of Grounded Theory* (1967) (zob. Charmaz, 2009; 2006a: 4). Celem metodologii stworzonej przez Glasera i Straussa było wyniesienie jakościowych technik badawczych ponad ich opisowy charakter, umożliwiając konstruowanie w oparciu o nie teorii. Publikacja Straussa i Glasera była ponadto jedną z pierwszych, które dawały jasne wskazówki, jak analizować dane jakościowe, podczas gdy wcześniejsze pokolenia badaczy jakościowych koncentrowały się głównie na technikach zbierania danych i opisie wpływu badacza na badane zjawisko (*ibidem*: 5–6).

Głównymi wytycznymi metodologicznymi przyjętymi przez Glasera i Straussa są (za: *ibidem*: 5–6):

- jednoczesne, równoległe zbieranie i analiza danych;
- konstruowanie kodów analitycznych i kategorii badawczych z danych, a nie z prekonceptualizowanych i wydedukowanych hipotez;
- używanie metody ciągłego porównywania, która umożliwia zestawianie teorii i danych na każdym etapie procesu badawczego;
- rozwój teorii na każdym etapie zbierania i analizy danych;
- pisanie not teoretycznych w celu wypracowania kategorii, uszczegółowienia ich własności, określenia związków pomiędzy kategoriami i ustalenia luk w powstającej teorii;
- pobieranie próbek w oparciu o ciągłe konstruowanie teorii, a nie reprezentatywność populacji;
- wykorzystanie literatury po niezależnej od niej analizie danych.

Jedną z głównych zasad metodologii teorii ugruntowanej jest pobieranie próbek (zbieranie danych) w oparciu o wyłaniającą się teoretyczną trafność pojęć (Strauss, Corbin, 1990: 179). Testowanie, sprawdzanie teorii i jej poszczególnych elementów jest wbudowane we wszystkie fazy procesu konstruowania teorii ugruntowanej. Polega ono na porównywaniu (hipo)tez z danymi, wprowadzaniu zmian i ponownej ich weryfikacji (*ibidem*: 187).

Przebieg badania w metodologii teorii ugruntowanej nie może być z góry ściśle zaplanowany, nie da się do końca przewidzieć kolejnych jego faz lub okresu trwania. Poszczególne etapy są bowiem uzależnione od poprzedzających je wyników analiz (*ibidem*: 192–193). Ogólny zarys projektu badawczego może być jednak z powodzeniem określony.

1.3. Techniki zbierania danych

Poniżej opisane zostały wszystkie wykorzystane przeze mnie techniki zbierania danych empirycznych¹. Prezentuję tu charakterystykę narzędzi badawczych oraz sposób, w jaki zostały one użyte w badaniu nad społecznym konstruowaniem cielesności².

1.3.1. Wywiad

Jedną z zastosowanych przeze mnie technik zbierania danych był **wywiad swobodny**. Ponieważ na początku badań posiadałam niewiele informacji na

¹ Zestawienie danych pochodzących z różnych technik badawczych – załącznik 1.

² Zastosowane przeze mnie techniki zbierania danych mają charakter jakościowy. Opis badań ilościowych nad cielesnością znajdzie Czytelnik w tekście Honoraty Jakubowskiej (2008) pt. *Ciało biologiczne w interakcjach społecznych – pomiędzy napiętnowaniem a akceptacją*.

temat badanego zjawiska, uznałam, że technika ta pozwoli na szybkie uzyskanie wiedzy o nim od uczestników, co będzie dobrym punktem wyjścia do dalszych badań.

Wywiad badawczy to rozmowa profesjonalna, posiadająca określone reguły i techniki, podczas której wiedza tworzona jest poprzez interakcję (Kvale, 2004: 17, 47). **Celem wywiadu badawczego** jest **zrozumienie** tematów przeżywanego świata codzienności **z perspektywy podmiotu** (*ibidem*: 38; Kaźmierska, 1999: 14–18). Nie chodzi tu zatem o weryfikację hipotez stawianych przez badacza przed przystąpieniem do wywiadu, ale poznanie danego fragmentu rzeczywistości z perspektywy badanego.

W wywiadzie jakościowym nie oddziela się danych od ich interpretacji – dane są wypowiedziami dotyczącymi sensu i interpretacji rzeczywistości. Główne wyniki wywiadu są wyrażane w języku, a nie w liczbach, dlatego też nie zawsze są intersubiektywnie powtarzalne, gdyż prowadzący i czytający wywiad (lub jego wyniki) mogą mieć różną wrażliwość czy wiedzę. Wywiad nie jest ani subiektywny, ani obiektywny, negocjuje się w nim sensy. Wiedzę tworzy się bowiem w procesie dyskusji, dzięki językowej argumentacji, co sprawia, że wiedza staje się intersubiektywna (*ibidem*: 71, 75).

Frederick Erickson (za: Miles, Huberman, 2000: 28–30) postuluje zbieranie materiałów od zewnątrz do „serca” problemu, czyli od ogółu do szczegółowych zagadnień. Otwartość i wrażliwość teorii proponuje on osiągać także poprzez maksymalizację zróżnicowania, czyli analizę nietypowych przypadków w celu stwierdzenia, czy powielają one wzory i stałe, już odkryte schematy oraz przez wyszukiwanie przypadków potwierdzających schemat i niepotwierdzających go, po to, aby urealniać wnioski. Zdaniem Milesa i Hubermana (2000) dobieranie konkretnych przypadków do badania jakościowego nie kłóci się z osiąganiem prawomocności teorii, gdyż próbki jakościowe są z założenia celowe, a nie losowe (*ibidem*: 28–30). Dobieranie przypadków, typowych czy nietypowych, jest jednak możliwe i uzasadnione dopiero, gdy prace badawcze są już zaawansowane i pojawia się dokładniejszy zarys teorii. Nie można porównywać przypadków do czegoś, co jeszcze nie istnieje i dobierać ich na zasadzie intuicji badacza, gdyż mogłoby wtedy nastąpić przeniesienie jego poglądów na postrzeganie i interpretację danego zjawiska.

Zgodnie z zaleceniami badaczy, aby wywiad swobodny przyniósł nowe informacje i bogate dane oraz aby wpływ badacza był jak najmniejszy, należy zadawać badanemu jak najogólniejsze, niesugerujące pytania (Hammersley, Atkinson, 2000: 141; Charmaz, 2006a: 33).

Inną cechą wywiadu jest to, że – w odróżnieniu od obserwacji czy analizy tekstu – daje on badaczowi dużą kontrolę nad konstruowaniem danych,

a kontrola ta jest jednym z wymagań metodologii teorii ugruntowanej. W wywiadzie możliwe jest podejmowanie i bliższe poznanie wątków, pomysłów, kwestii, które w jego trakcie się wyłonią (Charmaz 2006a: 28–29). Jednocześnie badacz ma tu największą możliwość wpłynięcia lub narzucenia, nawet nieświadomego, odpowiedzi lub też ich zasugerowania, choćby przez sposób formułowania czy intonowania pytań (*ibidem*: 32), a nawet przez samą swą obecność jako człowieka określonej rasy, płci, wieku, bycie w potocznym rozumieniu „przedstawicielem nauki”. Jak piszą Knox, Mok i Parmenter (2000: 56), także indywidualne cechy osobowościowe badacza lub jego doświadczenia mogą spowodować, że będzie on bardziej wiarygodny dla rozmówcy i zdobędzie większe zaufanie.

Dając rozmówcy swobodę operowania własnymi kategoriami poprzez zadawanie pytań w taki sposób, aby były one bodźcem do dłuższych wypowiedzi, badacz musi jednocześnie sprawować kontrolę nad sytuacją wywiadu przez cały okres jej trwania. Jeśli posiadamy już jakieś hipotezy dotyczące badanych zjawisk i chcemy je sprawdzić w sytuacji wywiadu, należy takie pytania formułować w „przecíwnym kierunku”, czyli tak, aby ewentualna sugestia przeczyła naszej hipotezie, a nie ją potwierdzała (Hammersley, Atkinson, 2000: 161; Miles, Huberman, 2000).

Rolą badacza podczas wywiadu jest słuchanie i obserwowanie badanego z wrażliwością, a także zachęcanie go do wypowiedzi. Dlatego na początku dobrze jest skonstruować kilka szerokich, otwartych i nieoceniających pytań. Dzięki temu mogą pojawić się zagadnienia, których badacz nie był w stanie przewidzieć (Charmaz, 2006a: 26), jak w przypadku mojego wywiadu z jednym z sędziów tańca towarzyskiego, gdy pokazałam mu fotografie i zostały one przez niego zinterpretowane w zupełnie inny sposób niż mogłam się tego spodziewać.

Istotną rolę dla zrozumienia i wyjaśnienia badanego obszaru mają, według wielu autorów, informatorzy. Są to osoby bardziej „wtajemniczone” przez badacza w cel badań, będące jakby tłumaczami uzyskanych przez niego danych (Konecki, 2000: 172; Miles, Huberman, 2000). W przypadku moich badań takimi – zdaje się samorzutnymi – informatorami byli często tancerze, którzy odeszli ze społecznego środowiska tańca, mogli zatem bez obaw opowiadać o jego specyfice. Innym rodzajem informatorów były osoby, z którymi przeprowadzałam wywiady wideo. Opisuję wykorzystanie tej metody poniżej; tutaj zaznaczę tylko, że wywiady te pozwoliły mi na głębsze wejście w badane zjawisko, a także umożliwiły lepsze, choć niepełne, spojrzenie na kwestie cielesności oczami badanych.

Relacje z informatorami, w szczególności z innego kręgu kulturowego, opisyje m. in. Anne Ryen (2008, por. Kaźmierska, 1999: 12–15). Rola informatora

ma podwójny charakter: umożliwia badaczowi uzyskanie wiadomości dotyczących badanego zjawiska, ale także zweryfikowanie swoich wniosków (*ibidem*: 85). Taki przypadek miał miejsce w mojej pracy w szczególności podczas analizy filmów, ale nie tylko. Badane przeze mnie zjawisko było odległe od mego doświadczenia, co jest tym bardziej istotne, że doświadczenia te były nie w pełni możliwe do zwerbalizowania, lecz wcielone. Działania, dane, których badacz poszukuje, są konstruktami społecznymi. Konstruktów tych poszukujemy, gdyż najbardziej interesuje nas tworzenie rzeczywistości społecznej. Informator jest osobą, która objaśnia, co jest konstruowane i sam takiej (re)konstrukcji dokonuje. W przypadku badań nad cielesnością mamy do czynienia ze szczególnym przypadkiem – konstruktów cielesnych. Informator, relacjonując zdarzenia z badanego pola, konstruuje (w sposób aktywny i charakterystyczny dla swej kultury i dla sytuacji) znaczenia, a także te znaczenia objaśnia (*ibidem*: 87). Dla wielu moich rozmówców kwestie, o które pytałam, były oczywiste; nie uważali ich, nie widzieli potrzeby, aby o nich mówić. Dopiero po jakimś czasie rozumieli, na jakim poziomie ogólności poszukuję informacji.

W moich rozmowach z badanymi często pojawiały się kwestie cielesności, ruchu, wyglądu i transkrypcja z mowy na tekst pisany była problematyczna. W wielu momentach rozmowy badani pokazywali ruch, postawę, ułożenie ciała albo jego wygląd (np. pozostałości po samoopalaczu), które były istotne dla zrozumienia opowydanych przez nich historii. Ograniczenie się w tym przypadku tylko do wywiadów zawęziłoby w znaczny sposób możliwość poznania tej sfery moich zainteresowań.

1.3.2. Obserwacja

Inną techniką, jaką zastosowałam w badaniu, była obserwacja zewnętrzna zjawisk niewywołanych przez badacza. W tym przypadku jest to o tyle wartościowa metoda, że pozwoliła na zaobserwowanie naturalnych reakcji w naturalnych warunkach. Obserwacje przeprowadzałam m. in. na turniejach tańca towarzyskiego, nagrywając komentarz na dyktafonie, a następnie pisząc raport z obserwacji. Stosowałam także rejestrację fotograficzną badanych zjawisk. Jeśli chodzi o samą technikę, to do jej głównych celów należą (Silverman, 2001: 46):

1. Patrzenie na badane zjawiska oczami badanych, o ile jest to możliwe, jeśli badacz obserwuje rzeczywistość, którą jest w stanie zrozumieć.
2. Opis badanej rzeczywistości, czyli zrozumienie obserwowanych zjawisk w ich kontekście i odniesienie ich do innych kontekstów.
3. Odniesienie do kontekstu, czyli rozumienie i interpretacja obserwowanych zjawisk przez pryzmat tego, w jakim kontekście się pojawiają.

4. Procesualność rzeczywistości, obserwowanie kolejnych etapów badanego zjawiska.

5. Elastyczna i mało ustrukturalizowana forma projektu badawczego, jego dopasowanie do badanej rzeczywistości i możliwość dostosowania technik badawczych do jak najlepszego zrozumienia perspektywy osób badanych.

6. Unikanie formułowania oraz wykorzystywania koncepcji i teorii we wczesnej fazie badania, po to, aby uniknąć ich niedopasowania do perspektywy przyjmowanej przez badanych.

Główne pytanie, jakie badacz zadaje sobie w przypadku tej techniki brzmi: „Co się tutaj dzieje, co robią ci ludzie?” Zadaniem badacza jest zatem zaobserwowanie i zrozumienie tego, co widzi, odkrycie rutynowych działań i tego, co się za nimi kryje. W przypadku działań społecznych jestem jako badaczka kompetentna, natomiast w przypadku oceny tańca, czyli jednego z głównych działań w tym subświecie, miałam niemałe problemy. Tym większym wyzwaniem było dla mnie stosowanie się do wskazówki (*ibidem*: 47), aby nie ulegać próbom zdroworozsądkowego interpretowania tego, co się widzi, ale by starać się przyjąć dystans i punkt widzenia badanej grupy. Problem ten częściowo został rozwiązany przy wykorzystaniu wspomnianej techniki wywiadu z użyciem nagrań wideo.

Obserwacji dokonywałam zazwyczaj w trakcie turniejów tańca towarzyskiego, czyli w miejscu publicznym i była to obserwacja w pewnym sensie jawna, ponieważ jeśli prosiłam kogoś z uczestników o wytłumaczenie tego, co dzieje się na parkiecie czy poza nim, zazwyczaj ujawniałam swoją rolę. Spotykało się to z uznaniem, ale bez szczególnego zainteresowania.

1.3.3. Techniki zbierania danych z wykorzystaniem fotografii

Fotografia oraz inne metody wizualne są uznawane za najwłaściwsze do badania społecznych znaczeń nadawanych ciału oraz przestrzeni (Konecki, 2005c: 55; Sztompka, 2005: 37–38). Niektóre kategorie (np. przestrzeni oficjalnej, półoficjalnej i nieoficjalnej) zostały przeze mnie odkryte w oparciu o analizę fotografii, choć pojawiały się także w wypowiedziach moich rozmówców i wnioskach z obserwacji.

Wykorzystanie w analizie danych wizualnych pociąga za sobą refleksję dotyczącą miejsca, jakie te dane zajmują we wnioskowaniu naukowym. Wymiar wizualny rzeczywistości jest naturalnym środowiskiem życia człowieka. Zarówno jednostka, jak i społeczności żyją w świecie wizualnym jako w swoim naturalnym świecie. Socjologia wizualna zajmuje się tym właśnie aspektem – analizą rzeczywistości społecznej mającej charakter wizualny (Herudziński,

2006: 23–24). Wymiar wizualny ma szczególne znaczenie w przypadku tańca – działalności, w której ogromne znaczenie mają forma, wygląd.

W badaniu wykorzystano zdjęcia w celu zilustrowania raportu z obserwacji, a także jako materiał do wywiadów z wykorzystaniem fotografii. Nie zastosowano fotograficznej listy tematycznej, jako że metoda ta, opisana przez Charlesa Suchara (1997), wydaje się w samym swym założeniu prekonceptualizować badaną rzeczywistość. Jej podstawą jest sporządzona na wstępie badania lista pytań, na które odpowiedzi mają dostarczyć zdjęcia. Jej wykorzystanie jest uzasadnione przez autora tym, że nie zawsze możliwe jest odcięcie się od wiedzy potocznej na dany temat (*ibidem*: 37). Nie oznacza to jednak, że należy się z tym godzić, a także że należy przechodzić nad tym zjawiskiem do porządku dziennego, pomijając jego konsekwencje dla wyników badania.

Odpowiedzią na ten problem może być sugestia Krzysztofa T. Koneckiego (2005c: 46), aby sporządzać fotograficzną listę tematyczną dopiero po przeprowadzeniu obserwacji i wywiadów, a nie jeszcze przed rozpoczęciem badań, oparłszy się na wiedzy potocznej.

Innym minusem tej metody jest to, że analiza fotografii opiera się tu na opisie przez badacza widocznych na nich obiektów. Oznacza to, że każdą fotografię badacz opisuje, a dopiero następnie ten opis podlega kodowaniu otwartemu i kolejnym etapom analizy (Suchar 1997: 37; Konecki, 2005c: 52). W tym przypadku pojawia się problem odczytania znaczeń, a także tego, czy badacz ma możliwość odkrycia i przypisania sfotografowanym obiektom sensów nadawanych im przez aktorów społecznych działających w danym kontekście. Jest to szczególnie problematyczne, gdy mamy do czynienia z działaniem dotyczącym nie całkiem opisywalnych zjawisk, jak ciało czy ruch, których trzeba doświadczyć, aby przyjąć specyficzną perspektywę postrzegania ciała. Ma to również swoje dobre strony. Badacz może bowiem zauważyć takie zjawiska, które dla aktora społecznego są oczywiste i których może nie zauważyć albo które chce zataić.

Wydaje się jednak, że właściwszą techniką badawczą, pozwalającą na interpretację sfotografowanych zjawisk przez badanego, jest wywiad z użyciem fotografii (Konecki, 2005c: 46). Metoda ta pozwala na uzyskanie nieraz zaskakujących wypowiedzi, których w przypadku moich badań nie sposób byłoby przewidzieć, a które dzięki oddaniu głosu rozmówcom stały się elementem analizy i wzbogaciły wiedzę na temat tańca czy – szerzej – ciała.

1.3.4. Wywiad z użyciem fotografii

Wykorzystanie fotografii w badaniach ma na celu zainspirowanie, zachęcenie rozmówców do refleksji, przypomnienia sobie podobnej sytuacji z własnego doświadczenia lub próby postawienia się w danej sytuacji. Taki typ wywiadów

pozwała lepiej zrozumieć sposób działania i myślenia badanych osób (Kolb, 2008: par. 6). Ma to szczególne znaczenie w przypadku tematyki cielesności. Jest ona trudno i tylko częściowo uchwytana poprzez narrację, a odwołanie się do obrazów – czy to fotografii, czy filmów wideo – pozwala na lepsze dotarcie do znaczeń przekazywanych poprzez ciało. Choć wielu badaczy wskazuje na dużą przydatność fotografii wykonywanych przez samych badanych, wydaje się, że podobne wyniki – w przypadku moich badań – otrzymałam dzięki wywiadom z użyciem fotografii mojego autorstwa. Także dzięki wykorzystaniu własnych zdjęć badacz otrzymuje opis wartości, przykład użycia języka badanej grupy (socjolektu), własny punkt widzenia osób badanych.

1.3.5. Wywiad z wykorzystaniem analizy wideo

Filmowanie, a także późniejsza analiza materiałów wideo jest jedną z podstawowych technik wykorzystywanych w badaniach nad tańcem – przede wszystkim choreologicznych. Pozwala ona bowiem na uzyskanie pozawerbalnych danych, nie opierających się jedynie na narracji (Kubinowski, 1997: 7–8; Kubinowski, 2003: 68–69; Konecki, 2010b: 303). Wykorzystanie w badaniu tańca jedynie fotografii jest niewystarczające, ponieważ uniemożliwia uchwycenie znaczeń przekazywanych przez tancerza w ruchu. Zanim przejdę do opisu samej techniki wywiadu wideo, pragnę zaprezentować pokrótce metodę *collaborative research*, w którą częściowo się ona wpisuje.

Istotą *collaborative research* jest włączanie przez badacza innych osób w proces badawczy. Sami praktycy *collaborative research* nie piszą jednoznacznie, kim te osoby mają być: w przypadku jednych badań są to inni badacze, w przypadku innych – członkowie badanej społeczności czy grupy (por.: Wray, 2002; Latisser, 2005; Knox, Mok, Parmenter, 2000; Pontecorvo, 2007; Weil, 2008). W przypadku moich badań jest to tylko różnica pozorna, gdyż osoby, które prosiłam o udział w wywiadach z wykorzystaniem analizy wideo, to zarówno eksperci, jak i członkowie badanej grupy. W logikę *collaborative research* wpisane jest oddawanie kontroli, choćby częściowo, osobom, które należą do badanej grupy. Badacz musi się tu postawić w roli uczącego się i dowiadującego (Latisser, 2005: 87; Knox *et al.* 2000: 49, 53). Ważne jest, by postawienie badanego w roli eksperta pozwoliło badaczowi na poznanie przeżytych doświadczeń (*lived experience*), a w przypadku badań nad cielesnością: „wcielonych doświadczeń” (por. Knox *et al.* 2000: 50). Takie strategie są uzasadnione bogactwem danych, jakie można uzyskać. W przypadku techniki wywiadu rozmówca ma tu aktywną rolę, szczególnie, choć nie tylko, gdy mówi o zjawiskach, w których sam badacz nie może uczestniczyć (*ibidem*: 53). Taka metoda badawcza, w sposób bardzo angażujący

osoby badane, została wykorzystana w analizie relacji interpersonalnych ludzi z upośledzeniem umysłowym (*ibidem*). Jest to badanie w pewnym sensie podobne do mojego, gdyż w obu przypadkach różnica pomiędzy badaczem i badanym ma charakter nieprzekraczalny, także cielesny. Włączenie osób badanych w sam proces badania pomaga uniknąć nieporozumień wynikających np. z nieprawidłowej interpretacji działań, co czasem miało miejsce i w moim przypadku.

Jak zakłada sama logika *collaborative research*, w wywiadach wideo każda ze stron mogła się czegoś dowiedzieć, a jednocześnie – poprzez dyskusję osoby z zewnątrz z członkiem badanej grupy – wygenerowane zostały nowa wiedza, informacje i kategorie. Zazwyczaj mówi się o *collaborative research*, mając na myśli współpracę badacza z badanymi lub innymi badaczami w całym procesie. Ja jednak zdecydowałam się włączyć badanych w jeden tylko poziom badania – analizę materiałów wideo. Współpraca ta ograniczyła się do analizy niezauważanych przeze mnie, lecz obserwowalnych i widzianych przez moich informatorów działań cielesnych (głównie tańca, choć także np. rywalizacji o przestrzeń). Przyjętą strategię można zatem nazwać *collaborative analysis*. Jako badaczka uzyskałam w ten sposób informacje, których, opierając się tylko na swojej wiedzy tanecznej, zapewne bym nie uzyskała. Zachęcałam moich rozmówców do wypowiedzi, pokazując im filmy i zadając naiwne pytania. Obie te metody pozwoliły na uzyskanie wiedzy oczywistej, nieprezentowanej w normalnej rozmowie. Jak pisze Clotilde Pontecorvo (2007: 185), wywiad i rozmowa są kształtowane sytuacyjnie i stanowią nową jakość, w której słowa, gesty i reakcje obu (wielu) stron w sposób istotny współkształtują sytuację wywiadu, w moim przypadku wywiadu wideo. Na tym m. in. opiera się bogactwo, jakie daje ta metoda. Mogą to być nowe dane, usprawiedliwienia, próby opisanie tego, co cielesne, a spowodowane swoistym zetknięciem osoby z zewnątrz z członkiem grupy. Jako badaczka niezwiązana doświadczeniem z badaną grupą mogłam nauczyć się, dowiedzieć, jak niezauważane przeze mnie działania cielesne są obserwowane i oceniane przez innych (por. *ibidem*: 180).

Jak pisze Luke Latisser (2005: 84), w samej istocie badania etnograficznego leży współpraca z osobami badanymi. Jednak specyfika *collaborative ethnography* (kolejnego z tego typu badań) polega na włączeniu badanych w proces konstruowania opisu. W historii znanych jest wiele takich przypadków, gdy badacz współtworzył opis badanej rzeczywistości z przedstawicielem opisywanej grupy (*ibidem*: 85). Choć istnieje wiele sposobów włączenia członków badanej grupy w proces badawczy (patrz: *ibidem*: 94–96), można powiedzieć, że głównym ich zadaniem jest uzupełnianie i tłumaczenie zastanej przez badacza rzeczywistości.

Włączenie ekspertów będących członkami badanej grupy pozwala także połączyć dwa podejścia do badania kultur poszczególnych grup. Choć

rozdzielenie to wywodzi się z antropologii języka, jest ono szeroko stosowane w kulturowych badaniach porównawczych. Pierwsze podejście, którego reprezentantem jest badacz, to *etic*, czyli opis i analiza zjawisk z zewnątrz, okiem badacza, na podstawie widzianych przez niego elementów zjawiska. Dzięki temu podejściu możliwe jest porównywanie grup czy przypadków konkretnych jednostek ze sobą. Jest to poniekąd perspektywa zewnętrzna.

Drugie podejście, którego reprezentantem jest członek badanej grupy, to *emic* – opis i interpretacja zjawisk ważnych z punktu widzenia osoby z wewnątrz danej grupy, reprezentanta określonej kultury (Gobo, 2008: 8; www.sagepub.co.uk/gobo). Wywiady wideo były sposobem na połączenie czy nawet konfrontację tych dwóch perspektyw postrzegania (z zewnątrz oraz z wnętrza badanej grupy) elementów badanej kultury, tu w szczególności kryteriów oceny i analizy działań cielesnych. Te ostatnie ukazały znaczenie udziału ekspertów, którzy jako osoby z wewnątrz badanej grupy byli w stanie zaobserwować i przeanalizować działania cielesne, do czego ja (jako osoba z zewnątrz) nie miałam kompetencji.

Wywiad na podstawie filmu³ „jest sterowaną, bardziej lub mniej ustrukturalizowaną rozmową na określone tematy, którymi interesuje się badacz, a które są pokazywane w danym filmie, mającym charakter fabularny, instruktażowy, dokumentalny i/lub rejestrujący określone wydarzenia tak, jak one zachodzą w badanym terenie. Badacz może wykorzystać najróżniejsze rodzaje filmów, również te, które wykonali sami badani, istotne jest to, by odnosiły się one w jakiś sposób do jego zainteresowań badawczych. Wywiad na podstawie filmu pozwala uzyskać informacje, postawy, opinie na określone tematy, których przedstawienie w inny sposób byłoby trudne” (Konecki, 2010b: 305).

Wykorzystanie materiałów wideo jest bardzo pomocne w badaniach nad społecznymi aspektami zjawiska cielesności, gdyż może uaktywniać niektóre obszary wyobraźni czy wspomnienia związane bezpośrednio z doświadczeniami cielesnymi, czasami nieprzekładalnymi na narrację czy też oczywistymi dla badanego (*ibidem*: 304). Ten rodzaj wywiadu może być stosowany jako metoda wiodąca bądź pomocnicza w badaniach nad ciałem. Jej dodatkową zaletą jest to, że osoba badana może odnosić się do kontekstu danego filmu, umiejscowić go w kategoriach czasu, przestrzeni, przebiegu swojej kariery itd. Uzyskuje się zatem pełny komentarz badanego do oglądanych wydarzeń (*ibidem*: 305).

W moim badaniu filmy z poszczególnymi tańcami towarzyskimi – tańczonymi czy to przez profesjonalne pary turniejowe, czy to przez amatorów

³ Za uwagę inspirującą mnie do użycia tego typu techniki i próby wykorzystania wiedzy niewerbalnej badanych pragnę podziękować prof. zw. dr. hab. Krzysztofowi T. Koneckiemu.

z programu *Taniec z Gwiazdami* – pokazywałam moim rozmówcom-ekspertom w celu uzyskania od nich opowieści na temat tych tańców. Ciało jako zjawisko fizyczne wymyka się bowiem komunikacji werbalnej. Nie można go badać jedynie poprzez narrację, gdyż tracimy wówczas specyfikę tego doświadczenia. Podobnie jest ze sprowadzaniem sekwencji ruchów w tańcu do ich składowych, np. filmu do serii klatek lub filmu do jego opisu. Wielu badaczy (Konecki, 2008; Suchar, 1997) sugeruje transkrypcję zdjęć lub filmów wideo i ich opisywanie w celu dokonania dalszej analizy. O ile ta technika jest z pewnością pomocna w badaniu innych zjawisk, o tyle w przypadku zagadnienia, jakim jest taniec, jest to ryzykowne. Sprowadzając ruch do jego opisu i jego składowych, tracimy zawarty w nim sens, estetykę, umiejętności tancerzy (por. Olechnicki, za: Herudziński, 2006: 29). Nie ma jednak możliwości uniknięcia narracji. Jednakże opisywanie ruchu przez osobę, która sama nie miała doświadczenia z tańcem towarzyskim, jest bezcelowe. Dlatego podczas wywiadu wideo z rozmówcą-ekspertem narracja dotycząca tańców – opis tego, co wizualne – dokonywała się sama. Analiza ruchu dokonywała się poprzez interpretację ruchu tancerzy przez eksperta.

Analiza wywiadu opierała się na kodowaniu opisanym w dalszej części rozdziału. Dzięki analizie opisu tańca został odkryty jego sens, jego pożądany charakter oraz – co bardzo interesujące – uzyskano analizę działań, dokonaną przez eksperta, poprzez które tancerz osiąga, lub nie, oczekiwany efekt. Efekt ten jest wyreżyserowanym (ustalona choreografia, określone, zinstytucjonalizowane działanie poszczególnych aktorów) działaniem połączonym (por. Konecki, 2008), dlatego też analiza dotyczy tutaj pary jako całości. Ponadto sens tańca, ucieleśniany przez tancerzy, jest także wyrażany werbalnie. O ile w przypadku np. badań interakcji pomiędzy ludźmi a zwierzętami domowymi (*ibidem*) nie możemy być pewni intencji zwierząt, gdyż nie mogą nam one o nich opowiedzieć, tutaj mamy do czynienia z sytuacją, gdzie, po pierwsze, możemy dociekać, jakie znaczenia tancerze chcieli ucieleśnić, a po drugie, jaki jest techniczny sposób uzyskiwania tych wrażeń.

Istotnym aspektem badania cielesności okazały się przekazy niewerbalne. Podczas moich wywiadów prawie zawsze pojawiały się sytuacje, w których rozmówcy pokazywali mi opisywane ruchy, figury. Interesujące jest to, że z jednej strony potrzebowali oni języka czysto technicznego, aby oddać ruch (nazwy figur, kroków), po to, aby wytłumaczyć, co dzieje się na filmie. Z drugiej strony ten techniczny język był dla nich niewystarczający⁴ i konieczne dla pełnego

⁴ Zjawisko to zostało bliżej wytłumaczone w punkcie 3.3.4 dotyczącym nauczania tańca i komunikowania cielesności.

przekazania informacji o ciele stało się wykorzystanie komunikacji niewerbalnej – powrót do cielesności. Jako badaczka nie zauważałam wielu zjawisk opisywanych przez moim rozmówców-ekspertów. Jednak ich pomoc w analizie pokazała, że są to zjawiska obserwowalne, o ile posiada się wiedzę i umiejętność ich dostrzeżenia. Innym interesującym aspektem badania było to, że rozmówcy-eksperti używali języka charakterystycznego dla tego środowiska społecznego. W odniesieniu do sposobu mówienia o tańcu, ruchu, sposobach jego osiągnięcia, używali np. form bezosobowych („w tangu stajemy w ten sposób”). Może to oznaczać, że odwoływali się do zinternalizowanych norm.

1.4. Opis etnograficzny

Część mojej pracy stanowi opis etnograficzny prezentujący elementy kultury środowiska społecznego tańca towarzyskiego. Etnografia jest metodologią, która ma na celu zaobserwowanie działań ludzi w ich naturalnym środowisku, uchwycenie punktu widzenia, perspektywy postrzegania rzeczywistości przez członków badanej społeczności (Gobo, 2008: 5, 8; Prus, 1994: 21–27; Kleinknecht, 2007: 8). Polega ona na opisie artefaktów i zjawisk zachodzących w badanym obszarze i opis ten nie musi się wiązać z teoretycznym wyjaśnieniem i zrozumieniem (kontekstu, warunków itd.) (Silverman, 2001: 68–69).

Ważnym elementem opisu jest język, a także codzienna rzeczywistość, którą badacz dzieli z badanymi. Etnografia socjologiczna (w odróżnieniu od etnologicznej czy antropologicznej) polega głównie na opisie społeczności czy grup, z którymi badacz dzieli rzeczywistość: język, perspektywę poznawczą, realia społeczno-polityczne (Gobo, 2008: 8–10). Tym trudniej może uchwycić perspektywę i działania charakterystyczne dla tego środowiska. W przypadku badań nad środowiskiem społecznym tańca towarzyskiego taki problem istniał, lecz tylko częściowo. Badania prowadziłam wśród polskich tancerzy, lecz rzeczywistość, w jakiej oni funkcjonują, w znaczny sposób różni się od będącej moim udziałem. Choćby kwestie stereotypowych ról społecznych kobiet i mężczyzn, wykorzystanie ciała to sprawy bardzo różniące mój i ich świat.

Cel etnograficznej części mego badania (co nie było oczywiste od początku i zmieniało się w trakcie procesu badawczego) to ukazanie tła, kontekstu działań i perspektyw związanych ze zjawiskiem społecznego konstruowania cielesności. Jednak nie był to cel główny, choć istotny i w znaczny sposób określający kontekst, w jakim działają uczestnicy tego społecznego subświata, a główną techniką badawczą przeze mnie przyjętą nie była obserwacja, tak dla etnografii charakterystyczna (*ibidem*: 5). Etnografia, będąca sama w sobie metodologią, czyli ogólną strategią badawczą, była w moim badaniu podporządkowana

metodologii teorii ugruntowanej (por. Gobo, 2008: 18). Do uzyskania tego opisu zostały wykorzystane pozostałe zaprezentowane tu techniki zbierania i analizy danych.

1.5. Autoetnografia

Kolejną z technik zbierania danych, bardzo przydatną w badaniach nad cielesnością, jest autoetnografia, często stosowana jako technika uzupełniająca. Jest to metoda wykorzystywana przez osobę będącą częścią (czasami główną) badanego zjawiska (Wall, 2008: 39). Badacz skupia się na tym, aby zamiast próbować zrozumieć innych – zrozumieć siebie, odkryć własne stereotypy, uprzedzenia, ale także inne procesy (np. przemiany cielesności, Hoffmann-Riem, 1994). Podstawowym procesem badawczym jest tu autorefleksja i analiza każdego elementu własnego doświadczenia związanego z badanym zjawiskiem (Gobo, 2008: 62–63). Uczonym wskazującym na duże znaczenie własnych doświadczeń, w tym przypadku w kontekście badań nad tańcem, jest Dariusz Kubinowski (2003: 68–70). Jako jeden z najważniejszych elementów analizy ruchu czy też tańca uznaje on własne doświadczenia badacza związane z danym tańcem, które umożliwiają mu pełniejsze zrozumienie badanych osób i lepszą analizę obserwowanych zjawisk.

Leon Anderson (2006) rozróżnia dwa rodzaje autoetnografii. Pierwszy z nich, *evocative autoethnography*, wywodzi się z tradycji postmodernistycznej i polega głównie na opisie przez badacza własnych doznań, doświadczeń. Uczeni stosujący ten rodzaj autoetnografii dystansują się od tradycji etnograficznej i uznają metodę autoetnograficzną za odrębną, samodzielną technikę (Ellis, Bochner, 2006: 432). Drugim rodzajem jest autoetnografia analityczna (*analytic autoethnography*), której korzenie sięgają tradycji etnograficznej i szkoły Chicago (Anderson, 2006: 373).

Anderson (*ibidem*: 378) wymienia pięć cech autoetnografii analitycznej. Są to: całkowite uczestnictwo badacza w badanym procesie, zjawisku (*complete member researcher, CMR*); świadomość analityczna dotycząca wzajemnego wpływu badacza i badanego zjawiska (*analytic reflexivity*); widoczność badacza w narracji jako podmiotu badania; dialog z informatorami innymi niż badacz; zaangażowanie w analizę teoretyczną.

Do najważniejszych zalet autoetnografii analitycznej należy zaliczyć to, że daje ona wgląd w doświadczenie i wiedzę uczestnika zdarzeń oraz pozwala pogłębić wyniki badań (*ibidem*: 389). W przypadku niektórych opierających się badaniu zjawisk (np. cielesności) lub środowisk (np. przestępczego) daje możliwość dotarcia do informacji, które w inny sposób byłyby niedostępne (Vryan,

2006: 406). Przy zastosowaniu dyscypliny metodologicznej umożliwia ekstrapolację wniosków badawczych poza doświadczenia jednej osoby.

Cechą autoetnografii, którą trudno jednoznacznie uznać za zaletę lub wadę, jest to, że nie przyjmuje ona jednej formy. Może mieć charakter dziennika, pamiętnika, osobistych wspomnień, autobiografii czy autobiograficznej etnografii (Charmaz, 2006b: 397). Jak wspomniałam, cecha ta bywa uznawana za wadę, gdyż daje bardzo dużo możliwości opisu, w związku z czym istnieje ryzyko zatarcia granicy pomiędzy faktycznymi doświadczeniami badacza a jego marzeniami czy fikcją. Z drugiej strony taka dowolność w formie nie ogranicza badacza i pozwala mu dostosować technikę do własnych potrzeb i badanego zjawiska.

Do niewątpliwych wad tej metody należy to, że pozostawia dosyć dużą dowolność badaczowi, co może powodować problemy w ekstrapolowaniu wyników na inne przypadki. Badacz może być także bardzo związany z analizowaną grupą czy zaangażowany w badany proces i nie chce – bądź nie może – wycofać się z niego, gdy zajdzie konflikt ról badacza i uczestnika (Anderson, 2006: 396). Innym zagrożeniem jest dosyć duże skoncentrowanie na jednostce, centralne miejsce badacza w badaniu, co może skutkować skoncentrowaniem na nim, a nie na etnografii jako takiej (Atkinson, 2006: 402). Ponadto opis autoetnograficzny nigdy nie jest pełny, ponieważ każda grupa wytwarza wiele różniących się między sobą ról; aktorzy społeczni, którzy zajmują różne miejsca w hierarchii grupy, mają odmienne doświadczenia i sposób postrzegania rzeczywistości (Anderson, 2006: 381).

Sama od wielu lat uczęszczam na lekcje tańca brzucha. Własne doświadczenia taneczne pomogły mi, jak sądzę, zrozumieć niektóre kwestie poruszane przez rozmówców. Technika autoetnografii pojawiła się w moim badaniu w pewnym sensie spontanicznie, podczas jednej z lekcji, na której nauczycielka starała się nauczyć nas choreografii. Okazała się bardzo przydatna w wyjaśnianiu sposobu, w jaki tancerze doświadczają swojej cielesności i jak to doświadczenie się zmienia; w jaki sposób można uczyć się, uzyskiwać wiedzę, która zawarta jest w ciele.

1.6. Triangulacja

Zbieranie i wzajemna kontrola technik w jednym badaniu jest wymogiem metodologii teorii ugruntowanej. To jeden z rodzajów **triangulacji**, czyli procedury mającej na celu jak największe zbliżenie się do intersubiektywności wyników badania, a także zminimalizowanie negatywnych stron różnych technik badawczych. Służy weryfikacji związków między pojęciem a indykatorem przy wykorzystaniu innych wskaźników; to test, który pozwala stwierdzić, czy różne

rodzaje danych dają podobne wyniki. Jeśli tak jest, możemy uzyskiwane wnioski traktować z większą ufnością (Hammersley, Atkinson, 2000: 236).

Triangulacja jest niejako wpisana w logikę badania jakościowego. Wyłonione kategorie są weryfikowane w oparciu o nowo wygenerowane warstwy danych (Charmaz, 2006a: 14–15). Triangulacja dotyczy czterech aspektów badania⁵.

Triangulacja badacza polega na tym, aby dane zbierało i opracowywało kilka osób. Ma to spowodować, że zniesiony będzie ich osobisty punkt widzenia. **Triangulacja metodologiczna** to z kolei wzajemna kontrola technik badawczych. Pozwala ona nie tylko na zmniejszenie wpływu niedoskonałości technik, ale także ułatwia zrozumienie informacji, ponieważ dane pochodzące z innych technik mogą rzucać nowe światło na posiadane już przez nas dane. Należy pamiętać, że triangulacja technik badawczych ma sens tylko wówczas, gdy różne techniki badawcze narażają na inne błędy (Charmaz, 2006a: 15; Konecki, 2000: 86; Atkinson, Hammersley, 2000: 236–237). Kolejny rodzaj to **triangulacja danych** dotycząca wzajemnej weryfikacji informacji pochodzących z różnych źródeł i od różnych informatorów. **Triangulacja teoretyczna** pozwala na zminimalizowanie wpływu perspektywy teoretycznej, jakiej używa badacz do interpretacji danych oraz daje możliwość uzyskania wyjaśnień i wskazówek płynących z odmiennych stanowisk teoretycznych (Konecki, 2000: 86)⁶.

1.7. Techniki analizy danych

Narzędziem analitycznym niezbędnym do odróbki danych w metodologii teorii ugruntowanej jest **kodowanie**. To sposób redukcji materiału zdobytego podczas badań. Jako że zazwyczaj nie możemy zbadać wszystkich

⁵ Triangulacja i jej aspekty zostały opisane przez wielu autorów, m. in. M. Hammersleya i P. Atkinsona, M. B. Milesa i A. M. Hubermana, K. T. Koneckiego. Wszyscy oni powołują się na N. Denzina jako autora, który opisał różne typy triangulacji i zaproponował jej zastosowanie.

⁶ Triangulacja, mimo iż jest szeroko stosowaną w badaniach jakościowych metodą weryfikacji uzyskanych danych (Konecki, 2000; Hammersley, Atkinson, 2000), ma także swoich krytyków, jak np. M. B. Miles i A. M. Huberman (2000: 227). Wskazują oni, że triangulacja ma potwierdzać wyniki w oparciu o różne badania i że problem pojawia się wówczas, gdy różne badania dają odmienne rezultaty. Wówczas należy podejść do zjawiska z większą dokładnością i uszczegółowić wnioski, tak aby nie były one sprzeczne z danymi. Zgodnie z tym, co piszą autorzy, należy przyjąć triangulację jako metodę prowadzenia badań, a nie tylko sprawdzania ich wyników. Powinien to być zatem generalny wzorzec postępowania badawczego i wówczas jest on wbudowany w proces zbierania danych.

przypadków, dobór kolejnych selekcjonujemy w oparciu o wcześniej zebrane dane (Miles, Huberman, 2000: 58–60; Czyżewski, 1998: 26). Jest to jeden z powodów, dla których w badaniach opartych na metodologii teorii ugruntowanej nie ma osobnego etapu badania przeznaczonego tylko na analizę. Ten sam materiał może być kodowany i analizowany wielokrotnie, jeśli pojawiają się dane pozwalające spojrzeć na niego z innej perspektywy (Hammersley, Atkinson, 2000: 210).

W metodologii teorii ugruntowanej kodowanie jest centralnym procesem rozwijania teorii (Strauss, Corbin 1990: 57). Polega na wydobywaniu z danych ogólniejszych kategorii, nadaniu im etykiet, jakie odpowiadają zjawiskom w naturalnym środowisku oraz uchwyceniu związku między nimi. Jest też pierwszym krokiem pomiędzy konkretnymi stwierdzeniami w danych a interpretacją analityczną (Charmaz, 2009; 2006a: 43). To dane tworzą kategorie, a nie są one przyporządkowywane kategoriom, jakie wcześniej stworzył badacz (Konecki, 2000: 48).

Kodowanie możemy podzielić na dwa rodzaje: **rzeczowe i teoretyczne**. Kodowanie rzeczowe rozpoczyna się od **kodowania otwartego** (*open coding*) (nazywanego przez niektórych badaczy kodowaniem wstępnym (*initial coding*), np. Kathy Charmaz, 2009: 66–67), polegającego na przypisaniu konceptualnych etykiet danym empirycznym. Te wstępne kody są prowizoryczne, porównawcze oraz ugruntowane w danych (Charmaz, 2006a: 48; 2009: 65–75). Kodowanie otwarte, aby mogło spełniać swe zadanie i być jak najbardziej efektywne, powinno się odbywać w oparciu o stosowanie dość szerokich pojęć, aby dać możliwość uogólnienia poszczególnych zjawisk. To uogólnianie, czy też grupowanie podobnych zjawisk pod taką samą etykietą, nazywamy kategoryzowaniem. Pojęcia, a więc narzędzia analityczne pojawiają się w teorii ugruntowanej jako efekt wrażliwości teoretycznej, czyli w pewnym sensie zdystansowania się wobec danych, zastosowania w stosunku do nich znanych wcześniej teorii czy pojęć socjologicznych (Gorzko, 2005: 52–53). Nadawanie badanym zjawiskom kodów w postaci pojęć jest niejako „odwróconą operacjonalizacją”, czyli procesem, w którym naturalnie ukształtowane w rzeczywistości społecznej „wskaźniki” (cechy danych) kierują nas w stronę pojęcia, jakie wobec nich zastosujemy – kategorii, jaką nałożymy na daną grupę/klasę zjawisk (*ibidem*: 54–55). Pojęcia muszą być zatem „umotywowane” czy też „spowodowane” przez dane.

Kategoriom zjawisk nadawane są nazwy, które muszą być zdefiniowane, a także jednoznacznie kojarzyć się z daną grupą zjawisk (Strauss, Corbin, 1990: 61–74). Kody tworzone są w procesie definiowania zjawisk, jakie badacz dostrzega w danych. Wyłaniają się w wyniku szczegółowego badania danych oraz definiowania znaczeń w nich zawartych. W wyniku tak bliskiego

kontaktu z danymi badacz może zadawać wciąż nowe pytania oraz odkrywać takie znaczenia czy zjawiska, których nie był w stanie przewidzieć (Charmaz, 2009: 65–75). Specyficznym rodzajem kodów/kategorii są kody *in vivo* (*in vivo codes*), czyli słowa używane przez rozmówców, informatorów w badanym przez nas środowisku (Strauss, Corbin, 1990: 61–74; Charmaz, 2009: 76–79).

Spośród wielu kategorii, jakie wyłonią się z danych, badacz powinien wybrać najbardziej go interesujące. Dalsze kodowanie zebranego materiału odbywa się głównie dla wyłonionych wcześniej kategorii. Jest to pierwszy etap **kodowania skoncentrowanego**. Zbieranie kolejnych danych jest już określane tym wyborem aż do nasycenia kategorii. Uznajemy je wówczas za centralny punkt zainteresowań badacza. Do dalszego etapu kodowania możemy przejść, gdy kategorie są wysyczone, a także gdy znamy przypuszczalne związki pomiędzy nimi. Posiadając pewien ogólny zarys teorii (*story*), możemy wyłonić kategorię centralną. Należy następnie określić relację pomiędzy kategorią główną a kategoriami dodatkowymi w oparciu o paradygmat zogniskowanego kodowania kategorii (*axial coding paradigm*) (Strauss, Corbin, 1990: 117–123).

Ten paradygmat kodowania został opracowany przez Anselma Straussa (Strauss, Corbin, 1990: 96–115; Konecki, 2000: 48–49). Polega on na rozwijaniu kilku kategorii głównych i podkategorii czy warunków, od których uzależnione jest istnienie lub rozwój zjawiska, a jego celem jest ułożenie danych w całość na nowo, w oparciu o wygenerowane kategorie (Strauss, Corbin, 1990: 97–98). Wymaga ono wzięcia pod uwagę następujących kwestii: warunków przyczynowych (*causal conditions*) – zaistnienia samego zjawiska (*phenomenon*) – kontekstu jego powstania (*context*) – warunków interweniujących (*intervening conditions*) – czyli wpływających na jego kształt, działań i strategii interakcyjnych (*action/interaction strategies*) (następuje tu odwołanie do orientacji na cel i realizację strategii w rzeczywistości) oraz – konsekwencji (*consequences*) tych zjawisk (*ibidem*: 99).

Wiązanie kategorii ze sobą i ich rozwijanie dokonuje się w trakcie procedury analitycznej przebiegającej w następujący sposób: tworzy się hipotetyczne, prowizoryczne związki pomiędzy kategoriami i podkategoriami a zjawiskiem, z uwzględnieniem charakteru tego związku, następnie weryfikuje się te relacje i ich charakter w oparciu o posiadane dane, poszukując jednocześnie nowych własności kategorii i porównując je między sobą w celu jak najbardziej zróżnicowanego wyjaśnienia zjawiska (Strauss, Corbin, 1990: 107). Równie ważne jak znalezienie dowodów na poparcie twierdzeń jest znalezienie dowodów na ich obalenie (w ogóle lub w konkretnym kontekście) (*ibidem*: 108–109).

1.7.1. Kodowanie teoretyczne

Następnym krokiem w analizie jest kodowanie teoretyczne, poprzez które badacz określa możliwe związki między kategoriami wyłaniającymi się w kodowaniu otwartym, następnie na ich podstawie buduje hipotezy, podlegające weryfikacji w oparciu o dane i włączane do wyłaniającej się teorii (Charmaz, 2009: 85).

Kolejnym narzędziem analitycznym wykorzystywanym w metodologii teorii ugruntowanej jest **matryca warunków** (*conditional matrix*). To narzędzie służy do lepszego opisu i zrozumienia sposobu, w jaki warunki (przyczynowe, kontekstualne, interweniujące) z różnych poziomów rzeczywistości społecznej wpływają na pojawienie się i przebieg zjawiska⁷ (Strauss, Corbin, 1990: 168; Konecki, 2000: 49–51; Czyżewski, 1998: 26).

Jak zostało już wspomniane, jedną z głównych zasad praktycznych metodologii teorii ugruntowanej jest wzajemne przeplatanie się etapów zbierania danych (pobierania próbek) i ich analizy oraz ciągłego porównywania wyłonionych kategorii i związków pomiędzy nimi z danymi. Dlatego też ważnym narzędziem analizy jest **teoretyczne pobieranie próbek** (*theoretical sampling*). Polega ono na zbieraniu danych w oparciu o te koncepcje, pojęcia itd. wyłonięne w trakcie badania, które zostały uznane za trafne w stosunku do opisu i wyjaśniania badanego zjawiska (Strauss, Corbin, 1990: 177). Teoretyczne pobieranie próbek jest zatem narzędziem pozwalającym teorii wyłaniać się z danych poprzez tworzenie kategorii danych i związków pomiędzy nimi, a następnie poprzez permanentne porównywanie ich z danymi (Konecki, 2000: 30–31). Teoretyczne pobieranie próbek ma umożliwić kumulowanie informacji dotyczących zjawiska, przez co kategorie będą bardziej wysyczone i co umożliwi dotarcie do ich głębi oraz ukazanie różnorodności, a także procesualnego charakteru zjawiska. Stosowanie tego narzędzia analizy nie może jednak usztywniać procesu badawczego, gdyż badacz musi zawsze być gotowy na pojawienie się nowych zagadnień, które nawet w zaawansowanej fazie badania rzucą nowe światło na badane zjawisko (Strauss, Corbin, 1990: 178). Dlatego też technika ta może dotyczyć zarówno nowych danych, jak i tych wcześniej przeanalizowanych, w których pewne informacje zostały przeoczone (np. odnoszące się do wygenerowanych później kategorii). Jest to jeden z elementów metodologii

⁷ Warunki interweniujące mogą oddziaływać na badane zjawisko na kilku poziomach: międzynarodowym, krajowym, społeczności, organizacyjno-instytucjonalnym, wewnątrzorganizacyjnym, grupowo-indywidualnym, a także na poziomie interakcji i działania. Dokładny opis warunków interweniujących znajdzie Czytelnik w rozdziale 3 zatytułowanym *Ciało – tańiec – działanie*.

teorii ugruntowanej, świadczący o jej procesualnym charakterze. Wcześniej zebrane dane mogą być ponownie analizowane w oparciu o nabytą w trakcie badań wrażliwość teoretyczną (*ibidem*: 180–181).

Inne narzędzie analityczne – **metoda ciągłego porównywania** – polega na zestawianiu danych najpierw pomiędzy sobą w celu odnalezienia podobieństw i różnic. Wszelkie rozbieżności między danymi, jak również pomiędzy danymi a kodami są wówczas notowane i tworzą zróżnicowany obraz badanej rzeczywistości (Glaser, 1978: 45–52; Charmaz, 2006a: 54). Następnie porównuje się kody wyłonione wcześniej z danymi zebranymi później, aby zweryfikować ich dopasowanie (*fit*).

Teoretyczne nasycenie jest to taki etap badania, w którym nowe dane nie przynoszą nowych, kolejnych kategorii; kategorie są wysyczone, elementy paradygmatu kodowania wyjaśnione, a związki między kategoriami ustalone, sprecyzowane i zweryfikowane w oparciu o dane (Strauss, Corbin, 1990: 188; Konecki, 2000: 31–32). Można wówczas uznać, że pobieranie próbek empirycznych zostało zakończone.

Jak już zostało wspomniane, w badaniach przeprowadzanych w metodologii teorii ugruntowanej zdobywanie materiału badawczego, kodowanie, analiza i budowanie teorii przeplatają się. Dlatego też badacz, zebrawszy część materiałów, może je analizować metodą ciągłych porównań, polegającą na sprawdzaniu po kolei wszystkich elementów danych podporządkowanych do kategorii. Następnie wyszukuje podobieństwa i różnice pomiędzy nimi. Sprawia to, że mało sprecyzowane kategorie stają się dookreślonymi podkategoriami, które pozwalają na dokładniejszy opis badanego zjawiska (Hammersley, Atkinson, 2000: 218). Proces analizy i uzupełniania teorii przebiega w sposób ciągły. Może się to zatem wiązać z powrotem do już analizowanych danych, a także do badanego zjawiska, aby uchwycić niepodjęte wcześniej wątki potrzebne do uzupełnienia teorii. W trakcie jej budowania poruszamy się pomiędzy zbieraniem danych a ich analizą (Strauss, Corbin, 1990: 141).

Narzędziem, które odgrywa szczególną rolę w kodowaniu, są **pojęcia**, a szerzej – język, który zapośrednicza obserwowaną rzeczywistość empiryczną na każdym etapie analizy danych (Charmaz, 2009; 2006a: 46–47). Ma to miejsce także w przypadku analizy danych wideo – wnioski są wszakże konstruowane językowo.

W metodologii teorii ugruntowanej często stosowane są **pojęcia uczulające**. Jest to prowizoryczne narzędzie, dzięki któremu badacz może rozwijać swoje koncepcje dotyczące procesów, sensów odnajdywanych w danych, ale jeśli nie mają one odzwierciedlenia w danych, nie stosuje się ich dłużej. Nie forsuje się prekonceptualizowanych teorii, pojęć, ale podąża za wątkiem

określonym przez dane (Charmaz, 2006a: 17). Pojęcia te muszą być w pewnym stopniu ogólne, aby umożliwić wyjaśnianie zjawisk (pracowanie teorii), a także dostosowane do badanej rzeczywistości, czyli ściśle powiązane ze zjawiskami badanymi (tzn. rozumiane przez członków badanego środowiska, zbiorowości). Winny również oddziaływać na wyobraźnię, wywoływać pewien obraz (Konecki, 2000: 36–38).

Jednym z rodzajów pojęć uczulających są według Anselma Straussa i Juliet Corbin (1990: 69) „pojęcia, kody *in vivo*”, pozwalające zachować znaczenia nadawane przez uczestników badania ich działaniom czy zjawiskom w badanym obszarze. Język używany przez badanych do opisu rzeczywistości jest bardzo ważny dla jej zrozumienia. Kody *in vivo* są użyteczne, gdy odnoszą się do ogólnej i powszechnej w badanym środowisku wiedzy, w nowy i innowacyjny sposób określają charakter doświadczenia badanej osoby lub gdy w skondensowany sposób przekazują perspektywę analizowanej grupy (Charmaz, 2006a: 55).

1.8. Problemy metodologiczne w badaniu zjawiska cielesności

Na pewnym etapie moich badań nad społecznym światem tańca towarzyskiego i interakcji pomiędzy tancerzami pojawił się następujący problem. Okazało się, że nie sposób badać tych zjawisk bez uchwycenia społecznych aspektów konstruowania cielesności, będącej – o czym piszę w dalszej części pracy – podstawowym narzędziem i punktem odniesienia tancerzy. Cielesność, w odróżnieniu od ciała, rozumiem tutaj za *The Cambridge Dictionary of Philosophy* jako „cielesne aspekty ludzkiej podmiotowości” (Audi, 1999).

Ponieważ definiuję cielesność jako doświadczaną subiektywnie, niesie to za sobą konsekwencje natury metodologicznej. Cielesność bowiem może być przez jednostkę doświadczana na wiele różnych sposobów, może być przez nią także zmieniana oraz traktowana jako element lub narzędzie komunikacji z innym. Cielesność wydobywa z siebie sens, poprzez który jednostka konstruuje swoje interakcje z „wcielonymi podmiotami” (Merleau-Ponty, 2001: 218).

Traktując ciało w ten sposób, należy zadać sobie pytanie, jak należy cielesność i jej społeczne konstruowanie badać. Cielesność nie daje się sprowadzić do narracji (powodowało to spore trudności w trakcie przeprowadzanych przeze mnie wywiadów), a co za tym idzie, nie jest całkowicie intersubiektywnie komunikowalna, przynajmniej na tym poziomie. Problemy te objawiały się w następujący sposób: praktycznie w każdym z wywiadów moi rozmówcy, starając się odpowiedzieć, posługiwali się ciałem, pokazywali konkretne jego ułożenie, gest, ruch, kilka razy zostałam także poproszona do tańca. Robili to, gdyż

narracja, mowa nie dała im możliwości przekazania wiedzy zawartej „w ciele”, nauczonej nie w sposób abstrakcyjny, jako charakterystyczna dla jakiegoś wykonawcy, lecz w kontekście własnej cielesności.

Techniki wykorzystane przeze mnie w badaniu zostały już opisane powyżej. W tym miejscu chciałabym jednak przedstawić problemy i ich rozwiązania, wynikające z badania tego konkretnego zjawiska – społecznego konstruowania cielesności⁸.

Jako że w przypadku badania cielesności nie sposób opierać się tylko na narracji (zobacz: Konecki, 2005c: 55; Turner, Wainwright, 2003: 270), wykorzystalam wiele technik badawczych, które dały mi różne punkty widzenia tego problemu. Szczególnie pomocne było zastosowanie triangulacji. Jako technika wpisana w logikę metodologii teorii ugruntowanej, pozwoliła ona uzupełniać i wzbogacać kategorie w oparciu o nowe dane (Charmaz, 2009; 2006a: 14–15). Zadaniem **triangulacji metodologicznej** jest m. in. zmniejszenie wpływu słabych stron technik badawczych. Było to bardzo potrzebne w badaniu tak trudnego i częściowo niekomunikowalnego obszaru, jakim jest cielesność (*ibidem*: 15).

Triangulacja danych umożliwiła porównanie wiadomości pochodzących od tancerzy różnych gatunków tańca (por. Strauss, Corbin, 1990: 183, 186). Pozwoliło to na uszczegółowienie wniosków dotyczących różnic w postrzeganiu i doświadczaniu cielesności przez różne grupy tancerzy (por. Konecki, 2000: 31).

Wywiad badawczy jest techniką opartą w głównej mierze na narracji, co okazało się największym problemem, choć dostarczył bardzo dużo danych. Jak wspomniałam wcześniej, podczas wywiadów moim rozmówcom często same słowa nie wystarczały do opisanego tego, co chcieli mi przekazać. Dlatego też wstawiali, pokazywali kroki, prezentowali postawę, gest, odwoływali się do swoich doświadczeń pracy z ciałem, czy też prosili mnie do tańca. Wszystkie informacje tego typu starałam się uwzględnić w transkrypcji, co jednak, jak sądzę, jest tylko szczątkowym ich zapisem.

W wywiadach badawczych jednym z podstawowych zadań badacza jest pozostawanie otwartym na informacje pochodzące od rozmówcy, ale także nieocenianie go. Okazało się to szczególnie istotne w przypadku takich poruszanych przeze mnie tematów, jak seksualność, wstyd, ciało, na punkcie którego tancerze są szczególnie wrażliwi.

Wywiad okazał się jednak techniką nie do końca dostosowaną do wymagań badanego zjawiska. Narracja była niewystarczającym środkiem przekazu, co skłoniło mnie do poszukiwania innych technik.

⁸ Problematykę badania cielesności podejmuję także w artykule: Byczkowska, 2009.

Jedną z nich była **obserwacja**. Stosując ją, badacz operuje obrazami, interpretuje wizualne – a zatem nie tylko wyrażone tekstem – dane. Jednakże podczas obserwowania zjawisk tak skomplikowanych jak taniec konieczne jest uzyskiwanie komentarzy dotyczących tego, co się aktualnie dzieje, od osób kompetentnych – czy to w kwestiach technicznych samego tańca, czy też znających środowisko taneczne i wszelkie procedury związane np. z przebiegiem turnieju tańca towarzyskiego.

Obserwacja jest wartościową metodą w badaniu zjawisk związanych z ciałem także dlatego, że pozwala na uchwycenie wielu działań, gestów, ruchów, interakcji, których nie można uzyskać metodą wywiadu choćby dlatego, że rozmówcy nie umieją przekazać ich w formie słownej (Kubinowski, 1997: 7).

Innym sposobem uchwycenia obserwowanych zjawisk jest ich **zapis fotograficzny** lub **wideo**. Ten drugi został przeze mnie wykorzystany w badaniu procesu komunikowania cielesności. W tym celu wykonałam na zajęciach z tańca brzucha, na które uczęszczam od kilku lat, trzy około minutowe filmy, ukazujące typową lekcję tańca, w której brałam udział.

Analiza materiałów fotograficznych i wideo dostarczyła natomiast ciekawych informacji dotyczących cielesności i przestrzeni, które zniwelowały słabe strony techniki wywiadu opierającej się jedynie o tekst. Dokładny opis wykorzystania analizy zdjęć, filmów wideo i wywiadów wideo znajduje się we wcześniejszej części rozdziału.

Materiały wizualne dają możliwość odczytania sposobów, w jakie ludzie wykorzystują swoje ciała, a także pozwalają na poznanie nadawanych im znaczeń. Nie oznacza to jednak, że znaczenia te zostaną odczytane prawidłowo, czyli zgodnie z intencjami nadawcy. Do odczytania znaczeń zawartych w ciele potrzebna jest duża kompetencja kulturowa, a często również związane z nimi doświadczenie. Odczytanie gestów, ruchów jest bowiem zależne od stylu tańca (np. balet, taniec jazzowy, taniec ludowy, taniec brzucha, flamenco), ponieważ każdy z nich wywodzi się z konkretnej filozofii i kultury. Na przykład w tańcu baletowym ceni się lekkość i delikatność, gdyż dużą kulturową wartość przyznaje się Niebu, natomiast w tańcach afrykańskich cenieni są tancerze, którzy umieją tańczyć „w ziemi”, nisko, dotykając jej często i mocno, gdyż te tradycyjne społeczności czczą Matkę Ziemię i w wielu z nich symbolem mądrości jest wąż, ponieważ całym swym ciałem dotyka ziemi (por. także: Grau, 2005: 149).

Dlatego też istotne jest uzyskanie komentarza od osoby zaangażowanej, kompetentnej, która umie te znaczenia odczytać zgodnie z tym, jak interpretowane są one w grupie społecznej. Pozwala to uniknąć najważniejszej wady tej metody, czyli analizowania i kodowania jej tylko przez badacza (Suchar, 1997: 37; Konecki, 2005c: 52).

* * *

Głównym celem tej części rozdziału było wskazanie wymagań i głównych problemów stojących przed badaczem pragnącym zająć się zjawiskiem cielesności z perspektywy społecznej interakcji i wykorzystującym techniki badań społecznych. Jestem przekonana, że do analizy tego zjawiska – jako nie całkiem uchwytne i intersubiektywnie komunikowalne – metodologia teorii ugruntowanej może być doskonale wykorzystana. Z jednej strony daje ona bowiem zestaw konkretnych technik, które pozwalają na konstruowanie teorii w sposób zorganizowany i narzuca swoistą dyscyplinę. Z drugiej – metodologia ta pozwala na szerokie podejście do problemu.

W badaniu cielesności należy pamiętać, że można ją analizować jedynie z perspektywy jej doświadczania i konstruowania, a nie jej stałej struktury. Dlatego też ten trudny problem badawczy wymaga od badacza wielu zabiegów, technik, sposobów podejścia, aby umożliwić mu zrozumienie i uchwycenie najważniejszych jej aspektów oraz zawartego w niej sensu.

2

Ciało – taniec – teoria

2.1. Wstęp

W tym rozdziale prezentuję koncepcje teoretyczne odnoszące się do antropologicznych, socjologicznych czy pedagogicznych aspektów tańca i cielesności. Przedstawię także pokrótce podstawową perspektywę teoretyczną zastosowaną w badaniu – interakcjonizm symboliczny i jego założenia dotyczące rzeczywistości społecznej. Omówię również inne wykorzystane koncepcje, w tym te, które jedynie w sposób ogólny pozostają w związku z tematyką książki, stanowią jednak tło i szerszy kontekst teoretyczny naukowego myślenia o cielesności w naukach społecznych.

2.2. Perspektywa interakcjonizmu symbolicznego oraz jego podstawowe założenia

Tym, co zajmuje mnie najbardziej, nie jest tak zwana prawda obiektywna, dotycząca zjawisk społecznych. Interesuje mnie natomiast sposób postrzegania rzeczywistości społecznej i konstruowanie społecznych zjawisk przez ich uczestników. Mam uzasadnione wątpliwości, czy obiektywna prawda w badaniu cielesności i jej społecznych aspektów w ogóle istnieje. Ciało jest bowiem fenomenem społecznym tylko w niewielkim stopniu intersubiektywnym – mamy bardzo ograniczoną możliwość komunikowania zjawisk i odczuć z nim związanych.

W moich badaniach stosowałam perspektywę teoretyczną interakcjonizmu symbolicznego, która wpisuje się w paradygmat konstruktywistyczny, wyraża natomiast z pragmatyzmu społecznego. Pragmatyzm społeczny przyjmuje koncepcję natury ludzkiej, w której człowiek staje się ludzki, nabywa charakterystycznych dla siebie cech jednostkowych w wyniku interakcji z innymi, pod wpływem środowiska, w które wkracza jako aktywny jego twórca i do którego

się adaptuje, sam również zmieniając się pod wpływem interakcji z elementami tegoż otoczenia (Szacki, 2002: 546, 549).

Samo pojęcie interakcjonizmu symbolicznego zostało stworzone i po raz pierwszy użyte przez Herberta Blumera. Do pierwszych badaczy oraz teoretyków przyjmujących i tworzących tę perspektywę teoretyczną należeli m. in.: George Herbert Mead, John Dewey, William Thomas, Robert Park, William James, Charles Cooley, Florian Znaniecki (Blumer, 2007: 5; Szacki, 2002: 545–591). Interakcjonizm symboliczny to perspektywa teoretyczna, zgodnie z którą społeczeństwo, rzeczywistość i jaźń są tworzone poprzez interakcje i opierają się na komunikowaniu. Zakłada ona również, że ludzie nie reagują mechanicznie na bodźce, ale działają aktywnie w oparciu o znaczenia nadawane obiektom, sytuacjom, innym ludziom (Charmaz, 2009; 2006a: 7). Głównym założeniem tej orientacji jest procesualność rzeczywistości społecznej, będąca wynikiem jej permanentnego tworzenia przez aktorów społecznych w procesie ciągłej interpretacji działań innych, czego wynikiem jest wytwarzanie i reprodukcja ról, grup społecznych, a także rzeczywistości społecznej jako takiej. Społeczeństwo jest traktowane jako nieustannie wytwarzany efekt ludzkich działań.

Podstawę rozumienia społecznych działań jednostek i społeczeństwa jako takiego prezentują przede wszystkim prace George’a Herberta Meada. Stanowią one syntezę dokonań takich uczonych, jak William James, Charles Cooley, John Dewey. Dzięki zebraniu koncepcji tych autorów, Mead stworzył teoretyczną podstawę dla symbolicznego interakcjonizmu (Turner, 2005: 397, 400). Jego prace są także wynikiem inspiracji behawioryzmem, pragmatyzmem i darwinizmem. Teorie te zostały przez Meada rozwinięte i zmodyfikowane, co utworzyło podwaliny interakcjonizmu symbolicznego.

Jednym z podstawowych pojęć interakcjonizmu symbolicznego jest **jaźń**. Umożliwia ona jednostkom stanie się przedmiotem własnej refleksji. Dzięki posiadaniu jaźni jednostki postrzegają siebie, mają koncepcję siebie, prowadzą dialog wewnętrzny, działają wobec siebie czy wchodzą ze sobą w interakcje (Blumer, 2007: 49–51). Pokrewne z terminem jaźni pojęcie – **jaźń odzwierciedlona** (*looking glass self*) wprowadził do socjologii Charles Cooley. Jest to zespół wyobrażeń o tym, co widzimy w reakcjach innych ludzi na siebie i na nasze działania (Ziółkowski, 1981: 20 i n.). Jednostki, wchodząc w interakcje z innymi i interpretując ich działania wobec siebie, mają możliwość spostrzeżenia siebie z punktu widzenia innych, konstruując postawy innych wobec siebie (Turner, 2005: 398; Szacki, 2002: 559; Mucha, 1992: 45–46).

George Herbert Mead zwraca z kolei uwagę na dwoisty charakter jaźni, której elementami są ja przedmiotowe (*me*) i ja podmiotowe (*I*), między którymi zachodzi interakcja i zależność (Konecki, 2005a: 43). Ja podmiotowe (*I*) to istniejące

w jednostce impulsywne i twórcze tendencje do działania, poprzez które reaguje ona na otaczającą ją rzeczywistość (Konecki, 2005b: 71). Natomiast ja przedmiotowe (*me*) to aspekt jaźni odpowiadający za wyobrażenie o zachowaniu jednostki po jego fakcie. „Postawy innych ludzi stanowią zorganizowane *me*, a jednostka reaguje na nie jako *I*” (Mead, za: Szacki, 2002: 585). Powstaje on w interakcji z innymi, w szczególności znaczącymi innymi, w procesie socjalizacji.

Drugim terminem, bardzo istotnym dla zrozumienia ludzkiego działania z perspektywy symbolicznego interakcjonizmu, jest **umysł**. Myślenie jest niepowtarzalną cechą człowieka, natomiast umysł jest procesem, który powstaje podczas adaptacji do zmieniającego się otoczenia. Dzięki zdolności umysłu do wyobrażania sobie potencjalnych kierunków działania, „prób generalnych” alternatywnych scenariuszy podejmowanych przez jednostkę, może ona dokonać wyboru linii działania w taki sposób, aby jak najlepiej dostosować się do otoczenia. Człowiek jest zatem traktowany jako jednostka twórcza, która współkreuje swe otoczenie i oddziałuje na nie (Krzemiński, 1986: 40–43; Turner, 2005: 401–402; Szacki, 2002: 552, 554; Ziółkowski, 1981).

Znając naturę jaźni i umysłu, możemy przejść do określenia natury **działania**. Jak zaznaczyłam wcześniej, jest ono wynikiem interpretacji świata i komunikowania się z samym sobą, nie jest jedynie wyzwolone przez bodźce zewnętrzne czy wewnętrzne. Jednostka postępuje w oparciu o własne cele, zamierzenia, plany, może także popełniać błędy, a w konstruowaniu działania mogą się pojawić braki. Jednak stale konstruuje ona swe posunięcia w oparciu o to, co widzi i czego doświadcza (Blumer, 2007: 51).

Kolejnym istotnym pojęciem umożliwiającym rozumienie i wyjaśnianie działań społecznych z perspektywy symbolicznego interakcjonizmu jest **interakcja społeczna**. Zgodnie z podziałem Meada wyróżniamy interakcje niesymboliczne i symboliczne. Pierwszy rodzaj interakcji ma miejsce wówczas, gdy odpowiadamy na działania partnera bezpośrednio, a w odpowiedź nie jest zaangażowany proces refleksji (Blumer, 2007: 10; Konecki, 2005a: 40).

Interakcje symboliczne wiążą się zawsze z interpretacją, czyli ustaleniem znaczenia przedmiotu, wobec którego jednostka ma działać, oraz definiowaniem, czyli przekazywaniem partnerowi interakcji informacji o tym, jak ma działać wobec niej (Turner, 2005: 419–420). Dzięki tym dwu procesom jednostki dopasowują do siebie swoje poczynania. Oznacza to, że życie społeczne ma charakter procesualny, gdyż jednostki ustawicznie dopasowują swoje działania do działań innych. Ustalone wzory życia społecznego istnieją zatem dzięki potwierdzającym je definicjom. Interakcji symbolicznej towarzyszą częste redefinicje działań partnerów interakcji i dzięki nim możliwe jest nadawanie znaczeń nowym przedmiotom (Blumer, 2007: 10, 52–54, Turner, 2005:

420; Konecki, 2005a: 40). Podczas interakcji jednostka wykorzystuje posiadane schematy definicyjne. Obejmują one np. oczekiwania dotyczące tego, jak jednostka i jej partner interakcyjny powinni się zachować, co wprowadza do interakcji porządek i samokontrolę, dzięki czemu interakcje są podobne, schematyczne i powtarzalne, oczywiście tylko tak długo, jak jednostka jest w stanie interpretować i definiować istniejącą sytuację zgodnie z posiadanymi już schematami (Blumer, 2007: 86; Woroniecka, 2007: XXIII).

Pojęcie **przedmiotu** jest kolejnym bardzo istotnym terminem symbolicznego interakcjonizmu. Przedmiotem interpretacji aktora społecznego może stać się wszystko, co można oznaczyć lub do czego można się odnieść (Monaghan, 2006: 125). To, jak jednostka odnosi się do przedmiotu uzależnione jest od znaczenia, jakie mu przypisuje. Znaczenie zaś wywodzi się z działania, jakie jednostka jest gotowa podjąć wobec tego przedmiotu. Przedmioty są wytworami społecznymi, ponieważ powstają w procesach definicyjnych, zachodzących w trakcie interakcji społecznej. Dlatego właśnie, że przedmiot ma dla nas określone znaczenie, może on organizować nasze działanie wobec niego (Blumer, 2007: 54–55; Hałas, 2006: 84). Dla moich badań takie rozumienie przedmiotu jest bardzo istotne. Interesuje mnie, jakie znaczenie dla tancerzy i innych aktorów społecznych mają ich ciała. Ciało – jak każdy inny obiekt w perspektywie symbolicznego interakcjonizmu – nie jest czymś danym z góry. Jednostka nadaje mu znaczenia tak, jak innym przedmiotom, z tą tylko różnicą, że jest to przedmiot o szczególnym znaczeniu, gdyż nie jesteśmy w stanie się go pozbyć, zdystansować, jest ono zawsze obecne. Poprzez swoje ciało wchodzimy w interakcje z innymi, a także postrzegamy ich z perspektywy ich cielesności.

Wprowadziwszy najważniejsze terminy interakcjonizmu symbolicznego, pragnę wskazać teraz najważniejsze jego przesłanki. Założeniem interakcjonizmu symbolicznego dotyczącym natury ludzkiej jest to, że człowiek działa świadomie; nie jest jedynie przedmiotem, na który oddziałują popędy, normy społeczne, role czy czynniki biologiczne.

Po pierwsze, założeniem symbolicznego interakcjonizmu jest to, że istoty ludzkie działają na przedmioty na podstawie znaczeń, jakie te przedmioty dla nich mają. Oznacza to, że wszystko może stać się obiektem interpretacji, także zjawiska niematerialne i wyobrażone. Dla socjologa zatem znaczenie, jakie dla jednostek mają przedmioty, wobec których te jednostki działają, powinno zajmować centralne miejsce w analizie i rozumieniu zjawisk społecznych (Blumer, 2007: 5–7; Ziółkowski, 1981: 95; Hałas, 2006: 55). Dla moich badań było to szczególnie ważne, gdyż kwestie postrzegania własnego ciała przez tancerzy mają podstawową wartość dla zrozumienia ich działań w społecznym subświecie tańca towarzyskiego.

Po drugie, znaczenia przedmiotów wywodzą się z interakcji społecznych. Oznacza to, że sposób, w jaki inni działają wobec danego przedmiotu (np. ciała własnego lub innego) ma kluczowe znaczenie, ponieważ skutkuje przejmowaniem przez jednostkę definicji danego przedmiotu (Blumer, 2007: 5–8, Hałas, 2006: 55; Woroniecka, 1998: 24). „Jednostka uczy się znaczeń obiektów w interakcjach z konkretnymi partnerami, którzy odpowiednio działając na dany obiekt, definiują jego znaczenie” (Ziółkowski, 1981: 97). Działanie i porozumienie między poszczególnymi aktorami społecznymi jest zatem możliwe dzięki pewnej stale ustalonej zgodzie dotyczącej znaczeń, jakie nadają wspólnie tym samym obiektom (Denzin, 1972: 77).

Po trzecie, ludzie posługują się znaczeniami i modyfikują je w trakcie interpretacji. Proces ten przebiega dwuetapowo. Jednostka najpierw wskazuje przedmiot, wobec którego działa. Jest to interakcja z samym sobą, zinternalizowany proces społeczny polegający na tym, by skomunikować się ze samym sobą i wybrać to, co ma dla nas znaczenie. Drugi etap opiera się na tym, że jednostka operuje znaczeniami, czyli grupuje je, selekcjonuje, zawiesza w kontekście danej sytuacji, w której się znajduje. Jest to proces twórczy, w którym znaczenia traktuje się jak instrumenty kształtujące działanie (Blumer, 2007: 8). Znaczenia obiektów nie są zatem nigdy z góry jednoznacznie ustalone, ale każdorazowo ujmowane i podlegają modyfikacji przez proces interpretacyjny. Działanie w stosunku do danego obiektu jest zawsze uzależnione od definicji sytuacji, jaką przyjmuje działający podmiot (Ziółkowski, 198: 99–100; Hałas, 2006: 55; Bokszański, 1989: 128; Piotrowski, 1998: 18).

Z opisanych wyżej założeń odnośnie do natury ludzkiego działania wyłania się wniosek dotyczący natury życia społecznego. Tworzy się ono z działań ludzi, którzy radzą sobie z różnymi sytuacjami i którzy dostosowują swe poczynania do siebie nawzajem. U podstaw grupy i społeczeństwa leży zatem ludzkie działanie (Blumer, 2007: 9). Co prawda, wśród partykularnych, niepowtarzalnych definicji sytuacji istnieją ustabilizowane definicje kulturowe i nawykowe, których charakter nie jest uświadomiony ani komunikowany (Ziółkowski, 1981: 105). Jednak aby istniała pewność, że taka sytuacja ma miejsce, jednostka musi dokonać jej definicji. Taka definicja również, moim zdaniem, staje się w pewien sposób uświadomiona, gdy zachodzi jakieś nieprzewidziane przez schemat zachowania wydarzenie, które burzy znany i oswojony układ.

W dalszej części rozdziału przedstawię nurty teoretyczne, które wykorzystane zostały w analizie badanych zjawisk. Należą do nich, oprócz interakcjonizmu symbolicznego, fenomenologia i podejście dramaturgiczne, służące w dużym stopniu zrozumieniu działań tancerzy w społecznym subświecie tańca towarzyskiego, który stanowi kontekst dla działań cielesnych aktorów

społecznych. Pozostałe koncepcje opisane przeze mnie w tym rozdziale to koncepcja światów społecznych, koncepcja instytucjonalizacji Petera Bergera i Thomasa Luckmana, a także prace wielu badaczy tańca, zarówno socjologów, antropologów, jak i pedagogów, czy też te koncepcje cielesności w socjologii, których założenia są spójne z założeniami interakcjonizmu symbolicznego.

2.3. Aspekty socjologiczne i psychologiczne w koncepcjach fenomenologicznych Edmunda Husserla i Alfreda Schütza

Przyjęta przeze mnie perspektywa postrzegania cielesności Maurice'a Merleau Pontiego wywodzi się w pewnym stopniu z filozofii fenomenologicznej Edmunda Husserla oraz jego kontynuatora – Alfreda Schütza. Dlatego też zanim przedstawię prace pierwszego z tych uczonych, zaprezentuję podstawowe terminy i założenia stworzone przez jego poprzedników.

Początków podejścia fenomenologicznego w naukach społecznych należy poszukiwać w pytaniu postawionym przez **Edmunda Husserla**, dotyczącym istnienia rzeczywistości i tego, co realne. Zakładał on, że ludzie wiedzą o świecie tylko z perspektywy doświadczenia. Centralnym punktem zainteresowania fenomenologii uczony ten uczynił zatem doświadczenie i to, jak nadaje ono sens zewnętrznej rzeczywistości.

W fenomenologii Husserla zakłada się, że „świat przeżywany” to świat, w którym ludzie żyją i który traktują jako istniejący, który przenika ich umysł i jest dla nich rzeczywistością. Ludzie działają zatem na podstawie przypuszczenia, że treścią ich doświadczenia jest dla wszystkich ten sam świat. Każdy doświadcza go tylko we własnej świadomości (Turner, 2005: 411; Czyżewski, 1984: 17–18, 28).

Husserl wprowadził pojęcie *naocznie danego nam świata, w którym żyjemy (świata przeżywanego)*. Jest to świat jednostki, składający się z otaczających ją obiektów, ludzi, miejsc, idei, które ona postrzega, a zatem wyznaczających ramy jej egzystencji w świecie i podejmowania przez nią konkretnych działań i który stanowi dla jednostki rzeczywistość (Turner, 2005: 412; Czyżewski, 1984: 18).

W związku z tak postawionym problemem postrzegania przez ludzi rzeczywistości, Husserl wątpił w możliwość istnienia obiektywnej nauki. Zadaniem badaczy miało być poszukiwanie „czystego umysłu”, czyli fundamentalnych właściwości świadomości. Można to osiągnąć dzięki *epoché*, czyli zawieszeniu treści świata, którego doświadczamy. Tylko wówczas świadomość i jej właściwości mogą zostać odkryte (Turner, 2005: 413). Najistotniejszą rolą nauk społecznych było, według Edmunda Husserla, a także jego kontynuatora Alfreda

Schütza, odkrywanie natury świadomości oraz sposobów potocznego myślenia (Czyżewski, 1984: 16, 18; Szacki, 2002: 488).

Problematyka ciała w filozofii Husserla obecna jest przede wszystkim jako element świata przeżywanego, jako dostarczyciel wrażeń zmysłowych i nosiciel odczuć. Uczony ten traktował cielesność z jednej strony jako fizyczny byt przynależący do świata natury, a z drugiej – jako żywe ciało, ożywione przez duszę i posiadające wolę (Jakubowska, 2009: 109–110).

Kontynuatorem prac Edmunda Husserla był **Alfred Schütz**, który – zainspirowany koncepcją filozoficzną swojego poprzednika, a także pracami Maxa Webera – stworzył nowe podejście interakcjonistyczne w socjologii. Opierał się na założeniu, że ludzie żyją w zapośredniczonej przez swoje doświadczenie rzeczywistości, że żyją *tak jakby* dzielali wspólny świat. Najistotniejszym elementem wiedzy o tym świecie jest tzw. zasób wiedzy podręcznej, stanowiący zestaw reguł, informacji, przepisów, norm, którymi ludzie kierują się w interpretacji otaczającego ich świata oraz we własnym działaniu (Turner, 2005: 414–415; Czyżewski, 1984: 20–26).

Wiedza organizuje doświadczenie i tworzy schematy zachowań. Dopóki ona funkcjonuje, a schematy sprawdzają się w działaniu, dopóty ufamy swoim doświadczeniom. Lecz wiedza ta jest za każdym razem nacechowana subiektywnie. Każda nowa sytuacja jest charakteryzowana i rozpoznawana w odniesieniu do istniejącej biografii jednostki, jej schematów i definicji sytuacji. Człowiek podlega zatem nieustającej socjalizacji, gdyż każdą nową sytuację dostosowuje do posiadanych schematów, w związku z czym również te schematy ulegają wzbogaceniu i powolnym przemianom (Manterys, 2008: X, XIII).

Wiedza o świecie – ta potoczna i ta naukowa – składa się z konstruktów organizujących poszczególne poziomy myślenia. W związku z tym nie można mówić o istnieniu nągich faktów. Są one zawsze interpretowane przez nasz umysł, który wykorzystuje do tego właśnie owe konstrukty. Rzeczywistości świata nie jesteśmy więc w stanie ująć inaczej, jak tylko częściowo, chwytając tylko niektóre aspekty rzeczywistości, te dla nas ważne – ze względu np. na życie codzienne (Turner, 2005: 415; Schütz, 2006: 868).

Rzeczywistość społeczną Alfred Schütz określa jako „łącną sumę wszystkich obiektów i zdarzeń w świecie społeczno-kulturowym, doświadczanym za pomocą myślenia zdroworozsądkowego przez zwykłych ludzi” powiązanych z innymi poprzez interakcje, świat obiektów kulturowych i instytucji społecznych, w który wchodzi jednostka, świat intersubiektywny, w którym dochodzi do międzyludzkiej komunikacji i języka (Schütz, 2008: 6–7).

Jednostka w każdym momencie swojego życia znajduje się w zdeterminowanej biograficznie sytuacji oraz w konkretnym fizycznym i społeczno-kulturowym

kontekście. Świat jest zatem w jej doświadczeniu intersubiektywnym światem kultury. Dzielenie go z innymi możliwe jest dzięki trzem aspektom wiedzy, która posiada społeczny charakter. Są to:

1. *Przekładalność perspektyw* – założenie, że inni postrzegają w rzeczywistości te same obiekty, co ja, jednocześnie przyjmując, że jeden obiekt może znaczyć dla mnie coś innego niż dla drugiej osoby. Istotnym elementem, który składa się na zjawisko przekładalności perspektyw, jest *idealizacja wymienialności punktów widzenia*, czyli założenie, że gdybym był na miejscu mego bliźniego, zrobiłbym to, co on zrobił. Drugim elementem jest *idealizacja zgodności systemów istotności*, czyli założenie, że pomimo różnic biograficznych oraz różnic w postrzeganiu świata, i ja, i mój partner interakcji przyjmujemy, że oboje wybraliśmy obiekty rzeczywiste i traktujemy je na podobnym poziomie istotności dla naszych praktycznych celów, czyli że i dla mnie, i dla mojego partnera interakcyjnego obiekty te są tak samo ważne (Czyżewski, 1984: 35; Turner, 2005: 415; Schütz, 2006: 872–874).

2. Społeczne źródła wiedzy, czyli założenie, że większa część wiedzy o świecie ma charakter społeczny i pochodzi z interakcji z innymi. Konstrukty i typyfikacje, które stosujemy w życiu codziennym mają w większości pochodzenie społeczne i dzięki nim uczymy się definiować środowisko (Czyżewski, 1984: 30, 35; Turner, 2005: 415–416; Schütz, 2006: 872–874).

3. Społeczna dystrybucja wiedzy wynika ze społecznego podziału wiedzy. Zasób wiedzy każdej jednostki jest inny, różni nas także stopień poznania faktów – to, czy posiadamy wiedzę o czymś (głęboką znajomość zagadnienia), czy też jesteśmy z tym jedynie „zaznajomieni” (Schütz, 2006: 872–874).

Interakcję między jednostkami Alfred Schütz rozumie jako „układ wzajemnie warunkujących się działań wielu istot ludzkich, powiązanych ze sobą w tym sensie, że aktor nadaje znaczenia swemu działaniu, oczekując, iż będzie ono zrozumiane przez jego partnera [...]”. Działania te są nawzajem na siebie zorientowane; aktorzy oddziałują na siebie przy pomocy gestów znaczących, w tym języka, i bazują na wspólnym systemie znaczeniowym (Schütz, 2008: 225–227). Interakcja między jednostkami jest możliwa dzięki istnieniu konstruktów, na które składa się zasób wiedzy podręcznej, wykorzystywany przez jednostki w interpretacji codziennych zdarzeń (Schütz, 2006: 878). W każdej relacji, z wyjątkiem tych bardzo osobistych, jednostka tworzy i korzysta z konstruktów, na które składają się typowe wzory zachowań innych i typowe wzory osobowości (*ibidem*: 875–876).

Schütz wprowadza także istotne dla rozumienia ludzkiej subiektywności rozróżnienie na czyn i działanie. Określa, w jaki sposób jednostki dokonują wyboru celu i sposobu jego realizacji, a także na ile są one wolne w swym wyborze. W ten sposób dookreśla rozważania Maxa Webera na temat działań i relacji społecznych

(Manterys, 2008: VIII; Czyżewski, 1984: 36). Zatem „działanie (*action*) to ludzkie postępowanie (*conduct*), trwający proces, który jest uprzednio obmyślony przez człowieka, to znaczy oparty na wcześniej zamyślnym projekcie”. Czyn to wynik owego procesu, dokonany stan rzeczy, spełnione działanie, czy też dokonany stan rzeczy, który został przezeń spowodowany (Schütz, 2008: 198).

Według Schütza aktorzy społeczni rzadko kierują się racjonalnymi przesłankami. Zazwyczaj robią to, gdy zawodzą schematy, których używali, bazując na tradycji czy rutynie. Do budowania schematów i organizowania nowego życia korzystamy także z analogii i typologii. Wiedza o świecie życia codziennego nie musi być spójna i jasna, może zawierać sprzeczności wewnętrzne, ale powinna być przydatna i jest zorganizowana wokół centrum, czyli jednostki (Schütz, 2008: 112–120). Wiedza jednostek dotycząca życia społecznego tworzy spójny system wiedzy grupowej, niekwestionowalne, niezaprzeczalne drogowskazy i tzw. recepty, czyli schematy interpretacji i nakazy działania, z których wynika myślenie zwyczajowe (*ibidem*: 217). Trwa ono dopóty, dopóki nie pojawi się kryzys, który „przerywa nawykowy bieg rzeczy i daje impuls do zmiany stanów świadomości i praktyki”.

Człowiek doświadcza wielu światów: świata życia codziennego, fantazji, sztuki, snów itd. Znaczenia i doświadczenia w każdym z tych światów są nieprzekładalne, jak twierdzi Schütz (2008: 36; Czyżewski, 1984: 30–31), na inny świat. Są to „ograniczone dziedziny znaczenia i każda z tych dziedzin jest w jakimś stopniu rzeczywista”. Ta koncepcja potwierdza się w przypadku *wyodrębnionej rzeczywistości* – jednej z wyłonięnych przeze mnie kategorii, dotyczącej tworzenia przez tancerzy osobnej historii, atmosfery na parkiecie przy użyciu ruchu, charakteryzacji itp. Działania w obrębie tej *wyodrębnionej rzeczywistości* to np. zachowania pozornie seksualne pomiędzy partnerami tanecznymi.

Schematy czy też konstrukty wykorzystywane przez jednostki do oceny działań innych mają w środowisku społecznym tańca towarzyskiego bardzo zinstytucjonalizowany charakter i są elementem socjalizacji. Jednostka podejmująca działanie w tym środowisku i bazująca na swoich albo cudzych (np. trenera) doświadczeniach może być pewna, że te konsekwencje, które dotyczyły działań w przeszłości, będą dotyczyć także działań w przyszłości. Reguły bowiem, według których podejmowane są decyzje, mają charakter szczegółowych i daleko posuniętych instytucjonalizacji.

2.4. Pojęcie cielesności i fenomenologia Maurice’a Merleau-Pontiego

Cielesność (*embodiment*) to termin, który powstał w celu odróżnienia od pojęcia „ciała” – zakładającego, że ludzki organizm jest zjawiskiem danym, niepodlegającym społecznym przekształceniom w procesie socjalizacji, interakcji,

interpretacji roli płciowej. *Embodiment* może być także rozumiany jako **ucieleśnienie** (wniknięcie w ciało) określonych praktyk społecznych, stanów, idei, pożądaných w danej grupie cech. Pojęcie to wiąże się m. in. z filozofią pragmatyzmu, interakcjonizmu symbolicznego i fenomenologii.

Definicję cielesności przyjmuję za *The Cambridge Dictionary of Philosophy* jako „cielesne aspekty ludzkiej podmiotowości” (tłum. własne, Audi, 1999). Istotny wkład w rozumienie organizmu ludzkiego jako cielesności wniósł Maurice Merleau-Ponty (2001). Merleau-Ponty twierdził, że poznanie ma zawsze charakter całościowy i jest zależne od kontekstu sytuacyjnego, w jakim znajduje się jednostka (Kubinowski, 2003: 61). Nie inaczej jest w przypadku doświadczania swojego ciała. Doświadczanie własnej cielesności jest, według niego, niezależne od stanu faktycznego, „zewnętrznego”. Cielesność istnieje bowiem przede wszystkim w świadomości jej właściciela, jest ona środkiem naszego „bycia w świecie”, mamy ją do swej dyspozycji i poprzez nią wiążemy się z danym środowiskiem, grupą, także poprzez cielesność możliwa jest nasza aktywność (Merleau-Ponty, 2001: 99–100). Podobnie definiuje cielesność Judith L. Hanna (1988: XII). Traktuje ją ona jako instrument wykorzystywany przez człowieka m. in. w relacji seksualnej i w tańcu. W zbliżony sposób rozumie ten termin także Erving Goffman (2006: 170–171). Cielesność jest dla niego „urządzeniem o dużym znaczeniu dla rozwoju zdarzeń i jego [ciała – przyp. D.B.] właściciel zawsze wystawia je na pierwszą linię”. Cielesność – w szczególności gesty, wyraz twarzy – ma bardzo duże znaczenie dla przebiegu i porządku interakcji czy negocjacji znaczeń. W owych negocjacjach bardzo dużą rolę odgrywa interpretacja znaków przekazywanych przez cielesność. Tu jest ona traktowana jednocześnie jako element działania, ale i jego kontekst (Turner, 2007: 504).

Maurice Merleau-Ponty zwraca także uwagę na fakt, że nasze ciało jest nam dane stale, istnieje zatem na marginesie naszych doświadczeń. Nie uźmysławiamy sobie jego istnienia, o ile np. choroba lub niesprawność nie utrudniają nam „używania go” (2001: 100). Cielesność jest ważnym elementem naszego istnienia w świecie, gdyż to właśnie za jej pośrednictwem rozumiemy innych ludzi (Lussier-Ley, 2010: 203).

Ciało może być również zaprogramowane przez świadomość, aby doświadczać czy też postrzegać siebie w określony sposób. Jego doświadczanie może zależeć od sytuacji, zadania czy kontekstu (Merleau-Ponty, 2001: 119–120, 183). Cielesność to także narzędzie naszego komunikowania się z innym i z obiektami, które w czasie używania zostają wcielone do naszego ciała (*ibidem*: 110–111). Nie jest ono zatem nigdy ciałem obiektywnym, danym z góry, niezmiennym, ale fenomenalnym, które doświadczamy w rozmaity sposób, które przekształcamy

i za pomocą którego komunikujemy się z partnerami interakcji. Cieleśność, według Merleau-Pontiego, wydziela sens, który nabyła w procesie socjalizacji, doświadczenia, aby wpływać na inne „wcielone podmioty” (*ibidem*: 218). Jest ona miejscem rodzenia się znaczeń, powstawania sensu i kształtowania świadomości. Wynika to z faktu, że ciało, zgodnie z opinią Merleau-Pontiego, magazynuje przeszłe zdarzenia i doświadczenia (Jakubowska, 2009: 112–113).

Według Merleau-Pontiego, wchodząc w interakcje z obiektami, przyzwyczajamy się do nich, a używając ich stale, „włączamy je do zasobów swego ciała” oraz „przyłączamy do siebie nowe narzędzia” (2001: 163). Ciało jest przedłużone o te obiekty – w przypadku tancerza mogą to być np. parkiet czy buty. Ta relacja, jak pisze Merleau-Ponty, polega na tym, że wiedza o przedmiocie (jego istnieniu i funkcjonowaniu) jest w ciele. Ciało staje się samodzielnym aktorem, używającym obiektów nawet poza świadomością tancerza. Obiekty są również postrzegane przez pryzmat tego, jakich działań nasze ciało może się wobec nich dopuścić (*ibidem*: 125). Obiekt wspomagający zostaje wcielony do zasobów ciała, tancerz może się wręcz od niego uzależnić. Często dzieje się tak w przypadku lustra, bez którego tancerz nie jest w stanie wykonać niektórych ruchów czy nawet zapomina choreografię, skupiając się na tym, co widzi, a nie – jakie ruchy wykonuje.

Z przeprowadzonych przeze mnie badań wynika m. in., że tancerz może doświadczać swego ciała jako narzędzia, partnera interakcji, materiału, który może ulegać zmianom, być modyfikowany zgodnie z potrzebami jednostki czy grupy. Każdy z tych rodzajów doświadczenia własnej cieleśności może być udziałem jednostki niezależnie od innych. Tancerz może w jednej sytuacji postrzegać swoje ciało w jeden sposób lub też różnych aspektów swej fizyczności doświadczać w tej samej chwili, ale w różny sposób.

Inną interesującą kwestią związaną z postrzeganiem własnej cieleśności przez tancerzy jest to, że do pojęcia „moje ciało” włączają oni ciało swojego tanecznego partnera. Gdy pytałam moich rozmówców, czy mieli jakąś poważniejszą kontuzję, odpowiadali, że tak, mieli, albo nie, nie mieli, ale to ich partner lub partnerka cierpieli z powodu jakiejś kontuzji i dlatego para musiała przestać tańczyć na jakiś czas.

Są to powody, dla których twierdzę, że ciało fizyczne to nie to samo, co ciało postrzegane i doświadczane przez jednostkę. Tym, co wcielamy do naszego ciała, są ruchy, obiekty, inni ludzie. Jeśli, przykładowo, tancerz długo ćwiczy z jakimś rekwizytem (np. wachlarzem czy woalem) czy też używa określonego rodzaju butów, kostiumu, wówczas obiekty te stają się częścią jego cieleśności i uczy się używać ich tak, jak używa własnego ciała – częściowo poza świadomością, jako coś oczywistego. Tancerze twierdzą, że zanim wystąpi się z czymś na scenie, należy nauczyć się używać tego poza świadomością, trzeba – korzystając

z języka Merleau-Pontiego – włączyć przedmiot do ciała, musi się on stać jego częścią (Merleau-Ponty, 2001: 110–111).

Zgodnie z wymaganiami metodologii teorii ugruntowanej, perspektywa fenomenologiczna została przeze mnie włączona do badania w wyniku wstępnej analizy danych. Teoria ta okazała się najbardziej odpowiednia do wyjaśnienia i opisu zjawiska społecznego konstruowania cielesności. Cielesność jest zjawiskiem bardzo trudnym do uchwycenia przez badacza, zwłaszcza badacza społecznego. Jednak przyjęta metodologia pozwoliła podejść do tematu w sposób otwarty. W podobny sposób traktuje tę tematykę fenomenologia. Jednym z jej podstawowych zadań jest stałe odnoszenie konstrukcji pojęciowych do ich życiowych odpowiedników, sięganie do doświadczenia pierwotnego, odpowiedź na pytanie, jaka jest rola podmiotowości w tworzeniu rzeczywistości, w której żyjemy. Ciało istnieje także w centrum fenomenologicznej analizy i relacji intersubiektywnej. Inny istnieje dla mnie w moim doświadczeniu jedynie poprzez swoje ciało (Coenen, 1989: 259).

Do interpretacji niektórych zjawisk przyjąłam perspektywę fenomenologiczną Maurice'a Merleau-Pontiego, gdyż w porównaniu z koncepcją czy podejściem Alfreda Schütza lepiej odnosi się ona do badanej rzeczywistości. Wydaje mi się uzasadnione i potrzebne zaprezentowanie dwu różnych podejść do ciała w myśli fenomenologicznej. U Alfreda Schütza bowiem ciało jest jedynie pozbawioną sensu zewnętrżnością jednostki; inny postrzega nasze ruchy cielesne bez względu na to, jak my je postrzegamy. Ciało jest tutaj traktowane jako pewnego rodzaju bariera, zasłona, kryjąca wewnątrz drugiego przed poznaniem. Ciało Schütz traktuje jako obiekt wyodrębniony ze świata zewnętrznego, oddzielający ludzi od siebie. W jego koncepcji subiektywnie nadawanie sensu przez *ja* nigdy nie jest tożsame z subiektywnie nadawanym sensem przez innego, który postrzega moje zachowanie. Główną przeszkodę stanowi tutaj ciało (*ibidem*: 260–264). Psychika, dusza jest całkowicie odseparowana od ciała; występuje tu zdecydowany podział na wewnątrz i zewnątrzność.

Takie podejście nie potwierdza się jednak w przypadku działań w środowisku tańca towarzyskiego. Ciało może zostać *usamodzielnione* przez tancerza. Można się w pewnym stopniu zgodzić, że ciało, jego znaczenie, jest tylko w niewielkim stopniu dostępne drugiemu. Dostępność ta polega na zinternalizowaniu przez obie strony, np. parę taneczną, w procesie socjalizacji pierwotnej/wtórnej podobnej perspektywy technicznej postrzegania swojej własnej cielesności i cielesności drugiego. Jednakże cielesność jednostki jest tylko w pewnym stopniu dostępna drugiemu. Mniej jest ona dostępna poprzez narrację, bardziej poprzez podobne doświadczenia. Choć trudno całkowicie odmówić racji Schützowi, bardziej odpowiednia – przynajmniej w kontekście tańca towarzyskiego – jest koncepcja

Merleau-Pontiego. Teorię tę włączyłam do analizy i inspirowałam się nią w trakcie konstruowania teorii z kilku powodów. Nie ma w niej mowy o ciele, ale o cielesności jako aspekcie fizycznym stale obecnym we wszystkich aktywnościach jednostki. Samo przyjęcie pojęcia cielesności powoduje, że oddzielenie jej od świadomości traci sens (*ibidem*: 264; Merleau-Ponty, 2001). Ciało odgrywa tutaj bardzo ważną rolę w rozumieniu rzeczywistości. *Ja* istnieje tylko przez cielesność, która nie jest tylko narzędziem, a tym bardziej nie jest tylko barierą w kontaktach z innym. Ciało (Husserl za: Coenen, 1989: 265) współuczestniczy we wszystkich spostrzeżeniach (kategorie tego postrzegania są socjalizowane, np. w specyficznej subkulturze tańca towarzyskiego). Cielesność innego jest obiektem mojego postrzegania, nie peryferyjną jego częścią. Jest ona zatem punktem, poprzez który odbieram świat i poprzez który manifestuje się inny. Dzięki cielesności mogę nawiązać kontakt z partnerem interakcji. Cielesności nie odgradzają nas od siebie, lecz są gwarancją wzajemnej dostępności.

Ponadto Merleau-Ponty nawiązuje w swej koncepcji do teorii Meada, który język gestów – nieodłączny element działania społecznego – tłumaczy następująco: ruch jednego organizmu powoduje wystąpienie przyszłych faz działania społecznego, które w ruchu tym są wstępnie zakodowane, a te z kolei powodują reakcję drugiego organizmu. Ten schemat daje się doskonale zastosować do wytłumaczenia działań tancerzy. W przypadku tej grupy ruchy ciała są poddawane ocenie sędziów. Nie mogą być całkiem nieuświadomione, lecz w części wcielo-
ne, oczekuje się także odpowiedniej reakcji drugiego organizmu (tutaj sędziego), opierającej się m. in. na formalnych wytycznych, do których odnosi się również oczekiwanie, zakodowane w ruchach tancerza (Coenen, 1989: 275).

Według Meada „ludzkie życie społeczne można opisać jako związek funkcji ruchów cielesnych, w których udział nie jest ani całkowicie świadomy i pożą-
dany, ani też zupełnie nieświadomy i automatyczny” (Mead, 1975: 474; Coenen, 1989: 277). Kontrola tancerzy nad ciałem jest bardzo duża. To jedyne medium interakcji z innym – sędzią. Od niego w dużym stopniu zależy powodzenie na konkretnym turnieju i kariera tancerza jako taka. Świadomość i kontrola ruchów mają duże znaczenie, jednak większe ma automatyzm i przekazanie „kompetencji” ciału, czyli jego usamodzielnienie.

2.5. Koncepcja światów społecznych

W trakcie pierwszego etapu badań empirycznych nad środowiskiem społecznym tancerzy towarzyskich uznałam, że posiada ono bardzo wiele cech społecznego subświata. Postanowiłam zatem wykorzystać koncepcję światów społecznych do jego analizy.

Termin ten został po raz pierwszy użyty przez Paula Cressey'a w pracy dotyczącej szkół tańca (Konecki, 2010a: 29). Koncepcja społecznych światów została stworzona w drugiej połowie XX w., a badaczami, którzy szczególnie przysłużyli się jej rozwojowi, są Anselm Strauss, Tamotsu Shibutani, Howard Becker, Juliet Corbin, Adele Clarke i inni (Kacperczyk, 2005: 169).

Pojęcie świata społecznego odnosi się do pewnych całości społecznych, których granice wyznaczone są przez efektywną komunikację, dyskurs, ciągłe porozumiewanie się pomiędzy ich członkami, a także ich reakcje względem siebie (Clarke, 1990: 18–19; Kacperczyk, 2005: 169–170). Strauss i Becker definiowali światy społeczne jako grupy, które dzielą wspólne zobowiązania wobec określonych działań, a także zasoby i środki ich osiągania, natomiast Tamotsu Shibutani zwracał uwagę, że są to uniwersa stale regulowanych, wzajemnych odpowiedzi, reakcji, komunikacji i dyskursu członków świata społecznego (za: Clarke, 2005: 18). Kryterium wyznaczającym istnienie świata społecznego jest działanie podstawowe, bez którego nie może on istnieć (Kacperczyk, 2005: 171; Strauss, 1984: 126). Nie ma on także innych granic – np. geograficznych, instytucjonalnych – poza tymi, które permanentnie wyznaczają sami jego członkowie zaangażowani w działanie podstawowe (np. taniec) lub w działania z nim związane (Clarke, 1990: 19; 1991: 133). Same światy społeczne są bardzo zróżnicowane między sobą rozmiarem, złożonością organizacyjną, poziomem rozwoju technologii, różnorodnością podejmowanych w nich działań itd. (Strauss, 1984: 124). Ważnym elementem kształtującym świat społeczny jest język, który nie tylko określa w dużym stopniu jego granice, ale także odróżnia osoby jego z wnętrza od tych z zewnątrz (Konecki, 2010a: 30).

Działania jednostek w każdym społecznym świecie skoncentrowane są wokół jednego działania podstawowego (*primary activity*), które ma „uderzająco ewidentny” charakter. Może ono przebiegać w jakimś konkretnym miejscu (*site*) i wiąże się z istnieniem określonej technologii (*technology*), czyli sposobu jego realizacji. Wewnątrz świata społecznego wyłaniają się organizacje (*organizations*), które realizują działanie podstawowe bądź ułatwiają je (Strauss, za: Clarke, 1990: 19). Działanie podstawowe wiąże ze sobą członków danego świata społecznego i angażuje w jego istnienie (Kacperczyk, 2005: 170).

Granice światów społecznych nie są jasno określone, lecz stale definiowane przez uczestników. Można powiedzieć, że granice te istnieją w doświadczeniu samych ich członków, np. poprzez tożsamości, jakie oni przyjmują, a które mogą być związane z określonym charakterem działania podstawowego. Na przykład w społecznym subświecie tańca towarzyskiego istnieje od pewnego czasu dyskusja, czy figury akrobatyczne powinny być elementem występów na turniejach tanecznych. Część osób opowiada się za tym, aby je włączyć, gdyż

podnoszą one atrakcyjność samego tańca. Druga część natomiast uznaje, że ten rodzaj ruchu mógłby rozmyć sprecyzowany, także w sposób instytucjonalny, charakter tańca towarzyskiego. Figury akrobatyczne możemy tu nazwać obiektem granicznym (*boundary object*). Tego typu obiekty są umiejscawiane na granicy świata społecznego, na styku dwóch światów czy subświatów społecznych (por.: Kacperczyk, 2005: 176–178; Clarke, 1991: 131, 133–134). Obiekty graniczne charakteryzują się także tym, że są w określonym czasie przedmiotem sporu w danym świecie lub subświecie społecznym (Konecki, 2010a: 32). Z innym przykładem tego zjawiska mamy do czynienia w społecznym subświecie tanga argentyńskiego. Dyskusja wewnątrz subświata dotyczy w tym przypadku m. in. autentyczności tanga tańczonego poza granicami Argentyny – tego, kto tę autentyczność może oceniać lub jakie ruchy można wplatać w kroki tanga (Olszewski, 2008: 64).

Właśnie takich obiektów granicznych dotyczą zazwyczaj negocjacje, które mają miejsce w tzw. arenach sporu (*arenas*). W ramach aren przebiega negocjowanie, rozważania, manipulowanie, forsowanie określonych rozwiązań w istotnych dla świata społecznego zagadnieniach (Clarke, 1990: 20). Jednostki zaangażowane w działanie podstawowe spierają się o definicje sytuacji, sposoby rozwiązania jakiegoś problemu, działania, przyjęte technologie czy ideologie (Kacperczyk, 2005: 178; Strauss, 1984: 134; Konecki, 2010a: 31).

Z faktu, że społeczne światy nie mają jasno zdefiniowanych granic wynika także to, że wielu ich członków znajduje się na pograniczu kilku światów społecznych lub nie wiadomo, czy należą do jednego z nich. Autoidentyfikacje tych uczestników mogą być chwiejne i zmienne (Konecki, 2010a: 31). Przyczynia się do tego także fakt, że bardzo rzadko, jeśli w ogóle, można mówić o odseparowaniu świata społecznego i jego istnieniu jako odrębnej całości. Światy społeczne występują zazwyczaj w grupach, ich granice się przenikają, zaś aktorzy społeczni uczestniczą w kilku pokrewnych światach jednocześnie (*ibidem*, 29).

Światy społeczne produkują także ideologie dotyczące tego, jak dane działanie podstawowe powinno być realizowane, co jest elementem negocjacji wewnątrz świata społecznego, a także w światach przylegających i mających na niego wpływ (Clarke, 1990: 19).

Możemy wyróżnić trzy rodzaje światów społecznych. Podział ten nie jest jednak rozłączny, ponieważ światy społeczne spajają w sobie zazwyczaj cechy dwóch lub trzech typów:

1. Światy produkcji (*production worlds*), gdzie działanie główne polega na wytwarzaniu czegoś (przedmiotów, wiedzy, idei);
2. Światy wspólnotowe (*communal worlds*), w których najważniejszą rolę odgrywa wzajemne wspieranie się ludzi tworzących wspólnotę opartą na jakimś celu;

3. Ruchy społeczne (*social movements*), gdzie działania aktorów skupiają się na podzielanych zobowiązaniach i przenikają do obszerniejszych światów społecznych, w których są zakorzenione (Gerson, Kling and Gerson za: Clarke, 1990: 19).

Światy społeczne mają charakter procesualny. Mogą dzielić się wewnątrz na subświaty lub też formować nowe światy, łącząc się ze światami pokrewnymi. Wewnątrz świata społecznego ma miejsce negocjowanie społecznego porządku, wynikające z permanentnych konfliktów, manipulacji, interakcji, komunikacji pomiędzy jego członkami. Bardzo istotnym procesem w obrębie świata społecznego jest ustalanie jego granic, a także granic pomiędzy jego subświatami. Ustalanie i utrzymywanie granic subświata społecznego wymaga bowiem uzyskania społecznej legitymizacji dla nowego świata lub subświata społecznego (Clarke, 1990: 19–20). Legitymizacja istnienia określonego świata lub subświata społecznego polega przede wszystkim na uzasadnianiu sensowności i autentyczności działania podstawowego oraz jego określonego charakteru (Kacperczyk, 2005: 174). Strategie odróżniania się i legitymizowania swojej odrębności czy istnienia w ogóle opierają się na porównywaniu się do innych subświatów społecznych, w wyniku czego kwestie różniące są podkreślane, a ich znaczenie powiększane. Dystansowanie się od innych segmentów świata społecznego może odnosić się do kwestii fizycznych, jak zmiana miejsca działania czy wykorzystywania innych obiektów albo technik używanych przy jego realizowaniu. Drugim sposobem jest symboliczne odróżnianie się, co w społecznym subświecie tańca towarzyskiego można zaobserwować w odmiennym od innych stylów stroju, makijażu, używanym języku, a także wykorzystywaniu ciała w typowy dla tego stylu sposób (Strauss, 1984: 128–129). Głównym kryterium wyłaniającym społeczne światy jest działanie podstawowe, które może być jednak rozumiane w różny sposób, co jest jednym z kryteriów wyodrębniania się subświatów społecznych.

Każdy świat społeczny (np. opery, właścicieli zwierząt domowych, poezji, tatuażu) charakteryzuje się wewnętrznym podziałem na subświaty. Są one wynikiem wewnętrznego współzawodnictwa, wymiany (Strauss za: Kacperczyk, 2005: 172) i mogą także powstawać m. in. w procesie negocjacji, profesjonalizacji, rywalizacji (Strauss, 1984: 124; por. także Kacperczyk, 2005: 174) związanej z działaniem podstawowym oraz z określonymi definicjami sytuacji i działaniami dodatkowymi proponowanymi przez jednostki. Główne rozróżnienie na segmenty w społecznym świecie stanowi podejście do działania podstawowego, które może być trochę inaczej definiowane przez członków różnych subświatów. Subświat społeczny, aby móc istnieć, musi zdobyć legitymizację dla podjętej przez siebie formy działania podstawowego oraz wywalczyć uznanie dla jego wyjątkowości (Kacperczyk, 2005: 175).

Subświaty społeczne mogą tworzyć się w wyniku pączkowania (*budding off*), czyli wytwarzania się wyspecjalizowanych segmentów; odłupywania się (*splitting off*), gdy różnice w podejściu do działania podstawowego są bardzo istotne, albo w wyniku przecinania się dwu lub więcej światów. Na przykład jednym z subświatów społecznych tańca jest jego segment odnoszący się do turniejowego tańca towarzyskiego.

Procesy segmentacji w społecznym świecie opierają się głównie na wewnętrznych różnicach dotyczących: miejsca, w którym realizowane jest działanie podstawowe; rodzaju wykorzystywanych przedmiotów, poziomu wyspecjalizowania w posługiwaniu się przedmiotami określonego typu; przecinania się światów społecznych, działań na styku dwóch lub więcej społecznych światów; naboru nowych członków; technologii i umiejętności, a także ideologii – czyli definiowania tego, jaki rodzaj działania głównego jest prawdziwy i najbardziej właściwy (Strauss, 1984: 125; Konecki, 2010a: 31).

W przypadku społecznego subświata tańca towarzyskiego największą rolę w wytworzeniu się tego segmentu odegrały dwa procesy. Technologia (czyli sposób realizowania działania podstawowego – tańca) wiąże się z wykorzystaniem ciała w sposób techniczny i estetyczny. Drugim procesem jest wytworzenie definicji sytuacji, w której taniec towarzyski odróżnia się pozytywnie na tle innych stylów. Przedstawiciele tego subświata określali tancerzy innych technik w następujący, prześmiewczy sposób: balet to „faceci w rajtuzach”, hip-hop to „spodnie z krokiem w kolanach”¹, zaś taniec towarzyski to tradycja, elegancja i wyjątkowość. Jest to oczywiście element legitymizujący charakter działania podstawowego, jakie ma miejsce w tym subświecie, a zasada tej legitymizacji opiera się na uznaniu wyjątkowości konkretnej odmiany działania podstawowego, jakim jest taniec. Dodatkowo, granicę w społecznym subświecie tańca towarzyskiego wyznacza w dużym stopniu instytucjonalizacja, z jej skrajną formą – biurokratyzacją. W wyniku tego subświat społeczny tańca towarzyskiego jest bardzo zhierarchizowany. Poszczególni trenerzy, sędziowie i tancerze mogą zajmować określone miejsce dzięki zapisom formalnym, które w przypadku tych ostatnich mają charakter punktacji i kolejnych klas (por. Kacperczyk, 2005: 172).

Proces segmentacji rozpoczyna zazwyczaj działanie kilku jednostek, które swoim charakterem nieco różni się od przyjętego w społecznym świecie. Takie odróżnienie się zostaje wówczas zauważone przez innych uczestników subświata społecznego i zaczynają oni traktować tę grupę jako osobny, homogeniczny twór, nadając mu czasem nazwę (Strauss, 1984: 127). Dosyć drastycznym

¹ Określenia te pochodzą z wywiadów z tancerzami i trenerami.

przykładem tego typu działania w stosunku do osób niepodzielających definicji reszty subświata społecznego tańca towarzyskiego jest zanegowanie autentyczności i praktyczne wykluczenie osób tańczących w parach tej samej płci (*same sex ballroom dancing*). Osoby te nie mogą uczestniczyć w oficjalnych turniejach. Dopuszczenie przez sędziego takiej pary do startu skutkuje anulowaniem wyników turnieju w stosunku do wszystkich par.

Kolejnym etapem jest zabieganie o zasoby umożliwiające działanie podstawowe w jego nowym charakterze. Mogą to być środki finansowe, symboliczne, miejsce, nowi członkowie itp. Istotny dla tych starań jest odpowiedni stopień legitymizacji, który pozwala na skuteczniejsze negocjowanie z osobami strzegącymi dostępu do zasobów (*ibidem*: 131–132).

W społecznych światach funkcjonują osoby bardziej i mniej zaangażowane w działanie podstawowe. Jednakże ze względu na jego charakter w społecznym subświecie tańca towarzyskiego praktycznie nie ma tzw. uczestników marginalnych (Kacperczyk, 2005: 172). Wynika to ze zjawiska nazwanego przeze mnie *żarłocznością tańca*², czyli postępującego wraz z kolejnymi etapami kariery zaangażowania. Oznacza to, że osoby funkcjonujące w tym subświecie muszą rezygnować ze zobowiązań w innych subświatach czy grupach społecznych (np. rówieśniczej, związanej z innym hobby). Wiele zobowiązań wyklucza bowiem możliwość pełnego zaangażowania, które jest konieczne w sytuacji wzmożonej rywalizacji pomiędzy tancerzami (por. *ibidem*: 172, 185).

Ważnym aspektem funkcjonowania społecznych światów jest technologia, polegająca na wykorzystaniu określonych środków technicznych (w przypadku tańca można mówić o stroju, makijażu, obuwiu, sali treningowej, ale przede wszystkim o ciele tancerza itp.). Technologia ma szczególne znaczenie dla budowania i podtrzymywania subświata społecznego, a także wiąże się ze zjawiskiem profesjonalizacji, czyli podziałem określonych zadań pomiędzy osoby zaangażowane w działanie podstawowe (Kacperczyk, 2005: 175).

Elementami społecznego subświata mogą być m. in. legendy, mity, plotki, wyłaniające się z wartości realizowanych w danym społecznym świecie i często nawiązujące do jakiegoś wzoru zachowania, który powinien być realizowany. Dla przykładu przytoczę historię opowiedzianą w jednym z wywiadów. Moja rozmówczyni usłyszała pewnego razu od swojego trenera metaforę, za pomocą której chciał on przekazać sposób, w jaki powinno się tańczyć. Był to opis łabędzia, który płynie elegancko, subtelnie, pięknie i delikatnie, natomiast jego łapki pod

² Wybór terminu *żarłoczność* może budzić wątpliwości natury estetycznej, świadomie jednak zdecydowałam się na to pojęcie ze względu na jego negatywną konotację w języku polskim oraz fakt, że w najlepszy – moim zdaniem – sposób opisuje badane zjawisko.

wodą pracują szybko i z dużym wysiłkiem. Inna historia dotyczyła wzajemnych relacji pomiędzy partnerami tanecznymi. Metaforą użytą przez trenera była tu zasada działania roweru, który może szybko i niezawodnie jechać tylko wówczas, gdy oba jego koła pracują w taki sam sposób (por. *ibidem*: 183).

Inną metodą kształtowania odrębności i specyfiki subświata społecznego jest tworzenie jego historii, w której pojawiają się bohaterzy, czyli osoby zasłużone lub definiowane jako zasłużone dla stworzenia się subświata społecznego (Strauss, 1984: 130). Taką osobą, której – według moich rozmówców – zawdzięczać można sprowadzenie tańca towarzyskiego do Polski, jest profesor Marian Wieczysty³.

Do zagadnień światów społecznych możemy podejść dwojako. Z jednej strony – z perspektywy mikrospołecznej, gdy koncentrujemy się na tożsamościach, działaniach jednostki i tym, jaki wpływ ma na nią uczestniczenie w społecznym świecie. Drugi aspekt – to badanie świata społecznego jako centrum określonego działania zbiorowego (Clarke, 1990: 20; por. Kacperczyk, 2005: 180). W różnych częściach badania odwoływałam się do obu perspektyw. W przypadku rekonstrukcji kariery tancerza, społecznego konstruowania cielesności, a także procesów socjalizacji przyjąłam punkt widzenia jednostki i sposobu, w jaki zmienia się ona, kształtuje pod wpływem subświata społecznego. W analizie instytucjonalizacji, rytuałów, rywalizacji, warunków przyczynowych i innych zjawisk skupiałam się na próbie zrozumienia działań zbiorowych sędziów, tancerzy, rodziców i trenerów.

2.6. Perspektywa dramaturgiczna Ervinga Goffmana

Koncepcja dramaturgiczna Ervinga Goffmana jest przeze mnie wielokrotnie wykorzystywana do wyjaśniania rozmaitych aspektów występu tancerzy przed sędziami i widownią. Jest ona niezwykle przydatna w rozumieniu zjawisk zachodzących w społecznym subświecie tańca towarzyskiego. Pozwala patrzeć na zjawiska społeczne z perspektywy odgrywania przed sobą nawzajem przez aktorów społecznych ról, manipulowania wrażeniami, co jest o tyle ważne, że wiarygodność w odgrywaniu określonej roli ma w tym środowisku bardzo istotne znaczenie dla rywalizacji o coraz wyższe miejsce w hierarchii. Dotyczy to nie tylko tancerzy, ale również trenerów i sędziów.

Koncepcja dramaturgiczna zakłada, że ludzie, tak jak w teatrze, odgrywają role, wcielają się w nie, występują przed publicznością sami lub w towarzystwie

³ Dokładniej rola prof. Mariana Wieczystego w popularyzacji tańca towarzyskiego została opisana w punkcie 2.9.

innych aktorów (zespołu), korzystają z rekwizytów scenicznych po to, aby uwiarygodnić swój występ (Goffman, 1981, 2000; Turner, 2005: 458; Czyżewski, 1984: 56–63). Centralnym pojęciem tej koncepcji jest występ. Jest to „wszelka działalność jednostki, która przebiega podczas stałej obecności pewnej grupy obserwatorów i wywiera na nich jakiś wpływ” (Goffman, 1981: 52). Cała koncepcja Ervinga Goffmana opiera się zatem na tym, jak jednostka lub grupa wywiera wpływ na publiczność, czyli osoby, od których zależy powodzenie występu.

Wykonawców ról możemy podzielić na szczerych oraz cynicznych. Wykonawca szczerzy to osoba, która wierzy w odgrywaną rolę, jest przekonana, że to, co kreuje, jest samą rzeczywistością, a jej działania mają głębszy sens. Wykonawca cyniczny zachowuje dystans do roli i nie wierzy w jej autentyczność oraz sens. W trakcie odgrywania roli, szczególnie długotrwałego, np. latami, jak ma to miejsce w przypadku tancerzy czy sędziów tańca towarzyskiego, może dojść do zmiany podejścia ze szczerego na cyniczne lub odwrotnie, co uzależnione jest od osobistych doświadczeń jednostki (Goffman, 1981: 47–49).

Fasada jest nieodłącznym elementem występu (*performance*). Składa się na nią całe otoczenie fizyczne aktora. Celem istnienia fasady jest uwiarygodnienie występu aktora w oczach publiczności, a także nadanie – zgodnej z jego wolą – definicji sytuacji jego działaniom. Fasada składa się z dekoracji i fasady osobistej. Do dekoracji (*setting*) należą meble i inne wyposażenie tworzące scenę (*scenery*), która zazwyczaj nie zmienia miejsca położenia, a także rekwizyty sceniczne (*stage props*), czyli używane w danym występie sprzęty (Turner, 2005: 459; Czyżewski, 1984: 62). W przypadku tancerza takimi rekwizytami są odpowiednie buty, strój, butelki z wodą, ręcznik itd.

Fasada osobista (*personal front*) to te środki wyrazu, które przemieszczają się z wykonawcą, najsilniej z nim związane, jak płeć, wiek, rasa, mimika, sposób ubierania się, symbole statusu. Częściami fasady osobistej są: powierzchowność (*appearance*), informująca o statusie społecznym aktora, a także o rytuałach, w jakich aktualnie bierze udział, oraz sposób bycia (*manner*), dostarczający partnerowi informacji, jaką rolę w danej interakcji aktor chce odegrać (Goffman, 2000: 53–54; Jakubowska, 2008: 195).

Podczas oceny występu publiczność oczekuje spójności pomiędzy wszystkimi jego elementami, czyli działaniem, dekoracją i fasadą osobistą (Turner, 2005: 459). Dlatego też każda nieścisłość, niedokładność, każdy element fasady, który nie odpowiada odgrywanej roli, jest natychmiast wychwytywany przez publiczność i działa na niekorzyść wykonawcy (Goffman, 1981: 54–55).

By uwypuklić znaczenie roli i zaangażowanie w jej odgrywanie, wykonawcy realizują działania, które Erving Goffman nazywa *dramatyzacją* występu.

Polega ona na podejmowaniu czynności, które podkreślą fakty przemawiające za kompetencją aktora społecznego (Goffman, 1981: 60; Turner, 2005: 460). Inną praktyką stosowaną w trakcie występu, mającą na celu podkreślenie, że jednostka w odgrywanej roli odzwierciedla wartości przyjęte w danej grupie, jest *idealizacja* występu. Polega ona na podkreśleniu swojego zaangażowania w podtrzymanie tych wartości (Turner, 2005: 460). Idealizując występ, jednostka daje publicznie wyraz odnowienia i potwierdzenia moralnych wartości wspólnoty (Goffman, 1981: 65).

Oprócz występów pojedynczych aktorów mamy do czynienia również z aktorami zespołowymi. Zespół to „każda grupa osób współpracująca ze sobą w inscenizacji jakiegokolwiek fragmentu przedstawienia” (*ibidem*: 126). Ważnym elementem występów zespołowych jest utrzymanie odpowiedniego wrażenia wśród publiczności. Można to uzyskać m. in. przez umiejętne poruszanie się pomiędzy sceną (*stage*), czyli miejscem, gdzie występ jest odgrywany i do którego publiczność ma dostęp, a kulisami (*backstage*), gdzie jest on przygotowywany i gdzie członkowie zespołu mogą się odprężyć oraz odpocząć od roli prezentowanej na scenie, a ich działania nakierowane są na wspieranie solidarności zespołu (Turner, 2005: 461). Terminologię sceny i kulisów przyjęłam m. in. w analizie rodzajów przestrzeni i działań realizowanych w nich przez uczestników turniejów tańca towarzyskiego.

W niniejszej książce wielokrotnie odwołuję się do perspektywy dramaturgicznej zaprezentowanej powyżej. W bardzo przydatny sposób pokazuje ona, jak wykonawca roli – w tej sytuacji tancerz – może wpływać na wrażenia publiczności, od której zależy powodzenie występu – co w przypadku tancerza oznacza uzyskanie wysokich lub niskich not.

2.7. Socjologiczne koncepcje cielesności

W socjologii temat ciała jest podejmowany od dawna, jednak pierwsze wzmianki o jego znaczeniu mają raczej charakter marginalny. W teorii socjologicznej ciało bywa traktowane jako organizm, który posiada co prawda swoje ograniczenia, ale jednocześnie jest bytem kształtowanym kulturowo, niosącym ze sobą znaczenia. Poprzez wzorce piękna, męskości, starości czy też praktyki stosowane wobec ciała, kultura „zapisuje się” w naszych ciałach (Jakubowska, 2009: 10–12). Socjologiczne zainteresowanie ciałem poprzedzone było filozoficzną refleksją, a także badaniami antropologów.

Jedną z najważniejszych koncepcji ciała w filozofii, która w dużym stopniu ukształtowała pojmowanie ludzkiej fizyczności w naszej kulturze, jest podział wprowadzony przez Kartezjusza. Według tego uczonego jedynie dusza

definiuje podmiot, jest w stanie wątpić, pojmować, twierdzić, ma wolę, czuje i myśli. Jest niezależna od ciała i może bez niego istnieć. Cieleśność natomiast ma charakter bezosobowy, jest narzędziem, osobną substancją fizyczną, maszyną używaną przez duszę (*ibidem*: 103–104). Takie pojmowanie ciała miało i nadal ma daleko idące skutki dla naukowego traktowania cieleśności. Stało się ono przedmiotem badań głównie w naukach przyrodniczych.

O ciele i jego znaczeniu, przeważnie w odróżnieniu od duszy lub rozumu, pisali m. in. Max Weber, Emile Durkheim, Karol Marks, Auguste Comte i Georg Simmel⁴. W socjologii tematykę ciała i fizyczności podejmowano z różnych perspektyw – były to np. orientacja organicystyczna w analizie zjawisk społecznych, darwinizm społeczny, socjobiologia. Wszystkie te teorie stanowiły sposoby łączenia świata nauk przyrodniczych i społecznych (*ibidem*: 124–131). O ile sama socjologia ciała jest dyscypliną dosyć nową, gdyż powstała w latach osiemdziesiątych XX wieku, to wcześniej niektórzy uczeni w swych pracach poświęcali ciału dużo uwagi. Poniżej przedstawiam najważniejsze zagadnienia podejmowane przez tych badaczy.

Jednym z socjologów, którzy zwrócili uwagę na znaczenie ciała, jest Pierre Bourdieu. Autor koncepcji habitusu⁵ jako jeden z jego podstawowych elementów uznaje sposób posługiwania się ciałem. Sposób stania, siadania, jedzenia, chodzenia, jest odmienny w różnych grupach i warstwach społecznych. To, jak używamy ciała, jest zinternalizowane w procesie socjalizacji i nabywania habitusu jako takiego (Bourdieu, Passeron, 1990: 9–23). Kapitał fizyczny, jako jeden z elementów socjalizacji i habitusu, jest według Bourdieu tworzony społecznie i przejawia się poprzez sport, jedzenie, sposób chodzenia i podobne szczegóły fizycznej egzystencji (za: Wainwright, Williams, Turner, 2006: 536–537).

Bourdieu przedstawia także sposoby społecznego konstruowania cieleśności na przykładzie ról płciowych. Opisuje kształtowanie męskości dominującej, aktywnej i zauważa, że społecznie dzieli się samo ciało na dwie sfery: prywatną i publiczną. Ta publiczna stereotypowo przynależy mężczyznom. Zawiera się w niej twarz, czoło, oczy, usta, broda. Odpowiedniego „noszenia”

⁴ Z uwagi na ograniczoność podejmowania tematyki cieleśności jedynie wzmiankuje o zainteresowaniu tych uczonych ciałem. Dokładny opis ich poglądów Czytelnik znajdzie w książce Honoraty Jakubowskiej *Socjologia ciała* (2009).

⁵ Habitus to perspektywa poznawcza nabywana w procesie socjalizacji. Każda rodzina, klasa, grupa społeczna tworzy typowy dla siebie habitus i nie można być pełnoprawnym członkiem takiej grupy bez nabycia właściwego jej habitusu. Pojęcie to jest związane z internalizacją obiektywnych zjawisk (np. dostępnych grupie zasobów, warunków pracy). Jest przyjęciem postaw, systemu wartości, ocen, sposobów reakcji, jakie wytworzyły w grupie zewnętrzne w stosunku do niej zjawiska i warunki, w jakich funkcjonuje.

tych elementów cielesności chłopiec uczy się od najmłodszych lat, dają mu one poczucie tożsamości i honoru. Znaczenie tych części ciała zawarte jest w językowych sformułowaniach, takich jak: „stawić czoła”, „skon**front**ować” czy „spojrzeć w oczy”. Sfera prywatna ciała jest zasłonięta i wstydliva, stereotypowo zarezerwowana dla kobiet (Bourdieu, 2004: 27). Także relacja nad/pod w stosunku seksualnym jest kulturowo i stereotypowo określona. W stosunku homoseksualnym poniża tylko mężczyznę, który jest w tym układzie bierny. Takie zawarcie znaczeń w ciele powoduje odmienne doświadczanie cielesności przez kobiety, mężczyzn, osoby homoseksualne obu płci, a także odmienne postrzeganie i doświadczanie różnych fragmentów swej cielesności przez różne osoby (Bourdieu, 2004: 16, 27, 32).

Innym autorem podejmującym szeroko tematykę cielesności jest Michel Foucault (1998). W *Nadzorować i karać* opisuje on sytuację dyscyplinowania ciała żołnierzy, uczniów, pacjentów. Ciało i każdy jego element podlega kontroli. Cielesność jest traktowana jako nowy teren dla władzy. Wnika ona w ciało poprzez zmuszające ćwiczenia, dzielenie ciała na poszczególne części. Idealny obraz żołnierza wedle zasad władzy dyscyplinującej jest następujący: widać go z daleka, jego ciało jest nośnikiem znaczeń – siły, waleczności, dyscypliny; żołnierz to cielesna retoryka honoru (noszenie głowy wysoko, wyprostowana sylwetka, marsz). Ciało żołnierza jest efektem produkcji, w wyniku której przymus, plan wnika w ciało i przemienia je na odpowiadające regulaminowi (Foucault, 1998: 131). Oznacza to, że ciało ma nieść ze sobą – a właściwie w sobie – konkretne wartości istniejące w danym środowisku. Właśnie w epoce klasycznej zaczęto traktować ciało jak obiekt, który można zmienić, przekształcić, wyszkolić, którym się manipuluje dla swoich celów. Stworzono w tym celu praktyczne rejestry, jak manipulować ciałem w szpitalu, w szkole, w wojsku. Ciało było wedle tych regulaminów detalicznie obrabiane; oddziaływano na gesty, tempo, postawę. Następową subtelną przemianą ciała w kierunku pożądanym przez władzę dyscyplinującą, wnikająca w ciało małymi krokami (*ibidem*: 132).

Dla władzy dyscyplinującej liczy się bardziej sam ceremoniał ćwiczenia niż jego wynik. Praca nad ciałem polega na ciągłej i świadomej manipulacji jego częściami, ruchami (*ibidem*: 133). W regulaminie Polskiego Towarzystwa Tanecznego (PTT) istnieje również bardzo wiele drobiazgowych przepisów dotyczących tego, w jaki sposób, w jakim tempie, w jakim stroju i fryzurze tancerze powinni występować podczas turnieju. Świadczy to o tym, w jak dużym stopniu władza instytucjonalna tej organizacji wnika w ciała tancerzy.

Dla człowieka zdyscyplinowanego (dyscyplinującego swoje ciało) żaden szczegół nie jest obojętny. Władza wyznacza w ten sposób punkt, którego może się chwycić (*ibidem*: 135). W przypadku społecznego subświata tańca

towarzyskiego możemy powiedzieć, że władza instytucjonalna PTT wyznacza miejsce, gdzie możemy zostać prześcignięci przez konkurujące z nami pary.

Pisząc o dyscyplinie i szkoleniu w wojsku, Foucault stwierdza: „definiuje się pewien rodzaj schematu zachowania. Czynność rozkładana jest na elementy pierwsze – pozycja ciała, jego członków, stawów jest określona; każdy ruch ma wyznaczony kierunek, amplitudę, czas trwania, zaś ich kolejność przewiduje się z góry. Czas wnika w ciało, a wraz z nim wszystkie typy drobiazgowej kontroli władzy” (*ibidem*: 147). Opis ten przywołuje na myśl sposób traktowania ciała w społecznym subświecie tańca towarzyskiego (relacja ta nie zachodzi w innych subświatach, gdzie taniec w mniejszym stopniu traktowany jest jak sport). Istnieje określony regulaminem schemat anatomiczno-chronologiczny, precyzujący sposób trenowania, używania ciała. Aby cały układ ciała był dobrze oceniony przez sędziego, musi odpowiadać konwencji oraz temu, co jest określone jako poprawnie wykonana figura lub krok. Czas wnika w ciało wraz z określonym dla każdego tańca rytmem, tancerze są także przyzwyczajani do tańca przez określoną regulaminem ilość czasu. W przypadku większości tańców jest to półtorej minuty.

Aby ciało w sposób efektywny wykonywało określone ruchy, muszą być one wplecione w sylwetkę, która jako całość ma określoną postawę, jest zdyscyplinowana. Dotyczy to zarówno nauki kaligrafii, jak i tańca. Na przykład w musztrze wojskowej dyscyplina, mająca na celu zwiększenie efektywności ruchów, dekomponowała je na poszczególne serie (*ibidem*: 148–149). Tak samo lub bardzo podobnie jest w przypadku nauki tańca towarzyskiego. Każdy ruch po kolei dzieli się na mniejsze po to, aby można je było lepiej przyswoić i stopniowo wcielić.

Z drugiej strony Foucault zwraca uwagę na zmianę podejścia władzy do ciała na przestrzeni wieków. Ciało, najpierw karane torturami w sposób jak najbardziej bolesny i dotkliwy, z czasem staje się niejako elementem nieistotnym w procesie karania duszy. Sam kontakt cielesny ze skazańcem zaczyna być niepożądany. Zmiana podejścia do człowieka, do jego wolności powoduje na przełomie XVIII i XIX w., że przenosi się karę z ciała na duszę. Ma ona na celu nie powodowanie cierpienia, ale zniewolenie. Rezygnuje się z krwawego spektaklu na rzecz systematycznej i niewidocznej dyscypliny. Skutkuje to oddzieleniem osoby karzącego od kary i karanego (*ibidem*: 254–255). Sama kara, np. śmierci, jest dziś wykonywana m. in. w Stanach Zjednoczonych w sposób pozwalający uniknąć kontaktu fizycznego z karanym. Dzięki wykorzystaniu elektrycznego krzesła czy uśmiercających zastrzyków rozprasza się odpowiedzialność za śmierć, jaką musiał brać na siebie kat obsługujący szubienicę.

Norbert Elias (1980) jest kolejnym badaczem, który zajmował się zjawiskiem ucywilizowania cielesności i postępującym na przestrzeni wieków

procesem zwiększania (samo)kontroli nad ciałem. Jednym z tematów jego pracy jest analiza przemian obyczajowości zachodniej, związanych m. in. ze sposobem zaspokajania potrzeb naturalnych, takich jak jedzenie, spanie, oddawanie moczu, wypróżnianie się, wycieranie nosa czy spluwanie. Autor w bardzo skrupulatny sposób prezentuje, jakie zachowania w określonych okresach historycznych stanowiły wzorzec godny naśladowania przez osoby chcące uchodzić za dobrze wychowane lub należące do klasy wyższej.

Najważniejszymi procesami wyszczególnionymi przez Eliasa, którym przez wieki podlegało ciało, są jego socjalizowanie, racjonalizacja i indywidualizacja (Elias, 1980: 371–374, 464–466; Jakubowska, 2009: 232). Procesy socjalizacji ciała opierają się na tworzeniu norm społecznych regulujących – korzystając z terminologii Marcela Maussa (1973) – sposoby posługiwania się ciałem. Racjonalizacja dotyczy natomiast dyskursywizacji ciała, ujęcia go w racjonalne i moralne ramy. Proces indywidualizacji polega na wspomnianym już wzroście znaczenia i stosowania samokontroli, uwewnętrznienia cielesnych praktyk.

Głównymi rezultatami tych procesów, jakie w wyniku analizy opisów pożądaných obyczajów dotyczących potrzeb fizjologicznych wyróżnił Elias, są: postępująca prywatyzacja, uintymnienie, schowanie za kulisy przestrzeni publicznej czynności fizjologicznych. Na dowód swoich tez Elias prezentuje wiele przykładów zaspokajania np. potrzeby spania (*ibidem*: 229–242). Jako jedno z czynników mających wpływ na takie właśnie zmiany autor wskazuje religię i przeobrażenia technologiczne (np. uprzemysłowienie) (*ibidem*: 176). Ponadto aparatura, techniczny rozwój (np. stworzenie spluwaczki, toalety, widelca) ułatwiały ludziom realizowanie potrzeb uznawanych za wstydlive, a jednocześnie powodowały utrwalenie związanego z nimi poczucia wstydu (*ibidem*: 193–194).

Ważnym aspektem analiz Eliasa jest pojawienie się emocji wstydu i zażenowania (*ibidem*: 450), które są wynikiem internalizacji zewnętrznych nakazów, cechujących społeczeństwa we wczesnych stadiach cywilizowania, i uwewnętrznienia charakterystycznego dla społeczeństw cywilizowanych (*ibidem*: 186–188). Jak pisze autor (*ibidem*: 225), „tym, co różni zakazy w społeczeństwie prymitywnym od zakazów w społeczeństwie cywilizowanym, jest fakt, że w społeczeństwie prymitywnym zakazy podtrzymywane są choćby tylko w imaginacji, przez lęk przed innymi istotami, natomiast w społeczeństwie cywilizowanym przymus zewnętrzny przeobraża się mniej lub bardziej totalnie w przymus wewnętrzny”.

Co ciekawe, uczony ten zwraca uwagę na interakcyjny kontekst pojawiania się emocji wstydu czy zażenowania. W okresach wyraźnych podziałów klasowych czy stanowych ważne było rozróżnienie na osoby, wobec których odczuwa

się wstyd i takie, wobec których się go nie odczuwa. Brak uczucia wstydu dotyczył zazwyczaj interakcji z osobami niższego stanu lub w jakiś sposób niżej postawionych w hierarchii dworskiej czy społecznej (*ibidem*: 191).

Interesującym wątkiem rozprawy Eliasa jest „funkcjonalny” podział ciała na stronę czystą i nieczystą. Na przykład, w średniowieczu nos wycierało się rękoma i tak samo jadło się potrawy. Dlatego też ręka lewa została przeznaczona do czynności higienicznych, a prawa do jedzenia, co zresztą charakterystyczne jest dla wielu społeczeństw, w których do dziś je się rękami.

Proces wzrastającej kontroli nad ciałem, która dodatkowo staje się coraz bardziej uwewnętrzniona, można tu porównać do zjawisk opisanych przez Foucaulta (1998). W przypadku obu autorów kontrola społeczna, wynikająca ze zmieniających się warunków społecznych, powoduje wnikanie kultury (czy to rozumianej jako cywilizowanie, czy jako ujarzmianie) w ciało. Ten proces wiąże się z socjalizacją dzieci w kierunku kontrolowania swego ciała pod wieloma względami, tj. potrzeb fizjologicznych, higieny, odpowiedniej postawy ciała (por. Brach-Czaina, 2000: 6).

Warto zaznaczyć, że w tłumieniu i daleko idącej kontroli potrzeb fizjologicznych oraz ciała Elias upatruje, jak zresztą współczesna psychologia, przyczyny nerwic i innych zaburzeń psychicznych (Elias, 1980: 210). Z drugiej strony w dzisiejszym świecie mamy właściwie tylko dwie możliwości: albo poddać się wielu wymogom, jakie naszej cielesności i tym, co z nią związane, stawia cywilizacja, albo też zostać wykluczonym z tzw. dobrego towarzystwa, a nawet uznany za osobę z zaburzeniami psychicznymi⁶ (*ibidem*: 195).

Jak wspomniałam wcześniej, zainteresowanie ciałem jako głównym tematem badań socjologicznych jest zjawiskiem stosunkowo nowym. Wcześniej socjologia interesowała się oczywiście cielesnością człowieka, ale raczej na marginesie innych problemów, takich jak *gender*, niepełnosprawność, kwestie rasowe.

Dyscyplina naukowa, w obrębie której problem ciała został dogłębnie opisany, to antropologia kulturowa. Przedmiotem niniejszej pracy nie jest jednak antropologia ciała. Głównym tematem moich zainteresowań jest wpływ społecznych procesów na cielesność jednostki, stosowanie norm grupowych, interakcji, a nie znaczenie ciała człowieka w poszczególnych kulturach. Przytoczę zatem jedynie niektóre wątki z tej dziedziny nauki.

Na ciało, jego postrzeganie, odczuwanie oraz postępowanie wobec niego wpływa wiele społecznych zjawisk i procesów. W zależności od podejścia poszczególnych badaczy, podkreślają oni wpływ na ciało ideologii

⁶ Według badań Honoraty Jakubowskiej (2008: 199) brak wystarczającej higieny jest traktowany jako najistotniejszy czynnik piętnujący jednostki w kontekście ich kontaktów społecznych.

konsumpcjonistycznej, władzy, polityki, medycyny, patriarchalnego porządku społecznego, technologii czy hierarchii społecznej.

Antropologia kulturowa interesuje się ciałem ludzkim z perspektywy jego przemian w różnych społeczeństwach. Ciało jest traktowane jako fundamentalna miara rzeczy i zdarzeń oraz podstawa istnienia człowieka w świecie; jest jedyną stałą ludzkiego bytu. Jednocześnie podlega ono wpływowi kultury, kształtującej wiele aspektów jego doświadczania. Co ciekawe, jest to zależność dwukierunkowa. Od ciała, jego podstawowych popędów, pochodzi ludzkie działanie, walka o przetrwanie jednostki i gatunku. Biologiczne istnienie ciała jest zatem fundamentem kultury, także symbolicznej. Zwolennikiem takiego podejścia był m. in. Zygmund Freud. Bez wyposażenia fizycznego, takiego jak budowa aparatu mowy, rozwinięty mózg, nie mogłaby powstać kultura (Szpakowska, 2008: 5–6). Z drugiej strony, ciało kształtowane jest przez kulturę.

Jednym z pierwszych badaczy, którzy zwrócili uwagę na tę zależność był Marcel Mauss (1973). Jego klasyczny artykuł nt. sposobów posługiwania się ciałem ukazuje znaczenie kultury w używaniu ciała przez ludzi z różnych zakątków świata. Mauss wprowadza pojęcie *techniki* posługiwania się ciałem i traktuje je jak narzędzie, z którym trzeba nauczyć się obchodzić. Jego zdaniem tam, gdzie istnieje narzędzie, tam istnieje technika jego wykorzystania. Ciało jest zatem dla człowieka najbardziej pierwotnym narzędziem, naturalnym instrumentem realizacji zamierzeń. Sposoby posługiwania się ciałem są wynikiem oddziaływania norm społecznych. Dotyczy to w równym stopniu podstawowych jego funkcji, takich jak stanie, chodzenie, spanie, siadanie, trzymanie głowy, ramion, jak i tych bardziej złożonych, np. pływania, a także posługiwania się przedmiotami. Jednocześnie każda technika wykorzystująca inne narzędzie musi być poprzedzona przyswojeniem techniki obchodzenia się ze swoim ciałem (1973: 533–538, 542–543, 553). Mauss (*ibidem*: 538–539) nawiązuje w opisie praktyk cielesnych do pojęcia *habitusu*. Rozumie go jako nawyk, który zależny jest przede wszystkim od społeczeństwa, mody, prestiżu, a zatem w pewnym sensie idzie podobnym tropem jak Bourdieu (1990). Ów nawyk cielesny to wynik naśladowania innych, wychowania, konwenansów opartych właśnie na prestiżu. Mauss przytacza wiele przykładów różnego, lecz efektywnego posługiwania się ciałem. Różnicuje je ze względu na płeć, wiek, sprawność fizyczną (Mauss, 1973: 545–548). Jednocześnie podkreśla, że sposoby te mają konsekwencje czysto fizyczne w budowie ciała. Ciekawym wątkiem rozważań Maussa jest wskazanie, w jaki sposób kulturowo przypisuje się znaczenia częściom własnego ciała. W środowisku społecznym tancerzy towarzyskich ma to miejsce w przypadku tzw. ramy, która jest głównym medium komunikacji w parze. W tańcu brzucha z kolei tabu jest wewnętrzna strona ud,

której pokazywanie jest zakazane, gdyż kojarzy się z tańcem erotycznym. Mauss przytacza przykład muzułmanina, dla którego tabu jest dotykanie jedzenia lewą ręką, a określonych części ciała prawą (*ibidem*: 549; por. Elias, 1980).

Praca Marcela Maussa nad zagadnieniem sposobów posługiwania się ciałem miała charakter wprowadzający. Jednakże jest ona o tyle istotna, że autor ten poparł swoje wnioski dowodami na to, iż ciało i sposoby jego używania przypominają wykorzystywanie narzędzia. Zwrócił też uwagę, że kultura, wychowanie, prestiż i inne zjawiska społeczne wkraczają w ciało oraz kształtują je, nie tylko ukazując, w jaki sposób go używać, ale także przynosząc konsekwencje fizyczne i biologiczne.

Antropolożką, której dorobek ma duże znaczenie dla rozumienia wpływu kultury na ciało, jest Mary Douglas (2008). Badaczka ta prowadziła m. in. studia nad czystością i brudem. Z badań tych wynika, że poziom kontroli społecznej przekłada się na kontrolę jednostek nad swoim ciałem. Wszystkie wydzieliny ciała, jak mocz, krew, pot, ślina, są w społeczeństwach o silnej kontroli traktowane jako przekroczenie granic ciała jednostki i niepożądane w przestrzeni publicznej (por. Elias, 2008). Autorka wskazuje także na zjawisko będące zapewne konsekwencją wspomnianego wcześniej kartezyjańskiego podziału na ciało i duszę. Dotyczy ono coraz silniejszej w dzisiejszej kulturze tendencji do wkraczania kontroli w ciała jednostek. Naturalnie zachodzące w organizmie procesy, jak wspomniane pocenie się lub menstruacja, czy też niektóre fragmenty ciała są traktowane jako wstydlive albo nawet groźne. Przykładem jest zastępowanie naturalnych zapachów ludzkiego ciała zapachami sztucznymi, używanie dezodorantów i antyperspirantów (Jakubowska, 2009: 119–121; 2008: 198). Pokazuje to, jak bardzo kultura wkracza w pojmowanie własnego ciała przez jednostki, akceptację zachodzących w nim procesów, a także zmian (np. starzenia się). Również odczuwanie bólu, wysiłku, przyjemności, wygody i niewygody jest uzależnione od kulturowych norm oraz zinternalizowane w procesie socjalizacji.

W opisanych wcześniej koncepcjach Pierre'a Bourdieu i Michela Foucault wpływ na ciało miały przede wszystkim hierarchia społeczna oraz kontrola i dyskurs władzy. Niektóre z innych rodzajów wpływów społecznych zostaną opisane poniżej.

Do kulturowego tworzenia ciała dużą uwagę przywiązują także badacze zajmujący się tożsamością płciową (*gender*). W tekstach autorów feministycznych zwraca się uwagę na podstawową rolę ciała w relacjach społecznych i budowaniu hierarchii pomiędzy płciami. Jednymi z najważniejszych pojęć, wprowadzonych przez ten nurt badań społecznych, są płeć biologiczna (*sex*) i płeć społeczna czy też kulturowa (*gender*). Rozróżnienie tych dwu terminów wskazuje na docenienie znaczenia wpływu norm kulturowych na kształtowanie

tożsamości kobiet i mężczyzn oraz odmiennych sposobów posługiwania się ciałem, niezależnych od biologicznego wyposażenia. Sygnalizuje też wpływ na ciało dyskursu i patriarchalnego porządku społecznego.

W klasycznym tekście *Druga płeć* Simone de Beauvoir zwraca uwagę na oddziaływanie socjalizacji na kształtowanie się płci. Mężczyzna i męskie ciało jest w kulturze patriarchalnej traktowane jako norma; jego punkt widzenia jest obiektywny, podczas gdy na perspektywę kobiety, jej sposób działania i myślenia ogromny nacisk zdają się wywierać gruczoły oraz wydzielane przez nie hormony⁷. Taki wpływ biologii na zachowanie człowieka ma nie dotyczyć mężczyzn, przynajmniej w patriarchalnej perspektywie. Widzimy zatem, jak interpretacja faktów biologicznych (w przypadku kobiet podkreślana, w przypadku mężczyzn przemilczana) oddziałuje na miejsce jednostki w hierarchii społeczeństwa „cywilizowanego”, szczególnie burżuazyjnego, w którym kwestie fizyczności, biologii, popędów i potrzeb fizjologicznych były silnym tabu (de Beauvoir, 2008: 169–173).

Naomi Wolf (2008) w publikacji, która na stałe weszła do kanonu literatury feministycznej, pisze o wpływie kultury na postrzeganie i odczuwanie piękna. Jest ono uwarunkowane kulturowo, a ideał urody zmienia się szybciej niż wyposażenie biologiczne. Odrzucić zatem należy, zdaniem Wolf, teorie o biologicznej podstawie atrakcyjności seksualnej i piękna. Piękno nie jest uniwersalne. Podobnie, jak w teorii feministycznej w ogóle, tak u Wolf pochodzenie piękna przypisuje się politycznemu dyskursowi – ciało jest uznawane za piękne wówczas, gdy symbolizuje wyznawane w społeczeństwie wartości (*ibidem*: 104). W zależności od epoki były to np.: płodność symbolizowana przez szerokie biodra i wystający brzuch, duża ilość tkanki tłuszczowej świadcząca o dobrobycie, jasna cera wskazująca na próżniaczy tryb życia czy wręcz przeciwnie – opalenizna, która symbolizowała podróże, zamożność i towarzyski styl życia. Ponadto, wartości symbolizowane przez ciało są uzależnione od systemu pracy – za piękno i pożądaną sylwetkę co innego uznawano w epoce rolniczej, co innego w industrialnej, a co innego w epoce informacji, gdzie wizerunki pięknych i atrakcyjnych ludzi są udoskonalane komputerowo i rozpowszechniane masowo za pomocą środków przekazu (*ibidem*: 104–105). Takie podejście do ciała oznacza także, że wartości te są wcielone w wyniku oddziaływania norm społecznych. Stosowanie takich praktyk, jak celowe tycie, odchudzanie, opalanie, operacje plastyczne, wybielanie zębów, skóry itp., są niczym innym, jak próbą dostosowania ciała do obowiązujących w kulturze norm piękna i atrakcyjności.

⁷ Podział na męski sposób patrzenia na świat (racjonalny i wyabstrahowany od wpływów biologii) oraz kobiecy (będący wynikiem oddziaływania hormonów) jest konsekwencją koncepcji Kartezjusza (Jakubowska, 2008: 103).

Oznacza to, według Wolf, iż kobiety w kulturze patriarchalnej są niewolnicami norm piękna. Wymusza się na nich dostosowanie się do wzorców prezentowanych w czasopismach, reklamach, a dzieje się tak m. in. dlatego, że od tego dostosowania się do przymusu uzależnionych jest wiele gałęzi gospodarki (medyczna, kosmetyczna, odzieżowa, usługowa itd.) (*ibidem*: 107).

Inną badaczką zwracającą uwagę na oddziaływanie gospodarki i ideologii konsumpcjonistycznej na ciało jest Luisa Passerini. Skupia się ona na rozwoju rynku kosmetycznego, który każe dbać o ciało coraz bardziej, a co za tym idzie – wywiera nacisk na sposób postrzegania własnego ciała przez jednostki. Autorka ta opisuje np. wpływ przemysłu kosmetycznego na traktowanie czarnoskórych Amerykanek w miejscu pracy. Popularyzacja jednego, określonego wzoru piękna kobiecego i rozpowszechnienie go za pomocą środków masowego przekazu spowodowało, że i tak dyskryminowane czarnoskóre kobiety odstawały od wzorca jeszcze bardziej. W wyniku tego zaczęły stosować zabiegi prostujące włosy i wybielające skórę, które miały je zbliżyć do ideału piękna (Passerini, 2008: 119). Przypomina to zjawisko zachodzące w społecznym subświecie tańca towarzyskiego. Nie tylko osoby czarnoskóre nie są właściwie obecne w wyższych klasach tanecznych na świecie, ale także biali posiadający np. ciemną karnację są niżej oceniani w stylu standardowym, a wyżej w latynoamerykańskim⁸. Inną ideologią, która miała wpływ na postrzeganie ciała, był faszyzm. Promował on ciało zdrowe, zdolne do pracy, walki i rodzenia dzieci.

Ciało w koncepcji feministycznej jest ukształtowane społecznie. Wszelkie teorie dotyczące *gender* podkreślają znaczenie wychowania i oddziaływania rozmaitych dyskursów na rozwój i kształt ciała, a minimalizują wpływ czynników biologicznych. Jestem zwolenniczką koncepcji feministycznej, gdyż jako jedna z pierwszych zwróciła ona uwagę na nierównomierne zainteresowanie ciałem kobiecym i męskim, na to, że w różnym stopniu oddziałuje na nie kultura oraz że inaczej interpretuje się biologiczność ciał męskich i kobiecych. Podczas gdy hormony kobiece mają wpływać negatywnie na jej intelektualne możliwości, wpływowi hormonów męskich przypisuje się istnienie odwagi, temperamentu, wytrwałości, osiągania sukcesu. Jednocześnie wydaje mi się, że w tych koncepcjach zbyt dużą wagę przywiązuje się do znaczenia dyskursu, a brakuje w nich podkreślenia roli społecznej praktyki. Przykładem takiego podejścia są badania Rambo, Presley i Mynatt (2006), koncentrujących się na sposobach podejmowania tematyki tańca erotycznego w literaturze naukowej. Demaskują oni patriarchalną perspektywę traktowania tancerek jako osób zagrożonych patologią lub wymagających

⁸ Dokładniej zjawisko to jest opisane w rozdziale 3. *Ciało – taniec – działanie*.

pomocy. Chociaż wskazują na traktowanie ciała jako narzędzia tej patologii, to jednak zainteresowanie ciałem tancerek koncentruje się wokół dyskursu, jaki mu towarzyszy, a nie samych sposobów doświadczania ciała w tej grupie społecznej.

Jak wspomniałam, socjologia ciała jest dosyć nową subdyscypliną. Powstała ona w latach osiemdziesiątych XX w., a za jednego z pierwszych badaczy ciała z perspektywy socjologicznej uważa się Bryana S. Turnera. Socjologowie ciała starają się zrozumieć, w jaki sposób czynniki społeczne na nie wpływają i jest ono w centrum ich naukowych zainteresowań.

W Polsce socjologia ciała dopiero się rozwija i niewiele jest jeszcze dostępnych pozycji literaturowych na ten temat. W większości podejmują one kwestie ciała w aspekcie teoretycznym, dlatego starałam się, aby moja praca dostarczyła przykładu empirycznego podejścia do tej tematyki, a także perspektywy postrzegania i doświadczania ciała w konkretnym środowisku społecznym.

Pojęcie cielesności jest wykorzystywane m. in. w badaniach nad tańcem (np. Hanna, 1988; Desmond, 1997), nad *gender*, w socjologii medycyny (np. Turner, 2007), interakcji, ruchów społecznych i polityki, w badaniach procesu psychoterapii (Lussier-Ley, 2010) i wielu innych (np. socjologia sportu).

Mimo iż taniec towarzyski przypomina pod wieloma względami sport, nie zdecydowałam się na wykorzystanie w swej analizie koncepcji socjologii sportu. W środowisku tańca, nawet sportowego, funkcjonują bowiem w dużym stopniu odmienne niż w sporcie działania czy koncepcje dotyczące cielesności (np. estetyzacja ciała). Pomimo istnienia wielu podobieństw pomiędzy tymi sferami zainteresowań socjologicznych, jestem zwolenniczką istnienia odrębnej subdyscypliny: socjologii tańca. Taniec jest na tyle specyficzną dziedziną, łączącą wiele różnych aspektów ludzkiego działania (np. fizyczność, seksualność, relacje międzyludzkie itd.), że wymaga stworzenia i stosowania specjalistycznych teorii oraz metod badawczych.

2.8. Socjologiczne i antropologiczne koncepcje tańca

W tym miejscu zaprezentuję dorobek niektórych socjologów i antropologów tańca, których prace wykorzystałam w analizie zaobserwowanych przeze mnie zjawisk. Przedstawię tu dwie teorie społecznego konstruowania cielesności. Pojawiają się także odniesienia do wcześniej wspomnianych w rozdziale autorów, jeśli odnosili się oni do zjawisk związanych z tańcem.

Istnieje bardzo wiele definicji tańca, uwypuklających rozmaite aspekty tego działania (m. in. taniec jako ruch, sztuka, zabawa, komunikacja), akcentujących jego znaczenie kulturowe, wychowawcze, rozwojowe, terapeutyczne (Kubinowski, 1997: 14–15). Na potrzeby moich badań przyjmuję definicję

tańca za Judith Lynne Hanna (1988: 46), antropolożką tańca zajmującą się wieloma jego aspektami.

Taniec to działanie ludzkie, celowe z punktu widzenia tancerza, często także z punktu widzenia zbiorowości, do której on/ona należy. Jest rytmiczne oraz charakteryzuje się kulturowo określonymi sekwencjami niewerbalnych ruchów ciała, innych od zwykłych ruchów motorycznych, posiadających nieodłączną wartość estetyczną. Taniec jest uznawany za jeden z uniwersalnych rodzajów ludzkiej ekspresji, m. in. dlatego, że angażuje zarówno ciało, jak i umysł, inteligencję. Rozumienie tańca ma zatem znaczenie i kulturowe, i biologiczne. Stanowi on holistyczny sposób komunikacji, gdyż w ekspresji tanecznej wykorzystywane jest całe ciało (Kubinowski, 1997: 13). Jest to działanie będące „jednocześnie środkiem przekazu, instrumentem oddziaływania i sposobem komunikowania się. Odbywa się za każdym razem poprzez ciało człowieka i jego psychikę” (*ibidem*: 19).

Taniec jest bardzo istotnym elementem kultury, a także socjalizacji. W wielu tradycyjnych społecznościach był ważnym elementem wychowania nieformalnego; towarzyszył także istotnym rytuałom i innym ważnym wydarzeniom w życiu tych społeczności, co w pewnym stopniu aktualne jest również w dzisiejszym globalizującym się społeczeństwie. Kultura taneczna, a także poszczególne elementy tańca są ściśle związane z szeroko pojętą kulturą i filozofią danego społeczeństwa (*ibidem*: 13–16). Na przykład w tańcu baletowym szczególnie ceni się lekkość i delikatność⁹ (zob. także: Grau, 2005: 143–149). Każdy z elementów tańca, wykorzystywanych wzorów form ruchowych to część kultury i rzeczywistości danej społeczności, w której powstał. Obdarzenie tańca określonym sensem, wyznaczenie jego celów i przeznaczenia (np. taniec magiczny, obrzędowy, religijny, ludyczny i in.) w pewien sposób świadczy o wartościach wyznawanych w danej społeczności oraz o cechach psychicznych jej członków (Kubinowski, 1997: 19, 81–83). Taniec w wielu tradycyjnych społecznościach jest działaniem ugruntowującym porządek społeczny, w szczególności rolę kobiety i mężczyzny (*ibidem*: 100). Ponadto znajomość reguł rządzących wspólnym tańcem, proszeniem do tańca, tego, jak należy się w jego trakcie zachowywać, kiedy podziękować za wspólny taniec – jest tak samo ważna, jak znajomość kroków i uznaje się ją za niezbędną do opanowania danego stylu (Olszewski, 2008: 76).

⁹ Lekkość i delikatność w społeczeństwach zachodnich kojarzona jest głównie z kobiecością i dziewczęcością. Jeśli tańcem zajmują się mężczyźni, narażają się oni (także w przypadku tańca towarzyskiego) na oskarżenia o zniewieszczenie lub homoseksualizm. Dla kontrastu, jako przykład sportu uosabiającego „prawdziwych mężczyzn”, można wymienić kulturystykę, która uprawiana przez kobiety budzi wiele kontrowersji (Gromkowska, 2002: 137–165).

W kontekście przekazu wartości społecznych taniec towarzyski możemy określić tańcem klasy wyższej (również ze względu na koszty) oraz tańcem rasy białej. Ucieleśnienia wartości tych grup społecznych, w szczególności w przypadku tańców standardowych (Bosse, 2007: 28). Kody, normy dotyczące cielesności są wymierne, podobne w całym świecie tańca towarzyskiego. Pozwala to na jego standaryzację. Ciała tancerzy są kreowane, kształtowane w oparciu o te międzynarodowe normy (*ibidem*: 27).

Ciało jako takie, a także jego doświadczanie zależne jest od szerokiego uniwersum kulturowego, w jakim jednostka funkcjonuje. Na przykład wydzielin ciała są w kulturze zachodniej uznawane za niebezpieczne i niepożądane, podczas gdy w innych kulturach mogą być uznawane za oznakę gościnności (pot), otwarcia itd. Doświadczenie i kontekst interakcji zmienia się zatem dla danej cielesności w zależności od kulturowych uwarunkowań jej doświadczeń (Grau, 2005: 154–155).

Sensem tańca jest przekazywanie znaczeń za pomocą ciała. Dlatego też jednym z najbardziej istotnych jego elementów jest ukazanie odpowiednich wartości czy opowiedzenie takiej historii, na której zależy tancerzowi lub choreografowi. Tancerz ma zatem przede wszystkim ukazać te znaczenia, przedstawić je, ucieleśnić nawet wówczas, gdy sam jest odbiorcą swojego przedstawienia, gdy tańczy nie dla publiczności, ale sam staje się publicznością dla siebie. Również wtedy ocenia swój taniec z punktu widzenia obserwatora (Witnicki, za: Kubinowski, 2003: 61).

Podstawowym narzędziem tancerza jest jego ciało. Zarówno Erving Goffman (2006: 170), Judith Hanna (1988: XIII), jak i Maurice Merleau-Ponty (2001: 100) piszą o tym, że jest ono pewnym instrumentem, urządzeniem, wehikułem, dzięki któremu funkcjonujemy w świecie. Ciało traktowane jest też przez tancerzy jako obiekt, jako narzędzie. Perspektywę tę uzyskują poprzez zdystansowanie się do niego, co czynią np. używając lustra (Grau, 2005: 145).

Merleau-Ponty pisze, że ciało „rozumie” ruch ze znanych sobie wcześniej ruchów (*ostrzenie narzędzia*). Kolejne partie cielesności są angażowane w taniec, by u tancerzy najwyższej klasy zaangażować całą cielesność (łącznie z palcami u rąk, rytmicznością, swingową „warstwą” muzyki). Tym różnią się między sobą tancerze w poszczególnych klasach (stopień wcielenia konwencji). Ciało innego jest włączane do cielesności własnej tancerza tak, jak obiekt (Merleau-Ponty, 2001: 162–163).

Tancerz, podobnie jak aktor (*ibidem*: 124), używa swego ciała danej konwencji. W sytuacjach wyobrażonych, jak występ na parkiecie, umie oderwać swoje rzeczywiste (jak nazywa to J. Hanna (1988) – postrzegane) ciało od sytuacji życiowej poza występem, kazać mu wykonywać czynności wyobrażone.

Tłumaczy to umiejętność rozdzielania funkcji seksualnej od wyrażania pozornie seksualnych emocji w tańcu towarzyskim. Jest to również związane z kreowaniem *wyodrębnionej rzeczywistości tańca*¹⁰.

Ruchu nauczyć można się wówczas, gdy ciało go zrozumie, kiedy wcieli go do swojego świata (tłumaczy to także stopniowość nauki tańca towarzyskiego). Ciało rządzi się swoimi prawami – może nie ulegać tancerzowi przez kilka miesięcy, a później nagle „usamodzielić się” w danej kwestii (Merleau-Ponty, 2001: 158).

Merleau Ponty (*ibidem*: 122–123) opisuje przypadek pacjenta, którego ciało całkowicie zdystansowało się do niego, było całkiem samodzielne. Ciało to umiało wykonywać polecenia „sytuacyjnie”. Gdy kazano mu zasalutować, człowiek ten wykonywał inne ruchy związane z sytuacją salutowania, choć bez ich świadomości. Dla tancerza taka skrajna forma usamodzielnienia ciała nie byłaby korzystna. Powinien on mieć nad ciałem maksimum kontroli, aby móc korzystać z niego jak z narzędzia. Ma ono samodzielnie pracować na rzecz tancerza, który dzięki temu będzie mógł się skupić na czymś innym, na innych elementach tańca.

Ekspresja w tańcu towarzyskim opiera się – jak w innych tańcach – na odgrywaniu zapisanych w konwencji, gotowych wzorców. Emocje i gesty, jakich wymaga ekspresja, nie są „prawdziwymi gestami”, gdyż tancerz nie przeżywa ich „sam z siebie”; nie są też wywołane konkretną sytuacją. Jeśli je przeżywa, to jako wynik odgrywania ich. Nie mają one zatem normalnego znaczenia gestów, ale jako części występu są elementem tańca (Picard, 2002: 359–360). Ma to związek z kreowaniem wyodrębnionej rzeczywistości na scenie i umiejętnością dystansowania się od niej po zakończonym występie.

Taniec jako system znaczeń może być więc oddzielony od „tu i teraz” oraz od subiektywności tańczącego. Dlatego też możliwe jest m. in. pozorowanie emocji i namiętności w tańcu towarzyskim, kiedy przekazuje się nie swoje uczucia, ale uczucia, które widzi, np. sędzia, chce zobaczyć, wiążące się ze stylem danego tańca, pożądane w danym występie (por. Berger, Luckmann 1983: 72). Interesujące staje się tutaj zagadnienie osobowości tanecznej, która – jak pisałam wcześniej – jest wśród tancerzy tańca towarzyskiego tworzona z pomocą trenera i niezbędna dla wykreowania tańca. Jest udawana, a jednocześnie autentyczna, bo oczekuje jej zarówno publiczność, jak i sam tancerz, czujący się zobowiązanym, aby ją przekazać (w sensie goffmanowskim uwiarygodnia rolę).

Jak opisałam w części dotyczącej fenomenologicznego podejścia do cielesności, jest ona przeze mnie traktowana jako społeczny konstrukt, który

¹⁰ Zjawisko to zostało dokładnie opisane w rozdziale 3. *Ciało – taniec – działanie*.

objawia się najpełniej w doświadczeniu samego aktora społecznego, w tym wypadku tancerza. Susan Foster (1997: 237–238) wyróżnia trzy rodzaje cielesności, które tancerz bierze pod uwagę i które konwersują między sobą w jaźni tancerza, gdy przemienia on swoją cielesność na zgodną z konwencją tańca:

1. Ciało postrzegane i materialne (*perceived and tangible*) – jednostka może wejść z nim w kontakt, komunikować się z nim (dźwięki wytwarzane przez ruch, kontakt między częściami ciała, tarcie, rozciąganie, obracanie). To ciało wchodzi także w kontakt z obiektami (wspomagającymi tancerza), osobami. Tancerz czuje pot i temperaturę tego ciała, jego napięcie, równowagę itd.

Co istotne, postrzeganie własnego ciała przez jednostki może mieć mniejszy lub większy związek z jego stanem faktycznym. Jak wskazuje Gromkowska (2002: 165), zarówno wśród osób chorych na anoreksję, jak i wśród kultuристów występują zaburzenia obrazu samego siebie i kształtu własnego ciała. Osoby te posiadają zaburzony obraz własnego ciała jako nadmiernie obfitego w kształtach lub zbyt wątlęgo w stosunku do upragnionego ideału.

2. Ciało estetycznie idealne (*aesthetically ideal*) – może mieć określony kształt, wielkość, proporcje oraz umiejętność wykonywania konkretnych ruchów (zależnie od konwencji tańca). Cielesność estetycznie czy także technicznie idealna może mieć w ramach jednego stylu tańca podkategorie, np. wykonywanie określonego tańca w danym stylu, który różni się od innych.

Obie te cielesności są wynikiem socjalizacji – pobierania lekcji tańca i rozmawiania o nim, internalizacji ideału cielesności. Relacja pomiędzy nimi jest taka, że ciało postrzegane nigdy nie staje się idealnym, gdyż ideał stale się zmienia, rozwija, uszczegóławia ruch. Turner i Wainwright (2003) w swoim artykule na temat społecznego konstruowania kontuzji u tancerzy baletowych piszą m. in. o tym, że dzisiejszym tancerzom baletowym stawia się znacznie wyższe wymagania niż dwadzieścia lat temu. Muszą być lżejsi, szczuplejsi, mieć bardziej atletyczne sylwetki. Powoduje to ciągłe przesuwanie ustalanych społecznie granic i możliwości ich ciał – także poprzez definiowanie tego, co jest, a co nie jest kontuzją, lepszą dietę i opiekę lekarską, która ma zapobiec „zepsuciu się” narzędzia, jakim jest ciało (*ibidem*: 280–281). Zjawisko występowania w świadomości jednostek idealnego ciała nie dotyczy wyłącznie tancerzy czy sportowców, ale w ogóle kultury, w której na przestrzeni wieków istniało wiele ideałów piękna i ciała idealnego. Zawsze jednak wzorzec ten jest niedościgniony, gdyż ciągle się zmienia (Gromkowska, 2002: 120).

3. Ciało ekspresyjne (*demonstrative*) – pośredniczy w nabywaniu umiejętności przez prezentowanie właściwego i niewłaściwego ruchu. Ukazuje się ono w cielesności nauczyciela, we własnej cielesności lub w cielesności kolegów, których tancerz zaczyna postrzegać z perspektywy danej konwencji tanecznej.

To, co Foster (1997: 237) opisuje jako ciało idealne i postrzegane w kontekście tańca, to Merleau-Ponty (2001: 100) przedstawia jako warstwę ciała nawykowego (czyli związanego ze zinternalizowanymi przez ciało i posiadacza przyzwyczajeniami) oraz warstwę ciała aktualnego niezdolnego do wykorzystania siebie w nawykowy sposób, np. ze względu na chorobę. W obu przypadkach cielesność rzeczywista i wyobrażona są od siebie odmienne i obie korespondują, komunikują się ze sobą.

W przypadku społecznego środowiska tańca towarzyskiego tancerze mają do czynienia z dwiema cielesnościami, od których zależy w różnym stopniu przebieg działania głównego. To, co wyróżnia taniec towarzyski, to jego zależność od zlania się dwóch ciał w jedno (Picard, 2002: 356). Jak pisze Peters (za: *ibidem*: 358), sedno tańca towarzyskiego to rozciągnięcie siebie na innego, odczuwanie tańca przez ciało partnera i odwrotnie.

Kwestia ciała w tańcu towarzyskim ma także inne znaczenie. Osoby trenujące go są od dziecka przyzwyczajane do bardzo bliskiej obecności osób odmiennej płci. W zasadzie od początku dzieci uczą się dopuszczać do kontaktu z drugą osobą, jaki Edward Hall (1976: 170) nazywa fazą bliższą dystansu intymnego. W tym dystansie przeważa maksymalny kontakt skóry, czuć zapach i ciepło ciała partnera, ramiona są splecione, można odczuwać mięśnie drugiej osoby. Taki kontakt ma miejsce podczas niektórych póz tańca standardowego oraz tańców latynoamerykańskich.

Dystans intymny jest, w obu jego fazach – jak pisze Hall – zarezerwowany dla osób, z którymi łączą nas bardzo bliskie, intymne stosunki. Faza dalsza kontaktu intymnego ma miejsce w trakcie treningów również bardzo często – na niej bazuje wiele póz i figur tanecznych. W tej fazie odległość między partnerami wynosi między 15 a 20 cm i jest on także przeznaczony dla osób bardzo bliskich, z którymi łączą nas zażyłe stosunki emocjonalne. W tańcu zaobserwować można jeszcze występowanie fazy bliższej dystansu indywidualnego, gdzie odległość między partnerami wynosi od 45 do 75 cm. Podobnie i ten dystans zarezerwowany jest dla osób bliskich. Taniec i jego techniczne wymogi wymuszają na tancerzach od najmłodszych lat, aby dopuszczali do swego dystansu intymnego osoby z początku im obce.

Jak wspominałam wcześniej, taniec to sposób realizacji, ucieleśniania określonych wartości funkcjonujących w danym społeczeństwie. To, jakie znaczenia są eksponowane w tańcu, zależy od tego, w jakiej konwencji, stylu prezentuje się określony tancerz. Emocje, przekaz pożądaný w jednym tańcu może być nie do przyjęcia w innym. Konwencja tańca i sam taniec łączy bezpośrednio relacja, dla której ciało tancerza jest miejscem przechodzenia, w której się realizuje i urzeczywistnia. Miarą umiejętności tancerza jest możliwość wykorzystania

swego ciała do ucieleśnienia tej konwencji w tańcu (por. Merleau-Ponty, 2001: 164). Zdarza się jednak i tak, że umiejętności w jednej dziedzinie tanecznej przeszkadzają w innej (Picard, 2002: 350). Oznacza to, że ciało nie jest uniwersalne, choć może wcielić więcej niż jedną konwencję taneczną. Aby tego dokonać, tancerz może albo zająć się konwencjami pokrewnymi – co ułatwia proces, gdyż nie trzeba od nowa uczyć się już wcielonych detali ruchu – albo też od początku wcielać konwencję zupełnie niezwiązaną z tą, w której jest biegły. Może się to wiązać z koniecznością powrotu do niesamodzielnego ciała, po to, aby nauczyć je nowych odruchów i usamodzielnic je w nowy sposób. Przechodzenie z jednej konwencji tańca w drugą może być dla tancerza trudne i frustrujące, gdyż w innej konwencji nie ma on już takiej kontroli nad swoim ciałem (do której tancerze na wysokim poziomie są przyzwyczajeni), jak wcześniej (ciało nie jest usamodzielnione).

Ponieważ ciało traktuję jako fenomen społeczny, a jego kształtowanie, a także sposób doświadczania jest wynikiem interakcji społecznej, zdecydowałam się wykorzystać koncepcję, która dobrze ukazuje, że kariera taneczna od jej najwcześniejszych etapów jest efektem działań wielu osób. Jest to teoria „pracy nad marzeniem” (*dreamwork*). W badaniu E. D. Nelson (2001) na temat socjalizacji matek baletnic autorka wykorzystuje teorię Levinsona dotyczącą marzeń (*dream*). Marzenie jest tutaj rozumiane jako społecznie konstruowany, przydatny sposób ujęcia zbioru wizji młodego człowieka dotyczących wyobrażeń o jego przyszłości (*ibidem*: 439). Nie jest tu traktowane wyłącznie jako wewnętrzna konwersacja jaźni, ale jako intersubiektywny stan konstruowany i oceniany przez innych (np. znaczących innych, osoby zaangażowane w rozmaity sposób w proces realizowania marzenia) (*ibidem*: 440). Nelson wprowadza termin „pracy nad marzeniem” (*dreamwork*) – to celowe działanie pozwalające pracować nad marzeniem jako serią długo lub krótkoterminowych projektów (*ibidem*: 440). Proces realizowania marzenia dzieli się na cztery fazy: odkrywanie marzenia (*exploring dreams*), artikulację marzenia (*articulating dreams*), utrzymywanie marzenia (*living dreams*) i odpuszczanie sobie (*letting go*) (*ibidem*: 442).

Według autorki marzenie może pochodzić od matki lub być odpowiedzią na sygnały pochodzące od dziecka, ale jego artikulacja wymaga udziału innych osób. Poprzez ich uczestnictwo marzenie staje się projektem interpersonalnym, realizowanym, negocjowanym i podtrzymywanym przy udziale wielu innych, którzy wiążą swoje interesy z realizacją marzenia przez daną osobę (*ibidem*: 440–441).

W Polsce praktycznie nie prowadzi się badań socjologicznych na temat tańca, stąd wśród przytoczonych przeze mnie nazwisk nie ma polskich autorów. Ważnym ośrodkiem analiz dotyczących tańca jest poznański Instytut

Choreologiczny, który zajmuje się badaniami nad tańcem m. in. z perspektywy pedagogicznej, historycznej, antropologicznej. Instytut prowadzi także warsztaty kinetografii Labana, czyli metod zapisu ruchu, oraz wydaje pismo naukowe pt. „Studia Choreologica”. Dyrektorem Instytutu jest wieloletni badacz tańca prof. dr hab. Roderyk Lange, a w prace Instytutu zaangażowany jest m. in. prof. dr hab. Dariusz Kubinowski z UMCS, który prowadzi studia nad tańcem ludowym i konsultuje zespoły taneczne.

2.9. Zarys historii tańca towarzyskiego

W tym rozdziale zaprezentuję pokrótce historię poszczególnych tańców wchodzących w skład dyscypliny turniejowej, a także przedstawię zarys historii tańca towarzyskiego w Polsce.

Tańce towarzyskie dzielą się na dwa style: standardowe i latynoamerykańskie. Do pierwszych zaliczyć można walc angielski, tango, walc wiedeński, fokstrot i quickstep. W takiej kolejności tańce prezentowane są podczas turniejów.

Walc to taniec bardzo popularny w dziewiętnastowiecznej Europie. Jego pochodzenie nie jest do końca znane, lecz prawdopodobnie wywodzi się z tańców niemieckich i austriackich. Charakteryzuje go ruch wirowy, szybkie poruszanie się naokoło parkietu. Właśnie te cechy walca powodowały w XIX w. ataki apopleksji i inne wypadki chorobowe, w tym ze skutkiem śmiertelnym, czego następstwem był czasowy zakaz jego wykonywania. Początkowo tańczony na austriackiej wsi, przeniósł się do Wiednia, gdzie praktykowany był w lokalach naddunajskich, a następnie na mieszczańskich salonach. Nie od razu zyskał popularność, gdyż bliskie obejmowanie się tancerzy uznawane było w konserwatywnych kręgach za niemoralne. W dyskusję nad demoralizacją młodzieży spowodowaną tańczeniem walca zaangażował się także pisarz angielski George G. Byron, a w jednym z niemieckich miast wykonywanie walca lub ruchów do tego tańca podobnych było karane grzywną. Przełom w jego odbiorze nastąpił, gdy walc pojawił się na carskim dworze. Szybko zyskał wówczas popularność w Europie, a wzrosła ona jeszcze bardziej podczas Rewolucji Francuskiej z racji modnej wówczas tendencji powrotu do natury (uważany był za taniec ludowy). Na fali rozprzestrzeniania się walca w różnych krajach Europy, wykształciły się rozmaite jego odmiany: walc francuski, walc boston, valse brillant, valse triste, walc koloraturowy oraz – tańczone dziś jako pierwszy i trzeci na turniejach tańca – walc angielski i wiedeński. Ten pierwszy charakteryzuje się wolnym tempem i oparty jest na naturalnej motoryce ciała człowieka. Jego zasady zostały ustalone instytucjonalnie już w 1821 r. na konferencji angielskich nauczycieli tańca. Za charakterystyczne dla walca uznano wówczas cztery cechy: odwrotne

ustawienie ciał partnerów, nachylenie ich ciał wobec siebie pod odpowiednim kątem, unoszenie i opadanie na palcach stóp, a także właściwa praca nóg. Walc wiedeński z kolei jest szybszą odmianą walca, tańczoną na całych stopach (Zganiacz-Mazur, 2004: 231–244).

Bardzo popularnym tańcem, wywodzącym się z flamenco i habanery, jest żywiółowe **tango**, mające ilustrować wzajemne uwodzenie i kłótnię kochanków. Pochodzi ono z Argentyny, gdzie pierwsze jego formy tańczone były w portowych knajpach. Pierwotnie był to taniec typowo męski, poprzez który żeglarze i robotnicy portowi wyrażali swoją tęsknotę i trudy życia. Kształtował się on od XVI w. pod wpływem tańców niewolników przesiedlanych z Kuby i Haiti do Argentyny oraz ludowych tańców hiszpańskich i melodii gitarowych granych przez gauchów. Pierwowzorem tanga argentyńskiego było tango milonga – argentyński taniec ludowy powstały w wyniku mieszania się wymienionych wyżej wpływów. Do Europy, już jako charakterystyczny styl tańca, tango dotarło na początku XX w. i zdobyło dużą popularność. Było ono bowiem całkiem inne od dotychczas tańczonych stylów – pełne napięcia, wyczekiwania, zmiany tempa, o wyraźnym podtekście erotycznym. Z tego też powodu stało się bardzo kontrowersyjne i było uważane za nieprzyzwoite lub wręcz skandaliczne. Występowała przeciwko niemu zarówno arystokracja europejska, jak i sam papież Pius X. Także lekarze odradzali wykonywanie tanga, w wyniku którego tancerzy miały czekać choroby serca i liczne kontuzje. Całkowicie zakazano go w Wielkiej Brytanii. Przed I wojną światową styl ten zyskał jednak popularność. W latach dwudziestych XX w. ustalono jego zasady. Ze względu na swe pochodzenie był on pierwotnie tańczony jako taniec latynoamerykański. Aktualnie ze względu na bliskość partnerów jest tańcem standardowym. Jego miejsce wśród tańców latynoamerykańskich zajęło paso doble, uznawane kiedyś za taniec standardowy. Charakterystyczne dla tanga są zrywne ruchy, bardzo bliski kontakt partnerów, inny sposób trzymania w parze niż w przypadku pozostałych tańców standardowych – partnerka trzyma rękę na plecach, a nie na ramieniu partnera. Pozostałe cechy to wyprostowana postawa, wysoko podniesiony podbródek, rozpoczynanie kroku od obcasa, a nie od palców. Wszystko to powoduje, że tango odróżnia się znacznie od innych tańców standardowych, a umiejętne jego wykonywanie wymaga wielu lat treningu, mimo iż zawiera tylko kilka podstawowych kroków (Zganiacz-Mazur, 2004: 213–222; Turska, 1983: 279; Wieczysty, 1981).

Fokstrot i quickstep to dwie wersje podobnych kroków wywodzące się z jednego tańca – wolniejsza i szybsza. *Fokstrot*, czyli lisi krok (ang.), jest tańcem pochodzącym z Ameryki Północnej (Turska, 1983: 79). Jeszcze przed I wojną światową był on wykonywany w teatrach przez grupy tańczących do

muzyki ragtime dziewcząt. Początkowo nie miał szczególnych kroków, polegał na naturalnym ruchu ciała tancerza, dlatego też zdobył popularność. Dopiero w 1914 r. angielscy nauczyciele tańca ustalili zasady fokstrota, wprowadzając kilka dodatkowych kroków.

Fokstrot tańczony był wolno, a orkiestry, które po I wojnie światowej grały go w Europie, pod wpływem nowego tańca – charlestona – zaczęły grać szybszą formę fokstrota, tzw. quick-time foxtrot. W ten sposób narodził się quickstep. Inne odmiany fokstrota to slow-fox, two-step i one-step. Różnią się one od siebie tempem tańczenia (Zganiacz-Mazur, 2004: 73–76).

Drugą grupę tańców towarzyskich stanowią tańce latynoamerykańskie. Są to: samba, cha-cha, rumba, paso doble i jive. **Samba** jest wykonywana na turniejach jako pierwsza. To narodowy taniec Brazylii¹¹. Wywodzi się z afrykańskiego tańca batuque, a przywieziona została przez niewolników z Angoli i Konga. To taniec szybki, energiczny, który popularność zyskał w połowie XX w. Samba posiada dwie charakterystyczne cechy: lekko kołyszący ruch ciała wynikający z pracy kolan oraz lekko wahadłowy ruch ciała (tzw. *tilt pelvic action*). W parze taniec ten można tańczyć w pozycji zamkniętej, otwartej i w promenadzie (Zganiacz-Mazur, 2004: 197–201).

Cha-cha to taniec pochodzenia kubańskiego, wywodzący się ze stylu mambo. Jego nazwa pochodzi od odgłosu stóp uderzających o parkiet. Widać w nim inspiracje muzyką jazzową i swingiem, ma wesoły i beztroski charakter. Jak wspominali moi rozmówcy, cha-cha ma ucieleśniać zabawę i radość (Zganiacz-Mazur, 2004: 47–48).

Także **rumba** ma swoje korzenie w afrykańskich rytmach, przywiezionych do slumsów przez niewolników transportowanych na Wyspy Karaibskie. Jest zatem tańcem ludowym wywodzącym się z miast portowych. Rumba może być wykonywana w tempie szybkim, średnim i bardzo wolnym, jednak we wszystkich jej odmianach występuje charakterystyczna dla rumby pauza, podczas której tancerze nieruchomieją. Typowym krokiem jest cucaracha, czyli ruchy stóp podobne do zginiatania karalucha (od którego nazwa ta pochodzi). Charakterystyczne dla rumby są także zmysłowe ruchy bioder, wykonywane przez oboje partnerów. Jest to bardzo erotyczny taniec, polegający na uwodzeniu partnera przez partnerkę.

Co ciekawe, popularyzację rumby zawdzięczamy prohibicji wprowadzonej w Stanach Zjednoczonych. Z jej powodu Amerykanie jeździli często na Wyspy Kanaryjskie, gdzie alkohol był dostępny i w ten sposób zapoznawali się

¹¹ Świętem tego tańca, głównie wykonywanego wówczas indywidualnie, jest karnawał w Rio de Janeiro.

z miejscowymi tańcami. Taniec ten w Europie pojawił się przed II wojną światową, a po niej ustalone zostały zasady tańczenia rumbly. Wiązało się to zresztą ze sporymi kontrowersjami, w wyniku których przeprowadzano badania pochodzenia tego tańca (Zganiacz-Mazur, 2004: 190–194).

Paso doble pochodzi z lat dwudziestych XX w. z Ameryki Łacińskiej, popularny był także w Hiszpanii. Taniec ten jest opowieścią o walce torreadora z bykiem. Rolę torreadora na parkiecie odgrywa partner, rolę byka, tańczoną z temperamentem – partnerka. Dlatego też utwory, do których tańczy się paso doble, składają się z dwóch części: pierwsza ilustruje wejście uczestników corridy na arenę, a druga właściwą walkę. W niższych klasach tanecznych na turniejach tańczy się tylko pierwszą część, w wyższych – obie.

Jest to taniec zróżnicowany, tancerze mają bowiem przedstawić: krok marszowy, wejście na arenę, walkę z bykiem i drażnienie byka płachtą. Muzyka także buduje atmosferę napięcia, podniecenia, walki i niebezpieczeństwa (Zganiacz-Mazur, 2004: 165–166).

Jive, ostatni z omawianych tu tańców, także pochodzi z Kuby. Jego korzenie sięgają tańców afrykańskich, ale i jazzu. Jest oparty na naturalnym ruchu ciała, inspirowany swingiem. Jive’a do Europy przywieźli amerykańscy żołnierze, którzy przyjechali tu w trakcie i po II wojnie światowej. Jest to taniec bardzo szybki, energetyczny, podobny w swym charakterze do rock’n’rolla, jednak od tego stylu odróżnia go brak figur akrobatycznych (Zganiacz-Mazur, 2004: 104).

Jak wspominałam wyżej, zarówno tańce latynoamerykańskie, jak i standardowe w XIX i XX w. zaczynały być kodyfikowane. Stowarzyszenia nauczycieli, tancerzy czy muzyków ustalały i spisywały ich zasady tańczenia, kroki podstawowe. W ten sposób rozpoczęła się instytucjonalizacja tańca towarzyskiego.

Jednocześnie w tym okresie zaczął się zmieniać styl życia, postępowała urbanizacja, industrializacja, przeobrażeniom podlegał sposób spędzania czasu wolnego i obyczajowość. Spowodowały one wzrost popularności tańców towarzyskich i wszelkiego rodzaju potańcówek.

W Polsce taniec towarzyski popularyzował profesor Marian Wieczysty. Moi rozmówcy wskazywali, że to właśnie on jest niekwestionowanym ojcem tańca towarzyskiego w Polsce. O znaczeniu, jakie dla rozwoju tego stylu w naszym kraju miały działania profesora, świadczyć może istnienie bardzo prestiżowego Ogólnopolskiego Turnieju Tańca Towarzyskiego o puchar prof. Mariana Wieczystego.

Prof. Marian Wieczysty był lwowianinem, w 1929 r. zdał egzamin w Zawodowym Związku Koncesjonowanych Nauczycieli Tańca Małopolski. Otrzymał prawo nauczania tańców towarzyskich, nazywanych wówczas

salonowymi. Wkrótce potem założył szkołę tańca, która szybko zyskała na popularności. W październiku 1935 r. złożył egzamin z Choreografii, Muzyki, Pedagogiki i Nowoczesnego Tańca. Z tytułem profesora tańca został członkiem Międzynarodowego Związku Choreografów (Union International Choreographers) z siedzibą w Paryżu¹², a następnie powołał Związek Zawodowy Nauczycieli Tańca Rzeczypospolitej Polskiej. Podczas II wojny światowej wraz z małżonką kontynuował nauczanie tańca, lecz przeniósł się do Krakowa. Był inicjatorem ujednolicenia i spisania jasnych norm nauczania oraz wykonywania tańców towarzyskich. To w działalności jego szkoły należy upatrywać początków turniejowego tańca towarzyskiego (Golonka, 2005).

Pierwsze Mistrzostwa Polski w tańcu towarzyskim zorganizowano w maju 1948 r. w Krakowie, w Domu Studenckim „Rotunda”. W tym samym roku polska para zajęła piąte miejsce w Mistrzostwach Środkowej Europy w Karlovych Varach. Jednocześnie atmosfera powojennej Polski nie sprzyjała rozwojowi tańców salonowych. Ówczesna władza uważała je za tańce burżuazyjne, na które nie było miejsca w demokracji ludowej. Ani tancerze z zagranicy nie mogli przyjeżdżać na turnieje do Polski, ani też polskie pary nie mogły startować w turniejach za granicą. W wyniku częstych kontroli, a także przeszkód stawianych przez władze, dla których tańce towarzyskie były ideologicznie nie do przyjęcia, Wieczysty został zmuszony do zamknięcia swej szkoły. Przeniósł się wówczas do Warszawy, gdzie założył Spółdzielczy Zespół Pieśni i Tańca „Krakowiacy”. Taka forma była dla władz znacznie bardziej możliwa do zaakceptowania. Zarówno w tym, jak i w krakowskim Zespole przy AGH uczył nie całkiem jawnie tańca towarzyskiego. W 1954 r., czyli po odwilży spowodowanej śmiercią Stalina, udało się Wieczystemu stworzyć Amatorski Klub Taneczny Krakowskiego Domu Kultury. W osławianiu władzy z tańcem towarzyskim pomogły także pokazy w Ministerstwie Kultury i Sztuki oraz uznanie w środowisku tanecznym. Oprócz pracy z tancerzami, prof. Marian Wieczysty był też inicjatorem procesu instytucjonalizacji tańca towarzyskiego w Polsce. To dzięki jego staraniom w 1956 r. zarejestrowano stowarzyszenie taneczne – Polski Klub Taneczny. Do jego zadań należało:

- upowszechnianie tańca towarzyskiego i kultury tanecznej wśród szerokich mas społeczeństwa poprzez organizowanie kursów tańca z jednolitym programem nauczania, propagowanie kultury tanecznej w formie pokazów, prelekcji, wystaw itp.;

¹² Z powodu dosyć ubogiej literatury dotyczącej historii zinstytucjonalizowanego tańca towarzyskiego w Polsce, w tworzeniu tej części rozdziału korzystałam głównie ze stron internetowych: www.up.krakow.pl i www.taniec.krakow.pl.

- rozwój amatorskiego ruchu artystycznego;
- powołanie klubów tanecznych;
- opracowanie systemu szkoleń par tanecznych, m. in. opracowanie systemu współzawodnictwa artystycznego, regulaminów i przepisów;
- współpraca międzynarodowa w zakresie upowszechniania tańca i współzawodnictwa artystycznego;
- stworzenie kadry wychowawców: opracowanie programu i systemu nauczania, prowadzenie szkoleń dla nauczycieli, instruktorów i trenerów tańca towarzyskiego (Golonka, 2005).

Pierwsze oddziały terenowe PKT otwarto w Poznaniu, Krakowie i Olsztynie, a w 1957 r. zorganizowano w Krakowie pierwszy w Polsce międzynarodowy turniej tańca. Zinstytucjonalizowany taniec towarzyski zaczął się rozwijać w naszym kraju, powstawały nowe kluby, a polskie pary startowały z powodzeniem na międzynarodowych turniejach.

W tym czasie prof. Marian Wieczysty opracował program szkolenia nauczycieli tańca towarzyskiego, który został zaakceptowany przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. W 1958 r. programem tym objętych było 46 osób.

Kolejne etapy rozwoju zinstytucjonalizowanego tańca towarzyskiego w Polsce to początek lat sześćdziesiątych i współpraca z Międzynarodową Radą Tancerzy Amatorów (ICAD) oraz Międzynarodową Radą Tańca Towarzyskiego (ISBD).

W 1966 r. Polski Klub Taneczny został przekształcony w Federację Stowarzyszeń i Klubów Tanecznych w Polsce. Celami organizacji były przede wszystkim: popularyzowanie turniejowego tańca towarzyskiego; upowszechnianie kultury tanecznej; podnoszenie poziomu podstaw ekonomicznych ruchu tańca towarzyskiego, jego uprawnień formalnych i swobód organizacyjnych. Takie zdefiniowanie celów oznaczało większe możliwości, ale i większą instytucjonalizację. Prowadzono zestandaryzowane szkolenia dla tancerzy i nauczycieli, co ujednolicało wykonanie tańców towarzyskich; organizowano coraz więcej turniejów tańca, a to powodowało zacieśnianie się więzi w ramach tego środowiska społecznego. Dalszy rozwój organizacji i jej instytucjonalnej formy znalazł swoje odzwierciedlenie w Nadzwyczajnym Walnym Zgromadzeniu Federacji Stowarzyszeń i Klubów Tanecznych w Polsce. W marcu 1985 r. zmieniono nazwę na tę, która obowiązuje dzisiaj: **Polskie Towarzystwo Taneczne** z siedzibą w Krakowie.

Rola prof. Mariana Wieczystego w rozwoju polskiego tańca towarzyskiego jest ogromna, do dziś darzony jest dużym szacunkiem także wśród tancerzy urodzonych już po jego śmierci (w 1986 r.). Jak pisze Andrzej Golonka (2005):

Usystematyzował on nauczanie tańca na poziomie tzw. użytkowym, stworzył system współzawodnictwa tanecznego, system kształcenia nauczycieli i instruktorów tańca towarzyskiego, nomenklaturę taneczną w zakresie nauczania tańca na poziomie współzawodnictwa artystycz-

no-sportowego. Organizując dzisiaj różnego rodzaju kursy kwalifikacyjne, niejednokrotnie opieramy się o te definicje i pojęcia. Wykształcił rzesze nauczycieli i instruktorów, którzy rozpowszechnili taniec towarzyski w naszym kraju. Opracował wiele materiałów metodycznych, był autorem dwóch książek. [...] Za swoją pracę był nagrodzony wieloma odznaczeniami, między innymi prestiżową nagrodą taneczną na świecie Carl Alan Overseas Award 81, wręczoną przez członka rodziny królewskiej w Wielkiej Brytanii oraz Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski.

Polskie Towarzystwo Taneczne (PTT) jest dzisiaj największą polską organizacją skupiającą tancerzy. Działania PTT koncentrują się głównie na rozwoju rywalizacji w sportowym tańcu towarzyskim, ale także w innych stylach. W skład PTT wchodzi 16 okręgów, a samo Towarzystwo należy do International Dance Sport Federation, World Rock and Roll Confederation oraz International Dance Organization. W ramach PTT organizowane są turnieje taneczne różnej rangi, Puchary i Mistrzostwa Europy i Świata¹³.

¹³ Dokładnie rola PTT w kształtowaniu środowiska tańca towarzyskiego została przedstawiona w rozdziale 3. *Ciało – taniec – działanie*.

3

Ciało – taniec – działanie

3.1. Wstęp

Rozdział ten zawiera głównie wyniki badań empirycznych. W pierwszej części zajmuję się opisem etnograficznym środowiska społecznego tancerzy towarzyskich. Do wyjaśnienia i charakterystyki zjawisk w nim zachodzących wykorzystałam koncepcję światów społecznych. Druga część tego rozdziału prezentuje zjawiska i procesy kształtujące cielesność tancerza, perspektywę postrzegania przez niego własnego ciała.

3.2. Subświat społeczny tańca towarzyskiego – opis etnograficzny

Opisywany przeze mnie subświat społeczny tańca towarzyskiego stanowi tło dla działań, jakie podejmują tancerze. Opis ten jest w moim przekonaniu ważny. Umożliwia on zrozumienie warunków, które kształtują strategię działań, a te z kolei powodują rozwój określonych praktyk odnoszących się do cielesności. W konsekwencji zmieniają one ciała tancerzy na zgodne z wymaganiami tego subświata społecznego. W rozdziale tym odwołuję się co pewien czas do odmienności pomiędzy subświatami w świecie społecznym tańca. Unaocznienie tych różnic ma na celu zwrócenie uwagi na sposób, w jaki określone warunki kształtują działania aktorów społecznych.

3.2.1. Strategiczne wstępowanie

Kategorią główną wyłonioną w badaniach nad subświatem społecznym tańca towarzyskiego jest *strategiczne wstępowanie*, czyli planowe, oparte na rywalizacji działanie zmierzające do uzyskiwania coraz wyższych pozycji w tańcu towarzyskim.

Postępowaniu temu podporządkowane są wszelkie inne kategorie oraz działania i procesy zachodzące w subświecie społecznym tańca towarzyskiego.

Są to m. in.: ciało traktowane jak narzędzie; wygląd tancerza; rywalizacja; znaczenie tańca w życiu tancerza; rola rodziców (i innych krewnych); rola trenera; konwencja i wygląd tańca¹; przestrzeń oficjalna, półoficjalna i nieoficjalna, a także *wyodrębniona rzeczywistość tańca*.

Klasy taneczne

Taniec towarzyski jest dla tancerzy środkiem do celu, jakim jest rozwój – określany instytucjonalnie poprzez przyznawanie kolejnych klas. Tancerze uzyskują klasy od najniższej E do najwyższej A, a następnie S, która posiada międzynarodowe znaczenie. Uzyskiwanie kolejnych klas jest głównym motywem działań tancerzy.

Powodem, dla którego wybrałam *strategiczne wstępowanie* jako kategorię główną, była m. in. niechęć tancerzy do tańca jako takiego. Wykazywali oni natomiast zainteresowanie tańcem konkursowym, podkreślali duże znaczenie współzawodnictwa, które nadaje sens całemu wysiłkowi. Sam taniec jako taki, bez możliwości osiągania kolejnych szczebli w rywalizacji, nie jest tak atrakcyjny dla tancerzy, a przynajmniej tancerzy tańca towarzyskiego. Takie podejście opisuje wypowiedź jednej z tancerek:

podjęłam taką decyzję [o odejściu z tańca], że no muszę zrezygnować z tego, bo tańczenie tak sobie, dla tańczenia, to po prostu dla mnie by było też czymś takim, że ja bym sobie po prostu/ źle bym się z tym czuła, że nie mogę tak trenować. Albo tak, albo wcale.

(była tancerka tańca towarzyskiego, klasa S-st/S-la, lat 19²)

W przypadku reprezentantów innych stylów tańca możliwość rozwoju jest jedną z najważniejszych motywacji do podejmowania tego działania. Wówczas

¹ Konwencja jest to określona forma, w jakiej konkretne działanie jest realizowane. Forma ta jest określona społecznie, jej nieprzestrzeganie pociąga za sobą negatywną ocenę działania (np. taniec) lub stanu (np. wyglądu) jako nieprawdziwego. Konwencją w tańcu jest przekazywanie różnych emocji czy stanów, mimo iż nie są one przeżywane przez tancerza. Spełnienie tej konwencji jest elementem oceny tańca zarówno przez sędziów, innych tancerzy (którzy przyjęli tę perspektywę), jak i widzów.

² Stosuję następujące oznaczenia wywiadów: klasa taneczna: tańce standardowe – st, tańce latynoamerykańskie – la, np. tancerz z klasą B w tańcach latynoamerykańskich i klasą A w tańcach standardowych będzie oznaczony: B-st/A-la. Ponadto wszelkie wprowadzone dopiski w cytatach umieszczone są w nawiasach kwadratowych, słowa zaakcentowane przez moich rozmówców zostały podkreślone, a te, na które ja chciałam zwrócić uwagę – pogrubione. Miejsca, gdzie słowo się urywa, zostały oddane poprzez znak /, a pauzy – liczbą sekund w nawiasie, np. (1).

prestż liczy się nie w stopniach, ale np. w klasie nauczycieli, u jakich tancerze podejmują naukę. Pozycja w subświecie społecznym tańca towarzyskiego jest uzależniona od stopnia wcielenia konwencji – widać go po sposobie, w jaki tancerz stoi, trzyma głowę, porusza się (por. Mauss, 1973). Wyrażony jest formalnie w coraz wyższych klasach, których zdobycie określają zinstytucjonalizowane zasady.

Kwestie organizacyjne, takie jak formalne zasady uczestniczenia w turniejach oraz przechodzenia z klasy do klasy, mają bardzo duży wpływ na charakter badanego zjawiska. Aby przejść do klasy wyższej, należy zdobyć 200 punktów oraz znaleźć się trzy razy na podium. Punkty te otrzymuje się za udział w turnieju, za liczbę par, które w rankingu końcowym uzyskały mniej punktów oraz tzw. *pudła*, czyli miejsca na podium. Takie ustalenie zasad powoduje, że młodzi tancerze jeżdżą na turnieje w zależności od tego, czy są one dla nich opłacalne. Jeśli ktoś ma dużo punktów za uczestnictwo, wówczas jeździ na turnieje małe, aby zdobywać miejsca na podium. Jeśli ma te miejsca, wówczas szuka dużych turniejów, aby mieć dużo punktów za pokonane pary. Zjawisko to dobrze opisuje poniższy cytat oraz fragment raportu z obserwacji na jednym z turniejów tańca:

niech dalej trafia na takie małe turnieje i tak może, będąc na tym trzecim miejscu, to on będzie jeszcze musiał parę turniejów zaliczyć. Więc jedne pary potrzebują punktów, więc dzwonią, czy duży turniej, inne pary potrzebują pudeł, więc wolą na mniejszy turniej, bo tam łatwiej się na pudło załapać i to jest, i to jest po prostu, wie pani, nie ma normalnego turnieju, nikt nie idzie na normalny turniej.

(trener tańca towarzyskiego, sędzia, były tancerz, lat około 50)

Na Pucharze Okręgu są punkty, podwójna liczba, a na mistrzostwach nie ma w ogóle punktów, więc część par decyduje się jechać na mniejszy turniej, gdzie mają większą szansę wygrać i zdobyć więcej punktów. I chociaż na mistrzostwach jest większy prestiż, nie opłacają się ze względu na brak punktów.

(obserwacja – Puchar Okręgu Łódzkiego 2007)

Strategiczne działania tancerzy

Turniej taneczny jest miejscem, w którym zasada efektywności przyjmuje bardzo wyraźną formę. Podczas występu tancerz musi pokazać wszystko, co umie, wykorzystać środki wyrazu, by uzyskać na tym konkretnym turnieju tyle, ile tylko możliwe w drodze do kolejnej klasy. Prezentacja umiejętności przed sędziami jest kulminacyjnym momentem wysiłków tancerzy. Znaczenie turnieju dla tancerza pokazuje poniższy cytat:

na początku, znaczy na początku mojej takiej kariery, jeździłam [na turnieje] po to, żeby zdobywać punkty, żeby zdobywać wyższe klasy. Ale teraz turniej to jest dla mnie przede wszystkim przyjemność, spotkanie ludzi, których zna się po całej Polsce, i jest to możliwość tylko spotkania się na turniejach najczęściej, bo znam, mam bardzo dużo przyjaciół bardzo dobrych, z innych miast, z zagranicy również, gdzie spotykamy się tylko na turnieju i to jest taka/ Często jak nie miałam partnera, to też jeździłam na turnieje, zabierałam się z kimś z Łodzi, żeby się spotkać z ludźmi, żeby popatrzeć. Przede wszystkim przyjemność i/ Nawet na pewno jest fajnie wygrać, ale nawet jeżeli jest się ostatnim i czuło się, że dobrze się zatańczyło na tyle, ile się potrafi, to myślę, że najbardziej po to warto jechać właśnie.

(tancerka tańca towarzyskiego, klasa A-st/A-la, tańczy od 6 lat, lat 18)

Tancerze stosują różne taktyki mające przybliżyć ich do upragnionego celu, czyli zdobycia jak największej liczby punktów, wygranej. Są to np. strategia wyciszenia czy kontroli emocji na parkiecie poprzez skupienie się na zadaniu. Innym sposobem panowania nad emocjami i radzenia sobie z nimi jest pozostawanie w tzw. „turniejowym transie”, czyli cotygodniowe wyjazdy na turnieje, pozostawanie w gotowości fizycznej i psychicznej, która umożliwia rzeczowe podejście do występu i kontrolowanie tremy oraz emocji.

O tym, że *strategiczne wstępowanie* jest najważniejszą kategorią w subświecie społecznym tańca towarzyskiego świadczy także to, że tzw. „przyjazna atmosfera” między tancerzami na turniejach jest oceniana bardzo pozytywnie. Dzięki niej mogą oni opanować stres, co z kolei umożliwia efektywniejszy taniec i lepsze samopoczucie. Z zebranych danych wynika, że atmosfera na turnieju oraz relacje pomiędzy parami mają znaczenie głównie jako czynnik ułatwiający redukcję stresu, są zatem postrzegane jako coś, co ułatwia zdobycie wyższej liczby punktów.

Rola turnieju jest bardzo ważna. Udział w nim weryfikuje umiejętności tancerza i poziom jego zaangażowania w *strategiczne wstępowanie*. Aby udowodnić rosnące umiejętności sobie, a także tym, z którymi się rywalizuje (innym parom) lub współpracuje (rodzicom, trenerowi, partnerowi tanecznemu), tancerz traktuje turniej jako punkt kulminacyjny wielu wysiłków podejmowanych przez siebie samego i inne osoby.

Efektywność

Efektywność jest podstawową właściwością *strategicznego wstępowania*. Polega ona głównie na kalkulowaniu przez tancerza, rodziców, trenerów i sędziów każdego podejmowanego przez nich wysiłku (np. fizycznego, finansowego, organizacyjnego). Ponieważ w subświecie społecznym tańca towarzyskiego konkurencja jest bardzo duża, nie ma tam miejsca na wdrażanie kosztownych

pod różnymi względami działań, które nie przynoszą zysku, czyli nie zwiększają szans na zdobycie kolejnej klasy i prześcignięcie rywali. Każde posunięcie oparte jest na zasadzie maksymalizacji zysków.

Efektywność charakteryzuje znaczną większość działań podejmowanych przez tancerzy. Definicję sytuacji i poczynąń, a także swoje miejsce w środowisku tancerz konstruuje w oparciu o tę właśnie zasadę – maksymalizacji zysków, a więc efektywności wszelkich podejmowanych działań. Efektywność działania głównego osiągana jest poprzez udział w turniejach (im więcej, tym wyższa liczba punktów danej pary), liczbę zdobytych punktów, posiadaną klasę, subiektywne odczucie dotyczące rozwoju tanecznego czy bycie rozpoznawalnym przez publiczność, tancerzy, a przede wszystkim przez sędziów.

Efektywność przejawia się również w podejściu do czasu kontuzji. Musi być on jak najlepiej wykorzystany. Można go spożytkować w sposób umożliwiający dalszą karierę. Efektywne wykorzystanie tego czasu opisuje jedna z trenerek:

Jest kontuzja, nie przeskoczmy tego. Musimy myśleć, co dalej, jak z tego wybrnąć, jakie są rokowania, ile czasu zajmie/ znaczy, ile czasu musimy pozbyć czy zrezygnować z treningów i co w tym czasie możemy zrobić, jak ten czas wykorzystać, (1) na inne ewentualnie zaległe rzeczy, czy w inny sposób, żeby go po prostu nie stracić. Nie zmarnować.

(była tancerka tańca towarzyskiego, trenerka, była łyżwiarka figurowa, właścicielka klubu tańca, lat 35)

Tancerze postrzegają czas i wypadki w swoim życiu oraz w życiu partnera strategicznie, biorąc pod uwagę to, na ile uniemożliwią im one realizowanie działania głównego. Kontuzje swoje i partnera opisują oni jako przymusową, nieefektywną przerwę w *strategicznym wstępowaniu*. Takie traktowanie czasu dotyczy także na przykład pór roku. Postrzegane są one strategicznie; ostatnie miesiące przed wakacjami (kiedy nie ma turniejów) są wykorzystywane bardzo intensywnie, aby nabywać wystarczającą liczbę punktów do uzyskania kolejnej klasy.

Innym działaniem opartym o zasadę efektywności jest uczestniczenie w treningach. Mogą one odbywać się w normalnym, tygodniowym trybie. Wówczas tancerz – w zależności od etapu kariery, na którym się znajduje – uczęszcza na nie od dwóch do sześciu razy na tydzień. W trakcie wakacji treningi są intensyfikowane, w tym celu organizuje się obozy treningowe. Zasada maksymalizowania efektywności podczas obozów polega na tym, by w danym czasie zdobyć jak najwięcej umiejętności, by jak najwięcej z nich „weszło w ruch/ weszło w ciało”. Im więcej i im bardziej są one wpojone, tym lepiej oceniany jest trening, obóz, partner, trener. Przy ocenie partnera tanecznego ważne są nie

tylko zewnętrzne kryteria, np. wspólnie uzyskane punkty czy klasy. Tancerze obserwują także zachowanie i reakcje ciała partnera w trakcie i po treningu (np. zmęczenie, pot, skupienie itp.). W przypadku oceny trenera ważne jest to, ile udało się pod jego opieką osiągnąć, czy traktuje on swoje pary sprawiedliwie, nikogo nie faworyzuje. Poniżej przytaczam dwie wypowiedzi opisujące dobre i złe praktyki trenerskie:

D.B.: Po czym mógłbyś ocenić, że jakiś trener jest dobry?

R.: Po tym, yyy no po treningu z nim, wiadomo, kiedy bym wziął jakąś lekcję prywatną z tym trenerem i czasem czujesz tak, że przez te czterdzieści pięć minut, że czterdzieści pięć minut później tańczę lepiej niż wcześniej, prawda, a czasami jest tak, że potańczyłem trochę, ale nic mi to nie dało właściwie.

(tancerz tańca towarzyskiego, klasa B-st/B-la, lat 15)

w moim poprzednim klubie było tak, że trenerka miała jakby swoje ulubione pary i zwracała uwagę tylko na nie, a reszta sobie po prostu tańczyła, bo jest. No to, to za bardzo nie pomoże właśnie w tańcu. Ja tam tańczyłam półtora roku, no a nie osiągnęłam w żadnej nic, bo jak zaczęłam w klasie E, tak skończyłam w tym klubie w klasie E i byłam na dwóch turniejach, i ostatnie miejsca jakieś tam zajmowaliśmy.

(tancerka tańca towarzyskiego, klasa A-st/B-la, aktualnie bez partnera tanecznego, lat 16)

Z perspektywy opłacalności i realizowania działania głównego tancerze oceniają także turnieje. To, czy dla danego tancerza jest korzystne wystartować w określonym turnieju, uzależnione jest od wielu czynników mających wpływ na punktację końcową, co z kolei wynika z zasad awansu z jednej klasy do następnej.

Kontakty rodziców z dziećmi również podlegają ocenie opartej na zasadzie efektywności. Główną rolą rodziców jest wspieranie dziecka w *strategicznym wstępowaniu*. Wszelkie posunięcia ze strony rodziców, które mogą zmniejszyć szanse na zdobycie wysokiej punktacji, są oceniane bardzo krytycznie.

Zasada efektywności turnieju realizowana jest również poprzez to, że tancerze nie myślą o błędach, jakie popełnili we wcześniejszych tańcach. Skupiają się na bieżącym występie po to, aby złe emocje nie wpływały na wyniki w następnych tańcach. Należy przepracować je później, jednak podczas tańca pod okiem sędziów dla tancerzy liczy się każda chwila.

Efektywność w kontekście kategorii głównej odnosi się nie tylko do działań tancerzy, ale także do używanego stroju, obuwia i innych obiektów wspierających tancerza. Powinny one sprzyjać osiągnięciu przez niego celu głównego. Efektywność jest też kryterium oceny trenera przez trenera i sędziego przez trenera. Ilustruje to wypowiedź jednego z trenerów:

dobrzy sędziowie, którzy na przykład sami [są] trenerami, wychowali ileś tam par, którzy przede wszystkim wychowali sami ileś tam par, byli praktykami, nie tylko [mieli do czynienia z] książkami, bo można zostać sędzią w polskim tańcu towarzyskim wcale nie tańcząc. Bodajże jest taki przepis, że nauczy się pani książki na pamięć, nauczy się pani tańczyć tych figur, które tam są, a to jest tylko opis kroków, opis kroków, może pani zdać, może pani sędziować, ale teoretycznie pani umie, tak? No ale, no nie, nie dotknęła pani tego tematu. Tak naprawdę nie oceni pani tańca, oceni pani tylko, czy było pół obrotu, czy było trochę mniej, prawda? Ale tańca pani nie oceni.

(trener tańca towarzyskiego w państwowym klubie tańca, były tancerz, lat około 45)

Jeśli chodzi o rzeczywiste relacje pomiędzy partnerami oraz te ukazywane przez nich na parkiecie, to także podlegają one zasadzie efektywności oraz kalkulacyjności możliwych zysków i strat. Wszelkie kłótnie, nieporozumienia, niedopowiedzenia są rozwiązywane przed turniejem, przed wejściem na parkiet, by nie miały wpływu na taniec i ocenę sędziów. Dobrze takie podejście opisuje poniższy cytat:

D.B.: A jak to się robi, że się pokłócisz z partnerką, albo na przykład jej nie lubisz, a musisz wyjść na parkiet i okazać na przykład jakieś emocje pozytywne? Jak to się robi?

R.: No, tego się nie da opisać, trzeba ten, się tego nauczyć. To jest po prostu doświadczenie. Trzeba samemu sobie **przekalkulować**, że bardziej się, że nie opłaca się tam na nią dąsać, tylko trzeba robić swoje.

(tancerz tańca towarzyskiego, klasa A-st/B-la, lat 16)

Zasada efektywności ma także duży wpływ na przebieg kariery tancerza. Ważnym czynnikiem interweniującym w przebieg kariery jest subiektywnie postrzegana możliwość jej kontynuowania i uzyskiwania coraz wyższych stopni w tańcu. Jeśli tancerz nie widzi takiej sposobności, czyli np. jego dotychczasowe osiągnięcia tego nie prognozują, wówczas może zaprzestać tańca. Może też kontynuować uprawianie go, lecz w momencie ważnych wyborów życiowych jest bardziej prawdopodobne, że porzuci taniec na rzecz innych działań, które dadzą mu większe szanse powodzenia. Również jeśli ktoś wiele zainwestuje w dany etap *strategicznego wstępowania*, np. konkretną edycję Mistrzostw Polski, i poniesie tam porażkę, może go to na tyle zniechęcić, że nie będzie chciał dalej tańczyć. Innym powodem związanym z taką porażką mogą być nieporozumienia w parze, co bywa, że skutkuje jej rozpadem i zakończeniem kariery przez jednego lub oboje tancerzy.

Konstruowanie granic subświata społecznego

Strategiczne wstępowanie oraz inne działania podejmowane przez tancerzy, trenerów, sędziów, rodziców i pozostałe zaangażowane osoby przebiegają

wewnątrz subświata społecznego tańca towarzyskiego. Jego granice konstruowane są przez uczestników poprzez następujące działania:

- **negocjowanie** tego, co jest, a co nie jest tańcem towarzyskim (kontrowersje dotyczą np. figur akrobatycznych);

- **profesjonalizację**, czyli wyłonienie spośród członków środowiska osób pełniących poszczególne role, np. sędziego, trenera, sędzio-trenera (osoba pełniąca obie te role);

- **rywalizację związaną z działaniem podstawowym**, czyli uznawanie przez różne rodzaje tancerzy tego, co jest prawdziwym tańcem, jak należy go wykonywać;

- **reguły instytucjonalne, w tym biurokratyczne**, czyli np. konieczność posiadania książeczki startowej, karty magnetycznej, uiszczenia składki i przynależności do klubu. Bez spełnienia tych warunków nie można realizować działania głównego, czyli startować w turniejach.

Granice między innymi subświatami w tańcu widoczne są w sposobie traktowania tancerzy innych stylów czy opowiadania o nich. Na przykład tancerze hip-hop charakteryzują się brakiem elegancji, balet to „faceci w rajtuzach”, a inne style nie dają możliwości rywalizacji, uniemożliwiają zatem rozwój. Z drugiej strony tancerka flamenco, z którą przeprowadzałam wywiad, uznała, że taniec towarzyski charakteryzuje zbyt sportowe podejście, ponieważ tancerze startują z numerem na plecach, nie ma wyrazu artystycznego – nie jest to zatem sztuka, ale sport. Jak widać, granice pomiędzy subświatami w społecznym świecie tańca charakteryzują znaczne różnice w definiowaniu działania głównego, czyli tego, jak powinno się tańczyć i co w tańcu jest najważniejsze.

Strategiczne wstępowanie to kategoria główna działania, którego dotyczy spór wewnątrz subświata społecznego tańca towarzyskiego. Dla tancerzy młodszych sportowy taniec towarzyski opiera się na rywalizacji. Głównym motywem jest uzyskiwanie przewagi, konkurowanie. Dla przykładu, w kategorii *hobby dance* startują raczej osoby starsze i ich celem jest taniec dla przyjemności. Nie tańczą dla wygranej, konkurencja jest mniejsza, a co za tym idzie – jest mniej przepisów.

Ustalenie takich granic, mających często charakter instytucjonalny, jest ważnym czynnikiem wpływającym na rodzaj i charakter działań podejmowanych wewnątrz tego subświata społecznego.

3.2.2. Rozpoczęcie kariery tanecznej

Rozpoczęcie kariery tanecznej ma miejsce, gdy zaistnieją warunki przyczynowe. Są to wszelkie zdarzenia i sytuacje, które prowadzą do podjęcia przez aktora społecznego określonych działań (Strauss, Corbin, 1990: 100–101;

Konecki, 2000: 49). W przypadku tancerzy towarzyskich mogą one pochodzić od tancerza lub od jego rodziców, albo też od obu stron, np. gdy tancerz jest małym dzieckiem, a rodzice inicjują jego kontakt z tańcem.

Motywy tancerzy możemy podzielić następująco:

1. Gdy inicjatorem jest dziecko:

- ma upodobanie do muzyki;
- tańczy od dziecka, „od zawsze”;
- ma upodobanie do tańca – lub szerzej – ruchu;
- lubi mieć dodatkowe zajęcia;
- w zajęciach tanecznych uczestniczą koledzy, rodzeństwo, są oni zainteresowani tańcem;

• uwagę na ten rodzaj działalności zwrócił program telewizyjny „Taniec z Gwiazdami” (także w przypadku wznowienia kariery);

• ciekawość, zainteresowanie czymś nowym, uatrakcyjnienie swojego życia; może to mieć miejsce w kontekście dotychczasowej kariery w jakiejś innej dziedzinie, np. łyżwiarstwie figurowym;

• w przypadku dziewczynek – chęć noszenia sukni, malowania się, noszenia butów na obcasach;

• chęć pokazywania się, robienie występów w domu.

2. Gdy inicjatorem jest rodzic:

• chęć nauczenia dziecka tańca;

• zauważenie scenicznych cech u dziecka, np. gdy dziecko lubi się prezentować, ma zamiłowanie do występów;

• chęć, by dziecko rozpoczęło nową aktywność, która może je uchronić np. przed „złym towarzystwem”, narkotykami itd.;

• uczestniczenie w kursach dzieci z rodziny, znajomych;

• w przypadku chłopców często jest to decyzja mam, gdyż zdarza się, że ojcowie pozostają pod wpływem stereotypu tancerza, który sugeruje, że są oni zniewieściali, a także mają skłonności homoseksualne;

• rekompensowanie swoich niepowodzeń (przerzucanie swoich ambicji na dzieci), ponieważ:

zbyt często rodzice jakby własne kompleksy leczą przy pomocy dzieci. I nie są w stanie, i stąd się zaczyna wszystko. A jeszcze jak trener zaczyna leczyć, albo boi się, że mu para odejdzie i zaczyna, i zaczyna tworzyć legendy typu, że a to sędziowie się nie poznali, a to tam, a to musieli tą parę dać do przodu, bo to, bo to na przykład córka sponsora czy coś. No i zaczyna się opowiadać i tworzyć różne cuda-wianki i, i w tym momencie to się w ogóle to zaczyna robić bardzo niesympatyczne, bardzo nieładne, bo każdy chce, chciałby, żeby to jego dziecko jak Bóg wie jakie było.

(trener tańca towarzyskiego, sędzia, były tancerz, lat około 50)

Kontekstem bardzo istotnym dla rozpoczęcia *strategicznego wstępowania* jest wiek. Aby osiągnąć sukces, czyli zająć wysoko w tej hierarchii, tancerze powinni zacząć swą karierę jako 6–7-letnie dzieci. Są także „późne starty”, np. wiek 19 lat. W takim przypadku wyjątkowo może udać się tancerzowi osiągnąć sukces w tańcu towarzyskim. Dla osób zaczynających jeszcze później droga do sportowego tańca towarzyskiego jest właściwie zamknięta.

Osobą mającą wpływ na rozpoczęcie kariery może być również np. nauczyciel w szkole, który zauważa zdolności dziecka i w porozumieniu z rodzicami pomaga w rozwoju jego kariery lub znajomy rodziców, którego dziecko uczęszcza na takie zajęcia. Co ciekawe, ingerencja tych osób może też zatrzymywać lub spowalniać rozwój kariery tancerza, co ilustruje poniższy cytat:

rodzice [chcieli] zapisać mnie do mojego wujka, który prowadził yy (2) to się nazywało tańce ludowe „Poltex”? Coś takiego, u nas w Łodzi takie bardzo znane, ale wujek stwierdził, że nie mam poczucia rytmu, że to, że to jednak to nie dla mnie, że nie da rady.

(tancerz i instruktor tańca towarzyskiego, klasa S-st/S-la, student pedagogiki, specjalizacja wychowanie fizyczne i zdrowotne, lat 22)

Opisane wyżej osoby inicjują karierę tancerza, ich działanie ma charakter wstępny, zaś właściwą aktywność podejmuje dziecko lub rodzic. Zazwyczaj w przypadku jednej osoby występuje kilka warunków przyczynowych. Nie wykluczają się one, ale wzmacniają oddziaływanie na przebieg kariery, np. motywacje wspólne dziecka i rodziców – ewentualnie osoby trzeciej – są bardziej skuteczne niż np. motywacja tylko ze strony dziecka. Powyższe przykłady pokazują także, w jaki sposób kariera taneczna od jej początków jest kształtowana społecznie.

3.2.3. Warunki interweniujące

Warunki te mają wpływ na przebieg kariery tanecznej i występują na poziomach: międzynarodowym, krajowym, społeczności, organizacyjno-instytucjonalnym, wewnątrzorganizacyjnym, grupowo-indywidualnym, interakcji i działania (por.: Strauss, Corbin, 1990: 102–104; Konecki, 2000: 49).

Warunki wpływające na *strategiczne wstępowanie* i dążenie do osiągnięcia wyższych pozycji w tańcu to:

1. Na poziomie międzynarodowym:

- turnieje międzynarodowe (najśłynniejszy w Blackpool), zestandaryzowane warunki przyznawania punktów, oceniania;
- międzynarodowe kariery najlepszych tancerzy;
- przynależność Polskiego Towarzystwa Tanecznego do międzynarodowych

organizacji tanecznych (International DanceSport Federation, International Dance Organization);

- reguły ustalone na poziomie światowym (np. podział na tańce standardowe i latynoamerykańskie) oraz dotyczące konstruowania choreografii. Ich szczegółowość opisuje wypowiedź jednej z trenerek:

R.: Pary tańczą trzy części paso doble na dużych turniejach, takie są przepisy i pary nie wykonują akcentu na drugą część, tylko na trzecią.

D.B.: A tak jest na całym świecie, że się tańczy minutę trzydzieści?

R.: No tam jest, ja to uśredniłam [...] tam pierwszy taniec jest dwie minuty, minuta czterdzieści, minuta dziesięć jive na przykład, nie? [...] więc tam różny taniec ma różne yy, różne długości.

D.B.: Ale to jest, to są takie tendencje, że tak powiem, światowe, czy gdzieś tam/

R.: Tak, przepisy. Przepisy są.

(była tancerka tańca towarzyskiego, trenerka, była łyżwiarka figurowa, właścicielka klubu tańca, lat 35)

- reguły nieformalne dotyczące konstruowania repertuaru par w poszczególnych klasach. Przedstawia je poniższa wypowiedź trenera:

tak jakoś przyjęło się na całym/ w całej Europie, że jeżeli wyrzucają tańce, to to jest właśnie fokstrot wyrzucony i paso doble do wyższych klas, jeżeli tak mają. I po prostu. No, a u dzieci jeszcze mniej, bo na przykład dziewięciolatki, dziesięć, jedenaście – tańczą tylko trzy tańce.

(trener tańca towarzyskiego, sędzia, były tancerz, lat około 50)

- reguły dotyczące konkurencji, nieformalne reguły finansowe, promowanie tancerzy – opisane zostały następująco:

to jest sztuka i tak powinno/ jako taka powinna być traktowana i przyjmowana, bo inaczej/ Już są symptomy takie, przez to ściganie się wkłada się w to bardzo dużo pieniędzy, że zaczynają wygrywać federacje czy poszczególni zawodnicy, którzy dysponują większą gotówką, nie ci najzdolniejsi, [ale] ci, którzy mają więcej pieniędzy.

(trener tańca towarzyskiego w państwowym klubie tańca, były tancerz, lat około 45)

- otwarcie granic, zniknięcie „żelaznej kurtyny”, które spowodowało, że taniec rozwija się w wielu miejscach, rywalizacja rośnie, szczególnie jeśli chodzi o pary ze Wschodu.

2. Na poziomie krajowym:

- monopol regulacyjno-normatywny PTT;
- krajowy zasięg turniejów;
- Mistrzostwa Polski;

- historia tańca towarzyskiego w Polsce;
- specyfika krajowych uregulowań formalnych, np. możliwość sędziowania trenowanych przez siebie par lub własnych dzieci;
- ustroj państwowy w Polsce – wraz z jego zmianą w 1989 r. zmieniły się priorytety finansowania, zasady organizacyjne, które miały duży wpływ na działanie główne;
- według Barbary Bittner (2004: 47, 57, 69, 110 i in.) na przebieg kariery tancerza (w tym przypadku baletowego) oddziałują reguły instytucjonalne, warunki ekonomiczne, polityczne, które np. decydują o angażowaniu tancerza lub jego degradacji. Do takich warunków makrostrukturalnych mających zdecydowany wpływ (z punktu widzenia rozwoju kariery nie tylko negatywny) należy np. wojna, zmiana ustrojowa;
- wielkość kraju, a zatem liczba par, możliwość reprezentowania go i związany z tym poziom rywalizacji;
- programy telewizyjne związane z tańcem – powodują one większe zainteresowanie tańcem, chęć sponsorowania turniejów, większą liczbę uczniów w szkołach tańca.

3. Na poziomie społeczności:

- specyficzne wzorce kobiecości/męskości;
- odmienne postrzeganie dzieciństwa i dzieci;
- poczucie wyjątkowości (tańca i tancerzy).

4. Na poziomie organizacyjno-instytucjonalnym:

- wymagane wstąpienie do PTT – posiadanie książeczki i karty magnetycznej konieczne do uczestniczenia w turniejach;
- konieczność przestrzegania regulaminu PTT;
- zinstytucjonalizowany i organizacyjny wybór sędziów oraz trenerów;
- zinstytucjonalizowane przyznawanie kolejnych stopni w tańcu towarzyskim;
- podporządkowanie trybu i cyklu treningów ocenie tańca przez sędziów.

5. Na poziomie wewnątrzorganizacyjnym:

- relacje pomiędzy miastami i regionami – korzystniejsze ocenianie przez sędziów swoich okręgów;
- relacje między trenerami z różnych klubów, konkurencja pomiędzy klubami.

6. Na poziomie grupowo-indywidualnym:

- umiejętności poszczególnych osób: tancerzy, rodziców, sędziów, trenerów;
- znani i poważani trenerzy lub tancerze, na których chcą się wzorować młodzi tancerze (m. in. znaczący inni);

- wygląd tancerzy, charyzma, np. rodzaj ciała (wzrost, kolor włosów, kar-nacja) może uniemożliwić tancerzowi wejście do konkretnych projektów ta-necznych;

- występowanie kontuzji, wyłączenie z tańca, czasami powodujące zakoń-czenie kariery.

7. Na poziomie interakcji:

- współpraca z partnerem – interakcja, bez której nie może zaistnieć dzia-łanie główne;

- mentorska, rodzicielska relacja z trenerem;

- kontakt z sędziami i ich ocena;

- współpraca z rodzicami (trenerów i dzieci) – zaangażowanie i finanso-wanie;

- relacja z innymi parami, zarówno fair, jak i nie fair;

- relacja z publicznością, umiejętność nawiązania kontaktu.

8. Na poziomie działania:

- planowe i strategiczne dążenie do osiągnięcia coraz wyższych pozycji in-stytucjonalnych w tańcu towarzyskim;

- możliwość działania w określonym zakresie jest uzależniona od warun-ków fizycznych, np. elastyczności ciała, łatwości technicznej, gestów i wyrazu artystycznego;

- działania podjęte przed rozpoczęciem kariery, mające wpływ na jej prze-bieg, np. dobra kondycja fizyczna uzyskana w wyniku uprawiania innego sportu.

Innymi warunkami, które interweniują w przebieg działania głównego oraz kariery tancerza tańca towarzyskiego, są: jego sytuacja finansowa, insty-tucjonalizacja, wielkość miasta, z którego pochodzi. W późniejszym stadium kariery (jako trenera, właściciela klubu tańca) mogą to być także miejsce za-mieszkania, przemiany ustrojowe przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięć-dziesiątych, w tym ich wpływ m. in. na kontekst finansowy, instytucjonalny tańca towarzyskiego.

Warunkiem interweniującym szczególnie istotnym z punktu widzenia ka-riery tancerza jest kapitał finansowy, bez którego, w szczególności na później-szych etapach kariery, nie można jej efektywnie rozwijać. Wpływ na działanie główne ma również posiadany kapitał fizyczny, tj. kondycja ciała, umiejętności. Znaczenie mają tutaj jego cechy i spełnienie wymagań rynku, w tym także cechy niezmiennie, jak kolor skóry, które bardziej lub mniej odpowiadają kon-wencji. Potwierdza to, że ciało jest traktowane jak narzędzie czy instrument zdobywania kolejnych szczebli kariery (por.: Goffman, 2006: 170; Hanna, 1988: XIII; Merleau-Ponty, 2001: 100). Różne aspekty dostosowywania ciała do wymogów konkurencji opisuje poniższy cytat:

do tańca takiego towarzyskiego bardziej właśnie lgną, nie wiem, tacy ludzie jak my, czyli biali/ (śmiej się) biali ludzie. Nie, no głupio strasznie (śmiej), ale, no nie wiem, jakoś ten taniec towarzyski, jakoś tak obcokrajowców/ Tak że przyznam się, że, że raczej ciężko. Jakoś Latynosi tak, Murzynów jest bardzo mało w tańcu towarzyskim. W innych tańcach jak najbardziej, jakieś breki [break dance], coś, dają tam radę, a mało jest Murzynów w tańcu towarzyskim. Jakoś ich to nie kręci.

(tancerz i instruktor tańca towarzyskiego, klasa S-st/S-la, student pedagogiki, specjalizacja wychowanie fizyczne i zdrowotne, lat 22)

Na decyzje dotyczące dalszego przebiegu kariery tancerza wpływają niezradko jego bliscy, np. żona, mąż. Ich działania także mogą odegrać rolę warunków interweniujących. W przypadku starszych osób, na dalszych etapach ich kariery ten wpływ może być mobilizujący. Jeden z moich rozmówców został przez swoją przyszłą żonę zmotywowany do założenia klubu tańca, mimo że planował zrezygnować z kontynuowania kariery w tej dziedzinie. Dla młodszych tancerzy decydująca o przebiegu kariery jest rola rodziców. Innym warunkiem interweniującym w przebieg kariery, mającym związek z pełnieniem ról społecznych, jest posiadanie rodziny i dzieci. W przypadku tancerek praktycznie kończy to ich karierę, natomiast odnośnie do tancerzy – modyfikuje ją, gdyż zmusza do uwzględnienia zmiany warunków, m. in. finansowych. Ten aspekt kariery został opisany w kolejnym rozdziale.

Wymagania finansowe

Kwestie finansowe są podstawowym wymogiem, bez którego nie ma możliwości realizowania działania głównego, ani nawet rozpoczęcia kariery tancerza tańca towarzyskiego. Finansowanie dotyczy następujących działań:

- zajęcia grupowe w klubie z trenerem macierzystym (w 2009 r. było to ok. 80–120 zł miesięcznie);
- zajęcia indywidualne w klubie z trenerem macierzystym;
- zajęcia indywidualne w klubie z trenerem zewnętrznym;
- zajęcia grupowe w klubie z trenerem zewnętrznym;
- zajęcia indywidualne z trenerem zewnętrznym na wyjeździe;
- obozy taneczne;
- kupno strojów i obuwia;
- dojazdy na turnieje;
- składki klubowe;
- składki członkowskie PTT;
- uczestnictwo w turniejach (opłata startowa w przypadku dzieci, bilety wejściowe dla rodziców);

- usługi fryzjera, makijażystki, solarium, kupno kosmetyków, np. samo-opalacza, kremu z brokatem itp.

Osobami finansującymi te wydatki są głównie rodzice (patrz także punkt 3.2.7). Należy zauważyć, że w karierze tancerza mało jest sytuacji, w których sam mógłby zarobić pieniądze na konieczne wydatki. Dzieje się tak ze względu na brak czasu oraz okazji do np. płatnych występów. Możliwość zarabiania poprzez taniec jest dla tancerzy (nie tylko towarzyskich) istotnym punktem kariery. To jednocześnie element definicji tancerza jako „zawodowca” na podstawie regulaminu PTT.

Możliwości finansowe rodziców są również jednym z kryteriów oceny szans powodzenia danego dziecka w tańcu towarzyskim. Dobrze ilustruje to zjawisko wypowiedź jednego z trenerów:

to jest sport kosztowny bardzo. Gdzie ja na przykład patrzyłem/ oho, to już teraz to już mniej, ale pamiętam pierwszy taki swój przypadek. Jak zaczynałem pracę, takiego miałem chłopaka, w ogóle się nie nadawał, totalne zero, ale mieszkalem na Bałutach i wtedy rodzice: „Może pana podwieziemy, może w tamtą stronę?” Wychodzę, a tam piękne białe audi, nie? No mówię: dobra, nadaje się do tańca. Autentycznie, takie były moje myśli.

(trener tańca towarzyskiego w państwowym klubie tańca, były tancerz, lat około 45)

Kwestie finansowe zyskały na znaczeniu w wyniku transformacji systemowej. Przed 1989 r. te sprawy leżały w gestii rozmaitych domów kultury czy innych instytucji wspierających rozwój kulturalny. Jeden z byłych tancerzy opisywał czasy komunistyczne, kiedy kluby zwracały tancerzom koszty podróży. Mówił także, że czasem udawało mu się odebrać je podwójnie – również od organizatorów turnieju. W trakcie przemian systemowych wydziały i domy kultury zaczęły mieć problemy finansowe, co spowodowało zmniejszenie dotacji na wyjazdy tancerzy. Wówczas za udział w turnieju zaczęły obowiązywać opłaty wpisowe.

W związku z tymi zmianami troska o aspekt finansowy dotknęła także organizatorów turniejów. Z powodu ograniczania środków na kulturę przyznawanych przez władze na różnych szczeblach (od władz gminy po władze państwowe), turnieje są według rozmówców coraz bardziej sportowe, a coraz mniej artystyczne, brakuje w nich atmosfery (patrz punkt 3.2.11. *Aspekt estetyczny i konwencja tańca*), odpowiedniego wystroju sali.

Wielu tancerzy towarzyskich pozostaje w pewien sposób związanych z tańcem. Jeśli odchodzą, to często dlatego, że rodzice lub sami tancerze, już jako osoby dorosłe, nie mają wystarczających środków finansowych, aby kontynuować hobby. Poniższy cytat pokazuje jak ważnym warunkiem jest posiadanie przez tancerza odpowiednich zasobów finansowych:

D.B.: A dlaczego teraz nie tańczysz?

R.: Bo mnie na to nie stać [...] Jeśli ktoś chce, nie wiem, coś tam osiągnąć w tym tańcu, no to generalnie, ile tam może być: talent jest 10%, 50%, 60%, nawet 70%/ Nie, nie, to to nie wiem/ Talent 10%, 40% ciężka praca, 50% pieniądze. Bo jak nie ma pieniędzy, nawet ktoś najzdolniejszy w świecie, to nic nie zrobi. Sukienki, standardowe na przykład i takie, no różne, to taka średnia cena nowej sukienki, no to jest minimum 3000, no i może lecieć hardcore'owo w górę, naprawdę [...] zależy, co tam się napakuje na te sukienki, może być i 50 000, może być 60 000 za sukienkę.

(była tancerka tańca towarzyskiego, lat 24)

Wymagania finansowe rosną wraz z czasem, jaki para poświęciła na taniec, rosnącym zaangażowaniem, coraz wyższymi klasami i lepszymi strojami. Do pewnego etapu małe nakłady finansowe powiązane z dużą pracą i poświęceniem mogą wystarczyć. Na wyższym poziomie (klasa B, A, S) te wymagania rosną, konkurencyjne pary angażują coraz więcej środków finansowych i czasu. Wówczas nie można już z powodzeniem rywalizować z innymi, nie przeznaczając na to dużych środków pieniężnych. Wydaje się, że głównym czynnikiem sprawiającym, że pieniądze mają tak duże znaczenie w tańcu towarzyskim jest zacięta rywalizacja pomiędzy parami. Powoduje ona chęć prześcigania się nawzajem. Tancerze korzystają z następnych szkoleń u coraz lepszych (i droższych) specjalistów, szyją wymyślniejsze stroje. W innych stylach tańca (balet, taniec brzucha, flamenco), które nie mają charakteru sportowego i w których wykonawcy zarabiają tańcem, kwestie inwestycji finansowych nie mają aż tak wielkiego znaczenia. Oczywiście, wraz z rosnącym zaangażowaniem w każdy rodzaj tańca, tancerz chce bardziej wejść w konwencję, kupuje zatem lepsze stroje, szkoli się u znanych nauczycieli. Rywalizacja jednak opiera się raczej na umiejętnościach, ekspresji, zaś kostium i drogie lekcje mają znaczenie drugorzędne. W tańcu towarzyskim jest inaczej. Aby para została zauważona przez sędziów w trakcie tańca na turnieju, tancerze muszą zainwestować w strój. W innych stylach tancerz jest często sam na scenie lub w otoczeniu innych wykonawców, ale występ jest dłuższy i tancerzy łatwiej jest sędziom porównać.

Przeszkody w karierze tanecznej

Na drodze tancerza do realizowania i rozwijania kariery mogą pojawiać się rozmaite przeszkody. Bywa, że powodują one przerwanie kariery lub jej zawieszenie. Celem tancerza jest zredukowanie wpływu tych przeszkód. Ich pochodzenie może być bardzo różne.

Utrudnienia mogą być związane z wpływem **rodziców** na przebieg kariery tancerza. Ich znaczenie jest bardzo duże, co dobrze ilustruje poniższy cytat:

największym napędem jeśli chodzi o rozwój dziecka są rodzice. Jeżeli ich nie ma/ nie ma nie ma szans na/ nie ma szans na przetrwanie. Jeżeli ktoś się kimś nie zajmie, bo tutaj jest żądza pieniądza, i mówię, jeżeli rodzice nie wpadają w tą pasję, nie chcą inwestować jakby w swoje dziecko, no to nie ma innej możliwości, żeby ktoś się rozwinął. Tu trzeba brać lekcje, tu trzeba jeździć, tu trzeba cały czas/ jakby no, na tym to polega.

(tancerz i instruktor tańca towarzyskiego, klasa S-st/S-la, student pedagogiki, specjalizacja wychowanie fizyczne i zdrowotne, lat 22)

Również niewystarczające zaangażowanie rodziców w kształtowanie „tanecznych cech charakteru”³ dziecka ma negatywny wpływ na rozwój jego kariery. Bez ich konsekwencji i odpowiedzialności dziecko nie utrzyma się w tańcu. Jak mówi jeden z byłych tancerzy:

ja w swojej karierze, no piętnastoletniej, akurat miałem szczęście, udawało się trafiać na takich ludzi solidnych, solidnych, ci tacy niekonsekwentni odpadali. Tu jest taka, taka, brzydkie słowo, naturalna selekcja, oni sami się wykruszają, nie spełniają jakichś warunków, nie chce im się. Przychodzi, na przykład teraz zima, wszystko w porządku, przychodzi no bo jest ciepłutko, ale przychodzi maj, a no mamusi się nie chce, bo trzeba jechać na działkę, a to nie pójdziemy na tańce, nie? No i wtedy oni się naturalnie wykruszają, bo nie przyjdą na trening raz, drugi, trzeci. Potem przychodzą, no on nie umie, no i płacze, czy pojedzie na zawody, przeegra z innym, no i wtedy mamunia najczęściej nie wytrzymuje stresu, bo jej dziecko nie będzie przerywało, i rezygnują.

(trener tańca towarzyskiego w państwowym klubie tańca, były tancerz, lat około 45)

Kolejnym czynnikiem, który zaburza przebieg kariery tanecznej dziecka, jest negatywna opinia matki o tej aktywności. Negatywna opinia ojca, jeśli on interesuje się hobby dziecka, ma mniejsze znaczenie. Zresztą ojcowie zazwyczaj popierają taniec córek, natomiast przeciwstawiają się trenowaniu chłopców. Dzieje się tak ze względu na stereotyp tancerza jako osoby zniewieściałej i o orientacji homoseksualnej.

Bardzo istotny wpływ na przebieg kariery, a zatem i na pojawienie się przeszkód, mają **relacje z trenerami i partnerami tanecznymi** oraz działania tych osób. Tancerze wkładają wiele wysiłku, aby przezwyciężyć te utrudnienia. Jednym z poważniejszych problemów w karierze tancerza może być niedopasowanie partnera tanecznego pod wieloma różnymi względami. Podstawową strategią, wdrażaną przez tancerza lub jego rodziców, jest wówczas zmiana partnera, dopasowanie innej osoby do swoich możliwości i ambicji. Podobne posunięcia są podejmowane w przypadku niekorzystnej oceny trenera, np. niespełniania przez niego podstawowego obowiązku, jakim jest ułatwianie, umożliwianie

³ Są to cechy psychiczne, które pozwalają na utrzymanie się i skuteczne rywalizowanie w subświecie społecznym tańca towarzyskiego. Zjawisko to zostało opisane w punkcie 3.2.8.

tancerzowi *strategicznego wstępowania*. Innym środkiem zaradczym jest zmiana klubu tanecznego. Korzystają z tego kluby, w szczególności prywatne, i na tym opierają swoje działania marketingowe mające zachęcić pary do przechodzenia z jednego klubu do innego. Utrata trenera i brak zaangażowania w znalezienie nowego może być inną okolicznością znacznie utrudniającą i hamującą rozwój tanecznej kariery. Kolejnym problemem jest brak partnera i wszystkie niedogodności z tym związane (np. niemożność trenowania w parze, występowania na turniejach) oraz niemożność znalezienia partnera na początku kariery lub przez dłuższy czas na późniejszych etapach.

Przeszkody w rozwijaniu kariery tanecznej mogą wynikać także z cech charakteru, działań **samego tancerza** oraz niektórych jego sposobów radzenia sobie z pozostałymi utrudnieniami.

Czynnik hamujący w realizowaniu działania głównego stanowią problemy zdrowotne oraz kontuzje (tancerza lub partnera), czyli *zepsucie narzędzia*, szczególnie te wynikające z przyczyn naturalnych, jak dojrzewanie, wzrost, których nie można wyleczyć ani zlekceważyć. Poniższe cytaty ukazują, jak dużą rolę odgrywa ciało i jego ograniczenia:

mój partner raz miał/ skruszyła mu się kość w kolanie, czy coś takiego, no i nie tańczyliśmy pół roku, bo no miał przerwę. Nie pojechaliśmy wtedy na obóz, właśnie też dużo straciliśmy.

(tancerka tańca towarzyskiego klasa A-st/B-la, aktualnie bez partnera tanecznego, lat 16)

achillesy nie chciały się/ ten, oderwały się, ale to jest chyba spo/ to było spowodowane wiekiem dojrzewania, kości chyba szybciej zaczęły rosnąć niż ścięgna dawały radę, coś w tym stylu. Pamiętam, że miałem wszystko przerwać, myślałem, że nie będę chodzić w ogóle już.

(tancerz i instruktor tańca towarzyskiego, klasa S-st/S-la, student pedagogiki, specjalizacja wychowanie fizyczne i zdrowotne, lat 22)

Inną przeszkodą, także związaną z kapitałem fizycznym, jest ciąża tancerki, traktowana jako zdarzenie utrudniające rozwój taneczny. Kolejną jest wiek. Tancerz, mając około 26 lat, musi już coraz bardziej dbać o swoje ciało, gdyż może mieć problemy z trenowaniem, kondycją.

Brak konkretnej klasy dokumentującej umiejętności tancerza to następna bariera w realizowaniu działania głównego. Komplikuje to lub uniemożliwia znalezienie partnera tanecznego. Innym czynnikiem hamującym może być brak zaangażowania samego tancerza lub niechęć do podporządkowywania tańczeniu innych sfer życia. Podobnym problemem jest trenowanie ze względu na rodziców. Gdy dziecko nie chce tańczyć, nie ma pasji, wówczas rozwój kariery, wystąpienie dalszych jej etapów jest bardzo mało prawdopodobne.

Przeszkody w tańcu mogą być związane z obiektami wspomagającymi tancerza, co skutkuje złymi wynikami pomimo dobrego przygotowania. Jedynym wyjściem z tej sytuacji jest dopasowanie obiektów do siebie (strój, obuwie) lub siebie do nich (parkiet), co jednak wymaga doświadczenia. O doborze odpowiednich butów i znaczeniu obuwia w tańcu opowiada jeden z tancerzy:

R.: Bo na przykład, tak jak ja mam problem, że mam długą, ale wąską stopę, więc ta pani [zajmująca się sprzedażą obuwia tanecznego] mi tam, załóżmy, zamawia, że tam musi być wąski ten but. Ale no po prostu jest o wiele łatwiej, jak się przymierzy but, niż/

D.B.: A dlaczego on musi być dopasowany?

R.: Znacząco dopasowany, no bo yyy. Nie może na przykład mi spadać z nogi, nie może być jakiś za ciasny, bo to też odwraca moją uwagę od/ Nie mogę na niczym się skupić, na przykład chcę ruszyć tą nogą, ale jednak coś tam czuję, że coś mnie tam uwiera, bo jest za duże.

(tancerz tańca towarzyskiego, klasa B-st/B-la, lat 15)

Kolejnym utrudnieniem w realizacji kariery tanecznej jest, szczególnie u małych dzieci, wstyd, niechęć do kontaktów z płcią przeciwną. Przeszkodą bywa również niechęć tancerza, spowodowana np. tym, że konwencja tańca mu nie odpowiada. Zmiana ustroju politycznego może być także istotnym czynnikiem wpływającym na karierę tancerza, modyfikacji uległy bowiem zasady i wymagania odnośnie do uprawiania tego sportu.

Występowanie przeszkód w realizowaniu działania głównego bywa przyczyną porzucenia tańca. Szczególnie sprzyjają temu: brak chęci dalszego angażowania się w taniec, pojawienie się innych istotnych wartości w życiu, niemożność kontynuowania kariery, pragnienie zdobywania nowych doświadczeń. Z drugiej strony, bardzo duże sukcesy w tańcu mogą spowodować u tancerza poczucie osiągnięcia wszystkiego w tej dziedzinie, „dojścia do ściany”. Kolejnym motywem odejścia może być niska ocena moralna społecznego świata tańca towarzyskiego, niechęć do uczestniczenia w nim. Zbyt duże i stale rosnące wymagania finansowe w stosunku do możliwych osiągnięć lub wejście na nową, alternatywną drogę kariery, która zapewnia większe sukcesy, to kolejne czynniki hamujące karierę taneczną. Niemożność sprostanie opisanym wcześniej wymogom finansowym, w przypadku małych dzieci skutkuje zaburzeniem przebiegu kariery bądź udaremnia ją.

3.2.4. Instytucjonalizacja w subświecie tańca towarzyskiego

Bardzo istotnym czynnikiem kształtującym działania w subświecie społecznym tańca towarzyskiego jest instytucjonalizacja. Samo zjawisko instytucjonalizacji polega na dokonywaniu przez pewne rodzaje działających jednostek

wzajemnej typizacji tych działań, które przekształciły się w nawyk (Berger, Luckmana, 1983). Typizacje są wspólne dla danej zbiorowości. Mogą dotyczyć zarówno działających, jak i działań (dane działanie jest dopuszczalne, konieczne, możliwe do zrealizowania przez osobę z danej kategorii, np. roli społecznej). Instytucje są wynikiem działań jednostek w danej sferze na przestrzeni czasu i aby właściwie zrozumieć określoną instytucję, należy dobrze znać jej historię (np. stworzenie regulaminu Polskiego Towarzystwa Tanecznego, określającego szczegółowo, jakie stroje, makijaż, ruchy są dozwolone dla poszczególnych kategorii wieku, jest wynikiem praktyk pewnych rodziców, które zostały uznane przez władzę, sędziów, trenerów za niewłaściwe i wypaczające sens, treść, znaczenie tańca towarzyskiego jako takiego). Instytucje mają więc także kontrolować działania poszczególnych członków zbiorowości, kształtować ich poprzez kanalizowanie ich postępowania, dostarczając jego wzorów i tworząc sankcje, które wspierają działanie instytucji. Instytucjonalizacja ludzkiego postępowania oznacza poddanie go kontroli zarówno poprzez stosowanie sankcji, jak i przez takie kształtowanie działalności, aby była zgodna z założeniami instytucji (Berger, Luckmann, 1983: 96–98).

Instytucja jest rzeczywistością, w jaką jednostka wchodzi i którą przyjmuje za oczywistą (*ibidem*: 102), jak np. dobór konkretnych tańców jako obowiązujących w zmaganiach turniejowych. Jej istnienie wymaga uprawomocnienia i uzasadnienia, związanych z warunkami, w jakich powstała. Są one przekazywane w procesie socjalizacji, która w przypadku tancerzy może dotyczyć zarówno dzieci, jak i rodziców (por. Nelson, 2001). W tej socjalizacji występuje również szereg sankcji (Berger, Luckmann, 1983), jak np. dyskwalifikacja, co w przypadku społecznego subświata tańca towarzyskiego przejawia się wyłączeniem z rywalizacji na turniejach.

Działanie instytucji w kolejnych pokoleniach musi być uzasadnione. Zapewnia to uprawomocnienie, czyli „wyjaśnienie”, uzasadnienie – tłumaczy ono konieczność istnienia instytucji i objaśnia jednostce, dlaczego powinna postępować zgodnie z jej wymogami, a także uczy, dlaczego rzeczy są, jakie są (*ibidem*: 152–153).

Instytucjonalizacja to zjawisko kształtujące w dużej mierze zarówno działanie główne, jak i cały subświat społeczny tańca towarzyskiego⁴. Jest ona jednym z najważniejszych warunków interweniujących. Jej przejawami są m. in.:

- konieczność przynależenia do klubu i posiadania trenera;
- opłacanie składek członkowskich i biletów startowych;

⁴ Tematykę instytucjonalizacji w środowisku tańca towarzyskiego podejmują także w artykule: Byczkowska, 2010b.

- podleganie (praktycznie nieodwołalnej) ocenie sędziów wyłonionych przez PTT, od których zależy przebieg kariery tancerza. Sędziowie ci mogą nie mieć doświadczenia w tańcu, a jedynie spełniać kryteria formalne;

- używanie w ocenie przez sędziów kryteriów z góry ustalonych przez PTT, wobec których tancerze i trenerzy tańca towarzyskiego konstruuja strategię związane z działaniem głównym (zgodnie z zasadą przyjmowania perspektywy sędziów);

- formalne określenie zasad uczestnictwa w turnieju, powstanie regulaminu PTT i konieczność dostosowania do nich stroju lub zachowania pod groźbą dyskwalifikacji;

- sprecyzowanie przez regulamin warunków, w jakich używa się obuwia, strojów itd. Opisuje on dokładnie, jakich butów, makijażu, stroju mogą używać tancerze w danej klasie. Zasady te dobrze ilustruje poniższy cytat:

obcasy, obcasy, prozaiczny powód. Jak mała stópka jest jeszcze tak gibka i obcasy – nie umie chodzić, nóżka się wygina, a więc są zniekształcenia. I z tego powodu, z tego powodu to było, że doszli do wniosku, że jednak ten płaski bucik pozwoli, żeby ta stopa się kształtowała prawidłowo, bo obciążenia są naprawdę duże. Duże obciążenia, i można na przykład, w tańcu można się wyleczyć z platfusa, bardzo, bo jest bardzo dużo pracy na palcach i można się wyleczyć z platfusa. A równie dobrze, jak kiedyś były te obcasy, że ta stopa się zniekształcała, i to. No później świecidełka, to tamto. No trzeba zostawić coś tym, tym no na wyższym poziomie, tak?

(trener tańca towarzyskiego w państwowym klubie tańca, były tancerz, lat około 45)

- nadawanie przez PTT ścieżki kariery tancerzy poprzez tworzenie klas i systemu punktowego określającego ich osiągnięcia. Instytucjonalizacja powoduje zwiększenie konkurencji (i odwrotnie), a także wpływa na przeliczanie danych występów, zwycięstw, liczby zwyciężonych na punkty. To, w jaki sposób przebiega ta kalkulacja, ukazuje poniższa wypowiedź:

za trzecie miejsce, za udział, za/ tak, punkty na turnieju są za udział, to jest pięć punktów, tak jak pani tam przeczytała, ilość par pokonanych plus premie za/ za pierwsze, drugie, trzecie miejsce. Ale za trzecie miejsce jest tylko pięć punktów. Teraz niech pani se wyobrazi: para je/, trafia na turnieje małe, małe na przykład, do dziesięciu par, pięć, pięć jest minimum. Pięć, dziesięć par, czyli powiedzmy średnio dziesięć par. I zajmuje regularnie trzecie miejsce. Ma te sześć pudeł, sześć razy trzecie miejsce i ma tak: pięć punktów za udział, pięć punktów, za, za, za trzecie i pięć punktów, bo jak jest trzeci, osiem par, pięć punktów za parę. To jest dopiero, to jest dopiero dziewięćdziesiąt punktów. Jeszcze sto dziesięć punktów ma do zrobienia, prawda?

(trener tańca towarzyskiego, sędzia, były tancerz, lat około 50)

- instytucjonalizacja przejawia się także w tym, że kariera tancerza jest sformalizowana. Zaczyna się od niskich klas aż dojdzie się do klasy A. Następnie,

po zdobyciu najwyższej, międzynarodowej klasy S, tancerze skupiają się na Mistrzostwach Polski, Europy czy nawet świata. Najlepsze pary z klasą S są wyróżniane tzw. gwiazdkami. Są to pary o największej liczbie punktów na świecie w danym stylu tańca;

- publiczny charakter zmiany klasy – publiczne ogłoszenie zmiany klasy nakazuje regulamin PTT. Ma to zwiększać rangę wydarzenia;

- określona instytucjonalnie jest konwencja tańców, ich dobór, a także sposób wykonania, opisany szczegółowo w regulaminie PTT. Określone są pewne elementy tańca, które muszą się pojawić w danym, określonym rytmie, tempie;

- instytucjonalne identyfikowanie tancerzy, obejmujące następujące wymogi:

- przypisanie do klubu (poprzez członków wprowadzających w PTT, czyli np. trenerów z macierzystych klubów). Tancerze utożsamiają się z klubem. Na początku i końcu każdego turnieju wyczytywane są nazwy klubów, po czym następuje prezentacja par z tego klubu. Do środowiska tańca towarzyskiego należy się w dużej mierze poprzez swój klub. Ma to także skutki nieformalne: prestiż pary przenosi się na prestiż klubu i trenera (i odwrotnie, patrz punkt 3.2.8);

- przypisanie karty magnetycznej i książeczki startowej;

- przypisanie numeru startowego w trakcie turnieju.

Zjawisko instytucjonalizacji w tańcu towarzyskim obejmuje bardzo wiele działań, co szczególnie widoczne jest na turniejach. Ich organizowanie jest oparte na zasadzie hierarchii. Najpierw tańczą pary młodsze, a następnie po kolei coraz starsze, z wyższymi klasami i coraz większymi umiejętnościami. Liczba punktów za dany turniej jest skrupulatnie liczona, a na bardziej prestiżowych turniejach punkty przyznawane są podwójnie (np. Puchar Okręgu Łódzkiego).

Polskie Towarzystwo Taneczne jest głównym twórcą i beneficjentem instytucjonalizacji – ustala reguły i pobiera składki za przynależność do tej organizacji.

Daleko posunięta instytucjonalizacja charakteryzuje nie tylko taniec towarzyski. W Przepisach Sportowego Tańca Towarzyskiego PTT, czyli regulaminie, który zawiera formalne zasady organizowania i uczestniczenia w turniejach tanecznych, określono np. że maluchy i dzieci młodsze mogą w choreografii quickstepu wykonywać 19 konkretnych rodzajów figur i kroków, a dzieci starsze, juniorzy i dorośli klasy E, D, C już 46. Dla porównania, podobne ograniczenia stoją przed osobami zajmującymi się tańcem renesansowym, co opisuje poniższy cytat:

D.B.: Co to są historyczne kroki?

R.: Zapisane w traktatach [...] może nie najwcześniejsze, są w *Orchesographie* Thoinota Arbeau [...] i to jest traktat z tańcami francuskimi [...]

D.B.: I co jest opisane w tym *Orchesographie*?

R.: Są kroki opisane [...] i najpierw są, jak zrobić jakiś tam krok i jest opis, że zrób krok w lewo, dostaw prawą nogę, na przykład. Czy tam podskok z wyrzutem prawej nogi do przodu, lewej do tyłu.

(tancerka tańców dawnych (średniowieczne, renesansowe, tradycyjne), lat 23)

Co ciekawe, dla osób ze środowiska tańca towarzyskiego instytucjonalna pozycja innych tancerzy (uzyskanie przez nich określonej klasy, wygranie danego turnieju) jest bardzo zobowiązująca. Niechętnie i z trudnością mówią o błędach czy niedociągnięciach par stojących w tej hierarchii wyżej od nich, niechętnie ich oceniają, ze względu na swoje mniejsze lub niżej oceniane umiejętności.

Instytucjonalny wymiar tańca towarzyskiego w ogromnym stopniu wyznacza jego granice: to, co podlega zasadom PTT jest wewnątrz tego świata, natomiast to, co ich nie spełnia – poza nim, i tak np. dzieje się z formacjami tanecznymi⁵. Reguły instytucjonalne wyznaczają także, a może przede wszystkim, granice subświata społecznego tańca towarzyskiego. Taniec w formacjach jest zorganizowany wokół innych reguł, przebiega odmiennie i inne zjawiska w nim występują. Powoduje to istnienie widocznych różnic pomiędzy tymi subświatami, np. wynikających z przygotowania technicznego, wytrzymałości, znajomości poszczególnych tańców itd.

Tancerz musi być, co prawda, zrzeszony w PTT, ale może trenować i startować na turniejach, nie będąc w żadnym klubie. Jest to działanie oceniane przez moich rozmówców jako nieefektywne z punktu widzenia poniesionych kosztów i możliwych zysków. Nie ma się wówczas trenera, sali do ćwiczeń. Ponadto taniec towarzyski poza subświatem tańca towarzyskiego uniemożliwia rozwój, gdyż nie jest związany z rywalizacją, a osoby kompetentne, np. byli tancerze, profesjonalni trenerzy, zazwyczaj nie wychodzą z tego świata. Ukazuje to, jak zamknięte jest to środowisko – ludzie na różnych szczeblach hierarchii (określanej poprzez umiejętności i zdobyte klasy, zwycięstwa) działają głównie wewnątrz niego.

Innym zjawiskiem znajdującym się poza oficjalnymi granicami sportowego tańca towarzyskiego jest taniec par tej samej płci (*same sex ballroom dancing*). Rozwija się on coraz bardziej w krajach zachodnich. Oficjalne stowarzyszenia jednak nie dopuszczają par tej samej płci do udziału w turniejach tańca towarzyskiego. Jeśli sędzia główny na danym turnieju pozwoliłby na udział takiej pary, cały turniej, wszystkie jego wyniki mogłyby zostać unieważnione.

⁵ Formacja to zespół tańca towarzyskiego składający się z kilku par, zazwyczaj ośmiu. Przy ocenie, oprócz techniki ruchu i wyrazu scenicznego, liczy się synchronizacja i wspólne tempo tańca oraz kształty i linie formowane przez zespół.

Skutkuje to tym, że pary taneczne tej samej płci organizują własne zawody, zrzeszają się, tworzą własne kluby taneczne. Powstaje w ten sposób kolejny sub-subświat w subświecie tańca towarzyskiego. Nie jest on jednak objęty wpływem światowych organizacji tanecznych.

Analiza regulaminu dotyczącego turniejów sportowego tańca towarzyskiego wskazywała na monopol instytucjonalny PTT. Na przykład gdy rozgrywany jest turniej tańca towarzyskiego, logo stowarzyszenia musi znajdować się zawsze w widocznym miejscu. Ponadto instytucjonalizacja działań tancerza w obrębie tańca towarzyskiego obejmuje:

- instytucjonalną przynależność tancerza do określonych grup (klas);
- ograniczenia związane z:
 - czerpaniem korzyści materialnych z tańca;
 - wiekiem;
 - klasą taneczną;
 - przynależnością organizacyjną (PTT, ISDF – międzynarodowe stowarzyszenie tańca sportowego);
 - przynależnością wewnątrzorganizacyjną (kluby);
 - strojem (krój, długość, materiał, dodatki);
 - wyglądem (paznokcie, włosy, makijaż, biżuteria itd.);
 - obuwem (obcas);
 - wykonywanymi tańcami i sposobem ich tańczenia (tempo, czas, muzyka, kolejność, dopuszczalne figury taneczne);
 - koniecznością posiadania karty i książeczki startowej;
 - zagarnianiem i monopolizacją przestrzeni turnieju (np. przez symbol PTT, przedstawicieli PTT);
 - koniecznością przynależności do organizacji, aby móc brać udział w turniejach;
 - punktacją – decyzje sędziów są niepodważalne, ponadto władza PTT nie sięga poza granice Polski, dlatego też punktacja z zagranicznych turniejów nie jest uznawana w Polsce;
 - przypisaniem określonych praw i obowiązków osobom pełniącym dane role w organizacji, np. administrator okręgowy, sędzia główny, przewodniczący komisji skrutacyjnej. Od tych osób w dużej mierze zależy przebieg kariery tancerza, a co najmniej jego wyniki na konkretnym turnieju.

Regulacje dotyczące stroju, obuwia, makijażu itd. mają na celu ograniczenie sposobów zwracania uwagi sędziów na tancerza, w szczególności atrakcyjności seksualnej i seksualizacji dziecięcej cielesności. Ma to także kierować uwagę dzieci na taniec, a nie na stroje, czyli umożliwiać skupienie się na tańcu, rywalizacji poprzez taniec, a nie na strojach czy nagości.

Zakres instytucjonalizacji jest jednak ograniczony: nie dotyczy ona w tak dużym stopniu par, które występują, ale nie biorą udziału w rywalizacji, np. par zawodowych, prezentujących pokazy w przerwach turniejów.

Dla porównania, w świecie baletu również mamy do czynienia z instytucjonalizacją. W autobiografii Barbara Bittner pisze o tym, jak ukończyła „wstępną klasę baletową”, która była jednym z etapów jej kariery. Kolejne etapy również były zinstytucjonalizowane: zatrudnienie formalne i na etacie primabaleriny, a w końcu instytucjonalna degradacja z pozycji primabaleriny do solistki baletu, co zaowocowało jej odejściem z teatru. Kariera tzw. wolnego strzelca w balecie również była zinstytucjonalizowana. Tancerz, aby popisać się dobrą formą i kunsztem artystycznym, musiał występować i ćwiczyć w określonych warunkach, a te spełniały wówczas głównie teatry – zinstytucjonalizowane ośrodki kultury (Bittner, 2004: 29, 42, 66).

Zmiany instytucjonalne uwarunkowane zmianami politycznymi

Zasady instytucjonalne tworzą osoby z gremium decyzyjnego PTT. Duże zmiany organizacyjne w PTT zaszły po 1989 r., kiedy organizacje państwowe przestały finansować turnieje. Przeobrażenia te i ich wpływ na taniec towarzyski opisał jeden z moich rozmówców:

R.: Kiedyś dawały organizacje na to pieniądze, wydział kultury, organizacje, pod które się podlegało, bo miały na to pieniądze. W tej chwili tych pieniędzy nie ma, więc trzeba szukać sponsorów. No i jedny[mi] jakby ze sponsorów, zawsze się śmiejemy, są rodzice. No bo, bo jest w tej chwili, zresztą wzięte z Zachodu, bo na Zachodzie też tak jest, jest wpisowe.

D.B.: A tak nie było kiedyś?

R.: Na turniej. Nie, nie było. Jeszcze mało tego, jak ja zaczynałem tańczyć, to jak się jechało na turniej, to się dostawało zwrot kosztów podróży. To były czasy, nie? No, a tak się kurde na tą komunę narzeka, ja się załamę (żartem). A ja dostawałem na początku. Jak się jechało, to się dostawało, wtedy kiedy ja tańczyłem, zwrot kosztów podróży, jeżeli się brało udział w turnieju. A jak się dobrze człowiek zakręcił, to miał dwa zwroty. Bo se wziął z instytucji i jeszcze tam na miejscu zwracali.

(trener tańca towarzyskiego, sędzia, były tancerz, lat około 50)

Istotny wpływ na środowisko tańca towarzyskiego miały także warunki społeczno-ekonomiczne. Aktualnie mamy do czynienia z komercjalizacją w tańcu towarzyskim oraz zwiększeniem się konkurencji i rywalizacji. Indywidualizacja polega tutaj na skupieniu się głównie na własnym tańcu, uczestnictwie w turniejach tylko wówczas, gdy są one odpłatne, samodzielnych dojazdach. Dotyczy to zarówno tancerzy, jak i rodziców, a także publiczności, mimo iż ceny biletów na

turnieje nie są wygórowane (ok. 10–15 zł). Jak wpływa to na przebieg i atmosferę turnieju opowiada jeden z trenerów:

I teraz tak, pary odpadły z półfinału i teraz pani se wyobraża, że dwadzieścia par, cztery pary wyjeżdżają. Na dwadzieścia cztery pary to można, to jest czterdzieści osiem osób i gwarantuję, że na to było co najmniej pięćdziesiąt osób widowni, co najmniej. A jak były, ja mówię, więcej rund, a bywały takie turnieje, gdzie, szczególnie u dzieciaków, jak było dużo dzieci, tańczyło, to była pełna widownia była na końcu turnieju. Jak się kończył turniej [...], to nie było komu oglądać rozdania, było pusto na widowni. Tylko tak: tu siedział rodzic, tam siedział rodzic, tylko byli rodzice.

(trener tańca towarzyskiego, sędzia, były tancerz, lat około 50)

Innym czynnikiem mającym wpływ na atmosferę i przebieg turnieju jest liczba połączeń kolejowych i dostępność samochodów, gdyż:

w tej chwili, no fakt, że się nie jeździ pociągami, bo już tych pociągów jest za mało, żeby dojechać na czas i i się nie męczyć. Jeździ się samochodami, ale nie ma na przykład/ Bardzo często jest, znaczy ja mówię, może nie aż tak często, ale dla mnie to jest za często, że, że rodzic się obraża, jak dziecko mu odpadło, zawija dzieciaka. [...] Ja jechałem się spotkać z kumplami. Jak się jechało, to się wiedziało, gdzie po drodze są kluby, to już się [przy] dworcu wisiało w oknie, „tu jesteście” i nikomu nie przyszło do głowy, na przykład odpadłem i na przykład za pół godziny czy za godzinę mam pociąg, a tu turniej leci, co ja będę siedział, przecież ja odpadłem, nie? Nie, żeby, żeby pociąg następny był o trzeciej w nocy, to się siedziało z kumplami.

(trener tańca towarzyskiego, sędzia, były tancerz, lat około 50)

Oceniani i oceniający

Przed niedawną zmianą zasad awansu do kolejnej klasy obowiązywały następujące reguły. O przejściu z klasy do klasy decydowali sędziowie w trakcie turniejów klasyfikacyjnych, a „normalne” turnieje służyły temu, aby się „pości-gać”, poprawić technikę, porównać swoje umiejętności z innymi. Był to wówczas główny cel turnieju.

Od czasu obowiązywania nowych zasad kwalifikacyjnych rola sędziów jest znacznie mniejsza niż poprzednio. W pewnym sensie mają oni teraz znacznie mniejszą władzę. Stosunek sędziów do nowych przepisów opisuje wypowiedź jednego z nich:

sędziowie oceniali [na turnieju klasyfikacyjnym], czy się para nadaje. Bywało tak, tak jak u mnie było to ponad pięćdziesiąt par, to, to dostały całe półfinały. Dostało na przykład dwanaście w jednym stylu, a w drugim stylu była dogrywka, bo wtedy się jeszcze dogrywki robiło, teraz już się nie robi, dwie pary, które miały dogrywkę, też dostały klasę, czyli czternaście par, ale wie pani, czternaście z pięćdziesięciu sześciu to jest, to jest jedna czwarta [...]. A bywało tak, że

było na przykład dwanaście, trzynaście par było, i dostała jedna para albo dwie. Bo sędziowie stwierdzili, że reszta się nie nadaje. Bywało. I, i wie pani, i tu jest, i tu jest tego typu rzecz, że tu było jakby yy no bardziej jakby cenione. Natomiast tu są sytuacje czasami głupie. No bo tak jak mówię, jeździ para dużo, dostaje tych punktów, no bo jest taka sobie średnia, ale jak trafi na dwa, trzy duże turnieje i się załapie na półfinał, ale na przykład zajęła siódme miejsce. [...] I teraz bywają takie sytuacje, że przyjechała para, ma pudła, nie ma punktów [...], para odpada w półfinale, [...] lepsze pary od niej nie dostają klasy, a ona dostaje klasę, bo przekroczyła punkty. I dla mnie, dla mnie to jest taki zgrzyt yy może nie wychowawczy, ale jakiś taki, taki logiczny. Gdybym ja siedział na widowni i nagle para dostaje, która przegrała, dostaje klasę wyższą, a pary, które wygrały tej klasy nie dostają, to dla mnie jest [...] takie dziwne.

(trener tańca towarzyskiego, sędzia, były tancerz, lat około 50)

Sędzia tłumaczył także, że jego zdaniem odbywająca się w ten sposób zmiana klas na wyższe jest mniej ceniona przez samych tancerzy. Jeżeli rzeczywiście tak jest, przyczyną może być brak jasnego, grupowego rytuału. Wcześniej po trudnym, jednorazowym egzaminie (turnieju klasyfikacyjnym) następowało przejście do wyższej w hierarchii tego środowiska grupy. Obecnie para otrzymuje wyższą klasę, gdy tylko uzbiera wystarczającą liczbę punktów. Odczytuje się publicznie nazwiska tancerzy (co jest konieczne, zgodnie z regulaminem PTT), otrzymują oni wpis do książeczek i w zasadzie na tym kończy się rytuał przejścia.

Biurokratyzacja

Kategoria biurokratyzacji odnosi się do takich praktyk, jak wymienione wcześniej wydawanie kart magnetycznych i książeczek startowych, a także tworzenie regulaminów określających bardzo precyzyjnie, jak dany taniec może przebiegać, a jak nie. Biurokratyzacja tańca objawia się też w stworzeniu jasnych reguł kategoryzacji tańca – tego, jaki ruch jest dozwolony, a jaki nie. Wszystko, czego nie ma w regulaminie lub nie jest bardzo podobne w konwencji do określonego tańca (np. akrobatyka), nie jest uznawane za taniec *sensu stricto*. Instytucjonalizacja w tańcu wiąże się również z wieloma ograniczeniami. Dotyczą one np. strojów, makijażu w młodszych kategoriach, ale także możliwości nauczania przez tancerzy, którzy nie przeszli na zawodowstwo. Ograniczeń instytucjonalnych jest bardzo wiele, a rywalizacja ogromna, dlatego tancerze i ich rodzice wynajdują sposoby na ich ominięcie.

Patologie instytucjonalizacji

W wyniku instytucjonalizacji tańca towarzyskiego pojawiają się także **patologie** polegające na konstruowaniu działań czy sytuacji opartych na kategorii głównej, np. „dopasowanie” wyniku turnieju do potrzeb tancerzy związanych

z jego organizatorami (poprzez sponsorów, sędziów). Jeden z tancerzy opisał sytuację, w której:

na przykład ten, jak jakiś klub robi, prawda, turniej i na przykład mówi tam: słuchajcie, temu mojemu tancerzowi brakuje tyle, a temu tyle, to moglibyście jakoś go tam, kilka, kilka miejsc wyżej go postawić. Czasem tak jest, że się jedzie na turniej, nawet nie zaczynam tańczyć, a sędzia już tam poskreślał tę kartkę.

(tancerz tańca towarzyskiego, klasa A-st/B-la, lat 16)

Inną przyczyną powstawania patologii jest krótki (w ocenie tancerzy, trenerów i sędziów) czas tańca (półtorej minuty), w którym sędziowie miewają problemy z wytypowaniem par. Liczą się wówczas pozaformalne cechy pary, np. wygląd, atrakcyjność partnerki, ponieważ:

dla sędziego, bo to jest tak, że taki przykład: jeśli jest dużo par, tańczy dużo par, jest w ćwierćfinale, no to wiadomo, tylko tak patrzy przez chwilę i skreśla te najlepsze, i ma ile, no, jak taniec trwa półtorej minuty, to ma po prostu powiedzieć, sekundę, żeby spojrzeć na jedną parę [...]. No więc nawet, jeśli zabraknie mu tych miejsc, znaczy jeśli zabraknie mu tych par, które ma wytypować do półfinału, taniec się skończy, to się jeszcze rozgląda, kto się ładnie ukloni, to ten, no to krzyżyk na niego.

(tancerz tańca towarzyskiego, klasa A-st/B-la, lat 16)

Patologie instytucjonalizacji (czyli tzw. „kantowanie w białych rękawiczkach”⁶) przejawiają się też w faworyzowaniu par przez trenerów, którzy są sędziami na danym turnieju lub mają znajomych wśród sędziów. Sędzio-trener, który poświęca swojej parze wiele czasu, pieniędzy i zaangażowania, może wykorzystać swoje znajomości z innymi sędziami. Wystarczy, że na turnieju dwóch znajomych sędzio-trenerów pokaże sobie nawzajem swoje pary. Taki milczący układ, w którym nic nie musi być nawet wypowiedziane wprost, jest dla obu z nich korzystny. Ponadto zdarzają się sytuacje, w których sędziowie oceniają taniec własnych dzieci. Także wśród trenerów takie praktyki są ganione.

Patologie te wynikają również z relacji pomiędzy trenerem a rodzicami, a także ze sprzężenia karier tancerzy i trenerów. Związane z nimi usprawiedliwienia, techniki neutralizacyjne opisane zostały w punkcie 3.2.5.

Biurokratyzacja i instytucjonalizacja mają też swoje nieoficjalne oblicze. Zasady ustanawiane są przez osoby, które same z nich korzystają, a przynajmniej tak są odbierane przez członków tego środowiska. Warunki i procedury instytucjonalne powinny być, zdaniem niektórych, kontrolowane z zewnątrz.

⁶ Jest to kod *in vivo*, pochodzący z wywiadów.

To rywalizacja, także nie fair, sprzyja powstawaniu określonych sytuacji patologicznych.

Wymienione wyżej przejawy i stopień instytucjonalizacji w subświecie społecznym tańca towarzyskiego mają bardzo duży wpływ na przebieg kariery tancerzy, podejmowanie przez nich *strategicznego wstępowania*, stosowanie taktyk omijania zasad instytucjonalnych. Moim zdaniem na szczególną uwagę zasługują jednak dwa inne zjawiska: cielesność tancerzy oraz relacje między poszczególnymi osobami zaangażowanymi w działanie główne (tancerzami, trenerami, rodzicami).

Cielesność tancerzy zmienia się w dosłownym, fizycznym sensie zgodnie ze wzorem, jaki istnieje w subświecie społecznym tańca towarzyskiego. Mogą to być przeobrażenia bardziej trwałe, jak te wynikające z kontuzji, nadwyrężenia, rozwoju określonych mięśni, deformacji np. stóp, lub bardziej tymczasowe, np. korzystanie z solarium, doczepianie sztucznych włosów, paznokci, rzęs, odchudzanie, określone fryzury. Proces tej przemiany zaczyna się już na początkowym etapie edukacji tanecznej, która w przypadku tańca towarzyskiego dotyczy dzieci siedmio-, ośmioletnich. Tak wczesne rozpoczynanie kariery jest spowodowane rosnącą rywalizacją w tym subświecie społecznym – wcześniejszy start umożliwia osiągnięcie wyższych klas, stopni w tej hierarchii. Ruchy, ćwiczenia, sposób poruszania własnym ciałem, wykorzystywane obuwie i stroje są ściśle określone przez zinstytucjonalizowane reguły. Ich nieprzestrzeganie spotyka się z sankcjami, np. za wykonanie ruchu spoza dostępnego danej klasie tanecznej repertuaru można zostać zdyskwalifikowanym z turnieju tańca. Socjalizacja, a także samo używanie ciała przez tancerzy podlega bardzo wielu ograniczeniom. Sam fakt tańczenia w parze, odpowiedniego odchylenia od partnera, występowania na podwyższonym obcasie powodują w najlepszym razie dostosowywanie się ciała do tych wymogów instytucjonalnych (np. poprzez rozwój określonych mięśni), a w najgorszym – kontuzje czy nadwyrężenia. W każdym przypadku wieloletnie działania ukierunkowane na ciało, a określone szczegółowo przez zasady instytucjonalne precyzujące, jak tego ciała używać, wpływają w znaczny sposób na jego fizyczny rozwój.

Relacje międzyludzkie w subświecie społecznym tańca towarzyskiego budowane są na zasadzie efektywności. Trenera macierzystego, partnera, trenerów konsultujących dobiera się zgodnie z tym, na ile każdy z nich może pomóc tancerzowi w *strategicznym wstępowaniu*. Gdy relacja ta przestaje być efektywna, zostaje zerwana. Także relacje intymne między partnerami zdarzają się z tego powodu bardzo rzadko. Wynika to z faktu, że współpraca w parze jest budowana długo, szczególnie na poziomie cielesności (tzw. *zgrywanie się* tancerzy). Dlatego też wolą oni nie ryzykować angażowania się w związki uczuciowe.

W przypadku niepowodzenia czy nawet chwilowych problemów prywatnych mogłyby one zaważyć na wynikach pary. Oba te rodzaje relacji w parze są pośrednio wynikiem instytucjonalizacji i istnienia sztywnych zasad, wymuszających na tancerzach i ich rodzicach, a także trenerach bardzo proefektywnościowe podejście do wszelkich działań.

Efektywność jest także kryterium oceny trenera przez tancerza i jego rodziców oraz innych trenerów. Relacje z trenerem budowane są na podstawie tego, czy jest on w stanie poprzez swoje umiejętności (naukę tańca, dobór partnera do tańca, repertuaru, stroju tanecznego i in.) wesprzeć tancerza w rozwoju jego kariery. Tancerz tylko do pewnego momentu jest w stanie rozwijać się pod okiem jednego nauczyciela. Dlatego też trenerzy zapraszają tzw. trenerów konsultantów do pracy ze swoimi parami. Im więcej jest takich spotkań, im lepsi trenerzy przyjeżdżają, tym wyżej tancerze cenią sobie współpracę z trenerem macierzystym.

Przedstawiona przeze mnie instytucjonalizacja jest procesem, który bardziej od innych wpływa na kształt i granice subświata społecznego tańca towarzyskiego. To zjawisko oddziałuje nie tylko na karierę tancerza czy przebieg działania głównego – *strategicznego wstępowania* – lecz także powoduje kształtowanie się cielesności tancerzy w zgodzie z konwencją danego tańca oraz wpływa na wzajemne stosunki pomiędzy partnerami tanecznymi, trenerami i sędziami.

3.2.5. Rywalizacja

W sportowym tańcu towarzyskim ważną rolę odgrywa rywalizacja. Jest ona związana z postrzeganiem ciała jako narzędzia, *polerowaniem i ostrzeniem narzędzia*⁷. Na rywalizację wpływ mają organizacyjne definicje sytuacji – każdy z tancerzy biorących udział w turnieju musi mieć jakąś klasę (E, D, C, B, A, S). Tancerzy różnych klas wyodrębnia nie tylko poziom umiejętności, ale także to, jaki mogą stosować makijaż, stroje, kolejność ich występowania, prestiż. Posiadając klasę S czy też będąc tancerzem zawodowym, wyznacza się nowy cel. Staje się nim znalezienie się na jak najwyższym miejscu w rankingu IDSF. Osoby na najwyższych pozycjach otrzymują tzw. „gwiazdki”. Oznacza to duży prestiż, a także zwolnienie z pierwszych rund na niektórych turniejach. Gwiazdki te są tylko jednym z przykładów, jak bardzo doceniane są osiągnięcia potwierdzone w sposób formalny. Raczej nie spotyka się otwartej krytyki w stosunku do osób mających bardzo wysokie osiągnięcia. Poniższa

⁷ Terminy te odnoszą się do strategii wykorzystywania ciała przez tancerzy i zostały dokładniej opisane w punkcie 3.3 dotyczącym społecznego konstruowania cielesności.

wypowiedź ilustruje niechęć, z jaką tancerze podchodzą do oceny pary wyższej klasy:

Będzie mi ciężko [oceniać taniec tej pary], bo to jest para, która jest/ to są Mistrzowie Polski [...], to jest podstawowe, ale no przepoprawnie zatańczone [...] chociaż akurat yy też na przykład ta para no pięknie tańczy, ale na przykład też niekoniecznie mi się zawsze podoba ich sposób oddawania tańca, mimo że jest znakomity.

(była tancerka tańca towarzyskiego, klasa S-st/S-la, lat 19, wywiad wideo)

Turniej taneczny to wydarzenie, któremu tancerz podporządkowuje treningi i inne swoje działania. Jest dla niego miejscem konfrontacji z innymi tancerzami, a także z oczekiwanym przez sędziów, idealnym przyjęciem konwencji tańca czy też ciałem idealnym. Jest zatem miejscem, w którym rywalizacja przyjmuje skrajną formę, najbardziej się urealnia, ucieleśnia. Takie znaczenie turnieju potwierdza m. in. poniższy cytat:

można to porównać do wyścigu pokoju, do wyścigu kolarskiego, wieloetapowego, że on nie musi wygrać żadnego etapu, ale wygra/ ale to jest co innego. Tam się liczy czas, tam się liczy wszystko, prawda? I on tak jechał, że miał najkrótszy czas. Mało tego, jeżeli już wiedział, że jest na pierwszym miejscu, to przez ostatnie dwa etapy mógł se w ogóle się nie ścigać, tylko jechać se bezpiecznie. Co liderzy często robią, dając pościgać się innym. I to jest jakby troszkę inne. Troszkę inne. Natomiast tu ścigamy się do końca. Jadę na turniej się pościgać. Prawda?

(trener tańca towarzyskiego, sędzia, były tancerz, lat około 50)

Rywalizacja może odbywać się tylko w ramach reguł formalnych określonych w regulaminie PTT. Głównym celem tych zasad jest stopniowość przyswajania wiedzy – w niższych klasach najważniejsza jest technika. W ocenie techniki natomiast mogą przeszkadzać sędziom m. in. zbyt krzykliwe stroje, makijaż, odwracające uwagę od umiejętności tancerza oraz zbyt wyszukane figury, które powodują, że młodszy tancerze skupiają się bardziej na efektownych detalach aniżeli na opanowaniu podstaw tańca. Z tego też powodu są zabronione, a ich użycie może skutkować dyskwalifikacją. Podstawową zasadą rywalizacji jest tutaj sprawiedliwość sportowa, czyli utrzymanie niepewności w grach typu *agon*, do jakich zalicza się taniec towarzyski (por. Caillios, 1973).

Rywalizacja to taki aspekt funkcjonowania w subświecie społecznym tańca towarzyskiego, który angażuje tancerzy już w bardzo wczesnym wieku. Jest oczywiście elementem socjalizacji, ale także ukoronowaniem wysiłków będącym formą nagrody. Na przykład organizowane są turnieje dla dzieci w wieku do lat 9. Te dzieci, które biorą w nich udział, mają kontakt z tańcem już od przedszkola i zdaniem trenerów ich technika stoi na bardzo wysokim poziomie.

Odejdziem od zasady rywalizacji, mającym na celu ocenę umiejętności, są turnieje „na oceny”, które organizuje się dla dzieci. Mają one budować motywację i być nagrodą dla tancerzy, którzy chcą już „prawdziwego tańca”. Zdarza się to jednak wśród młodszych dzieci, również dlatego, że nie mają one umiejętności pozwalających na start w normalnym turnieju. Znaczenie tego rodzaju turniejów opisuje poniższy cytat:

Robi się czasami takie obejście, szczególnie dla tych początkujących par i tych młodszych, to się robi turniej nie na miejsca, a na oceny. Po co? Po to, żeby nie było zwyczajczy, że ten dostał za ten taniec piątkę, ten szóstkę, ten czwórkę. Z reguły to się tak robi, że się przyjmuje, że są tylko czwórki, piątki i szóstki, niższych ocen nie ma, bo nie ma sensu. Yy i, i po prostu nie mówi się, że ty tam jesteś, no oczywiście, potem jak ktoś tam dostaje dyplom i ma wypisane cza-cza pięć, to tam, to to, a to takie miejsce, prawda, czy ogólnie jakaś tam ocena, o to ja dostałem piątkę, a ty tylko czwórkę, prawda? No, ale jest to dobra ocena, no więc jest jakby, jakby inny układ. I tak się robi, bardzo często się robi, jeżeli już trzeba jakiegos zwyczajcę wyłonić, to się bardzo często robi tak, że się robi pierwsze miejsce, drugie miejsce, a wszyscy inni mają trzecie miejsce. Oczywiście, że komisja była tak, tak dobrze tańczyliście, że komisja nie potrafiła wybrać i wszy/ I tak, i wyszło, że trzecie. Zresztą, tam można, jak się ma nagrody, to ze dwa drugie zrobić, prawda, i po prostu no, żeby było jakoś tak fajnie, radośnie. [...] Właściwie nawet jak ktoś się bawił z dziećmi, to nie było z kim rywalizować. I, mmm, pośrednio ja, bezpośrednio moja żona, która też trochę tańczyła, właściwie uczyła tańczyć, bo tańczyła bardzo mało, jeszcze mniej niż ja, to zrobiła grupę tutaj szkolną, dziecięcą. Nawet miała jakieś tam sukcesy z nimi i po prostu, yy no była mała grupa klubów, te dzieciaki się znały, i powiem pani, że, że, że jeszcze wtedy my, bo to robiła grupa ludzi w moim wieku, czy niewiele młodszych, którzy jakby jeszcze pamiętali stare czasy, gdzie na turniej się jechało dla przyjemności.

(trener tańca towarzyskiego, sędzia, były tancerz, lat około 50)

Rywalizacja sprzyja też motywacji do pracy, a motywacja wzmacnia konkurencję. Najsilniej motywuje jednak rywalizacja z osobami z tego samego klubu czy okręgu. Dla tancerzy często mniej istotne jest to, na którym miejscu sami się znaleźli – ważne, by konkurująca z nimi para z tego samego klubu znalazła się na dalszym. To powoduje także, iż tancerze czują się bardziej zmobilizowani do pracy podczas treningów. Obserwują siebie nawzajem i starają się pracować lepiej niż inna para z tego samego klubu. Nie oznacza to, że relacje między tymi parami są złe. W stosunkach prywatnych mogą oni się lubić i spędzać ze sobą czas, ale podczas turnieju liczy się przede wszystkim rywalizacja. Jak stwierdziła jedna z byłych tancerek – każdy inny tancerz na parkiecie jest w trakcie turnieju traktowany jak wróg.

Nawet jeśli tancerze i trenerzy narzekają na dużą konkurencję i rywalizację, zazwyczaj się jej podporządkowują. Osoby, które nie lubią postępować nie fair, czasem również takie działania stosują. Pojawiają się wówczas techniki

neutralizacyjne, takie jak negowanie szkody (Sykes, Matza, 1979). Rozmówcy odwołują się do „czynników naturalnych”, takich jak gen rywalizacji czy też chęć zaimponowania innym.

Tancerze zdają się akceptować rywalizację, a nawet być nią usatysfakcjonowani, poszukiwać jej, co ilustruje wypowiedź tancerza klasy S występującego na turnieju XIV Supadance: „lepiej mieć konkurencję, rozwijać się, nie spocząć na laurach” oraz opinia trenera i choreografa, komentatora jednego z turniejów emitowanych w telewizji: „w tym sporcie, jakim jest taniec, podoba mi się właśnie walka do końca, ale z uśmiechem na twarzy”. Na tych przykładach widać, co jest główną kategorią działania tancerzy – *strategiczne wstępowanie*. Rozwój jest uzależniony od rywalizacji, chęci bycia lepszym w porównaniu z innymi. Rywalizacja w tańcu towarzyskim jest wynikiem podstawowej logiki oceny tancerzy i przyznawania im punktów – porównania. Tancerz nie może być dobry lub bardzo dobry, lecz musi być lepszy od innego tancerza. Rozwój jest podporządkowany rywalizacji, a nie jest wartością samą w sobie.

O znaczeniu rywalizacji świadczy także fakt, że w centrum zainteresowania w szkołach tańca znajdują się tańce konkursowe (Bosse, 2007: 29). Są one najważniejsze, na nich skupia się cała uwaga. Rywalizacja jest na tyle duża, że nie ma czasu na uczenie innych stylów i są one traktowane czysto pomocniczo. Opisuje to wypowiedź jednej z byłych tancerek:

prowadząc swoją szkołę tańca yy, wiadomo, że wiodący, dominujący jest taniec towarzyski i w ciągu roku jest mało czasu na inne formy tańca, ale na wszelkiego rodzaju obozach, w trakcie wakacji, w trakcie ferii, ja bardzo dużo nacisk kładę na inne formy tańca, poczynawszy przez aerobik, przez stretching, jogę, taniec współczesny, taniec klasyczny. Jeśli jest to możliwe, to w ciągu roku mają zajęcia z baletu, jeśli to jest możliwe po prostu, jeśli czasowo te dzieci, bo w tej chwili mają taki nawał nauki, yy jeśli czasowo te, te dzieci czy ta młodzież po prostu daje radę.

(była tancerka tańca towarzyskiego, trenerka, była łyżwiarka figurowa, właścicielka klubu tańca, lat 35)

Rywalizacja nie fair

Rywalizacja na turnieju może przybrać formę fair i nie fair. Podczas wywiadów moi rozmówcy często poruszali ten temat. Opisywali takie zdarzenia, jak przepinanie numerów konkurentów, aby sędziom trudniej było zapisać numer pary; podkładanie – mniej lub bardziej celowe – nóg w trakcie tańca konkurencyjnym parom czy nawet uderzenia łokciem. Podobny przypadek to np. zamierzone opóźnienie swojego wyjścia na parkiet, kiedy pozostałe pary czekają już na taniec. Powoduje to, że sędziowie zapamiętują parę i dzięki temu

jest ona bardziej zauważalna podczas konkursu. Zdarzało się także odcinanie sprzączek przy butach do tańca lub darcie sukienek. Rywalizacja nie fair czy też wpływanie na konkurencję jest jednym z rodzajów patologii instytucjonalnych oraz wiąże się ze sposobami zwracania na siebie uwagi sędziów. Poniższe cytaty ilustrują ten problem:

Też nigdy się, na przykład, na wyższym poziomie nie przepląca sędziów, nie ma systemu łapówkowego jakiegoś takiego, ale na przykład wiem, że tak, Mistrzostwa Polski, ogłoszony skład sędziowski jest na przykład trzy miesiące wcześniej. O, no właśnie i teraz, no właśnie i mówi pani o, i wtedy idzie taki delikwent no do pana, bierze lekcje, jedną, drugą, trzecią, no i co pani myśli? Kogo on skreśli? No skreśli tę, która bierze u niego lekcje. Nawet nie z racji tego, że bierze lekcje, tylko on tak, no jest tłok, on sędziuje tych, których zna, bo tak mu jest łatwiej, to jest takie, po prostu zwykła ludzka rzecz, nie? Jest mi łatwiej, spieszy mi się, znam, nie tańczy gorzej od innych, jest na tym poziomie, tym samym, więc dlaczego mam skreślić Iksińskiego, jak mogę tego?

(trener tańca towarzyskiego w państwowym klubie tańca, były tancerz, lat około 45)

Oni prowadzą, też tam mają ten swój klub i w Olsztynie jest... Olsztyn to jest w ogóle polskie centrum tańca towarzyskiego. I tam jest jeszcze, tam, no to zdecydowanie lepszą parą jest ten X.X. i oni zawsze organizowali jakoś tam latem obozy takie, zgrupowania, na tydzień, no to wiadomo, kto chciał sobie ustawić jakie kontakty, to jeździł, no wiadomo, że no lepiej ustawić kontakty z nią [znaną sędziną, trenerką tańca towarzyskiego], ale nic się nie nauczyć, bo ona jest sędziną, tak, na turniejach, często. Ale ona potem kojarzyła pary, i ona na przykład no widziała: „no dobra, do mnie nie przyjechaliście, do nich” i tak też sędziowała, tak sędziowała. Tak sędziowała też.

(była tancerka tańca towarzyskiego, lat 24)

Konkurencja nie fair może również polegać na faworyzowaniu par ze swojego klubu czy okręgu, co wynika oczywiście z instytucjonalnych podziałów. Dlatego też np. na Pucharze Okręgu Łódzkiego mogą sędziować tylko osoby spoza tego okręgu. Nieformalne układy wynikające z tego podziału opisuje wypowiedź jednego z sędziów:

Mistrzostwa Polski, i proszę panią, jest taki system, że losuje się sędziów, wrzuca się ich do komputera, komputer miesza i się wylosowują. I na przykład wylosowuje się trzech sędziów z tego samego klubu. To powinni grać w totolotka, prawda? No, ja tak uważam, no tak już jest. No, oni nie grają w totolotka, ale sędziują z tego samego klubu, i ba, mają swoje pary. No nie ma pani szans z tą parą, bo nie ma. Czy ostatnie Mistrzostwa Polski w dziesięciu tańcach. No też, że drogą losowania, prawda, Mistrzostwa Polski odbywały się w Ławie, a więc tam, w tych rejonach tam olsztyńskich i drogą losowania sędzia z Elbląga, więc z okręgu, z Olsztyna, więc z okręgu, dziwnym zbiegiem okoliczności, akurat te pary miały szansę na finał, prawda, i tak dalej, no też nie ma pani z nimi szans, no. Że, że to jest nie do końca tak. Oni wszyscy się

trzymają, są tacy. Są tacy, a są tacy, o których wręcz się mówi, że tacy są, a są i tacy, którzy mieli czelność napisać w Internecie, w Internecie oficjalnie: szkoła tańca takich a takich, zapraszamy na szkolenia i tak dalej, a pod spodem tłustym drukiem: sędziujemy największe imprezy w Polsce.

(trener tańca towarzyskiego w państwowym klubie tańca, były tancerz, lat około 45)

Niezdrowa rywalizacja może się objawiać niedobrą, nieprzyjemną atmosferą w relacjach pomiędzy tancerzami na danym turnieju, która nie sprzyja efektywności działań tancerzy. Będzie to np. brak jakiegokolwiek kontaktu w szatni, rozmów czy nawet kontaktu wzrokowego, co powoduje dodatkowy stres i nieprzyjemne wzajemne relacje między tancerzami.

Konsekwencje rywalizacji

Wyniki rywalizacji, czyli to, jak tancerz wypadnie względem innych, zależy od techniki pracy nad ciałem, umiejętności aktorskich oraz wszelkich działań, które mają przygotować ciało pod względem wyglądu. Zgodnie z zasadą sprzężenia karier (Wagner, 2005), osiągnięcia tancerzy są jednocześnie oznaką statusu ich trenerów. Rywalizacja dotyczy zatem nie tylko tancerzy, ale także nauczycieli tańca i klubów. O trenerze świadczą jego uczniowie – tancerze będący na parkiecie. Zjawisko to z perspektywy sędziego opisuje jeden z moich rozmówców:

Także to jest takie, no trudne, trudne, dużo zdrowia to kosztuje, czasami trzeba tak panować, bo są takie zawody na przykład, szczęście miałem do tej pory, nie? Że tak występowałem w roli faworyta, nie? No i teraz tak, nigdy nie będzie pani najlepsza, prawda? No i teraz tak, przegrywa pani, no na przykład pani zawodnik, który jest na topie powinien wygrać, przegrywa, i teraz czuje pani spojżenia, no i teraz ja muszę, zazwyczaj robię taką sztuczkę, że chowam się za okiem kamery. (śmiech) Jest mi tak łatwiej, nie? Udaję że filmuję i wtedy nie widać mi twarzy, nie, oczy mi nie widać, nie, a wiem przecież, że wszyscy patrzą, no to udaję, że filmuję. No ciężko jest, oni wszyscy patrzą, no to żeby im nie dać satysfakcji, no bo tak, no wściekłość ukryć, ciężko, tu mogą być spokojny, ale oczy widać, nie? No to za kamerą stoję.

(trener tańca towarzyskiego w państwowym klubie tańca, były tancerz, lat około 45)

Rywalizacja pomiędzy tancerzami przynosi czasem negatywne efekty. Obluda i sztuczne kontakty, nastawione na negatywne emocje powodują, że tancerzom tańczy się gorzej, choć są prawdopodobnie bardziej zmotywowani. Ponadto, środowisko taneczne jest dosyć małe i wielu tancerzy zna się bezpośrednio z turniejów, w szczególności dotyczy to tych z najwyższych klas. Dlatego wszelkie działania wchodzące w zakres rywalizacji nie fair są szybko zauważane i komentowane, co obniża status pary. Świadczy to o występowaniu

dużej społecznej kontroli w tym środowisku. Rywalizacja nie fair ma także inne konsekwencje, oprócz oczywistej możliwości kontuzji. Tancerze nie lubią takich sytuacji, gdyż nie mogą się wtedy dobrze zaprezentować sędziom.

3.2.6. Rola sędziego i kryteria oceny tańca

Rolą sędziego jest ocena poszczególnych umiejętności tancerzy. Dokonuje się jej poprzez wykorzystanie tzw. *skating system*⁸. Został on po raz pierwszy zastosowany przez Brytyjczyków w 1937 r. na Festiwalu Tańca w Blackpool i był stopniowo przyjmowany przez kolejne kraje. System ten składa się z 11 zasad, z czego 10 odnosi się do rundy finałowej. Pierwsza reguła dotyczy wstępnych rund (pół- i ćwierćfinałów). Mówi ona, że w każdym tańcu danej rundy sędziowie muszą zdecydować, które pary zasłużyły na awans do kolejnej. Wynik pary liczy się jako suma wszystkich zaznaczeń od sędziów we wszystkich zaprezentowanych tańcach. Pary z największą liczbą punktów przechodzą do kolejnej rundy. Zazwyczaj z góry wiadomo, ile par może wejść do następnej rundy, jednak w przypadku remisów o liczbie par decyduje sędzia główny. Zasady 2–4 określają, w jaki sposób pary mogą uzyskiwać noty w rundzie finałowej. Oceny od poszczególnych sędziów w trakcie każdego tańca są przyznawane na zasadzie rangowania: 1 to najwyższa ocena. Nie ma możliwości ustalenia remisu, np. jeśli w finale mamy sześć par, muszą zostać przyznane stopnie od 1 do 6. Pozostałe reguły dotyczą miejsca pary w klasyfikacji finałowej. Zawierają formalną procedurę unikania remisów. Jak widać, system ten jest bardzo sformalizowany i powoduje wiele działań w świecie tańca, takich jak: zwracanie na siebie uwagi sędziego, przekraczanie repertuaru itd. Ponadto, zmusza on sędziów do tego, by dokonali rozróżnienia pomiędzy parami, nawet gdy go nie zauważają. Ten system ocen kształtuje charakter działań w subświecie społecznym tańca towarzyskiego i dobrze wpisuje się w działanie główne, którego istotą jest efektywność.

Pisząc o sędziach, mam na myśli tych oceniających taniec par. Są oni najliczniejszą na turniejach kategorią sędziów. Oprócz nich w turnieju bierze udział sędzia główny (*chairman*) oraz skrutinerzy. Role tych osób opisują wypowiedzi sędziego głównego i skrutinera podczas turnieju Baltic Cup 2009:

chairman pilnuje podczas turnieju IDSF, krótko mówiąc, spraw związanych z przepisami, czyli nie sędziuje, tylko pilnuje, żeby wszystko odbyło się zgodnie z przepisami, które są dosyć skomplikowane i pilnuje zarówno, że tak powiem, par, jak i sędziów, skrutinerów, żeby to wszystko zadziało tak, jak to powinno być. Jeżeli na przykład pary nie sprawiają jakichś pro-

⁸ Informacje dotyczące *skating system* pochodzą ze strony internetowej: www.en.wiki.org [dostęp 4.03.2009].

blemów, czyli na przykład nie myślą swoich grup, albo są wszyscy dobrze poumierani, bo to też jest rola *chairmana*, sprawdzać stroje podczas tańca, to wtedy pracy jest mało, jeżeli są zdyscyplinowani⁹. No, ale bywa różnie, czasami pracy jest dużo, więc to zależy od turnieju, od par.

(wypowiedź *chairmana* podczas emitowanego 3.12.2009 r. turnieju Baltic Cup)

Sędziowie skrutinerzy są to specyficzni sędziowie, nie są to sędziowie, którzy oceniają parę pod względem artystycznym, ale z drugiej strony muszą policzyć wyniki danych sędziów. Anglicy wymyślili taki specjalny system, on się nazywa *skating system*, który, on powoduje, że nie ma remisów.

(wypowiedź skrutinera podczas emitowanego 3.12.2009 r. turnieju Baltic Cup)

Kryteria oceny odnoszą się, ogólnie rzecz ujmując, do oceny poziomu wcielenia ruchów i konwencji danego tańca. Poszczególne klasy tancerzy obrazują stopień internalizacji konwencji. Im wyższa klasa, tym bardziej zinternalizowana konwencja, czyli wszelkie te ruchy, umiejętności, ale i wartości (jak wygląd tańca, czucie muzyki), które wniknęły w cielesność tancerza. Od tancerzy na kolejnych etapach zinstytucjonalizowanej kariery oczekuje się kolejnych „stopni wtajemniczenia”. Umiejętności, jakich można oczekiwać od takiego tancerza, określa praktyka i nieformalne społeczne normy. Gdy brakuje w określonym subświecie tańca (np. flamenco) sędziów, czyli osób uprawnionych do oceny stopnia wcielenia konwencji przez młodego tancerza, wówczas nie ma możliwości wystawienia noty tancerzowi np. w konkursie. Zjawisko to opisuje wypowiedź tancerki flamenco:

konkurs tańca flamenco, co było po prostu jakimś absurdem, bo/bo w jury nie miał kto zasiąść, bo zasiadły jakieś osoby zupełnie od czapy, czyli jakiś pan z hiszpańskim nazwiskiem z Instytutu Cervantesa, jakiś nauczyciel tańca nowoczesnego, albo coś w tym stylu, organizatorka festiwalu, jakieś takie osoby. A w konkursie miały brać udział wszystkie osoby, które sobie tego zażyczą, więc były wymieszane nauczycielki z uczennicami, no ja nie wzięłam w tym udziału, ale były, jednak były jakieś nauczycielki, jakieś uczennice, co spowodowało, że jury, yy tak właśnie dobrze zorientowane w temacie, potrafiło odróżnić nauczycielkę od uczennicy. Więc jak były różne uczennice, to one dostały te dalsze nagrody, a jak były dwie nauczycielki, to już nie potrafili ich odróżnić, która jest lepsza, więc dali im nagrodę *ex aequo*, no i tak kariera konkursu się skończyła po dwóch podejściach.

(tancerka i nauczycielka tańca flamenco i tańca brzucha, choreografka,
właścicielka studia tańca, lat 31)

W tańcu towarzyskim nie ma takich problemów. Cała idea sportowego tańca towarzyskiego opiera się na uczestnictwie w turniejach, ocenianiu

⁹ Ten fragment wypowiedzi wskazuje na internalizację zasad instytucjonalnych.

i wygrywaniu. Ocena w sportowym tańcu towarzyskim jest zinstytucjonalizowana i sformalizowana. Jej kryteria można podzielić na trzy kategorie: ocena techniki, ocena wyglądu oraz ocena kontaktu z publicznością, charyzmy. Ważność danego kryterium zależy od klasy, w której tańczy para. Dokładniej zasady oceniania par na różnym poziomie opisał jeden z moich rozmówców:

jak się ogląda już takie pary zawodowe, to u nich każdy ruch jest zaakcentowany, jakoś właśnie wynika z ciała i to dużo ładniej wygląda, dużo bardziej, przyjemniej się patrzy na taką parę, niż jak na przykład ktoś machnie ręką i o mało się jeszcze nie przewróci jeszcze przez to, no taki nie wiem, miło się ogląda, jak ktoś spojrzy się i wyciągnie ręką w naszą stronę, jakiś taki właśnie gest robi, no właśnie dużo przyjemniej się patrzy na taką parę, bo to jest no też, sędziowie też zwracają [uwagę] właśnie już w takich wyższych klasach. W niższych klasach bardziej patrzą na technikę właśnie tańca, czy kroki dobrze wykonujemy, a w tych wyższych, no to już bardziej właśnie tak na prezentację pary jakby, bo już żeby zdobyć tą wyższą klasę, to już technikę trzeba mieć no, opanowaną jednak, no tak. A w wyższych klasach, no to już bardziej się patrzy właśnie na prezentację, jak się para potrafi sama zaprezentować, czy ludzie patrzą, czy się interesują tą parą. To jednak no trzeba, w każdy no ruch wkładać emocje, żeby przyjemniej było patrzeć.

(tancerka tańca towarzyskiego, klasa A-st/B-la, aktualnie bez partnera tanecznego, lat 16)

Sędzia oceniający parę jest kontrolerem konwencji w trzech kryteriach wymienionych powyżej. Jego rolą jest weryfikowanie podobieństwa postrzeganych i materialnych ciał tancerzy do ciała idealnego (Foster, 1997). W przypadku oceny działania niemierzalnego, jakim jest taniec towarzyski, dużą rolę odgrywa indywidualizacja kryteriów oceny. Czasem związana jest z osobistymi preferencjami, odmienną opinią o ważności poszczególnych elementów tańca. Każdy z sędziów oprócz zestandaryzowanych kryteriów stosuje także własne, skupia uwagę na szczególnie interesujących go elementach występu, np. pracy stóp, osobowości tancerza lub umiejętności interpretowania muzyki. W jednym z wywiadów z sędzią tańca towarzyskiego pojawił się także pozaformalny aspekt oceny – humor sędziego. Sędzia ten przyznał, że czasami nota danej pary zależy od tego, czy jest aktualnie w dobrym nastroju – wtedy lepiej ocenia pary uśmiechnięte, o żywym tańcu, natomiast gdy jest w złym humorze, spowodowanym np. wydarzeniami z życia prywatnego, wówczas bardziej w jego nastrój wpasowują się osoby o spokojniejszym tańcu, mniej roześmiane. Jest to możliwe, ponieważ tańca jako takiego nie da się zmierzyć. Moi rozmówcy często ubolewali nad faktem, że nie jest osiągalna bezstronna ocena, jak np. w skoku wzwyż, gdzie wynik każdego zawodnika można zmierzyć tą samą miarą i na rezultat jego wysiłków nie ma wpływu brak obiektywizmu sędziów. Istnienie takiego stanu rzeczy niechętnie potwierdzają sami sędziowie, jest to bowiem czynnik sprawiający, że ich praca nie jest obiektywna. O takim podejściu

świadczy szybka i stanowcza reakcja na pogląd wyrażony przez jednego z komentatorów XIV Supadance Polish Open Championships, która miała zapewne na celu obronę wizerunku społecznej roli sędziego (emisja: 24.06.2007 r.):

Komentator: Znowu jeden [nota] dla tej pary od sędziego włoskiego. Aha! Bo partner jest Włochem.

Komentatorka: O! Piotrze!

Komentator: Patriotyzm.

Komentatorka: Doszukujesz się. Absolutnie sędziowie sędziują sprawiedliwie, na podstawie swojej wiedzy tanecznej.

Wpływ na ocenę, co przyznaje wielu tancerzy i sędziów, mają też działania nieformalne. W wyniku tych praktyk tancerze tworzą strategię mające dać im przewagę. Istotne są także czynniki pozataneczne, na które para nie ma wpływu, jak wspomniane wcześniej wydarzenia w życiu prywatnym sędziego. Nieformalne kryteria oceny sędziowskiej i takie, do których sędziowie nie lubią się przyznawać, to prywatna znajomość z trenerem, nastrój sędziego, ale także pieniądze. Mają one bowiem wpływ na wygląd pary, wyszkolenie. Zdarzają się również sytuacje, gdy sędziami na ważnych turniejach, np. Mistrzostwach Polski, są trenerzy.

Podejmowane są przez trenerów konkretne, lecz nieformalne działania, mające na celu zwrócenie uwagi sędziego, np. pokazanie pary znajomemu sędziemu, poczęstowanie alkoholem. Trener robi to, aby podnieść swą ocenę w oczach rodziców tancerzy i by dobre wyniki pary przełożyły się na dobre wyniki jego samego jako trenera. Sędziowie natomiast są członkami tej dość zamkniętej grupy i ich relacje z innymi członkami mogą wpłynąć na dalszy przebieg kariery. Taki sędzia, jeśli jest tylko sędzią, może np. zostać zatrudniony do oceny par na turnieju organizowanym przez klub znajomego trenera, któremu oddał wcześniej przysługę. Jeśli jest sędzio-trenerem, bywa zapraszany do klubu jako trener konsultant. Taka sieć wzajemnych powiązań przekłada się na zarobki. Nie oznacza to jednak, że każdy trener jest zawsze nieuczciwy. Ważne jest to, że sam rodzaj ocenianego działania (nieobiektywność tańca, wiele kryteriów opartych na wrażeniu, np. wygląd) ma charakter niemierzalny. Innym nieformalnym, ale dobrze znanym kryterium podnoszącym ocenę pary jest seksualna atrakcyjność partnerki. Sędziami na turniejach tańca towarzyskiego są głównie mężczyźni. Na obserwowanych przeze mnie zawodach stanowili oni zdecydowaną większość. Powoduje to, że perspektywa postrzegania siebie i innych tancerek jest perspektywą męską, patriarchalną. Opisuje to poniższy cytat:

Jeżeli ona faktycznie jest bardzo potężna i wygląda nie/ dobrze, nie, w sensie, nie seksownie i tak dalej, (1) to wtedy jest to, na pewno to waży na ocenie sędziów. Na pewno. Natomiast

czy ona jest chuda jak szczapa, czy troszkę tam wygląda, to nie ma znaczenia. Jedni wolą takie, inni wolą takie, to oceniają mężczyźni i jednemu się podoba to, drugiemu się podoba tamto. Jeden twierdzi, że chuda w rumbie wygląda źle, a drugi, że tamta ma za duży tyłek i/

D.B.: Ale to znaczy to mówisz o s/ o mężczyznach, na przykład takich, którzy siedzą na widowni, czy o sędziach, którzy oceniają?

R.: Mówię o sędziach, którzy oceniają jako mężczyźna.

(była tancerka tańca towarzyskiego, trenerka, była lyżwiarka figurowa, właścicielka klubu tańca, lat 35)

Przyczyna braku zobiektywizowanych ocen tkwi w charakterze tańca jako takiego. W trakcie półtoraminutowego tańca sędzia musi objąć wzrokiem duży parkiet i ponadto ocenić poszczególne pary oraz je porównać. Wiele niedociągnięć może pozostać niezauważonych, jak wypadnięcie z rytmu tancerzy, na których sędzia akurat nie patrzy, bowiem skupia uwagę na parze stojącej bliżej. Należy dodać, że sędziowie są rozstawieni w różnych miejscach na obrzeżach parkietu. Ponadto, jak opisałam wyżej, mogą uznawać inne elementy tańca za najistotniejsze. Wszystkie te czynniki powodują rozbieżności w ocenach tańca jednej pary przez wielu sędziów. Co ciekawe, pojawiają się także głosy przeciwne. Podczas rozmowy jeden z sędziów stwierdził, że w samej logice systemu sędziowania znajduje się możliwość obiektywnej oceny tańca. Wynika ona bowiem, według niego, z faktu, że w panelu sędziowskim zasiada wielu sędziów i z ich ocen wyciąga się średnią. Jednocześnie w instytucjonalnych regułach upatrywał powodów, dla których oceny te są często rozbieżne. Jego odmienne zdanie może być wynikiem albo charakterystycznej perspektywy sędziego, albo też chęci pozytywnego przedstawienia tańca towarzyskiego w moich oczach, jako sportu sprawiedliwego.

Ten brak obiektywności i intuicyjność oceny są również elementem socjalizacji sędziów, która jest w pewnym stopniu zinstytucjonalizowana i weryfikowana na egzaminie. Jak wspomina jeden z sędziów:

ja nawet na egzaminie miałem takie pytanie, teoretyczne, zadano mi pytanie, ja, jak by pan ocenił, para tańczy tak, tak, tak, a druga tak, tak, tak. A ja powiedziałem, że nie wiem, jak zobaczę, to powiem. Jak zobaczę, to powiem, bo nie wiem, co w jakim stopniu i na ile ta para jest połamana, na ile ta nie, na ile/ Nie wiem, zobaczę [...]. I w tym momencie, i w tym momencie no powiedziałem, nie wiem, nie odpowiem na to pytanie, no i to była dobra odpowiedź, między innymi, prawda? No bo powiedziałem, dlaczego nie odpowiem, wytłumaczyłem bardzo dokładnie, szczegółowo.

(trener tańca towarzyskiego, sędzia, były tancerz, lat około 50)

Kolejnym kryterium oceny dokonań tancerzy na parkiecie jest m. in. muzykalność, rozumiana jako umiejętność wykorzystania ciała do ekspresji

znaczeń zawartych w muzyce. Dużą rolę w ocenie tancerza odgrywa także technika, czyli właściwe lub niewłaściwe wykorzystanie ciała jako narzędzia, oraz wygląd pary: strój, fryzura, proporcje w parze. Wiąże się to z dopasowaniem cielesności do konwencji tańca i kryteriami doboru partnera. Innym elementem ocenianym przez sędziów jest przebieg ruchu, czyli sposób wykonywania poszczególnych figur, kroków, które mają stanowić jedną płynnie wykonaną całość. O tym, jak złożony jest proces oceny pary i tańca opowiada jeden z trenerów:

to jest pierwsze jakby kryterium, te sprawy jakby rytmiczne. Następnie takie, z tych ważniejszych, bo to potem, to już kwestia interpretacji sędziego jest jakby, to znaczy, co w danym momencie uważa za, za ważniejsze, prawda? [...] Różni sędziowie, w zależności też od sytuacji, różnie się to jakby interpretuje, przebieg ruchu, czyli i w rytmie, i w ogóle przebieg ruchu, niekoniecznie yy... W rytmie to już musi być, bo to już od tego zaczęliśmy, ale przebieg ruchu w ogóle. Czy to jest szarpane, czy to jest płynne, czy, czy, czy właściwie jest nanieś/ nanoszony ciężar ciała, prawda? Czy to jest, jak jest prawidłowy przebieg ruchu, to to się wydaje lekkie, jak gdzieś ta para zostawia siedzenie, zostawia nogi, gdzieś tam, albo ciało zostawia z tyłu, to nagle to wszystko widać się robi takie ciężkie, takie robione, widać, że, że para to robi. [...] Choreografia ma wpływ. Ja nie mam czasu tej choreografii ocenić, mało tego, ja nawet nie wiem, co ta para zatańczyła nieraz, szczególnie w tych wyższych klasach, kiedy już nie zawsze tańczy się czyste figury [...] prawda? Tylko jakieś pozy, bajery, przejścia, jakieś kombinacje kroków, poszatowane te figury, papalam, i domontowane, i w tym momencie ja nawet nie mam czasu ocenić, co ona tańczy, ale jeśli pasuje to do jej sposobu poruszania się, do jej charakteru, do jej nastroju, to wszystko mi gra. To to jest na plus pary.

(trener tańca towarzyskiego, sędzia, były tancerz, lat około 50)

Kryteria oceny tancerza obejmują również jego dojrzałość. Jeden z trenerów opisał ją jako wycucie muzyki, czyli odpowiednie dostosowanie choreografii do muzyki granej na danym turnieju, a także zharmonizowanie w tańcu poziomu technicznego, artystycznego i energetycznego. U młodych, niedoświadczonych tancerzy ten ostatni aspekt jest najważniejszy.

Sędzia może stosować również nieuświadomione kryteria oceny. Nie ma ich w regulaminach, ale sędziowie wykorzystują je ze względu na charakter tańca towarzyskiego. Dość istotne w ocenie tańca jest np. doświadczenie, intuicja – jak mówi jeden z rozmówców:

To jest to, co powiedziałem, to nieświadome wzięcie pod uwagę tego. Że, wychodzę i ta para jakby od razu, od razu całym swoim tym byciem, staniem, wejściem, samym staniem do muzyki widać, że ona tańczy, że ona jest w tej muzyce, że ona jest w tym tańcu. Nie w tańcu w ogóle, w tym tańcu. I to jest nagle coś, co, no, ale w to jeszcze, do tego jeszcze, z tym się wiąże troszeczkę i strój, teoretycznie nie ma nic do rzeczy, ale praktycznie jeżeli jest dobrze

uszyta sukienka i taka, która, która dziewczynie pasuje, która, którą ona potrafi nosić, to jakby też daje, dokładnie do tej charyzmy, prawda?

(trener tańca towarzyskiego, sędzia, były tancerz, lat około 50)

Przedstawione przez mojego rozmówcę doświadczenie to opisana przez Michaela Polanyi'ego (1966) wiedza nieuświadomiona (*tacit knowledge*). Jak wskazuje wymieniony przykład, wiedza nieuświadomiona to taka, której pochodzenia nie znamy, nie jesteśmy także w stanie jej wypowiedzieć, jednak swobodnie się nią posługujemy. Wiedza ta posiada zarówno swój aspekt teoretyczny (*know what*), jak i praktyczny (*know how*). Trudno ją przekazać drugiej osobie za pomocą słów, dlatego też wykorzystuje się do tego przykłady. Dzięki nim partner interakcji jest w stanie pojąć daną wiedzę i umiejętności, także w sposób nie całkiem uświadomiony (*ibidem*: 4–7). Właśnie z takiego rodzaju wiedzy, wzbogacanej latami – poprzez własne doświadczenia z tańcem, obserwowanie innych par, rozmowy z innymi tancerzami – korzystają sędziowie do oceny par.

Ciekawą kwestią wpływającą na notę pary jest nacisk ze strony sędziów zagranicznych. Ich ocena danej pary, np. wysoka, może mieć wpływ na pozycję, także nieformalną, w kraju. Gdy para często przegrywa turnieje, dlatego że nie ma poparcia „swoich sędziów” (np. znajomych trenera), wtedy często jedyną drogą, aby się wybić, jest wyjazd za granicę i zdobycie renomy wśród zagranicznych sędziów.

O pozycji tancerza w tym subświecie społecznym decydują zatem w dużym stopniu oceny sędziów. Jest to związane z charakterem tańca jako dziedziny nieobiektywnej. Sędziowie o niższych pozycjach obawiają się podważyć decyzję sędziego o wyższej pozycji, np. o międzynarodowej sławie. Ciekawe jest także to, że osoby będące sędziami i mające uprawnienia do stanowiska sędziego nie zawsze są biegłe w przepisach, co oddaje wypowiedź jednej z takich osób:

ja tych nowych przepisów, wie pani, do końca nie pamiętam, ponieważ zawsze staram się uciekać od funkcji sędziego głównego, bo to jest zawsze kłopot dodatkowy, nie zawsze się udaje to, od tego uciec, no to, no to tak akurat tych przepisów, powiem pani, jeszcze nie przeczytałem dobrze, tych nowych, najnowszych. W związku z czym tak do końca nie pamiętam.

(trener tańca towarzyskiego, sędzia, były tancerz, lat około 50)

Kryteria oceny stosowane przez sędziów i widownię zwykle się różnią. Sędziowie są bowiem kontrolerami konwencji, a widownia nie. Widownię można ponadto podzielić, zdaniem tancerzy, na „wyrobioną” i „niewyrobioną”. Ta pierwsza jest zsocalizowana do odpowiedniego odbioru znaczeń zawartych

w tańcu, a druga nie. Tancerz może modyfikować swój przekaz w zależności od rodzaju publiczności. Skutkiem jest niejawnosć ocen sędziów w trakcie trwania turnieju, co ma ułatwić im pracę. Regulamin sportowego tańca towarzyskiego określa, że rundy eliminacyjne, ćwierć- i półfinały muszą być sędziowane niejawnie. W rundach finałowych oceny mogą być jawne, lecz zawsze decyduje o tym sędzia główny. Oprócz oceny tańca, sędziowie decydują także o dyskwalifikacji. Wiąże się to z kryteriami formalnymi określonymi instytucjonalnie, aczkolwiek istnieją pewne nieformalne reguły oceniania przekroczeń repertuaru, co opisuje wypowiedź jednego z sędziów:

Wie pani, czasem się daje przekroczenia, jakieś drobne, małe. Są takie figury, których nie ma w podręczniku, a jest to bardzo prosto, więc jeżeli para mi coś takiego tańczy, to to ja i większość kolegów właściwie nie zauważamy tego. Jeżeli to nie jest coś, bo jest taka figura jedna, druga i wszyscy wiedzą, że tej figury nie wolno tańczyć, konkretnej, a wychodzi para i tłucze mi przed nosem tą figurę, no to jest ewidentne. Natomiast jeżeli, to jest prośenie o to, żeby wyrzucić, prawda?

(trener tańca towarzyskiego, sędzia, były tancerz, lat około 50)

Sędziowie w tańcu towarzyskim pełnią podobną rolę, jak widownia we flamenco lub w tańcu brzucha. Są oni publicznością w sensie goffmanowskim (Goffman, 2000). W obu przypadkach to przed nimi tancerz kreuje *wyodrębnioną rzeczywistość* i te dwie grupy (w różnych kontekstach) szukają niekonsekwencji, braków w kreowaniu rzeczywistości.

3.2.7. Role innych osób. Taniec jako działanie społeczne

Taniec oraz osiąganie kolejnych klas, zdobywanie umiejętności i utrzymywanie się w tym środowisku ma charakter społeczny. Jest ono bowiem w dużym stopniu uzależnione od pracy i wysiłku bardzo wielu osób. Role podejmowane przez te osoby zostały opisane w niniejszym rozdziale.

Rola rodziców

Rodzice tancerzy, a także inni członkowie rodziny to osoby bardzo zaangażowane w świat społeczny tańca towarzyskiego. Pełnią one ważną rolę w konstruowaniu kariery tancerza towarzyskiego. Brak pomocy z ich strony może skutkować zaburzeniem jej przebiegu. To od nich w decydującej mierze zależy, czy dzieci będą uczestniczyć w zajęciach. Poza tym w dużym stopniu finansują ten sport, płacąc za lekcje, turnieje, dojazdy i stroje podopiecznych. Jak twierdzą moi rozmówcy, wielu rodziców chce realizować w ten sposób swoje

niespełnione ambicje. Rodzice decydują o tym, u kogo będzie się uczyło ich dziecko, stawiają trenerom wymagania. Z racji swej ogromnej roli w tym przedsięwzięciu wywierają bardzo duży wpływ na środowisko. Znaczenie działań rodziców ilustruje poniższy cytat:

D.B.: A jak się panu układa współpraca z rodzicami?

R.: ...fatalnie. Znaczy, wie pani, układa się, musi się układać dobrze, bo bez nich by to nie istniało.

(trener tańca towarzyskiego w państwowym klubie tańca, były tancerz, wiek około 45 lat)

Działania rodziców i pełnienie przez nich różnych ról można podzielić na następujące:

Inicjatorzy – zauważają chęci dziecka lub sami decydują o zapisaniu go na lekcje tańca. Dotyczy to głównie sytuacji, gdy podopieczny jest bardzo mały. Motywem tych działań może być chęć ustrzeżenia dziecka przed złym wpływem środowiska (narkotyki, „złe towarzystwo”), pragnienie, aby miało ono jakąś dodatkową aktywność pozaszkolną, a także własne niezrealizowane ambicje rodziców. Potomek może w tym wypadku spełniać aspiracje dorosłych, realizując zamierzenia, których nie udało się ziszczyć samemu rodzicowi. Tacy rodzice próbują też kierować karierą dzieci w sposób, który nie jest dla nich korzystny. Ocenę takich praktyk prezentuje poniższy fragment wywiadu:

Najgorsi są rodzice, bo rodzice jak mają ambicję (niedostłyszalne) oni siedzieli, pilnowali, czy córka trenuje, ona miała, fakt, miała czternaście lat, ale ta dziewczyna miała dosyć no. Ona była naprawdę zdolna, tylko, że to była ambicja rodziców. Oni, jak ona już się zdążyła z tym partnerem przyzwyczaić, prawda, to oni twierdzili, że on jest za słaby i zmieniali jej partnera, rodzice, sami szukali i zmieniali jej partnera, no fakt, że wydawali tam ciężkie pieniądze na jakieś lekcje i tak dalej.

(była tancerka tańca towarzyskiego, lat 24)

Rodzice o niespełnionych aspiracjach traktują przegraną dziecka bardzo osobiście, również jako własną porażkę, czasem obrażają się na nie, zabierają z turnieju do domu. Ma to miejsce nie tylko w środowisku tańca towarzyskiego, ale w tańcu w ogóle. Taniec jest zajęciem wymagającym wszechstronnego rozwoju od najmłodszych lat, dlatego decydującą rolę odgrywają prawie zawsze rodzice. Rodzice Barbary Bittner (2004), znanej polskiej baletnicy, również pełnili rolę inicjatorów. Obserwując zamiłowanie córki do tańca, jej fizyczne możliwości, zapisali ją do szkoły baletowej, a następnie kierowali karierą w taki sposób, by mogła się realizować jako tancerka i uczyć w nowych szkołach, u nowych mistrzów.

Sponsorzy – czyli osoby finansujące taneczną działalność dzieci. O takim wsparciu rodziców opowiadali wszyscy moi rozmówcy. Rola ta związana jest z dużymi wydatkami na uprawianie tego sportu.

Dający **wsparcie psychiczne**, które w tej trudnej, wymagającej i długotrwałej działalności ma szczególne znaczenie. Opisał je jeden z tancerzy:

R.: Tancerz czuje, że ma jakieś oparcie, bo czasem jest tak, że nie ma się w kim oprzeć, no są takie ciężkie chwile, ale ten, ale jak właśnie rodzice się angażują w taniec, to jest bardzo dobrze.

D.B.: A kiedy są te ciężkie chwile, kiedy się potrzebuje takiego oparcia?

R.: W tańcu, no na przykład, kiedy coś nie pójdzie, albo kiedy już ma taki kryzys, bo jak się, wiadomo, trenuje, trenuje, trenuje, i jest już powiedzmy marzec, człowiek już nie ma siły na nic, a tu jeszcze trzy miesiące, prawda?

(tancerz tańca towarzyskiego, klasa A-st/B-la, lat 16)

Także w sytuacjach trudnych, np. gdy tancerz ma zrezygnować ze współpracy z partnerem, wsparcie czy pomoc rodzica są bardzo istotne i ułatwiają mu podjęcie decyzji. Mamy tu do czynienia także z elementem roli rodzica jako menedżera.

Wsparcie psychiczne wiąże się także z kibicowaniem, w szczególności kibicowaniem zindywidualizowanym. Rola ta ma ogromne znaczenie dla tancerza, szczególnie w pierwszych fazach kariery, gdy może on zwątpić w swoje możliwości. Jeśli rodzice nie wesprą go, nie przekonają do dalszej pracy, tancerz może porzucić taniec. Wyniki w tej dziedzinie – w postaci choćby udziału w turniejach tanecznych – przychodzą czasem dopiero po kilku latach pracy.

Wsparcie logistyczne obejmuje wszelkie te poczynania rodziców, które mają stanowić zaplecze dla działań tancerza. Są to działania pomocnicze, a jednocześnie niezbędne do efektywnego realizowania działania głównego, np. dowożenie na turnieje, podawanie napojów pomiędzy rundami. Bez nich tancerz albo nie może realizować działania głównego, albo jest to znacznie utrudnione. Innym działaniem tego typu jest filmowanie, rejestracja występu, którą można później wykorzystać do weryfikacji podobieństwa ciała postrzeganego do ciała idealnego, czyli doskonalenia swoich umiejętności (Foster, 1997).

Menedżerowie. Chodzi tutaj o działania wpływające w sposób planowy i celowy na przebieg kariery tancerza, czyli np. podejmowanie określonych kroków dających możliwość przyspieszenia lub kontynuowania kariery. Ta rola ma także dla rodziców wymiar psychiczny. Taniec jest sportem urazowym, wymagającym. Rodzice zdają sobie sprawę, choć z ciężkim sercem, że coś może się stać ich dzieciom – jednak przełamują się lub wychodzą z sali, ale nie ograniczają dzieci, pozwalają im tańczyć. Ważne w tej roli jest to, aby obawy rodziców nie wpływały negatywnie na realizowanie działania głównego. Podczas jednego

z turniejów¹⁰ rozmawiałam z mamą znajomego tancerza. Opowiadała ona, że jest to dla niej trudne, wykańczające psychicznie, patrzeć, jak jej syn tańczy i mieć w świadomości to, że coś mu się może stać, że może zemdleć, zasłabnąć, dlatego wychodzi podczas tych pokazów z sali. Z tym aspektem roli wiąże się również wewnętrzna sprzeczność. Aby taniec był efektywny, tancerz musi pokazywać swoje ciało, sprawiać, że będzie ono seksualnie atrakcyjne. Może to budzić u rodziców pewne obawy. Istnieją tu zatem dwa rodzaje sprzecznych interesów: chęć, by dziecko osiągnęło sukces oraz poczucie, że jest ono istotą aseksualną, dzieckiem.

Rola menedżerska wiąże się także ze stawianiem w obronie swoich dzieci, z walką o ich interesy. Jest ona szczególnie istotna w przypadku młodszych par, które nie mogą być równorzędnymi partnerami w interakcjach z sędziami. Podczas jednej z obserwacji¹¹ na turnieju tańca byłam świadkiem następującej sytuacji. Parze w wieku około 8–10 lat uniemożliwiono dalszy występ. Dziewczynka zaczęła płakać i została poproszona o podejście do sędziów z trenerem. Na wiadomość, że trenera nie ma na turnieju, prowadzący powiedział, że dziewczynka może przyjść z matką. Dziewczynka ze środka parkietu zawołała matkę. Prowadzący upomniął ją przez mikrofon, że mama już na pewno wie, że ma zejść na parkiet i że nie musi krzyczeć. Tancerka podeszła do sędziego z mamą i partnerem. Mama dziewczynki zaczęła rozmowę z sędzią sam na sam, dzieci usiadły obok. Dziewczynka ciągle płakała i rozmawiała z partnerem, udało mi się usłyszeć, jak mówi: „popieprzyło ich, czy co?”. Kiedy matka dziewczynki wróciła, okazało się, że para została zdyskwalifikowana.

W przypadku działań menedżerskich we wczesnym wieku dziecka, rodzice przyjmują na siebie rolę decydentów. To oni – czasem, choć nie zawsze – w porozumieniu z trenerem podejmują najważniejsze decyzje dotyczące przebiegu kariery tanecznej podopiecznego. Matka lub ojciec mogą przyjmować rolę zarządzających karierą, decydować o każdym wydarzeniu w karierze dziecka, nawet wbrew jego woli. Jest to jednak możliwe właściwie tylko dopóty, dopóki dziecko pozostaje pod ich władzą, np. ze względu na wiek, zależność finansową. Jednak ze względu na rozpoczynanie kariery we wczesnym wieku, decyzje te mają dla niej bardzo duże znaczenie.

Rodzice pomagają dziecku podejmować trudne życiowe decyzje związane z rozwojem kariery tanecznej wówczas, gdy tancerz jest na to jeszcze za młody, a dalszy bieg jego kariery wymaga poważnych posunięć (np. wypróbowanie do innego miasta). Rolą rodziców jest psychiczne wspieranie, ale także

¹⁰ Puchar Okręgu Łódzkiego 2007.

¹¹ Grand Prix Mazowsza 2006.

pokierowanie karierą w najkorzystniejszy dla dziecka sposób. Na przykład w jednym z badanych przypadków kilkunastoletnia dziewczyna bez partnera tanecznego miała możliwość kontynuowania kariery poza miejscem zamieszkania. Jej matka odradzała jej to ze względów finansowych i z powodu konieczności przerwania nauki, co uniemożliwiło dziewczynie rozwój kariery. Jest to zatem tolerowane czy nawet pożądane przez tancerzy, ale tylko do pewnego wieku. To, jakie granice tancerze stawiają rodzicom, opisuje poniższy cytat:

w moim przypadku była jeszcze kwestia rodziców partnera, którzy moim zdaniem za bardzo ingerowali w taniec, w nasz taniec. Bo na pewno to jest ważne, rodzice, dzięki nim przede wszystkim tańczymy, ale to, jak się układa między nami, między parą a trenerem i to, jak trenujemy, co trenujemy, to powinna być nasza sprawa, nasza decyzja, szczególnie już w tym wieku. Bo ja rozumiem, że dzieci to powinny być kontrolowane nie tylko przez trenerów, ale przez rodziców, ale u nas było tak, że za większość rzeczy naszych, te decyzje były podejmowane przez rodziców i w szczególności rodziców mojego partnera, dlatego tak to się skończyło.

(tancerka tańca towarzyskiego, klasa A-st/A-la, tańczy od 6 lat, lat 18)

Menedżerska rola rodziców ogranicza znacznie zakres działań trenera w odniesieniu do kariery danego tancerza. Trenerzy wskazywali, że ich praca z rodzicami bywa niewdzięczna, ponieważ nawet po wielu latach wspólnej pracy z dzieckiem zdarza się, że rodzice zabierają je z klubu bez słowa wytłumaczenia lub zapisują na zajęcia w innym klubie. Trenerzy bardzo emocjonalnie podchodzą do takich sytuacji i uznają je za zachowania niełojalne.

Interesowanie się karierą dziecka przybiera czasem formę patologiczną. Niektórzy rodzice są, zdaniem jednego z trenerów, zbyt zaangażowani w działania dziecka. Jak twierdzi:

w tej chwili, to się narobiło tak, przy niektórych ambitnych rodzicach i nie tylko, że, że już nawet dzieci, które chodzą do szkoły, to jeżdżą z miasta do miasta, bo mają z różne... z innego miasta partnera. I albo idą, i albo u rodziny mieszkają, albo co, no do tego stopnia, takiego pierdolca ludzie dostają, no niech mi pani wierzy, niektórzy rodzice już takiego, takiego czegoś dostali no. Ja, proszę pani, w Łodzi są takie pary, które, które, które właściwie już nie mają gdzie tańczyć w Łodzi, bo już wszystkich trenerów obeszli. [...] przerost oczekiwań [...] rodziców przede wszystkim, dzieci, to by same, tak nie, nie zmieniały.

(trener tańca towarzyskiego, sędzia, były tancerz, lat około 50)

Ten aspekt roli rodzica może przybierać formę gry fair i nie fair. Czasem są to nawet działania nielegalne. Mają one przyspieszyć rozwój kariery dziecka i zdobycie przez niego kolejnych klas. Zdarzają się bowiem sytuacje, w których sponsorem turnieju tańca jest rodzic jednego ze startujących w nim tancerzy. Istnieje wówczas niepisana i nawet niewypowiedziana umowa zobowiązująca

sędziów do korzystniejszego oceniania tej pary. Zdarza się też i tak, że rodzice dzieci tańczących w jakimś klubie, który organizuje turniej, składają się na dodatkowe wynagrodzenie dla sędziego, aby dopuścił pary z tego klubu do finału.

Menedżerską rolę rodziców mogą przejąć na pewnym etapie kariery inne osoby, np. współmałżonkowie, partnerzy życiowi, którzy wspierają lub pomagają podejmować decyzje dotyczące rozwoju kariery, wyboru jej dalszej drogi.

Rodzice są także **członkami środowiska tanecznego**. Rola ta odnosi się do wszelkich działań, w których wspierają oni rozwój dziecka pośrednio, przez uczestniczenie w wydarzeniach związanych z tańcem. Rodzice podlegają socjalizacji wtórnej w tym środowisku. Poniżej znajduje się opis tego typu praktyk:

rodzice, no muszą poświęcić przy takich parach, już troszkę zaawansowanych, cztery razy w tygodniu. No powiedzmy tutaj zajęcia półtorej godziny, dojazd, odjazd, no to dochodzi do tego dwie, to te pięć godzin, swoje popołudnie, swój odpoczynek muszą poświęcić, i bez tego, przynajmniej do tego szesnastego roku życia się nie da, bo wtedy dzieci mogą same wracać do domu. Z tym, że oni to lubią, ci, którzy już tu są, to to lubią, tu się spotykają, na kawkę, herbatkę, poplotkują trochę, nawet może dużo poplotkują, raczej to lubią.

(trener tańca towarzyskiego w państwowym klubie tańca, były tancerz, lat około 45)

Wizażyści i garderobiani to aspekty roli, obejmujące działania rodziców związane z dbaniem o wygląd tancerzy, tj. ubieraniem, czesaniem, malowaniem, pudrowaniem itp. Jest to bardzo istotny element roli. Umiejętności rodziców w tej dziedzinie mogą np. zmniejszyć koszty tańca oraz zwiększyć szanse tancerza w efektywnym realizowaniu działania głównego (patrz także punkt 3.3.3. *Polerowanie narzędzia*).

Rodzice zachowują się czasami jak **pseudotrenerzy**. Wskazują dziecku błędy i je poprawiają. Ten aspekt roli jako jedyny nie jest akceptowany ani przez tancerzy, ani przez trenerów, gdyż może mieć negatywny wpływ na przebieg kariery tanecznej. Dzieje się tak, jeśli dziecko stosuje się do nieprofesjonalnych rad lub, co gorsza, jeśli rodzice podejmują konkretne działania mające wpływ na jej przebieg (np. zerwanie kontaktów z partnerem tanecznym dziecka, wypisanie z klubu itp.).

Rodzice to także najważniejsze, obok trenera, **osoby współkształtujące „taneczne” cechy charakteru**¹². Jak wspomniałam wcześniej, rodzice tancerzy także podlegają socjalizacji. Dotyczy to wykształcenia specyficznych cech

¹² Są to cechy, które według członków subświata społecznego tańca towarzyskiego, charakteryzują ich i wyróżniają na tle rówieśników. Dzięki tym właściwościom psychicznym jednostka jest w stanie utrzymać się i odnosić sukcesy w subświecie społecznym tańca towarzyskiego.

charakteru czy też stosunku do zjawiska nazwanego przeze mnie *żarłocznością tańca*. Charakteryzując je skrótowo, można powiedzieć, że jest to rosnący wpływ tańca na życie tancerza, który powoduje coraz większe zaangażowanie i mniej czasu, chęci, a także wysiłku w innych sferach życia. Rodzice, zdaniem trenerów oczekujących wsparcia i lojalności, powinni być konsekwentni, aby umożliwić tancerzowi wytrwanie w karierze.

Okazuje się, że podobną rolę rodzice tancerzy pełnią w świecie baletu. W przypadku społecznego subświata baletu mamy do czynienia ze zjawiskiem nazwanym przez Dietz (1994: 68–69) *ballet parents* – tzw. baletowymi rodzicami, czyli osobami, które manipulują dziećmi, popychają je do coraz większego zaangażowania w taniec, decydując w dużym stopniu, jak ich kariera będzie przebiegać. Również w przypadku tańca towarzyskiego taka sytuacja może mieć miejsce, ponieważ dzieci zaczynają ćwiczenia i treningi w bardzo młodym wieku – zaledwie kilku lat. Rola rodziców jest zatem bardzo duża, powinni oni być dla dziecka podporą i wymagać od niego konsekwencji.

Tę analogię można poprowadzić dalej, bowiem podobnie jak w przypadku tancerzy baletowych (*ibidem*: 75), wśród tancerzy tańca towarzyskiego młodzież i dzieci zazwyczaj bardzo przywiązują się do trenerów. Taka osoba ma na nie ogromny wpływ, jest jakby po części rodzicem albo chociaż osobą, z którą spędzają dużo czasu.

W kwestii roli rodziców mamy do czynienia z bardzo ciekawym problemem, który dotyczy zarówno tancerzy baletowych opisanych przez Dietz (1994: 72–73), jak i tancerzy tańca towarzyskiego. Chodzi tutaj o zróżnicowanie podejścia rodziców, w szczególności ojców, do podjęcia i zaangażowania się w tę działalność ich synów. O ile bycie tancerką jest społecznie akceptowane i, jak sądzę, wpisuje się ono w stereotypową rolę kobiety, o tyle ojcowie podchodzą bardzo sceptycznie lub nawet niechętnie do tańca swoich synów. Obawiają się, że chłopcy staną się przez to homoseksualistami, że nie sprostają stereotypowi mężczyzny (por. Olszewski, 2008: 74, 78). Obawy ojców opisał jeden z trenerów:

Także to są twardzi ludzie, to rosną z nich po prostu zahartowani, po prostu zahartowani ludzie i ja na przykład tym przekonuję rodziców. Mamy nie, ale ojców tak. [...] mamy to chcą tańczyć i to nie jest ważne, ale tatuś chce komandosa, nie? On chce komandosa. Co pan mi tu pedała będzie chował?! [...] Chłopcy są tacy, którzy chcą, a są tacy, którzy no nie wiedzą czego chcą, ale ich mamy z kolei chcą, bo im się to podoba, mamy, tatusiowie rzadziej, tatusiowie podchodzą do tego na zasadzie takiej: co to za sport dla chłopaka? Co to za sport? Oni wszyscy chcą supermanów wychować.

(trener tańca towarzyskiego w państwowym klubie tańca, były tancerz, lat około 45)

To, co ostatecznie przekonuje ojców, to cechy charakteru, konsekwencja, wytrwałość, ambicja oraz bardzo duża sprawność fizyczna synów, a także grzeczność wobec dziewczynek i niejako „oswojenie” z płcią przeciwną.

Dobre relacje pomiędzy rodzicami pary tancerzy dają większe szanse powodzenia ich dzieciom. Stosunki między rodzicem a trenerem układają się trochę na zasadzie relacji biznesowych, handlowych, w związku z finansowaniem przez nich tego sportu. Na relacje tancerzy z rodzicami duży wpływ może mieć trener. Te dwie role, trenera i rodzica, nawzajem się jednak ograniczają. Rolę trenera zawężają kwestie wychowawcze, natomiast rolę rodzica – kwestie rozwoju kariery tanecznej, w szczególności w późniejszym wieku tancerza. Dzieje się tak szczególnie wtedy, gdy trener dominuje w tej relacji. Jeśli nie, jego wyniki i efektywność mogą okazać się niewystarczające. Rola rodzica jest ograniczana efektywnością działania głównego, np. poprzez kontrolę relacji przed wejściem na parkiet na turnieju, negatywną ocenę rodziców w roli pseudotrenerów.

Rola trenera

Trener jest po partnerze najważniejszą osobą kształtującą karierę tancerza. Jego rola polega na przekazywaniu umiejętności tancerzom, ale nie tylko. Trener jest **znaczącym innym** dla dziecka (jego cielesność pośredniczy między cielesnością postrzeganą, własną cielesnością tancerza a idealną, do której tancerze dążą), ponieważ spędza z nim wiele godzin każdego lub prawie każdego dnia. Ponadto ocena trenera jest dla jego podopiecznego najważniejsza, czasem istotniejsza od oceny sędziów i zdobytej punktacji. Stanowi również punkt odniesienia dla tancerza, dla jego samooceny. Najważniejsze, by tancerz sam był z siebie zadowolony, a na drugim miejscu, żeby podobało się trenerowi – czy rzeczywiście tancerz zrobił to, czego trener go nauczył; czy trener jest zadowolony z tego, czy nie.

Ponieważ od trenera w dużym stopniu uzależniona jest kariera tancerza, oczekuje się od niego lojalności i zaangażowania w jej przebieg. Jeden z moich rozmówców opowiedział mi następującą historię. Jego rodzice, dbając o rozwój taneczny syna, sprowadzili do swojego miasta trenera z Olsztyna. Dzięki swoim znajomościom stworzyli mu warunki do pracy. Po dwóch latach, jak przyznał tancerz, owocnej współpracy, bliskich kontaktów towarzyskich, trener ten zdecydował się wyjechać do USA. Mój rozmówca ocenił tę sytuację jako całkowity brak lojalności i niedocenienie pomocy. Przywołana sytuacja świadczy także o tym, że trener jest znaczącym innym dopóty, dopóki umożliwia tancerzowi rozwój. Gdy nie spełnia tej podstawowej roli, wówczas traci autorytet w życiu tancerza i przestaje być jego znaczącym innym. Krzysztof Konecki opisuje

w swoich badaniach dotyczących folkloru fabrycznego zjawisko występowania pośredników, czyli osób wprowadzających nowego (w tym wypadku robotnika) w relacje społeczne w fabryce, zapoznających go ze szczegółami pracy itd. (Konecki, 2007: 27–33). Autor dzieli pośredników na formalnych (wyznaczonych przez zwierzchnika) i samorządnych (podejmujących tę rolę dobrowolnie). Trenerzy pełnią w tańcu towarzyskim bardzo podobne role. Są oni pośrednikami formalnymi, lecz proces doboru jest odwrotny: to tancerze i ich rodzice decydują się na konkretnego trenera. Rola wprowadzającego w subświat społeczny tańca towarzyskiego jest jednak jasno zdefiniowana, w dużym stopniu także sformalizowana i ma charakter usługi rynkowej. Krzysztof Konecki dzieli pośredników także ze względu na ich intencje (autentyczni i rzekomi) oraz na postrzeganie ich przez nowego (akceptowani i nieakceptowani). Gdyby przełożyć ten podział na relacje pomiędzy trenerem a tancerzem, można zauważyć, że jak długo tancerz wierzy w prawdziwość intencji trenera, tak długo jest on pośrednikiem i znaczącym innym. Gdy jednak tancerz lub jego rodzice zaczynają podejrzewać brak kompetencji, faworyzowanie innych par i osobiste, nieuczciwe w stosunku do tancerza intencje, wówczas trener przestaje być znaczącym innym; innymi słowy – z pośrednika akceptowanego staje się pośrednikiem nieakceptowanym. W relacjach rynkowych najczęściej kończy się to rezygnacją z usługi, przejściem do innego klubu. Taką sytuację obrazuje poniższy cytat:

Wiedzieliśmy jakby mniej więcej, potrafilіśmy sobie to wszystko jakby poukładać. No i, i chcieliśmy czegoś więcej. No i później się okazało, było taki przełomowy moment, że mieliśmy wybierać się na Mistrzostwa Polski, ale yy (2), ale się okazało, że na te mistrzostwa nie pojedziemy, ponieważ yy, ponieważ te mistrzostwa są wcześniej, bo mieliśmy, niby miały być te mistrzostwa na jesieni dopiero, po wakacjach, później się okazało, że te mistrzostwa są już tam w maju czy w czerwcu, a nam trenerka powiedziała, że mają być po wakacjach, no i my stwierdziliśmy, że to było specjalne, że ona jednak czegoś się boi [...] znaczy teraz po, teraz po tym czasie wiem, że jednak czegoś się bała, dlatego że ona właściwie nie była, nie była żadnym ani specjalistą od tańca towarzyskiego, właściwie była takim zwykłym instruktorem kulturalno-oświatowym, tańczyła bardziej taniec trochę ludowy, bo tańczyła w zespole i tak dalej, natomiast [z] tańcem, jakby towarzyskim, nie miała nic wspólnego.

(były tancerz tańca towarzyskiego, trener, właściciel szkoły tańca, lat 36)

Bycie trenerem i uczenie par jest często kolejnym po (lub w trakcie) rywalizacji tanecznej krokiem w karierze tancerza. Role pełnione przez trenera i realizowane przez niego działania ukierunkowane na tancerzy można sklasyfikować następująco.

Trenerzy są najważniejszymi **dostarczycielami definicji sytuacji**. Definiują oni sytuację tancerza, opisują i objaśniają mu świat, a także zaistniałe wyda-

rzenia oraz wiele innych kwestii, np. poprzez stosowanie formuł językowych. Przytoczę kilka przykładów takich formuł językowych, pochodzących z wywiadów. Dotyczą one:

- tego, czym jest taniec, jak powinien wyglądać:

to wygląda lekko, tylko i wyłącznie wygląda lekko, to wygląda stabilnie, to tak jak mi też kiedyś trener powiedział, że no rzeczywiście jak patrzysz na jezioro, pływa jakiś łabędź, nie, to widzisz jak fajnie wygląda, lekko, spojrzysz pod wodą, tak zasuwa tymi łapkami.

(była tancerka tańca towarzyskiego, lat 24)

- tego, w jaki sposób się go uczyć:

trener mówi, że on tego nie robi, jak ja tego nie zrobię, to nikt tego nie robi.

(tancerz tańca towarzyskiego, klasa B-st/B-la, lat 15)

jest jak dom, jak są dobre podstawy, to i dom będzie dobry, będzie się trzymał, a jak będzie fundament do kitu, to kiedyś się rozpadnie.

(trener tańca towarzyskiego w państwowym klubie tańca, były tancerz, wiek około 45 lat)

- znaczenia doświadczenia w tańcu:

to jest dokładnie to, dokładnie tak, jak kierowca, który się uczy jeździć. Wyjeżdża pierwszy raz na ulicę [...] W każdym bądź razie, tak samo jest z parkietem. [...] Taki kierowca, który im częściej jeździ, tym jakoś szybciej przewiduje to, co się stanie na jezdni, prawda? Że zanim jeszcze, zanim ten przede mną przyhamuje, to ja już zaczynam wciskać hamulec, bo widzę tam przed nim, że ktoś robi jakąś głupotę, prawda? Ktoś komuś wyjeżdża, ktoś komuś zajeżdża, za chwilę będzie ostre hamowanie, w związku z czym, ja już na przykład hamuję wcześniej, wtedy kiedy widzę, no bo jak nie widzę, no to nie zahamuję, ale już gdzieś odruchowo zaczynam myśleć. Tak samo na parkiecie, odruchowo zaczynam myśleć, co zrobić.

(trener tańca towarzyskiego, sędzia, były tancerz, lat około 50)

- tego, na czym polega specyfika relacji między partnerami:

tak jak, założmy, ma rower i ma jedną pękniętą dętkę, to się nigdzie nie pojedzie, prawda?

(tancerz tańca towarzyskiego, klasa B-st/B-la, lat 15)

- rywalizacji i wygrywania:

mój trener zawsze powtarza, że jak się jest dziesięć razy lepszym od innych, to i tak się wygra, ale jest wiele razy taka sytuacja, że jest się naprawdę najlepszym, i niestety się przegrywa ze względu na to, że sędziami są często trenerzy par, które tańczą na turnieju, jakichś mają, nie

wiem, znajomych innych trenerów, to są wszystko powiązania i niestety, nie jest bardziej taki obiektywny sport.

(tancerka tańca towarzyskiego, klasa A-st/A-la, tańczy od 6 lat, lat 18)

- tego, co jest najważniejsze w tańcu, wartości w tańcu towarzyskim:

zawsze mi trener wpajał, że najważniejsze jest upór i najważniejsza jest konsekwencja w tym, co się robi, żeby jak się już na coś decyduje, żeby już doprowadzić to do końca i myślę, że najważniejsze są treningi, bo przede wszystkim praca własna.

(tancerka tańca towarzyskiego, klasa A-st/A-la, tańczy od 6 lat, lat 18)

- indywidualności w tańcu:

Pary, no mówię, jeśli ktoś jest ruchowcem, to on, on sam to czuje, co on ma zrobić, ten krok można zrobić tak, a można zrobić inaczej, tak jak i zagrać można inaczej te same nuty, prawda, bo tak jest zapis, jest zapis, a jeden wygrywa Konkurs Szopenowski, a drugi nie wygrywa. A wszyscy mają te same czarne znaczki przed oczami.

(trener tańca towarzyskiego w państwowym klubie tańca, były tancerz, lat około 45)

- możliwości każdego z tancerzy:

ja to nazywam, że no każdy zostaje mistrzem na swoim poziomie, mam swój Everest, jak ja to nazywam.

(trener tańca towarzyskiego w państwowym klubie tańca, były tancerz, lat około 45)

- tańca w repertuarze zgodnym z klasą danej pary:

To fajnie, jedziemy na wyścig kolarski, a ja mam taki silniczek, to se zamontuję silniczek, no nie wiedziałem, że nie wolno silniczka montować, bo nie napisali, nie? Że nie wolno silniczka montować. No to dokładnie to samo. Nie da rady. Masz, masz, jest repertuar, jest trener, no to miejcie pretensje do trenera.

(trener tańca towarzyskiego, sędzia, były tancerz, lat około 50)

- tego, jak użytkować ciało:

to kiedyś mi trener powiedział, że najważniejsze w standardzie jest *shape, direction and connection*.

(była tancerka tańca towarzyskiego, lat 24)

Rolą trenera jest również przekazywanie definicji sytuacji dotyczącej szerszego rozumienia tańca, a nawet emocjonalnych związków z nim. Aby objaśnienia

proponowane przez trenera były przyjęte, tancerz musi ufać trenerowi, wierzyć w jego umiejętności, lojalność, dobrą wolę. W relacji tancerz–trener sytuacja odwrotna, czyli zaufanie trenera do tancerza, niekoniecznie musi występować. Od trenera wręcz wymaga się wymuszania na swym podopiecznym pewnych zachowań zgodnych z główną strategią – *strategicznym wstępowaniem* – i efektywności lekcji, występu.

Rolą trenera, nauczyciela tańca jest także przekazanie perspektywy postrzegania i doświadczania własnego ciała nowemu tancerzowi. To nauczanie obserwowania i używania swego ciała jest podstawą dalszej pracy – umożliwia bowiem przekładalność perspektyw z cielesności nauczyciela na cielesność tancerza (więcej na ten temat piszę w punkcie 3.3.4. *Komunikowanie cielesności*). Jedna z nauczycielek tańca brzucha określiła proces uczenia się własnego ciała następująco:

najpierw ją uczyć rozumieć swojego ciała i poznać swoje ciało, bo zazwyczaj masz to swoje ciało ileś lat, powiedzmy dwadzieścia, ale tak naprawdę, yy, to jest tak, jakby mieć dom i nigdy go nie zwiedzić. Yy to jest tak, że ludzie przychodzą do mnie, którzy nie są tancerzami, wiedzą, że mają prawą rękę, lewą rękę, prawą nogę i lewą nogę, ale totalnie nie dają sobie rady z tymi rękami, nogami yy i to jest tak, jak uczenie małego dziecka. Od początku, najpierw, żeby poczuło to swoje ciało, żeby je zrozumiało, żeby zrozumiało możliwości swojego ciała i ograniczenia swojego ciała, bo jeszcze są takie rzeczy bardzo ważne jak ograniczenia.

(tancerka brzucha, choreografka, pedagog tańca, sędzia,
studentka szkoły tańca jazzowego, lat 26)

Przekazanie świadomości ciała, nauczanie postrzegania ciała zgodnie z konwencją taneczną i jego technicznymi wymogami jest niezbędnym elementem socjalizacji nowego tancerza. Pozwala bowiem na nabranie przez tancerza nowej perspektywy. Wprowadzającym i kontrolerem tej perspektywy, tego sposobu postrzegania rzeczywistości, jest trener.

Co ciekawe, rola trenera czy też nauczyciela tańca w różnych stylach może mieć odmienny charakter. Oczywiście, nauczyciel tańca w każdym subświecie tanecznym jest wprowadzającym i kontrolerem konwencji, narzuca też swoją definicję sytuacji tancerzowi. Jednakże różnice mogą pojawiać się np. w stosunku nauczyciela do ciała tancerza. Dariusz Kubinowski (1997: 23) pisze m. in. o roli nauczyciela tańca ludowego w budowaniu samoakceptacji u młodych tancerzy. W przypadku tańca towarzyskiego sukces w rywalizacji pomiędzy tancerzami zależy od ciała i jego podobieństwa do cielesności idealnej. Dlatego też rolą trenera jest przede wszystkim motywowanie młodych tancerzy do zmian w swojej cielesności (np. utraty wagi). Z kolei w hawajskim tańcu hula instruktorów nazywa się *kumu*. Samo słowo oznacza również „źródło”. Taki nauczyciel

ma bardzo duży wpływ na tancerzy ze względu na ogromny szacunek, jakim się cieszy. Znaczenie, jakie dla tancerzy ma opinia *kumu*, oddaje poniższy cytat:

W niektórych szkoła hula, jeżeli tancerka chce ściąć włosy, skrócić na przykład, idzie do swojego *kumu* i pyta o zgodę. [...] Niektóre szkoły hula mają tancerki, które jak tańczą mają włosy idealnej długości wszystkie. [...] one wtedy tworzą jedno ciało jak tańczą.

(tancerka i instruktorka hula, masażystka lomi lomi nui, lat 29)

Inną rolę trenera jest bycie **pośrednikiem w relacjach pomiędzy partnerami**. Obejmuje ona zachowania mające na celu ułożenie dobrych stosunków w parze. Są one bardzo ważne dla rozwoju pary tanecznej i kształtują w znaczny sposób karierę tancerza. Jak zostało wcześniej wspomniane, charakter tańca towarzyskiego sprawia, że efektywność *strategicznego wstępowania* jest uzależniona od obu tańczących osób. W takiej sytuacji łatwo o konflikty opierające się na braku zaufania do pracowitości drugiego tancerza, inwestowania zasobów finansowych, czasu i zaangażowania. Osobą, która ma wpływ na tancerzy i może ograniczać konflikt między nimi, niekorzystny z punktu widzenia działania głównego, jest właśnie trener.

Trener może również pełnić rolę **kontaktową, menedżerską, umożliwić tancerzowi konstruowanie kariery**, np. poprzez pomoc w wyborze najodpowiedniejszego partnera. Trener dobiera dzieci w pary zgodnie z kryteriami oceny i konwencją, co ma im później umożliwić jak najbardziej efektywne realizowanie działania głównego. Zasady takiego doboru prezentuje wypowiedź jednego z trenerów:

ja staram się dobierać, no wiekowo, wzrostowo, proporcje, no bo to gra jakąś tam rolę, no. Najpierw to przychodzi grupa, wszyscy tańczą osobno, tak? I jedno zajęcia, drugie, trzecie, i na przykład i potem mówię: no to teraz staniemy parami, chłopcy dochodzimy do dziewczynek, no i już widzę, kto idzie w tym kierunku. No jeżeli, jeżeli jest to po mojej myśli, że tak to może być, to to zostawiam, jeżeli nie, to po jakimś czasie, staram się delikatnie zamieniać [...] najgorzej jak jest, że mi nie pasuje, na przykład wiek, no bo chłopiec jest dwa lata starszy niż dziewczynka. Jeszcze chłopiec, to jeszcze chłopiec, to jeszcze, jeszcze obleci, bo dziewczyny sobie poradzą, są zazwyczaj, szybciej się uczą, na przykład dziewczynka jest starsza, to już jest źle, chłopiec uczy się wolniej, dziewczynka szybciej, do tego on jest młodszy, ona starsza, więc już kategorie wiekowe, musi on tańczyć w kategorii na przykład z chłopcami, którzy tańczą dłużej.

(trener tańca towarzyskiego w państwowym klubie tańca, były tancerz, lat około 45)

Trenerzy podejmują się kierowania karierą tancerzy także w swoim interesie, gdyż ich dochody (szczególnie w klubach prywatnych) zależą od liczby par, natomiast prestiż – od wyników tancerzy, których szkolą. Taka relacja między osiągnięciami uczniów i nauczycieli nazywa się sprzężeniem kariery.

Sprzężenie karier to proces, w którym na prestiż, a także konkretne osiągnięcia nauczyciela, w tym przypadku trenera, wpływają sukcesy jego podopiecznych i odwrotnie – im bardziej prestiżowego nauczyciela ma dany uczeń, tym lepiej oceniane są jego dokonania (Wagner, 2005). Pary z dobrego klubu, trenowane przez osobę posiadającą uznanie w świecie tańca towarzyskiego, postrzegane są jako bardziej zagrażające w rywalizacji. Kluby, reklamując się, podnoszą swą renomę nazwiskami swych najlepszych tancerzy. W wywiadach moi rozmówcy często podkreślali, że udało im się wyszkolić Mistrzów Polski lub trenowali z nimi, osobami osiągającymi sukcesy w tańcu. Jednak w sytuacji, gdy tancerze często zmieniają kluby, trudno jest mówić o czystym sprzężeniu karier. Tancerz zawdzięcza bowiem wysoki poziom swoich umiejętności wielu osobom i nie można przypisać zasług jednemu trenerowi.

Innym aspektem roli trenera jest wpływ na rozwój, przebieg i tempo kariery tancerza przez inicjowanie zmian, ulepszeń, np. sugerowanie zmiany partnera czy konkretnego stroju. Przykłady te opisują poniższe cytaty:

to też jest może wypłynąć od dziewczyny, jaką chce sukienkę założymy tutaj wykrojoną niebieską, ale też może wynikać, zaproponować, na przykład mamy trenerkę, która jakby bardzo dobrze to czuje, ona potrafi dopasować sukienkę, na przykład mam partnerkę, która jest wysoka, szczupła, ma bardzo długie nogi i po prostu potrafi jakoś to zrobić, żeby za, tak jak się przykładowo kobieta na co dzień ubiera: schować te mankamenty, a wyeksponować to, co jest najładniejsze.

(tancerz tańca towarzyskiego, klasa B-st/B-la, lat 15)

To też jest dla niektórych ludzi dziwne, że trener mówi, że nie wiem, ta sukienka jest brzydka, że tobie w tej brzydka, że twoja fryzura jest brzydka i nieładnie w tym wyglądasz, ale to jest równie ważne, również ważne. Mi trener zawsze mówił, w jakiej sukience będzie mi dobrze, w jakim makijażu, fryzurze. Zanim uszyję sukienkę również ten projekt idzie najpierw do trenera, potem to jest, to jest długi okres czasu, tak samo na przykład z frakiem, z frakiem dla partnera, to też jest tygodnie szycia i za każdym razem u nas na przykład trener jeździł na przymiarki, patrzył. Po prostu, że się na tym zna i wie, bo odróżnianie jest ważne, to jest również kryterium oceny sędziów, wygląd.

(tancerka tańca towarzyskiego, klasa A-st/A-la, tańczy od 6 lat, lat 18)

Oddziaływanie trenera jest bardzo bezpośrednie i młodzi tancerze często akceptują jego propozycje, głównie jednak wtedy, gdy wierzą w dobre i autentyczne ich motywy (por. Konecki, 2007: 28–33). Trener ma wpływ na przebieg kariery tancerza lub jego plany i decyzje związane z dalszą ścieżką kariery, dlatego że często stanowi dla niego wzorzec do naśladowania. Młody tancerz, obserwując wydarzenia związane z tańcem, jakie zachodzą w życiu trenera, uczy się konsekwencji poszczególnych działań; wie, jakie są szanse powodzenia

poszczególnych przedsięwzięć. Trener m. in. zdobywa wiedzę do pracy jako sędzia, uczy tancerzy w różnym wieku, w tym dzieci i seniorów, odbywa szkolenia w innych miastach. Jest znaczącym innym także w tym sensie, że jego kariera stanowi jakby przykład kariery, zjawisko obserwowane przez tancerza, z którego uczy się on konsekwencji różnych doświadczeń. Wpływ trenera na przebieg kariery, jej kształt, ograniczają swoimi decyzjami i działaniami rodzice, gdyż to oni dostarczają podstawowych zasobów potrzebnych do realizowania działania głównego.

Oddziaływanie trenera na karierę tancerza jest bardzo duże. Może on wspomóc swojego podopiecznego poprzez wykorzystanie nieformalnych znajomości, które w karierze tancerza odgrywają zazwyczaj dużą rolę. Jego wsparcie może również polegać na nieuczciwym lub nawet nielegalnym promowaniu pary poprzez kontakty lub możliwości związane z pełnieniem jednocześnie roli sędziego na turniejach. Jest to prawdopodobne ze względu na specyfikę tańca towarzyskiego jako sportu – opiera się on na wrażeniu, nie jest mierzalny.

Trener jako **nauczyciel-korektor** ma przekazywać wiedzę i korygować błędy pary, czyli weryfikować, czy ciało tancerzy i para jako całość przypomina ciało idealne (Foster, 1997). Odbywa się to w trakcie normalnych treningów przy dużej liczbie par. Trener macierzysty dobrze zna parę, jest opatrzony z jej błędami w tańcu, niedociągnięciami. Dlatego pary, aby mogły z powodzeniem realizować działanie główne, uczęszczają na indywidualne zajęcia u trenera oraz u innych zewnętrznych trenerów konsultantów. Ich zdystansowane, „obiektywne” spojrzenie na tancerza umożliwia bardziej bezosobową kontrolę podobieństwa cielesności postrzeganej tancerza do cielesności idealnej. Trenerzy są zatem reprezentantami perspektywy sędziów. Trener macierzysty jest dla tancerza ważny, ale istotna jest też praca z różnymi trenerami, gdyż na pewnym poziomie/etapie kariery trener przestaje zauważać błędy swojej pary (nie jest w stanie zweryfikować podobieństwa cielesności tancerza do cielesności idealnej). Para może wówczas podjąć strategiczne działania, mające na celu zniwelowanie tego przyzwyczajenia. Jedną z taktyk są lekcje u innych trenerów. O tym, jak ważna dla tancerza jest opinia trenera, świadczy fakt, że od niej tancerz uzależnia ocenę swego tańca. Trener jest dla niego najważniejszym sędzią. To on decyduje, czy para osiągnęła już cel, np. wykonała dobrze określoną figurę.

Rolą trenera jako korektora czy też nauczyciela jest również przekazanie umiejętności okazywania emocji i dostosowania wyglądu, co jest konieczne dla pełnego ukazania znaczeń i emocji w tańcu.

Innym aspektem tej roli trenera jest prezentowanie poprzez swoje ciało (Foster, 1997: 237) cielesności idealnej. Ma on przygotować tancerzy, by wykorzystali swoje ciała w jak najlepszy sposób. Oto niektóre z metod:

bo to są sztuczki, które na przykład pozwalają przygotować się parze, że na przykład są mistrzostwa okręgu, no i na przykład moje pary dwa tygodnie wcześniej przegrywają, przegrywają wszyscy się cieszą, ja na przykład widzę, że na przykład ta para, która wygrała, z konkurencji, to jest jej szczyt na ten moment, oni nic nie robią. Moi na przykład mogą przez te dwa tygodnie dać jeszcze dziesięć procent. I w ciągu tych dwóch tygodni (niedosłyszalne) te dziesięć procent, ogrywam ich o te dwa procent, no i to na tym polega, że liczy się doświadczenie też, nie tylko to, że ja mogę skakać z parą, chociaż skaczę, ale jeszcze to doświadczenie, że ja widzę, jakie tkwią rezerwy w zawodniku, ktoś inny już nie. Na przykład ktoś się potrafi przygotować na piątego maja, prawda, dokładnie na piątego maja, a inny się przygotowuje na czwartego, teoretyzując oczywiście, no i właśnie wtedy piątego jest potrzebna najwyższa forma, a nie czwartego.

(trener tańca towarzyskiego w państwowym klubie tańca, były tancerz, lat około 45)

Zadanie korygowania tancerzy wiąże się z szerzej pojętą rolą trenera – **wprowadzającego i kontrolera konwencji**. Konwencja jest to określona forma, w jakiej konkretne działanie jest realizowane. Forma ta jest ustalona społecznie, a jej nieprzestrzeganie pociąga za sobą negatywną ocenę działania (np. taniec) lub stanu (np. wyglądu) jako nieprawdziwego, nieautentycznego. Konwencją w tańcu jest oddawanie różnych emocji czy stanów za pomocą ciała, mimo iż nie są one przeżywane przez tancerza. Spełnienie tej konwencji jest elementem oceny tańca zarówno przez sędziów, innych tancerzy (którzy przyjęli tę perspektywę), jak i widownię. Konwencja przekazywana przez trenera może dotyczyć bardzo wielu elementów występu, zachowania scenicznego, w tym także stroju czy też postrzegania siebie przez chłopców i dziewczęta, przyjmowania przez nich pożądanых na parkiecie ról, zgodnych z konwencją. Dosyć wyrazistym przykładem tego typu działań trenera jest poniższy cytat:

taki trener był yy nie, notabene niestety już nie żyje yy, ale fantastyczny trener, który mówił dziewczynom, jak zrobić, że ona ma być seksy, mówił: „kurw się, no co ty jesteś? kurw się, no”, „na co czekasz, no? odważ się, stoi przed tobą facet, bądź kobietą, masz zrobić tak, że jemu oczy wyjdą i inne rzeczy też mul” no.

(była tancerka tańca towarzyskiego, klasa S-st/S-la, lat 19)

Zadaniem trenera jest także **prowadzenie tancerza w jego rozwoju**, nauczanie i interesowanie się nim, a także **wspieranie psychiczne** oraz mobilizowanie go do dalszej pracy. Tancerze bardzo cenią sobie trenerów, którzy jeżdżą z nimi na turnieje, zwracają uwagę na ich osiągnięcia i doradzają im przed występem. Jak wspomniałam wcześniej, dla tancerzy najistotniejsza jest ocena trenera. Podobnie jak w przypadku roli rodzica, ten aspekt roli trenera – szczególnie w sytuacji turnieju – jest podporządkowany zasadzie efektywności, maksymalizacji korzyści z występu. W sytuacji zdenerwowania, tuż przed występem

trenerzy stoją razem z parami, udzielają im ostatnich wskazówek i utwierdzają w przekonaniu, że występ będzie sukcesem. Po występie tancerze oczekują akceptacji trenera, jego pozytywne gesty są dla nich bardzo ważne.

Prowadzenie tancerza w jego rozwoju jest zadaniem nauczycieli we wszystkich stylach tanecznych. Jedną z nauczycielek flamenco opisywała mi, w jaki sposób uczy tancerki pierwszych kroków:

we flamenco zaczynamy zawsze od sewillany, to jest właśnie taniec pochodzący z Sewilli, w którym jest po pierwsze bardzo mało stepu, a step najdłużej wchodzi, z rzeczy technicznych wchodzi najdłużej, więc zanim się zacznie go używać, to trzeba go bardzo długo ćwiczyć, więc wiadomo, że od niego zacząć nie można. No i są tam takie rzeczy, że w sewillanie jest dana z góry choreografia, i to jest bardzo wygodne i użyteczne, dlatego że jeśli zrobimy nawet to odtańczymy nieładnie, bo jeszcze nie mamy ciała/ dobrze opanowania, zatańczymy to jak wiatraki, ale zatańczymy tą choreografię, która jest z góry dana.

(tancerka i nauczycielka tańca flamenco i tańca brzucha, choreografka, właścicielka studia tańca, lat 31)

Trener, siłą rzeczy, w bardziej zdystansowany sposób podchodzi do sukcesów lub porażek swoich podopiecznych niż sami tancerze. Jego perspektywa różni się znacznie od perspektywy tancerzy, łatwiej mu zrozumieć ich niepowodzenie i rzadziej szuka jego przyczyn w warunkach zewnętrznych, np. nieuczciwej konkurencji. Jak już wspomniałam, u par pojawiają się w takich sytuacjach neutralizacje. Teoria technik neutralizacji została stworzona przez Davida Matzę i Greshama Sykesa (1979) w latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia. Autorzy stworzyli ją w oparciu o badania nad przestępcami. Zgodnie z nią przestępcy posiadają podobny system wartości do obywateli przestrzegających prawa, tzn. czują, że prawu podlegają. Stosują jednak techniki pozwalające im czasowo zawieszać ogólnie wyznawane wartości na rzecz takich, które usprawiedliwiałyby zachowania przestępcze. Cechuje ich ciągłe „dryfowanie” pomiędzy tymi dwoma systemami wartości. Stosowane przez nich techniki mają na celu zmniejszenie kontroli, jaką społeczeństwo sprawuje nad swoimi członkami; to mechanizmy ochronne, które uwalniają przestępcę od ograniczeń, jakie nakłada na niego społeczeństwo. Sykes i Matza (1979) wyróżniają pięć technik neutralizacyjnych: zaprzeczenie szkody (*denial of injury*), zaprzeczenie ofiary (*denial of the victim*), zaprzeczenie odpowiedzialności (*denial of responsibility*), potępienie potępiających (*condemnation of the condemners*) oraz odwołanie do wyższych wartości (*appeal to higher loyalties*).

W sytuacji przegranej na turnieju tancerze wykorzystują wyżej opisane techniki, a w przypadku tancerzy tańca towarzyskiego – szczególnie technikę „zaprzeczenia odpowiedzialności”, polegającą na przypisywaniu winy

czynnikom zewnętrznym, tu np. niesprawiedliwym sędziom. Mają one chronić ich przed utratą twarzy przed sobą i przed innymi osobami zaangażowanymi w działanie główne (trenerem, rodzicami, partnerem itd.). Usprawiedliwiają się przed samymi sobą i przed innymi, w obronie jaźni subiektywnej. Te same argumenty są także wykorzystywane do uzasadnienia działań nie fair w rywalizacji z innymi tancerzami.

W nierywalizacyjnych stylach tańca, czyli tych występach scenicznych, których celem nie jest bezpośrednio uzyskanie przewagi nad innym tancerzem, nauczyciel czy trener może za swoje zadanie uznawać ochronę tancerza przed oceną środowiska. Zdarza się to wtedy, gdy sam trener jako tancerz ma wiele złych wspomnień i doświadczeń, jak w przypadku jednej z tancerek brzucha:

Jak słyszę, że ta nie wejdzie, bo pasztet, to ja do niej przychodzę, mówię: „słuchaj, wiesz co, ale nie wystąpisz, bo oni potrzebują wyższe dziewczyny”. Albo „wiesz co, jesteś blondynką, a oni potrzebują ciemne”. Co prawda, bardzo często tak jest, ale nigdy nie mówię: „nie weszłaś, bo jesteś za gruba”.

(tancerka brzucha, choreografka, pedagog tańca, sędzia,
studentka szkoły tańca jazzowego, lat 26)

Jak wielokrotnie podkreślałam, trener jest dla tancerza znaczącym innym. To on daje tancerzowi możliwość rozwoju, uczy go, wspiera i podejmuje też **role rodzicielskie**. Z tego powodu trenerzy mają duży wpływ na kształtowanie charakteru swoich podopiecznych. Jak przyznawali zarówno tancerze, jak i trenerzy, wpływ tych ostatnich na młodego człowieka jest ogromny. Spędzają oni bardzo wiele czasu na wspólnej pracy, liczą na wzajemne wsparcie i pomoc w trakcie turnieju. Często zdarza się, że trenerzy lepiej znają dzieci niż ich rodzice. Trenerzy opisywali nawet sytuacje, w których rodzice przychodzili do nich zapytać pół żartem, co słuchać u ich dzieci lub prosić o to, by trener wpłynął na tancerza, który dostał w szkole kilka gorszych stopni. Trener ma też znaczący udział w podejmowaniu przez tancerza kluczowych decyzji życiowych, takich jak rozpoczęcie studiów. Podczas pracy para żyje się z trenerem, pojawiają się czasami bardzo silne więzi emocjonalne, które mogą trwać nawet po zakończeniu przez tancerza jego kariery.

Pomimo iż pary są silnie związane z trenerem, tancerz może odejść do innego trenera i klubu, jeśli uważa, że ma szansę bardziej się tam rozwijać lub jeśli poprzedni trener nie jest już w stanie niczego nowego go nauczyć. Takie decyzje podejmowane są w ramach zwiększania efektywności działania głównego. Trenerzy bardzo angażują się w pracę z dziećmi i ze starszymi parami. Jednak wraz z doświadczeniem nabierają do nich dystansu, aby uniknąć rozczarowania, nie poczuć się zdradzonymi, gdy dziecko odejdzie do innego klubu

i trenera. Bywa, że mimo wszystko nie zawsze udaje się zachować ten dystans.

Takie podtrzymywanie więzi zostało przez Wagner (2005) opisane jako faza pasywna kooperacji procesu sprzężenia karier ucznia i nauczyciela. Z pewnością jednak ma ono także znaczenie emocjonalne, wynikające z bardzo długiej współpracy, wspólnego przeżywania porażek i sukcesów, pełnienia przez trenera względem tancerza ról rodzicielskich. Role te wymagają od trenera również kształtowania „tanecznych” cech charakteru u podopiecznego. Oto, jak swoją rolę rozumie jedna z trenerek:

ja uważam, że trzeba nauczyć dyscypliny. Nie jestem za tym, żeby dzieci bić, żeby była jasność. Ja dzieci nie biję, yy (1) można to zrobić wychowaniem, pokazaniem, co jest słuszne, i wykorzystywaniem rzeczy, na których im zależy. Na pewno. I nagradzaniem. I nagradzaniem. Pokazywaniem, że dzięki temu coś osiągają, dzięki temu mogą mieć i jakieś tam korzyści yy rzeczowe, tak? Nagrody i prestiż, i to, że wtedy przychodzą do szkoły, tak? Się mogą pochwalić, mogą jakiś tam pokaz zatańczyć, coś i to, że wreszcie jest pierwsze miejsce, a nie siódme na przykład.

(była tancerka tańca towarzyskiego, trenerka, była łyżwiarka figurowa, właścicielka klubu tańca, lat 35)

Dobre relacje z trenerem, podobnie jak z partnerem, są warunkiem efektywnej współpracy. Bliskość i relacje trener–tancerz są zależne od wieku. Inne aspekty roli rodzicielskiej trenera dochodzą do głosu na różnych etapach kariery w różnym wieku tancerzy. Relacje te ewoluują; podejście jednych do drugich musi się zmieniać, muszą oni brać pod uwagę zmieniające się okoliczności. Bez takiego wzajemnego dostosowywania się do siebie tancerza i trenera ich efektywna współpraca byłaby niemożliwa. Z rozmów z trenerami wynika, że inaczej podchodzą oni do uczenia małych dzieci (siedmio-, dziesięcioletnich), a inaczej do starszych, pełnoletnich. Bardzo ważny w tych relacjach jest wzajemny szacunek, zdobywa się go jednak w inny sposób. Dlatego też stosunki te często charakteryzuje większa bliskość z trenerem niż z rodzicami, szczególnie wśród tancerzy w starszym wieku. Poniższy cytat prezentuje próbkę takich relacji:

Bo to są najfajniejsze rozmowy na obozach, szczególnie z takimi dwunasto-, trzynastolatkami. Jak się do nich wejdzie: „no dziewczyny, przyszedłam na plotki do pokoju, wyciągać ciastka, co tam macie”. „O, niech się pani poczęstuje tym czy tamtym” o, i jak usiądę u niej na łóżku, albo się tam głębnę na jednym łóżku, wywałę, bo one to tak lubią, „niech się pani położy, pani taka zmęczona” (lekki śmiech). No pogadam, pogadam, pogadam, a później gdzieś tam zajrzę pod łóżko, mówię „dziewczyny, co to za papiery, jazda mi to sprzątać”, nie i one sprzątają, sobie gadamy, super. Naprawdę fajnie. I później gdzieś tam, nawet w trakcie jak przechodzimy, czy coś się dzieje, to one podbiegną, pociągną mnie za rękę, „wie pani, co, a ten to to, a ten to

tamto” na przykład, nie? I po prostu nie mają, nie chcą, żeby czuły yy jakiś dystans między mną a nimi, i chłopcy, i dziewczyny w kwestii rozmów na każdy temat.

(była tancerka tańca towarzyskiego, trenerka, była łyżwiarka figurowa, właścicielka klubu tańca, lat 35)

Rolą trenera jest również uczestniczenie w szkoleniach międzynarodowych i przekazywanie trendów w poszczególnych sezonach swoim parom. Trener realizuje zatem rolę pośrednika **pomiedzy poziomem makro a mikro** zjawiska, jakim jest zinstytucjonalizowany taniec towarzyski. Biorąc udział w szkoleniach prowadzonych przez Mistrzów Świata, znanych na świecie trenerów, uczą się nowych trendów, mód, mają kontakt z tańcem na poziomie światowym. Po tych kursach przekazują nowo zdobytą wiedzę tancerzom, wcielają ją w czyn, ucząc i skupiając się na określonych fragmentach choreografii czy samego tańca, które są aktualnie szczególnie istotne.

Na to, jak realizowane są wyżej omówione role trenera, wpływ ma także jego instytucjonalne umocowanie, czyli **aspekt biznesowo-finansowy roli**. Trener to osoba, która utrzymuje się z tańca. Podejmuje więc także różne działania, mające na celu zintensyfikowanie finansowych i prestiżowych korzyści z pracy. Wiąże się z tym wiele strategii stosowanych zwłaszcza przez niektórych trenerów prowadzących prywatne kluby. Jedną z nich jest podkupywanie par. Może się ono odbywać w następujący sposób. Gdy na turnieju tańczą trzy pary z jednego klubu, zaś dwie zajmują wyższe miejsca, wówczas nowy trener, któremu zależy na przejściu pary, może zasugerować, że mając dwie świetne pary, aktualny trener nie poświęca trzeciej parze wystarczająco dużo czasu. Jeśli rodzice czy sami tancerze uwierzą w tę opinię, zdecydują się na zmianę klubu.

Z tą rolą wiąże się także rynkowy aspekt pracy trenera, czyli jego efektywność w realizowaniu działania głównego przez tancerzy. Trenerzy są rozliczani z tego zadania przez rodziców, dlatego zdarza im się usprawiedliwiać brak powodzeń u dziecka. W takich sytuacjach niektórzy trenerzy starają się zapobiec odejściu pary do innego klubu i tłumaczą jej przegraną nieformalnymi relacjami wygranej pary ze sponsorem, podważają kompetencje sędziów lub tłumaczą porażkę w inny, niemający związku z prawdą sposób.

W zakres obowiązków trenera wchodzi odpowiedzialność za występ na parkiecie. Jego rolą jest przygotowanie pary, ale na parkiecie tancerz jest odpowiedzialny sam za siebie. To ogranicza rolę trenera.

Czynnikiem interweniującym w przebieg biznesowego aspektu kariery trenera jest m. in. wielkość miasta, w którym pracuje. Znajduje to odzwierciedlenie w liczbie par, z których można wybierać i które można szkolić. Ma to zarówno swoje dobre, jak i złe strony. W małych miastach mniej jest dzieci

chcących zajmować się tańcem na poważnie, a do tego część z nich dojeżdża do większych miast, gdyż rodzice uznają, że tam nauczą się lepiej. Z drugiej strony, trener pracujący w mniejszym mieście ma większą pewność, że swoje umiejętności para zawdzięcza jemu. W wielkich miastach bowiem pary często zmieniają kluby, mają szersze możliwości rozwoju.

Rynkowy aspekt pracy trenera zewnętrznego wiąże się z kilkoma kwestiami. Jest on dobrze oceniany, a zatem zatrudniany przez kluby, gdy zachodzi co najmniej jeden z następujących warunków. Pierwszym z nich jest większe doświadczenie trenera, który dzięki temu może pomóc tancerzowi zwrócić uwagę na szczegółowe problemy. Drugi warunek to umiejętność przekazywania wiedzy, czyli posiadanie zdolności przełożenia zagadnień lub wiedzy wcielonej na język werbalny¹³. Ponadto okolicznością sprzyjającą zatrudnieniu trenera jest fakt, że sam tańczy na wysokim poziomie, jego nazwisko znajduje się wysoko w polskich czy światowych rankingach lub gdy ma na swoim koncie uczenie znanych i utytułowanych par. Od posiadania lub nieposiadania tych cech zależy wysokość zarobków i popularność trenera wśród tancerzy. Jest jeszcze jeden warunek, który trener najczęściej musi spełnić, aby zostać zaproszonym do pracy z parami z danego klubu. Chodzi tu o wszelkie związki nieformalne, łączące go z trenerami czy właścicielami klubu. Często na konsultacje zapraszani są koledzy trenera, natomiast branie dodatkowych lekcji przez tancerzy z określonego klubu u trenerów zewnętrznych, niezaakceptowanych przez trenera macierzystego, jest bardzo źle widziane. Zresztą, w doborze trenerów konsultujących parę dużą rolę odgrywa opinia trenera, który zwykle ma sposobność zaproszenia takiej osoby (sala, użyczenie pokoju w mieszkaniu na czas pobytu w obcym mieście, dostęp do wielu par). Jeśli zaś chodzi o możliwość realizacji roli trenera zewnętrznego przez tancerza, to rozmówcy wskazywali, że tancerze o bardzo dużych umiejętnościach zakładają własne kluby i pracują jako trenerzy konsultanci, jeżdżąc po całej Polsce, a także za granicę. Mniejsze umiejętności i osiągnięcia w karierze tanecznej powodują, że jest się mniej znanym i jedynie prowadzi się klub.

Rola **choreografa** to aspekt działań trenera, dzięki któremu tancerze mogą podczas turnieju pokazać swoje najlepsze strony, najciekawsze umiejętności. Bywa, że od ułożenia układu tanecznego zależy to, czy tancerze pokażą swoje mocne, czy też słabe strony. Choreografia jest także kształtowana instytucjonalnie; regulamin sportowego tańca towarzyskiego określa bowiem, jakie figury i kroki są dozwolone w jakiej klasie. Trener musi być biegły w tych przepisach, gdyż przekroczenie regulaminu może skutkować dyskwalifikacją pary.

¹³ Szerzej na ten temat piszę w punkcie 3.3.4. *Komunikowanie cielesności*.

Rola drugiego tancerza. Interakcje z partnerem

Partner taneczny jest osobą, bez której tancerz nie może realizować działania głównego. Tańczenie w parach, wspólne dopasowywanie ciał jest najważniejszym wyróżnikiem tańca towarzyskiego w świecie społecznym tańca. Specyfika tego tańca, a także jego trudność polega na tym, że tancerz musi dopasować się do swego partnera. Bez udziału partnera i zaangażowania w działanie główne, a zatem nie tylko w tańczeniu, ale także w innych działaniach zmierzających do osiągnięcia jak najwyższych stopni, np. kupno drogich strojów, kariera tancerza jest zaburzona, przerywana lub zawieszona na długi czas. Jeden z moich rozmówców powiedział, że w tańcu towarzyskim samemu nie da się nic osiągnąć, to jakby próbować jazdy na rowerze, który ma tylko jedno koło.

Interakcje między partnerami są celowe. Gdy traci się z oczu cel, zanika ją również interakcja, ponieważ są one podporządkowane osiągnięciu sukcesu i *strategicznemu wstępowaniu*. Czasami może to przybrać dosyć przykrą formę:

od tamtego momentu [rozstania się z partnerem] żadnego kontaktu. A to jest dziwne, bo my i gadaliśmy przez gadu-gadu, SMS-y, cudowanie, niecudowanie/ i z jednej strony, to nawet nie miałam ochoty z nim pogadać, ale ten kontakt się urwał od razu, po prostu, od razu od tego, co przestaliśmy tańczyć.

(była tancerka tańca towarzyskiego, klasa S-st/S-la, lat 19)

Dorośli tancerze sami dobierają sobie partnerów tanecznych, niepełnoletnim zaś wybierają rodzice. W obu przypadkach znacząca jest jednak opinia trenera. Partnera tanecznego typuje się poprzez dopasowanie jego cech do cech tancerza. Głównym kryterium są szanse na powodzenie na turnieju. Bierze się pod uwagę:

- wiek;
- klasę taneczną (by tancerz nie musiał się „cofać”, wracać do wcześniejszej klasy);
- miejsce zamieszkania;
- zamierzenia, aspiracje (dotyczące tańca w ogóle lub wyboru konkretnego stylu);
- wygląd (szczególnie wzrost, ale także np. wysokość linii bioder, ponieważ cielesności partnerów muszą być dopasowane do konwencji tańca);
- prezentację na parkiecie;
- dopasowanie fizyczne, zgranie się cielesności;
- cechy charakteru;
- zaangażowanie finansowe, stan majątkowy;
- zaangażowanie czasu;

- umiejętności (mierzone wynikami na turniejach);
- zaangażowanie rodziców (zbyt duża ingerencja lub zbyt małe wsparcie, np. finansowe, dyskwalifikuje partnera).

Takie dopasowanie partnerów jest konieczne, aby mogli kontynuować pracę. Niedopasowanie (finansowe, organizacyjne lub inne) powoduje frustrację, niemożność wspólnej realizacji celu (Bosse, 2007: 25). W przypadku tancerzy, którzy poszukują partnera przez długi czas, wymienione wyżej kryteria stają się coraz mniej ważne, ponieważ tancerz coraz dłużej nie może kontynuować kariery. Bardzo mało istotne jest też to, czy partner jest atrakcyjny seksualnie dla tancerza. Jedynie dla tancerzy w starszym wieku, którzy dopuszczają lub wręcz uznają za naturalne wiązanie się z partnerami tanecznymi, może to mieć znaczenie. Przykład z własnego życia opisuje jedna z trenerek:

upatrzyłam sobie takiego [partnera] z Olsztyna (0,5), kolejnego i (0,5), i gdzieś tam/ tutaj za-
ważyły kwestie chyba takie, gdzieś też mnie urzekł jako mężczyzna [...]; był zupełnie inny, był
taki bardziej macho, tamten mój, to był taki, (0,5) taka ciapa trochę. I, i ten był taki bardziej
macho zdecydowanie no i fizycznie, i psychicznie. No i dużo, dużo lepszy ode mnie w łacinie
[tańce latynoamerykańskie].

(była tancerka tańca towarzyskiego, trenerka, była łyżwiarka figurowa,
właścicielka klubu tańca, lat 35)

Partnerzy w tańcu są od siebie wzajemnie ściśle uzależnieni. Dobór i utrzymanie właściwego partnera jest dla tancerza bardzo ważne, gdyż aby ich współpraca mogła być owocna, muszą zgrać swoje cielesności, mieć zaufanie do siebie i swojej pracy, dogadywać się, przyjąć odpowiednie role w tańcu, muszą dobrze razem wyglądać. Rodzice tancerzy muszą się dobrze porozumiewać, mieć wspólne plany finansowe. Przebieg ich głównego działania, a zatem *strategiczne wstępowanie* zależy od drugiego tancerza i od jego rodziców. Partner jest traktowany trochę jak żywy obiekt, czyli element tanecznego środowiska konieczny do zdobywania kolejnych szczebli kariery w tańcu. Strony są od siebie uzależnione, ale w sensie efektywności, a nie np. przywiązania, emocji. Chociaż spędzają ze sobą dużo czasu, to jednak największą wartością w ich wzajemnych relacjach jest efektywność tańca. Jeśli zaś te dwie wartości wchodzą ze sobą w konflikt, czyli np. bardzo lubi się swojego partnera, ale hamuje on rozwój taneczny pary, wtedy współpraca jest przerywana przez drugiego tancerza lub jego rodziców.

Posiadanie lub nieposiadanie partnera ma dla tancerza kolosalne znaczenie. Można go znaleźć na wiele sposobów. Jednym z nich są kontakty nieformalne. Działanie tancerzy odbywa się w dużej grupie (grupowe treningi, turnieje, klub, relacje pomiędzy trenerami), dlatego ta metoda ma duże szanse na sukces.

Innym środkiem poszukiwań jest Internet. Tancerz może zamieścić ogłoszenie na jednej ze stron tanecznych z określeniem swoich cech.

Znalezienie partnera umożliwia tancerzom konstruowanie swej kariery. Po pierwsze, mogą kontynuować *strategiczne wstępowanie*, po drugie, długotrwale „zgrzywając swoje ciała” na treningach, poprawiają swój taniec. Rozpad pary jest niekorzystny. Istnieje jednak kilka czynników, które mu sprzyjają. Może to być przeświadczenie o braku dalszych wspólnych perspektyw zarówno ze strony tancerzy (przyzwyczajenie, „dojście do granicy”), jak i ze strony rodziców, gdy tancerze są niepełnoletni. Tancerzy mogą różnić aspiracje i oczekiwania wobec tańca, np. jednemu wystarczy poziom krajowy, a drugi ma aspiracje międzynarodowe. Czasami powoduje to problemy we wzajemnych relacjach, a nawet rozpad pary.

Czynnikiem, który przeciwdziała rozstaniu tancerzy, jest przede wszystkim wspólne zaangażowanie. Jeśli posiadają wysoką klasę, nie chcą rezygnować z tańca, gdyż dla osiągnięcia aktualnego statusu poświęcili już dużo czasu i wysiłku. Im dłużej razem tańczą i im większy mają wspólny dorobek, tym większe prawdopodobieństwo, że ich para się nie rozpadnie¹⁴.

Relacje z partnerem powinny być poprawne, dobre, ale tancerze, szczególnie młodszy, są niechętni, by zawierać z partnerami bliższe związki uczuciowe, a nawet je odradzają. Strategia zachowywania dystansu emocjonalnego jest podporządkowana działaniu głównemu i zasadzie efektywności. Wzorcowe relacje pomiędzy tancerzami można nazwać bliższym lub dalszym koleżeństwem. Ponadto, jeśli bycie z partnerem w prywatnym związku zwiększa uzyskanie lepszych ocen, jest ono dopuszczalne, ale jeśli pojawia się ryzyko, że mogłoby to zaszkodzić karierze, wówczas stosuje się zasadę generalną – dystans. Opisuje to wypowiedź jednego z tancerzy:

D.B.: Myślisz, że to jest dobre, jeżeli para jest ze sobą i na parkiecie, i w życiu?

R.: Może być dobre, bo właśnie może pomagać w takich ruchach właśnie w rumbie, że no jednak tak się właśnie bliżej na przykład spojrzysz i to może pomagać, ale może też przeszkadzać, może się właśnie spieszyć ktoś, że nie wiem... To zależy wszystko, jak kto tak właśnie traktuje taniec i czy umie tak oddzielić taniec od życia codziennego. Bo to jednak są takie jakby dwa światy różne. [...] każdy ma inny charakter no i też jakby znosi inaczej różne tam osoby, trzeba się na pewno dogadywać, mieć jakieś, nie trzeba się jakoś specjalnie przyjaźnić, ale żeby jakoś się nie dogadywać ze sobą, no nie byli wrogami z partnerem.

D.B.: Mhm, a kim jesteś z partnerem?

R.: [...] no zawsze się jakoś tak dobrze kolegowaliśmy, nie było jakichś za bardzo kłótni między nami.

(tancerka tańca towarzyskiego, klasa A-st/B-la, aktualnie bez partnera tanecznego, lat 16)

¹⁴ Przy założeniu, że cechy wymienione we wcześniejszej części rozdziału nie zmieniają się.

Dopuszczanie do prywatnych związków, a nawet małżeństw różni tancerzy o niższych klasach od tych o wyższych klasach, starszych wiekiem. Relacja prywatna z partnerem, wynikająca z przyzwyczajenia, ze zżycia się z nim, ułatwia okazywanie emocji, gdyż są one wówczas prawdziwsze. Jest to jeden z przejawów *żarłoczności tańca*. Taniec wkracza w kolejną sferę życia – związki uczuciowe. Niemożliwe lub bardzo utrudnione jest utrzymanie związku uczuciowego z kimś spoza tańca ze względu na małą ilość wolnego czasu, co dotyczy głównie starszych tancerzy. Bliskość osobista i dużo wspólnie spędzonego czasu powodują, że tancerze starsi (powyżej 19 r. ż.) w inny sposób postrzegają możliwość związania się z partnerem czy partnerką osobiście. Dopuszczają taką sytuację, a nawet często wydaje im się ona naturalna, jak dla jednej z moich rozmówczyń:

jeśli chodzi o starsze pary, takie już nawet starsze ode mnie, to jest częste zjawisko, że wiążą się ze sobą i często małżeństwa z tego nawet są. A to dlatego, że po prostu, jak takie pary trenują po sześć godzin dziennie, to oni właściwie mają cały czas siebie. Oni znają siebie od podszewki, swoje ciała znają doskonale, nawet bez rozbierania się, to i tak każdy zna swoje ciało świetnie. I to jest dla nich naturalne, że oni tworzą związek w parze i tworzą związek na parkiecie (1) yz znaczy związek prywatny i na parkiecie.

(była tancerka tańca towarzyskiego, klasa S-st/S-la, lat 19)

Podsumowując ten wątek, można powiedzieć, że związki prywatne pomiędzy tancerzami są źle oceniane przez młodszych tancerzy, lecz dopuszczane lub pozytywnie przyjmowane przez starszych, znajdujących się na dalszych etapach kariery, ponieważ ich zdaniem wynikają one z naturalności, bliskości, podobnej perspektywy i braku czasu na związki pozataneczne. Pozytywne oceny pojawiają się ze względu na lepszy wyraz artystyczny i wsparcie w parze, natomiast negatywne z powodu możliwości wystąpienia konsekwencji emocji negatywnych, takich jak: przenoszenie problemów i pretensji na parkiet, rozstanie się dobrej tanecznie pary w wyniku rozpadu związku. Należy także zaznaczyć, że dopuszczanie lub niedopuszczanie do tego typu relacji między tancerzami zawsze jest oceniane z punktu widzenia działania głównego.

Zasada efektywności działania głównego dotyczy także relacji koleżeńskich między partnerami. Nie wolno trenować z osobą, której się nie lubi, gdyż wówczas nie można się skupić na treningu i praca jest nieefektywna. Jako koledzy, partnerzy są ze sobą zżyci, odczuwają potrzebę wzajemnej lojalności i poprawnych stosunków. Jest to wartość wpajana tancerzom od wczesnych lat nauki tańca. Pogwałceniem tych zasad może być niewłaściwe poinformowanie o rozstaniu i zaprzestaniu współpracy, bez konsultacji, czy zbyt oschła relacja, opisana przez jedną z trenerek:

On się zarzekał, że „nie, nie”, tak nie robi [nie zostawi tancerki po mistrzostwach]. Mistrzostwa, no ten sam dzień, dzwoni do mnie, jeszcze przez telefon, wiesz? [...] jak wracaliśmy, jeszcze jadę samochodem, bo byli w Jastrzębiej Górze, to daleko. Yy tfu, w Jeleniej Górze/ jadę samochodem, on „ja ci dziękuję za wspólny taniec”. Ja już myślałam, że go tam zabiję na miejscu.

(była tancerka tańca towarzyskiego, klasa S-st/S-la, lat 19)

Dobór partnera służy tancerzowi jako droga rozwoju, możliwość wspięcia się na kolejny etap kariery. Potwierdza to sposób traktowania partnera poniekąd jako „znaczącej półosoby”, którą wybiera się z czysto efektywnościowych pobudek. Dobrze ilustruje to wypowiedź jednej z byłych tancerek:

D.B.: A dlaczego zmieniałś tych partnerów?

R.: (2) Bo chciałam mieć lepszego [...]; kiedyś powiedziałabym o tym, że byli tacy, siacy, że yy (0,5) ja się starałam, on nie,/ (1) po prostu. Pierwszy partner mój tylko nie był lepszy ode mnie. Był słabszy, ale nie było innego. Tańczyłam z nim rok czasu i zaczęłam tańczyć z najlepszym chłopakiem w Łodzi, zawsze chciałam z nim tańczyć, zawsze/. No to znowu kolejne takie, wiem, że to osiągnę, muszę ćwiczyć, będę najlepsza w Łodzi, to będę z nim tańczyć. To mnie zauważy i będę z nim tańczyć.

D.B.: Ale chciałaś zatańczyć, bo był najlepszy w Łodzi?

R.: Bo był najlepszy.

D.B.: Czy bo był na przykład przystojny?

R.: Nie, bo był najlepszy. Bo był najlepszy. Pootwierał mi kolejną furtkę do przodu. To było kolejne wyzwanie, to tak, jak z tamtym chłopakiem, tak jak z tym, że zawsze z tyłu głowy miałam, że będę najlepsza, tak?

(była tancerka tańca towarzyskiego, trenerka, była łyżwiarka figurowa, właścicielka klubu tańca, lat 35)

Tancerze, przynajmniej starsi wiekiem, powinni być parą dobrych przyjaciół, umiejących się porozumieć między sobą oraz stanowić dla siebie nawzajem oparcie, gdyż pracują na wspólny sukces. Te relacje są ważne z perspektywy efektywności. Jeśli w parze nie ma poczucia, że stanowi ona jedność, że wygrana zależy od pracy obu osób, nie ma między nimi szacunku, chęci współpracy i wspólnego rozwoju, a czasem szczerzej rozmowy o zaniedbaniach partnera, wówczas nie są w stanie razem skutecznie pracować. Uzależnienie partnerów od siebie może mieć także szerszy wymiar życiowy. W oparciu o plany swojego partnera są oni w stanie podejmować decyzje dotyczące ważnych spraw życiowych, takich jak podjęcie studiów, ich kierunek, zmiana miejsca zamieszkania itp.

Interakcje z partnerem opierają się na wzajemnej niezbędności w tańcu. W tańcu towarzyskim funkcje cielesności, seksualna i taneczna, są rozdzielone. Wówczas partnerzy nie patrzą na siebie jako na obiekty seksualne, ale oceniają się z perspektywy wspólnego celu – działania głównego. Na ocenę

partnera korzystnie wpływa fakt, że widać po nim efekty ciężkiej pracy fizycznej. Interesująco opowiada o tym jeden z tancerzy:

to nie jest tak, że to jest moja załóżmy dziewczyna i muszę o to dbać, tylko po prostu ona też wie, że na przykład ona się spoci, to ja wiem, że ona pracuje, to jest nawet, znaczy taki wyznacznik tego, czy ona pracuje, bo jak jest, wchodzi na trening z uśmiechem i wychodzi z niego z uśmiechem, w ogóle niezmeńczona, to znaczy, że tak jakby trening poszedł na marne i w tym, tak jakby to nam nie przeszkadza w ogóle, nie zwracamy na to uwagi no, bo wiadomo, że ktoś może się spocić, no bo to jednak jest praca fizyczna [...], to nie wpływa na to, bo to jest trening po prostu i każdy wie, że po prostu no to, trener mówi, że jak się nie zmęczę, to jest bez sensu, że trzeba się zmęczyć, żeby coś wyszło.

(tancerz tańca towarzyskiego, klasa B-st/B-la, lat 15)

Dla tancerza początkującego ten rozdział funkcji nie jest oczywisty, dlatego młodszy tancerze nie chcą okazywać emocji i uczuć. W miarę socjalizacji (w ich słowach – *doświadczenia*) nabywają perspektywę środowiska i przestają być skrępowani – zaczynają postrzegać swe ciało w dwóch rolach. Jak opisał to pewien młody tancerz, gdy ma on wykonać jakiś namiętny ruch, np. chwycić partnerkę za biodro, traktuje ten gest czysto zadaniowo. Robi to, gdyż wie, że od tego zależy jego wynik na turnieju, choć na początku może to być trudne i wymaga przełamania własnych oporów. Bliski i pozornie erotyczny kontakt pomiędzy partnerami wynika z konwencji poszczególnych tańców i jest traktowany przez tancerzy jako element oceny sędziów.

Aby przełamać opory u młodych tancerzy przed okazywaniem emocji, trenerzy stosują różne *techniki otwierające*. Tancerze mówią tu o „przełamywaniu się”. Chodzi tu o przełamanie potocznego postrzegania ciała i seksualności na rzecz tanecznego postrzegania tańca, gry partnerów, relacji z partnerem, tego, czym jest występ. Kategoria ta jest związana z kreowaniem przez tancerzy *wyodrębnionej rzeczywistości*, czyli pewnej historii, opowieści na parkiecie. Zmiana podejścia jest skutkiem socjalizacji, dzięki której dokonuje się przeobrażanie z perspektywy potocznej na taneczną. Trenerzy zadają bardzo wiele ćwiczeń, które mają ułatwić tancerzom okazywanie emocji. Dzięki temu po pewnym czasie, trwającym od kilku miesięcy nawet do kilku lat, tancerz staje się bardziej otwarty, śmiały. Stosowane przez trenerów *techniki otwierające* można podzielić na:

- **techniczne, mechaniczne** – separujące emocje od seksualności, ujmujące ciało z perspektywy technicznej:

mnie trener uczył tak, że po prostu od początku, jak się uczyłam układu, no to mówił: po prostu połóż rękę, głowę odwróć w drugą stronę, jak ci to przeszkadza.

(tancerka tańca towarzyskiego, klasa A-st/B-la, aktualnie bez partnera tanecznego, lat 16)

• **aktorskie** – odwołujące się do gry, wchodzenia w rolę dyktowaną konwencją danego tańca:

u mnie to się odbyło w zasadzie na jednym treningu, kiedy mój trener wobec mnie podszedł, złapał mnie za twarz i, znaczy tak mnie dotknął delikatnie, tak bardzo właśnie namiętnie i tak jakby mnie chciał pocałować. Ja się wystraszyłam bardzo, bo byłam małą dziewczynką jeszcze (śmiech), ale od tej pory potrafiłam zrobić w zasadzie wszystko, z każdym partnerem zatańczyć to, co trzeba, to są właściwie trudne sprawy [...], ale proste na to recepty.

(tancerka tańca towarzyskiego, klasa A-st/A-la, tańczy od 6 lat, lat 18)

• **oparte na doświadczeniu**, „przychodzące z czasem” – opierają się na internalizacji perspektywy postrzegania własnej i cudzej cielesności przez tancerza:

ja byłam taka troszkę zamknięta, nie wtrącałam się tak w tłum i ogólnie, a właśnie tutaj się trochę otworzyłam i to mi pomogło i, i w mowie, że bardziej biorę udział w rozmowach, i trochę na lekcjach; yyy taka jestem trochę pewniejsza siebie, mówię, ale to się mówię, to się po prostu, to się uczę chyba z czasem, znaczy no z czasem, z biegiem czasu, jak są nowe tam jakieś choreografie albo układy. No, trochę mi tam zawsze pomagał Michał [były trener], który mówił, że teraz to tak, a teraz to tak yyy, później, Michał, to tak jeszcze Michał, ale później jego [...] partnerka, yyy Ola właśnie mówiła, że teraz to tak pokażcie się albo yy bądźcie trochę seksi, albo coś takiego, to pomaga jednak, no bardziej było mi posłuchać jej lepiej, no bo ona, to, no ona jest dziewczyną.

(tancerka tańca towarzyskiego, bez klasy tanecznej,
aktualnie bez partnera tanecznego, lat 17)

Wymienione powyżej *techniki otwierające* mają duży wpływ na rozwój tancerza, szczególnie rozwój ról kobiety i mężczyzny, silnie odróżniających się i akcentowanych w tańcach towarzyskich. Poprzez taniec dokonuje się bowiem rozwój erotyczny jednostki, dojrzewanie do roli kobiety i mężczyzny (por. Kubinowski, 1997: 25, 31).

Partner jest dla tancerza niezbędnym współpracownikiem, ale w sensie swojej użyteczności fizycznej jest wykorzystywany na podobnej zasadzie jak obiekty wspomagające. Nie są ważne jego cechy czy zainteresowania jako osoby, ale jego predyspozycje i dopasowanie do tancerza, które umożliwiają realizację działania głównego. Partnerzy czują względem siebie zobowiązanie do pracy. Wiedzą, że tylko ich wspólny wysiłek umożliwi im sukces. Wiąże się to z poczuciem obowiązku i z wykształceniem się specyficznych cech psychicznych u dzieci zajmujących się tańcem towarzyskim. Od pierwszych tygodni uczą się, że mają zobowiązania wobec swoich partnerów tanecznych, że drugi tancerz polega na ich pracy i zaangażowaniu. Dzięki temu, jak często podkreślali moi

rozmówcy, kształtuje to w dzieciach poczucie odpowiedzialności i konsekwencję w działaniu.

Interakcje z partnerami tanecznymi mają także inny wymiar. Stereotypy dotyczące tancerzy mówią, że są to homoseksualiści. Dla tancerzy sam fakt wejścia, czy też stałego wchodzenia w relacje z kobietami jest legitymacją ich męskości, która może być negowana ze względu na „zniewieściałe” ruchy, np. w tańcach latynoamerykańskich. Oto jak radzi sobie z tym problemem jeden z moich rozmówców:

D.B.: Są na przykład takie opinie osób, które się na przykład nie zajmują tańcem, że w tańcu towarzyskim mężczyzna niewieścieje, że jest taki mało męski, to co ty o tym myślisz?

R.: No właśnie moim zdaniem to właśnie nie jest prawda, bo tańczę przecież z kobietą i nawet tak jak taniec rumba, to przecież w sumie to naprawdę cały czas ją dotykam i to, tak, no założmy w miejscach, w których niecodziennie każdy kobiet dotyka, na przykład nie wiem, za biodro ją łapię, no więc myślę, że to nie jest prawda.

(tancerz tańca towarzyskiego, klasa B-st/B-la, lat 15)

Taniec w parach również wcześniej uświadamia, w dużym stopniu w sposób przejawskawiony, relacje pomiędzy kobietą a mężczyzną. Z tego powodu dzieci w tańcu towarzyskim szybciej dorastają, w szczególności jeśli chodzi o relacje z płcią przeciwną. Może to mieć wpływ na wcześniejsze ukształtowanie się u nich tożsamości płciowej – *gender* – jako kobiety lub mężczyzny.

W interakcji z partnerem trudne jest to, że wymaga ona współpracy dwu cielesności i opiera się na dwu cielesnościach, które tancerze muszą *zgrać*. Jak dużą trudność może to sprawiać, opisuje tancerka brzucha, aktualnie studiująca taniec jazzowy:

ja mówię o jakiś piruetach, wyskokach, o partnerowaniu, yy tak, że muszę wyciągnąć rękę, złapać mojego partnera, wystarczy, że minimalnie nie w tym momencie, nie tak, jak trzeba – ja spadam i robię jemu jeszcze krzywdę. Ile razy było tak, że przez to, że jestem zmęczona, niewyspana yy ostatnio tak walnęłam mojego partnera kolanem, że, że myślałam, że on mnie zabije, w twarz, jak schodziłam. Yy była to moja nieuwaga, to nie jest, znaczy, jak jesteś na górze, jesteś maksymalnie skoncentrowana, tak, czujesz rękę, czujesz wszystkie mięśnie, napięcie mięśni, na przykład czujesz, że któryś mięsień ci nie pracuje tak, jak powinien.

(tancerka brzucha, choreografka, pedagog tańca, sędzia, studentka szkoły tańca jazzowego, lat 26)

Taniec w parze wymaga szczególnej uwagi i współpracy, gdyż jego jakość zależy od niewerbalnego porozumienia pomiędzy tancerzami, porozumienia na poziomie ciał. Medium tej komunikacji stanowi ciało i poszczególne jego fragmenty, poprzez które tancerz (uczony tego w procesie socjalizacji)

przekazuje impulsy, „sygnały” tancerce. Zadaniem tancerki jest w tej relacji odczytywanie ich:

jak się tańczy w parze, to jest bardzo dużo rzeczy, które się wydarzają gdzieś pomiędzy i bardzo łatwo, jeśli ktoś nie ma bardzo dużej pokory w sobie, to łatwo się zacząć oskarżać nawzajem. Więc jeśli ma się coś do siebie nawzajem, to te oskarżenia, to jest jak papierek lakmusowy, no. Także, no bardzo dużo jest w balansie, albo w tym, czy jeśli mnie się nie da poprowadzić, to dlatego, że ja się opieram i się nie pozwalam poprowadzić, czy dlatego, że dostaję nieczytelne sygnały. [...] to jest no, rzecz techniczna, czyli że jeśli się trzymamy tak na górze w, jakoś tak za ramiona, za ręce, wszystko jedno, to, to jest dosyć stabilna sytuacja, więc jeśli się kobietę pociągnie, to ona czuje, że ma iść, jeśli się ją popchnie, to czuje, że ma pójść (pokazuje), gdyby jej zmiękły ręce, to jak się ją, to jak się ją popchnie, to ona po prostu wpada na ciebie, więc to nam daje nawigację, i poza tym jeszcze jakieś można wykonać jakieś małe wstrząśnięcie, zamachnięcie i tak dalej. I po prostu moż/, tancerka uczy się, że w danej sytuacji jakiś impuls krótki w tą czy w tamtą, powoduje, że jej się to przenosi na nóżkę, która wykonuje jakieś fiknięcie, no i tyle (śmiech).

(tancerka, nauczycielka tańca flamenco i tańca brzucha, choreografka, właścicielka studia tańca, lat 31)

W procesie nauki tańca osoby obu płci internalizują odmienne role: tancerz osoby aktywnej, tancerka – odbierającej jego sygnały. Bez takiego podziału zadań nie jest możliwe komunikowanie cielesności, czyli taniec w parze. Ciekawe, że ten podział zadań wpisuje się w stereotypowy podział ról pomiędzy płciami w społeczeństwie patriarchalnym. Role płciowe i przypisane im role na scenie są wynikiem wpisania dyskursu, kultury i jej norm oraz wartości (także *gender*) w taniec, a co za tym idzie w fizyczną cielesność (Daly, 1997: 112–113).

Komunikacja i konieczność zgrania się cielesności tancerzy między sobą powoduje, że przy poszukiwaniu partnera można wybrać osobę mniej wykszoloną, aby ją „wyciągnąć”¹⁵, czyli poprzez współpracę wymusić na tancerzu o mniejszych umiejętnościach pracę nad własnym ciałem, aby dopasować je do drugiej, „lepszego cielesności”.

W innych tańcach, np. grupowych jak *tribal bellydance* lub z uczestnictwem muzyków (np. flamenco), ta komunikacja ma miejsce pomiędzy tancerzem i muzykami lub wewnątrz grupy. Kieruje się ona własnymi zasadami i wykorzystuje odpowiednie sygnały. Osoba, która wysyła sygnał, dominuje w danej sytuacji i to ona nią dowodzi (podobnie jak w tańcu towarzyskim to, kto przewodzi, określa tradycja, choć jest pewna różnica w tańcach latynoamerykańskich i standardowych). Dowodzenie może być przekazywane pomiędzy uczestnikami tej bezsłownej interakcji. Komunikacja taka odbywa się zgodnie

¹⁵ Jest to kod *in vivo*.

z tradycyjnymi zasadami. To, co określane przez tradycję stanowi ramę, w którą tancerze mogą wpisać własną choreografię, czyli siebie, swoje ciało w ramy konwencji.

Przenikanie relacji z tańca, udawanych emocji, przybierania różnych ról zdarza się w tańcu, lecz raczej w artystycznym, a nie w czysto sportowym, jakim jest taniec towarzyski. W tańcu kreowana jest *wyodrębniona rzeczywistość*. Tancerze wchodzą w odmienne od codziennych role, posiadają specyficzną sceniczną, parkietową tożsamość. Część tej sceniczno-parkietowej rzeczywistości może przedostać się do świata pozatanecznego, szczególnie w relacjach partner-partnerka. Gdy wchodzą w role w tańcu, trudno im się zdystansować do ról w życiu pozatanecznym. Tak dzieje się w tangu argentyńskim, opisywanym przez jedną z moich rozmówczyń:

ostatnio jedna, jedna z dziewczyn powiedziała, że yy, że przestali tańczyć tango, bo, bo gdy yy no musieli wybierać czy zostaną parą, czy będą tańczyć tango (śmiej), bo, bo się to źle skończyło. I to jest dokładnie to, co mi się przydarzyło też, w moim związku, że jak się poznaliśmy, to zaczęliśmy tańczyć od razu właściwie, od pierwszego spotkania, potrwało to jakiś czas, było wspaniale, cudownie i bosko, po czym yy wszelkie konflikty osobiste zaczęły się przekładać na konflikty w tańcu yy i było do wyboru właśnie, czy wolimy tango, czy wolimy być ze sobą (śmiej), no więc ostatecznie uznaliśmy, że wolimy być ze sobą.

(tancerka, nauczycielka tańca flamenco i tańca brzucha, choreografka, właścicielka studia tańca, lat 31)

Rola kibiców i widzów

Kibice i widzownia pełnią podczas turniejów tańca towarzyskiego bardzo istotną funkcję. Jeśli przyjmiemy perspektywę dramaturgiczną (Goffman, 2000), należy uznać, że w tańcu towarzyskim tancerz jest aktorem, publicznością są sędziowie (to od nich zależy, czy para uzna występ za udany), natomiast kibice/widownia to aktorzy pełniący role poboczne, wspierający lub nie pary na parkiecie. Wspieranie pary odbywa się poprzez klaskanie, okrzyki, czyli **kibicowanie ogólne** lub przez **kibicowanie zindywidualizowane**, czyli m. in. klaskanie i piszczenie, gdy para zbliża się do grupy kibiców. Rola kibiców polega także na tym, aby zwrócić uwagę sędziów na daną parę. Robią to np. wykrzykując numer pary, wywieszając transparenty z imionami i numerem tancerzy lub pomagają w odtąnczeniu danego fragmentu tańca. To ostatnie jest niedozwolone, a jednak się zdarza. Podczas Pucharu Okręgu Łódzkiego 2007 obserwowałam grupę bardzo aktywnych kibiców jednego z klubów. Jedna z dziewczyn, która akurat nie tańczyła, stanęła z boku parkietu i zaczęła odliczać głośno rytm i kolejne kroki, utrzymując kontakt wzrokowy z parą, która

była na parkiecie. Ta para przystosowała swoje kroki do wyliczanki, a partnerka liczyła razem z tą dziewczyną. Po zakończeniu tańca grupa wykrzyczała nazwę klubu oraz numery par.

Sposób kibicowania może być uzależniony od tego, czy kibic jest sam, czy też w grupie innych kibicujących, np. z tego samego klubu tanecznego. Kibicowanie jest zindywidualizowane, dlatego turniej jest widowiskiem samym w sobie. Kibice opuszczają go wraz ze swoimi parami. Aby przeciwdziałać temu, czyli aby utrzymać widowiskowy charakter turnieju, zgodny z jego konwencją, ustala się zasady instytucjonalne. Na niektórych turniejach punkty są naliczane i zapisywane na kartach magnetycznych dopiero po rozdaniu nagród, co zmusza tancerzy, a także ich kibiców, do pozostania do końca turnieju.

Charyzma i umiejętność nawiązania kontaktu z widownią jest także elementem oceny tańca przez sędziów, ponieważ wiąże się z nią umiejętność przekazywania emocji. Reakcje oglądających na parę mają więc dla niej wymierne znaczenie. Charakterystyczne jest to, że widowni w zasadzie nie tworzą osoby nastawione neutralnie, które po prostu przyszły obejrzeć turniej jako wydarzenie kulturalne, ale są to najczęściej rodzice, znajomi lub inni tancerze. Jak twierdzi jeden z trenerów, uległo to zmianie po upadku komunizmu. W tamtym okresie turnieje tańca oglądała publiczność z zewnątrz, osoby, które interesowały się tańcem i nie były spokrewnione z tancerzami.

Rola widowni i kibiców może przybrać także bardziej wymierny charakter, polegający na kontroli pracy sędziów i wydawanych przez nich ocen. Oto jeden z takich przypadków, opisany przez byłą tancerkę:

R.: Byłam na turnieju w Białymstoku, wtedy dostaliśmy chyba B klasę; i była, to wtedy była, ja miałam chyba z szesnaście lat, i była para, która miała wygrać ten turniej, oni byli dużo gorsi od nas, powinniśmy ten turniej wygrać, ale no to wtedy, kiedy my tańczyliśmy, no to najfajniejsze było to, że ta publiczność, my byliśmy z Łodzi, tamta para była z lokalnego klubu z Białegostoku, ta publiczność wstawała i krzyczała, że to niesprawiedliwe, darli się na cały głos, że „oni powinni wygrać”.

D.B.: Że wy powinniście wygrać?

R.: Mhm, krzyczeli na cały głos, na całą salę, wstawali, brawo bili, tak bardzo miło się tańczyło, no ale tamta para no wygrała, nie.

(była tancerka tańca towarzyskiego, lat 24)

Inaczej problem widowni i jej roli w goffmanowskim (Goffman, 2000) występie przedstawia się w innych stylach tańca, innych subświatach społecznych. W przypadku tańca baletowego, ale również np. flamenco, widownię stanowi nie tylko rodzina i znajomi, ale osoby zainteresowane teatrem oraz laicy. Barbara Bittner (2004: 43, 73, 77) zwraca niejednokrotnie uwagę w swej

autobiografii na znaczenie, jakie dla tancerza ma rozentuzjasmowana, serdeczna, „wyrobiona”, czyli zsocjalizowana widownia. Powoduje ona, że tancerz dobrze się czuje na scenie i ma poczucie, że jego praca jest doceniona. Od reakcji publiczności (tak jak w tańcu towarzyskim od reakcji sędziów) uzależnia satysfakcję ze swej pracy i z danego występu. W publiczności (w sensie goffmanowskim, a zatem w widowni lub sędziach) tancerz ogląda się jak w lustrze. W stosunku do widowni wyrobionej, obeznanej w temacie, czuje się również zobowiązany do jak najlepszego tańca (*ibidem*: 104).

Rola widowni czy odbiorców spektaklu tanecznego ma swoje konotacje czysto biologiczne, fizjologiczne. Według badań neurologicznych (Downey, 2008) w jednej z części mózgu znajdują się neurony lustrzane wykazujące aktywność w taki sam sposób zarówno, gdy jednostka wykonuje jakiś ruch, jak i wtedy, gdy go obserwuje. Stopień aktywności neuronów zależy od poziomu wcielenia ruchu. Tancerze bardziej reagują na balet, capoeiristas na ruchy capoeiry itd. Świadczy to o wcielaniu konwencji tanecznych. Intensywniej reagują bardziej kompetentne, także na poziomie ciała, widownie. „Wyrobień się” przez publiczność to zinternalizowanie przez nią wartości tanecznych, niezbędnych do odbioru znaczeń komunikowanych przez tancerkę lub tancerza za pomocą ciała. Niewyrobita widownia zwraca natomiast uwagę bardziej na ciało, jego fizyczny aspekt, niż na umiejętności i znaczenia przekazywane poprzez taniec. Ważną rolą publiczności jest interakcja z tancerzami, którzy tańczą częściowo dla niej i za kontakt z nią są także oceniani. Ten kontakt jest także współkształtowany przez instytucjonalizację, która np. określa, w jaki sposób powinien być tańczony dany taniec, co umożliwia częsty bądź rzadki kontakt z widownią (np. różnica między tańcami latynoamerykańskimi i standardowymi). O ile relacja z publicznością ma jak najbardziej kokieteryjny charakter, o tyle relacja z sędziami cechuje się zdystansowaniem. Polega ono na nieuśmiechaniu się do sędziów, ponieważ takie zachowanie może być odebrane jako sposób wpływania na ocenę pary. Także sędziowie utrzymują ten dystans. Na analizowanych przeze mnie filmach wielokrotnie odwracali głowy i spoglądali w inną stronę, gdy obok nich albo nawet kilkanaście centymetrów przed nimi para tańczyła jakąś figurę.

Rola konferansjera

Rolą konferansjera jest podtrzymywanie atmosfery turnieju zgodnej z konwencją tańca. Turniej ma być miejscem rywalizacji oraz odpowiedniego prezentowania się tancerzy. Choć, jak zostało wspomniane wcześniej, głównym zarządzającym jest sędzia główny, to konferansjer jest poniekąd na pierwszym froncie kierowania konkursem. Musi on umożliwić tancerzom wystąpienie,

a także tuszować niepowodzenia w momentach wpadek, takich jak brak numeru pary czy problem techniczny.

Z punktu widzenia tancerza rola konferansjera jest podporządkowana umożliwieniu im jak najefektywniejszego wykorzystania turnieju. Musi on zatem mówić wyraźnie, zapewnić rywalizującym chwile odpoczynku, a w sytuacjach niespodziewanych – podtrzymać atmosferę konkursu jako wydarzenia wyjątkowego.

Do najważniejszych zadań konferansjera należą: pozostawanie w cieniu tancerzy, niewysuwanie się na pierwszy plan, kierowanie publicznością, wytworzenie odpowiedniej atmosfery, inspirowanie widowni do współtworzenia turnieju, zachęcanie tancerzy do tańca, poprowadzenie konkursu tak, aby tancerze zatańczyli najlepiej, jak potrafią, ganienie rywalizacji nie fair, rzeczowe i profesjonalne komunikowanie, ale i pilnowanie przestrzegania zasad. Na czym polega praca konferansjera, opowiada była tancerka:

R.: Na pewno powinno się zwrócić uwagę komuś, kto gwizdże i rzuca puszką, prawda, że to nie jest mecz piłkarski, tylko to jest impreza kulturalna.

D.B.: Mhm, a co to znaczy, że/ jaka to jest ta atmosfera, o którą konferansjer powinien zadbać? Jaką powinien stworzyć?

R.: Amm, dopingu dla par aa, (1) reagowania bardzo żywo na to, co pary tańczą, tak, na to, jak pary tańczą, czyli nagradzania brawami, ale przede wszystkim dopingu dla par, że jak te pary gdzieś tam przechodzą obok par, to ludzie/ obok ludzi, to ludzie im tam klaszczą, nawet wywołują numery, po tańcu kto tam ma wygrać, czasem ludzie przychodzą z transparentami, tak nie bardzo wiedzą, czy rozłożyć, czy nie. Powinno się im zwrócić uwagę. Ja dbam o to, jeśli mam na przykład turnieje typu tak zwanego derby, chociaż u nas to się to nie nazywa, ale Mistrzostwa Okręgu, gdzie z różnych klubów są pary z danego okręgu, czyli z danego województwa i wiadomo, że ci ludzie, znajomi, rodzina przychodzą, zmotywować publiczność na zasadzie rywalizacji między sobą, do dopingowania, kto głośniej, teraz tupiemy, teraz klaszczemy, tak?

(była tancerka tańca towarzyskiego, trenerka, była łyżwiarka figurowa, właścicielka klubu tańca, lat 35)

Konferansjer ma sprawić, by turniej przebiegał płynnie, bez zakłóceń, aby miał formę „spektaklu”. Do niego należy utrzymanie odpowiedniej atmosfery i porządku. Powinien mieć dobrą dykcję, ładny, „radiowy” głos, być otwartym na ludzi i posiadać umiejętność klarownego przekazywania informacji. Zarówno wymienione wyżej zadania konferansjera, jak i cechy jego osobowości wskazują na znaczenie, jakie ma dla turnieju nadanie mu odpowiedniej formy i wytworzenie na nim właściwej atmosfery. Konferansjer przede wszystkim kreuje wrażenie wyjątkowości artystycznej formy tańca. W tym celu może stale dokształcać się w prowadzeniu turniejów, uczyć konwencji w tej roli, czasem od najlepszych mistrzów konferansjerki.

Dobry konferansjer nie tylko informuje o tym, jaki punkt turnieju będzie miał miejsce, ale także potrafi zaangażować do zabawy publiczność, zasugerować odpowiednią reakcję na to, co dzieje się na parkiecie. Kolejną zasadą jego pracy jest elegancja, która wpisuje się w konwencję tańca towarzyskiego. Przejawia się ona w wyglądzie, prowadzeniu konkursu, wpisuje się także w wyjątkowość tego wydarzenia. Konferansjer ma uatrakcyjnić turniej poprzez własną elegancję i wytworzenie dobrej atmosfery.

Obiekty wspomagające tancerza

Oprócz osób wpływających na tancerza, wspierających lub hamujących jego rozwój, na działania i osiąganie kolejnych szczybli jego kariery oddziałują także obiekty, z którymi się styka i nadaje im określone znaczenia. Według Maurice'a Merleau-Pontiego, wchodząc w interakcje z obiektami, przyzwyczajamy się do nich, a używając ich stale, „włączamy je do zasobów swego ciała” oraz „przyłączamy do siebie nowe narzędzia” (2001: 163). Ciało jest przedłużone o te obiekty, np. o parkiet czy buty. Relacja ta, jak pisze Merleau-Ponty, polega na tym, że wiedza o przedmiocie, jego istnieniu i funkcjonowaniu zostaje wcielona. Ciało staje się samodzielnym aktorem używającym obiektów nawet poza świadomością tancerza. Są one przez nas postrzegane również przez pryzmat tego, jakich działań może się wobec nich dopuścić nasze ciało (*ibidem*: 125). Obiekt wspomagający zostaje wcielony, a tancerz może się od niego wręcz uzależnić. Włączenie go do zasobów ciała ma nie tylko pozytywne, ale i negatywne skutki. W efekcie ciągłego tańczenia np. w butach z wysokim obcasem tancerki mają często zwyrodnienia stóp. Jest to wynik wcielenia, czysto fizycznego przystosowania się ciała do obiektów wspomagających pracę tancerza.

Praca nad czy też z obiektem może przybrać różną formę, dlatego niektóre z wymienionych poniżej obiektów są związane z kategorią *polerowania narzędzia*, a inne z kategorią *ostrzenia narzędzia*. Obiekty wspomagające, takie jak strój, fryzura, makijaż, mają na celu podkreślenie, wydobycie artystycznego aspektu tańca.

Tancerz w procesie realizowania działania głównego wykorzystuje rozmaite przedmioty, które mają mu pomóc. W trakcie ich użytkowania zachowuje zasadę efektywności sytuacyjnej, polegającej na tym, że obiekt jest efektywny tylko w określonej sytuacji, np. na turnieju (używanie cekinów, odbłaskowych kolorów, wkładek na biust), treningu lub szkoleniu (stosowanie bandaży). W innych okolicznościach może być nieprzydatny z punktu widzenia działania głównego. Przedmiot efektywnie wspomagający musi być przewidywalny i niezmienny, powinien dawać maksimum pewności i komfortu, dlatego tancerze podejmują

strategię podporządkowywania sobie obiektów. Poniższy fragment wypowiedzi opisuje takie właśnie dostosowywanie obiektów do potrzeb tancerzy:

najfajniejsze w tych koszulach jest to, że te koszule się szyje tak, że wszywasz normalnie męś... damskie majtki, takie Triumph, te sloggi były takie i te majtki się facetowi wszywało tam w koszulę, żeby ta koszula się nie wyciągała; no wszystkie koszule facetów mają majtki [...] no bo jak on podniesie rękę, albo się coś szarpnie, żeby to mu nie wylazło, wszystkie mają, a najbardziej popularne były te sloggi właśnie Triumph. Wszystkie mają majty.

(była tancerka tańca towarzyskiego, lat 24)

Obiekty, z którymi tancerz wchodzi w interakcje, nie mogą też w żaden sposób utrudniać realizowania działania głównego. Jeśli mogłyby mu zagrozić albo przynieść np. uszczerbek na zdrowiu, nie są w danej sytuacji wykorzystywane, ponieważ ryzyko jest redukowane. Na przykład pomiędzy kolejnymi rundami na turniejach tancerze zdejmują stroje i buty taneczne i ubierają się w wygodne łapcie, szlafroki, skarpetki. Robią to, aby się nie przeziębicić, nie męczyć stóp, zrelaksować i być w jak najlepszej formie podczas tańca.

Niektóre z opisanych poniżej przedmiotów są dostosowywane do tancerza, np. strój, buty. Mają go wspomagać m. in. poprzez ukrywanie mankamentów sylwetki lub korygowanie niedociągnięć technicznych czy też odwrotnie – zwracają uwagę na mocne strony pary. Inne obiekty, w szczególności parkiet, charakteryzują się tym, że to tancerz musi się do nich dopasować. Wypowiedź tancerki przedstawia, w jaki sposób dostosowuje się obiekty do tancerza:

R.: No i później właśnie już jest próba parkietu, czyli się zakłada buty, no i po prostu się tańczy, właśnie też każdy taniec tak po kolei, żeby zobaczyć, jaki jest parkiet, czy trzeba nie wiem, buty doszczotkować jeszcze, wyczyścić, żeby się nie ślizgać, czy właśnie jest za tępo i...

D.B.: Od spodu, tak, wyszczotkować?

R.: Tak, tak, czy jest no właśnie za tępo i żeby trochę je właśnie jakoś przybrudzić, zrobić, żeby się tak nie zacinąć.

(tancerka tańca towarzyskiego, klasa A-st/B-la, aktualnie bez partnera tanecznego, lat 16)

Poniżej prezentuję po kolei różne rodzaje przedmiotów, które tancerz wykorzystuje w działaniu głównym.

Bardzo istotnymi obiektami są **stroje**, w szczególności dla partnerek, dzięki którym widownia i sędziowie odróżniają między sobą pary na parkiecie. Stanowią zatem przedmiot konkurencji – im ładniejsza i bardziej rzucająca się w oczy sukienka, tym lepszy z niej *obiekt wspomagający*. Stroje wpływają również na sposób interpretowania postaci na scenie, np. w balecie. W tańcu towarzyskim nastrój i interpretacja ruchu są w znacznym stopniu ukierunkowane przez konwencję, lecz choćby tancerkom tańczącym w obu stylach:

latynomarykańskim i standardowym, pomagają wejść w rolę na parkiecie. Ma to szczególnie duże znaczenie, gdy występuje się w kategorii dziesięciu tańców. W dość krótkim czasie trzeba więc zmienić swój wizerunek z eleganckiego, dostosowanego do tańców standardowych na wesoły i seksowny, odpowiadający tańcom latynoamerykańskim.

Skonstruowanie sukni do tańca towarzyskiego wymaga dużego zaangażowania i nakładu środków finansowych, gdyż musi ona spełnić bardzo wiele wymagań technicznych, estetycznych i formalnych. Jest ponadto oceniana z perspektywy konwencji tanecznej. Proces przygotowywania takiej sukni opisuje jeden z tancerzy:

to jest to, to jest indywidualna oczywiście ocena ładniejsza – brzydsza, każdy zawsze chce mieć swoją najładniejszą. Ale kwestia tego, kto ją uszyje, jak ją uszyje, ile się na nią pieniędzy wyda, powoduje to, że się wygląda na przykład konkretnie, albo, albo mniej konkretnie [...] [suknie kosztują] z dwa tysiące (2) to jest kupa forsy, frak kosztuje tysiąc pięćset uszycie. Teraz nie wiem, jakie są teraz realia, ale zawsze przede wszystkim te kamienie od Svarovskiego, to jest/ to jest największy wydatek sukni. Materiały, mmm zaprojektowanie, uszycie później, żeby to nie była po prostu zwykła jakaś suknia, tylko to jest naprawdę trochę pracy, jakieś cekinki, nie cekinki, breloczki, to są godziny po prostu siedzenia i przyklejania każdego, każdej części osobno, każdego/ każdego małego jakiegoś tam, to wszystko się przykleja samemu. Jest tysiąc na przykład takich kamyczków i nagle teraz chcemy zrobić na przykład pas, przez całe ciało. O grubości dziesięciu centymetrów, no to tych kamyczków trzeba trochę poprzyklejać osobno. Mamusie siedzą potem i kleją. A jak nie chcą kleić, to płacą. Jeszcze więcej.

(tancerz i instruktor tańca towarzyskiego, klasa S-st/S-la,
student pedagogiki, specjalizacja wychowanie fizyczne i zdrowotne, lat 22)

Ważnym aspektem konstruowania stroju jest jego efektywność, czyli np. uwidocznienie zalet i ukrycie wad ciała czy umiejętności tancerzy. Krojem czy kolorem sukienek można manipulować i dobierać je tak, aby zamaskować gorzej pracujące stopy (np. ubierając sukienki zakończone wstążkami, falbankami odwracającymi uwagę) lub podkreślić pracę bioder (np. zakładając krótkie sukienki szyte z koła, zakończone falującymi ozdobami).

Innym sposobem na manipulowanie sylwetką i dostosowanie jej do idealnego wyglądu kobiety w tańcu jest wszywanie wkładek imitujących lub powiększających biust w sukienki przeznaczone dla dziewczynek przed lub w trakcie okresu dojrzewania.

Zadaniem stroju, obiektu wspomagającego tancerza w każdym stylu tańca, jest ukazanie i wzmocnienie ukazywanych wartości. Stroje do tańców standardowych mają podkreślać lekkość tańca, opadania i wznoszenia, powinny uwypuklać ruch, a także powodować, że będzie się on wydawał bardziej obszerny (Picard, 2002: 350).

Praca z obiektem, konkretnie ze strojem, który odkrywa bardzo dużo ciała, wymaga pracy nad wstydem, co jest elementem socjalizacji. Działania te mają na celu zmniejszenie skrępowania związanego z eksponowaniem ciała. O takim przypadku z własnej kariery pisze w autobiografii Barbara Bittner (2004: 21), kiedy jako dziewięcioletnie dziecko nie chciała pokazać na scenie nagiego brzucha. Twierdzi, że zrobiła to jednak „z poczucia obowiązku”, czyli jak można sądzić z powodu poczucia odpowiedzialności wobec osób przygotowujących ją do występu – znaczących innych, którzy reprezentowali perspektywę postrzegania ciała właściwą danej konwencji.

Dobór strojów jest dla tancerzy towarzyskich bardzo ważny, jego rola rośnie wraz z rozwojem kariery. Jednak w innych stylach na dalszym etapie kariery tancerze uważają, aby kostium nie przyćmiewał ich występu, np. nie był bardziej widoczny niż ich umiejętności. Taka zmiana perspektywy w stosunku do obiektów może mieć miejsce, choć nie musi, jak w przypadku jednej z tancerek brzucha:

Kiedyś miałam fizia, mogłam po prostu ściągać z drugiego końca świata. Teraz odwrotnie, szukam czegoś skromnego, gdzie mogłabym pokazać możliwości swojego ciała. Nie chcę za dużo frędzli, które będą mi zasłaniały mój ruch, raczej po prostu szukam, raczej szukam czegoś wygodnego, skromnego, co mi po..., podkreśli ruch, ale nie chcę, żeby kostium był bardziej widoczny niż ja. Do tej pory uwielbiałam bardzo bogate kostiumy, a teraz wolę, żebym ja była bardziej widoczna niż mój kostium. Nie uach! Zapamiętałam ją przede wszystkim z kostiumu, tylko mój kostium musi współgrać z muzyką z układem, ze mną, z moim charakterem i ma mi pomóc przekazać to, co chcę przekazać, a nie ma być mmm... głównym tak ciało, tak mmm główną atrakcją.

(tancerka brzucha, choreografka, pedagog tańca, sędzia,
studentka szkoły tańca jazzowego, lat 26)

Obuwie to obiekt pełniący funkcje strategiczne dla tancerza. Współpraca z nim i zaufanie do niego są bardzo istotne. Jednym z ważnych kryteriów oceny tańca towarzyskiego jest praca stóp. Jest ona dobra wtedy, gdy buty są dobrze dopasowane. O znaczeniu obuwia dla osób wykorzystujących swe ciało do pracy niech świadczą bardzo zaawansowane badania technologiczne nad butami dla koszykarzy, piłkarzy i innych sportowców. Od dobrego osadzenia w parcie zależy także sukces tancerza, jego występ. Tancerz może np. nabawić się kontuzji w wyniku używania niewłaściwego obuwia (*ibidem*: 70). O tym, jak ważną rolę odgrywają obiekty, świadczy emocjonalne do nich przywiązanie i kojarzenie kolejnych etapów kariery z ich posiadaniem, np. strojów czy butów.

Obuwie jest również jednym z tych obiektów, których używanie w dłuższej perspektywie prowadzi do kontuzji, a dokładniej mówiąc, zniekształcenia

stóp. Jest ono spowodowane wcieleniem konwencji tańca. Zawiera ona stereotyp kobiety, wyznacza określony jej wygląd, którego nieodzownym elementem są buty na wysokich obcasach. Używanie ich przez wiele lat po kilka godzin dziennie wywołuje zniekształcenia i jest dowodem na to, że normy społeczne, np. dotyczące wyglądu, mogą ingerować bezpośrednio w cielesność tancerza.

Parkiet, jak wspomniałam wcześniej, ma bardzo duże znaczenie w samym tańczeniu. Wykorzystanie go w poszczególnych tańcach jest duże, zresztą jednym z wyróżników tańca towarzyskiego jest umiejętność wykorzystania parkietu. Świadczy o tym częste sformułowanie dotyczące oceny par: „osadzenie w parkiecie” lub „czerpanie energii z parkietu”. W wykorzystaniu tego obiektu pośredniczy opisane powyżej obuwie. Zatem tancerz może włączać w zasoby swojego ciała parkiet, ale za pośrednictwem obuwia (por. Merleau-Ponty, 2001: 163), dlatego musi być ono bardzo dobrze dopasowane, co opisuje poniższy przykład:

R.: [...] bo to też jest ważne, jaka jest deska w sensie, czy jest bardzo ślisko, czy jest mmm, nie jest ślisko, po prostu no i może też sobie jeszcze jakieś tam ostatnie takie rzeczy dopracować w parze, no właśnie, to jest właśnie po to [...]

D.B.: A na jakim się najlepiej tańczy parkiecie?

R.: Znaczą na parkiecie takim neutralnym, ani za śliskim, ani za tępym, bo jak jest parkiet za tępy, to też jest trudno, na przykład są takie figury, gdzie muszę nogę po parkiecie posunąć, co jest trudne przy parkiecie, ale też nie może być o wiele za ślisko, bo są fragmenty, gdzie muszę założyćmy w punkt postawić tą nogę, jak się ona zacznie ślizgać, to cała konstrukcja się też wali, ciała.

(tancerz tańca towarzyskiego, klasa B-st/B-la, lat 15)

Parkiet ma również olbrzymie znaczenie dla tancerzy baletowych. Od kontaktu z nim może zależeć ich zdrowie, a przynajmniej jakość występu. Złe podłoże powoduje dyskomfort i poczucie, że odziera się widza z możliwości obejrzenia tańca na właściwym poziomie. Tancerz jest zatem uzależniony od podłoża, na którym tańczy. Oznacza to, że jego cielesność „włączyła do zasobów ciała” określony rodzaj podłoża (por.: Merleau-Ponty, 2001: 163), inny parkiet i wszystkie wtańczone ruchy odnosi do niego. Odmienny parkiet powoduje, że ciało jest zdezorientowane. Od podłoża zależy też w dużym stopniu, jak odebrany będzie tancerz. Jego umiejętności mogą być niezauważone z powodu niewłaściwego parkietu. Poniżej tancerka flamenco opisuje swoje doświadczenia związane z tańcem na różnych rodzajach parkietu oraz wskazuje, jaki mają one wpływ na odbiór tańca:

przyczepność na przykład, żeby, żeby nie było tak, że jak zrobię obrót, to się wywalę, więc musi być odpowiednia przyczepność, czasami jest tak, że występuje się na scenach okropnych po pro-

stu, że są jakieś tak zwane moduły takie sceniczne i one są na przykład stare i rozkrzywione i tu, ten i rozchwiane, są w nich jakieś stare gwoździe powbijane po jakiejś starej dekoracji i po prostu wiadomo, że tam trzeba uważać, bo można zrobić obrót, nadziać się na taki gwoździe, zatrzymać się na tym gwoździu, nie, no bo to but się uszkodzi, tak, to stopy się nie uszkodzi, ale yy, ale wiadomo, że coś się może wydarzyć nieprzewidzianego. Albo na przykład jakieś krzywe deski, albo jak ktoś postawi scenę w taki sposób, że jest minimalnie krzywo, że nie poziomo, to się też zdarza, że im nie wyszło, tak? I wtedy zrobić obrót na, na pozio/ na niewypoziomowanej podłodze to też jest trochę sztuka, także to są jak najbardziej prozaiczne, zwyczajne rzeczy, to nie jest wiesz, wielka sztuka, tak? (lekki śmiech) [...] no bo na przykład jak jest źle nagłośniona podłoga, może być tak, że się, że się uderza w podłogę i słyszać ogromne dudnienie jak zza grobu i (lekki śmiech) po prostu tancerka, żeby nie wiem jak pięknie tańczyła, to jak, to jak zaczyna stepować i słyszać wgchrzygch (udaje dźwięki podłogi), no to się, to się wydaje jakąś kolumbryną, tak?

(tancerka, nauczycielka tańca flamenco i tańca brzucha, choreografka, właścicielka studia tańca, lat 31)

Makijaż i sztuczne paznokcie to istotne, nie tylko dla tancerek, elementy wyglądu zgodnego z konwencją. Aby występ był bardziej wiarygodny, jego wykonawca musi odpowiednio wyglądać. O znaczeniu tego typu obiektów świadczy fakt, że możliwość ich stosowania, np. ostrego makijażu, to przywilej zależny od umiejętności, a także klasy tancerza.

Lustro jest bardzo szczególnym obiektem. Nie bierze udziału w występie, lecz jest kluczowe w nauce tańca, nie tylko towarzyskiego. Bez niego tancerz nie ma możliwości weryfikowania podobieństwa własnej cielesności do cielesności idealnej czy ekspresyjnej (Foster, 1997). Ciało w tańcu musi wyglądać w określony sposób. W szkołach sztuk walki najczęściej brak luster, gdyż efektywność ruchu weryfikowana jest w walce, a nie w wyglądzie. Podobnie w trakcie nauki i praktykowania jogi nie używa się luster. Wygląd asany jest efektem odpowiedniego ustawienia weryfikowanego bezpośrednio przez nauczyciela, a nie celem samym w sobie (por. Konecki, 2005b).

Lustro pozwala tancerzowi nawiązać kontakt wzrokowy ze swym ciałem, zdystansować się do niego i patrzeć na nie jak na obiekt ulegający przekształceniom, a następnie przekształcać je tak, aby przypominało ciało nauczyciela¹⁶. Wielkie znaczenie tego obiektu ukazuje poniższa wypowiedź:

oczywiście, bez lustra sobie nie wyobrażam w ogóle pracy, znaczy zdarza mi się czasami na warsztatach, że muszę pracować bez lustra, ale to jest strasznie uciążliwe. Bo o ile ja mam świadomość już w tej chwili ciała i wiem, że jeśli czuję, że mam ręce poziomo, to je mam poziomo,

¹⁶ Lustro ma funkcję porównywania się do ideału nie tylko w tańcu, ale również w kulturze jako takiej. Poprzez swoje odbicie i dystans do własnego wyglądu poszukujemy tych jego fragmentów, które w jakiś sposób nie pasują do kulturowego wzorca i staramy się je naprawić lub zamaskować (Gromkowska, 2002: 109).

o tyle jestem pewna, że dziewczyny, które zaczynają, nie mają tej świadomości. Muszą ją sobie wyrobić. I trudno ją sobie wyrobić bez, bez takiej korekty właśnie.

(wywiad z tancerką, nauczycielką tańca flamenco i tańca orientального, choreografką, właścicielką studia tańca, lat 31)

Lustro pozwala spojrzeć na ciało z dystansem, z perspektywy konwencji i w pewnym stopniu uniezależnić się od swych doznań, pomaga zmienić perspektywę z „jak to czuję” na „jak to wygląda”. Korzystanie z niego może przez to powodować uzależnienie, niemożność, nieumiejętność tańczenia bez niego. Z autopsji wiem, że postrzeganie cielesności w lustrze bierze górę nad jej doświadczaniem w tańcu. Wiedzę o swym ciele i jego kolejnych ruchach czerpiemy wówczas z obrazów w lustrze, a nie z pamięci o doświadczeniu ruchu.

Podczas jednych z warsztatów, w których uczestniczyłam i z których przygotowałam raport autoetnograficzny, spotkałam się z sytuacją, gdy nauczyciel i uczniowie nie mieli do dyspozycji lustra. Dla mnie jako uczestniczki była to nowa sytuacja, wymagała bowiem ode mnie innego rodzaju skupienia na ruchu i otaczających mnie osobach. A tak opowiada o pracy bez lustra instruktorka tych warsztatów:

nigdy nie pracowaliśmy z lustrami [...] nie, ja uważam, że dobrze może byłoby mieć i lustro, ale to też ma swoje plusy przez tyle lat pracowaliśmy bez luster i pracowaliśmy też nad synchroniami, nad takimi rzeczami i jakoś jest to do zrobienia bez luster, a (1) to wymaga innej jakości skupienia. To wymaga wtedy, że ty się koncentrujesz na drugiej osobie, a nie na sobie w odbiciu i wtedy można stworzyć zespół i grupę, i to jest organiczne, bo my działamy wtedy jak jedno, musimy mieć swoją uwagę rozszczępioną na całą grupę. A jak jest lustro, to, to powoduje, że ty w ogóle nie jesteś/ możesz być wyizolowany i pozornie robisz to samo, tak naprawdę masz wrażenie, że dziesięć osób może robić to samo, a robić osobno. A my możemy zrobić też mniej synchronicznie, a mieć wrażenie, że jesteśmy razem i że jesteśmy w większym synchronie. I mnie się wydaje, że to też może być plus.

(aktorka teatralna, tancerka, studentka choreografii, instruktorka tańca antycznego, lat 29)

Fragment ten pokazuje, jak różne jest znaczenie przedmiotów w zależności od stylu tańca. Gdy rywalizacja i porównywanie mają kluczowe znaczenie (np. w tańcach towarzyskich), samokontrola nad ciałem i ciałem partnera jest bardzo istotna dla dalszych sukcesów w tańcu. Z kolei rywalizacja jest mniej istotna np. w przypadku tańca teatralnego, któremu bardziej może przyświecać idea zespolenia z grupą, wspólnego rozwoju, stworzenia nowej jakości poprzez wspólny kontakt i skupienie na sobie niż reprodukcja cielesności idealnej (Foster, 1997). Ponadto w nowych stylach cielesność idealna nie jest jasno określona, konstruuja ją dopiero tancerze tworzący dany styl:

No nie wiadomo jak to [taniec antyczny] nazwać, czy to jest jakaś technika konkretna. No chyba tak, bo są pewne/ to jest na tyle skodyfikowana poetyka ruchu i określona, rozpoznawalna jakby od razu, że to jest pierwsze bardzo różnorodne wobec wszystkich technik, które znam [...] każda technika ma swoją pewną poetykę (1) ruchu, jakieś zasady i tu też są te zasady, które narzucone nam zostały przez badanie materiałów źródłowych i inspirowanie się nimi. Niby to jest takie zupełnie swobodne, wolna inspiracja, ale jednak na tyle/ na tyle te źródła jakoś określają motorykę też ciała, jakoś ten ruch, że rodzi się jakaś technika.

(aktorka teatralna, tancerka, studentka choreografii, instruktorka tańca antycznego, lat 29)

Istnieją także **inne obiekty** niebiorące bezpośrednio udziału w występie. Są to m. in. bandaże usztywniające lub kasety nagrywane w trakcie turniejów, dzięki którym tancerz może zdystansować się do swego ciała i zweryfikować podobieństwo cielesności postrzeganej i idealnej (np. poprawiać błędy lub porównywać się z innymi parami). Inne tego rodzaju obiekty to maści wspomagające mięśnie lub chroniące przed kontuzją i używane w tym samym celu także rzeczy jak dres czy ciepłe skarpety wkładane pomiędzy występami. Wypowiedzi dwóch tancerek opisują przykłady wykorzystania tego typu przedmiotów:

przy cza-czy trzeba mieć nogi proste, a ja, jakoś oni mówili, nie wiem, kurczyłam je, coś, no nie wiem, że one mi się, nie miałam ich prostych; no to sobie wymyśliłam w domu (śmiech), założyłam bandaże w domu, na kolana, dwa bandaże, no i wtedy tańczyłam i faktycznie mi to pomogło.

(tancerka tańca towarzyskiego bez klasy tanecznej,
aktualnie bez partnera tanecznego, lat 17)

często analizuję swoje turnieje nagrane na kasotę. Porównuję się wtedy właśnie do innych par, które ze mną tańczyły, do tego, jakie mam informacje od trenerów, do tego, czy to zrobiłam, czy nie.

(tancerka tańca towarzyskiego, klasa A-st/A-la, tańczy od 6 lat, lat 18)

Kryteria doboru obiektów to wymagania, jakie każdy obiekt wykorzystywany przez tancerza musi spełniać. Można je podzielić na formalne, efektywnościowe oraz osobiste. Wpływ na wybór ma także moda. **Kryterium formalne** dotyczy zasad instytucjonalnych określających, które przedmioty mogą być używane przez tancerza, a które nie. PTT przy ustalaniu, jakie obiekty mogą być stosowane w danej klasie, kieruje się zasadą stopniowości efektywności obiektów – im wyższa klasa, tym obiekty mogą być bardziej efektywne z punktu widzenia działania głównego, czyli np. stroje, makijaż są coraz bardziej uważane.

Efektywność i wpływ kryteriów formalnych na wygląd tancerza uwidacznia się także w tym, że na turniejach tańca na wysokim poziomie na zmianę

stroju, mającą wzbudzić większe zainteresowanie sędziów, zgodę musi wyrazić sędzia główny. Posiadanie więcej niż jednego stroju z danego stylu tanecznego świadczy o tym, że tancerka czy para posiada wyższą klasę, duże umiejętności i aspiracje. Jest to również sposób na podniesienie prestiżu.

Kryterium efektywności, ważne w doborze obiektów, to stopień, w jakim przedmiot umożliwia tancerzowi zdobycie większej liczby punktów, zajęcie wyższego miejsca na turnieju. Ma także znaczenie czysto techniczne. Obiekt nie może bowiem przeszkadzać tancerzowi w tańcu, ograniczać jego możliwości, ruchów itp. Bardziej lub mniej efektywny sposób wykorzystania, współpracy z przedmiotami jest również kryterium oceny sędziowskiej, np. stopa – obuwie – parkiet.

Kryterium osobiste jest związane z upodobaniami do określonego stroju oraz wstydem. Żaden obiekt nie może także w tym sensie powodować dyskomfortu tancerza. Jeśli krępuje go, czy odwraca uwagę, np. niewygodny albo zbyt skąpy ubiór, wtedy wywołuje dekoncentrację, przez co tancerz może gorzej wypaść na turnieju. Przedmioty wspomagające, takie jak strój, makijaż, mają na celu zapewnienie tancerzowi całkowitego komfortu w trakcie występu, by mógł skupić się na tańcu. Muszą być tak indywidualnie dopasowane, aby w odpowiedni sposób służyły realizacji działania głównego. Jako przykład podam frak do tańców standardowych dla mężczyzn. Tańczenie w nim jest dozwolone od pewnego wieku i określonej klasy. Jego uszycie zleca się odpowiedniemu krawcowi, który szyje stroje do tańca. Nie może być zbyt szeroki ani się podnosić w ramionach, a zatem musi być idealnie dopasowany.

Wspomaganie tancerza przez strój jest określane indywidualnie, w odniesieniu do konkretnego tancerza, jego osobistych właściwości psychicznych (np. wstyd), cech ciała czy ruchu. Może się jednak zdarzyć, szczególnie w młodszym wieku, że nie tyle sukienkę przystosowuje się do ciała, ile ciało do sukienki, aby np. dzięki wkładkom imitującym biust wyglądało ono dorosłej.

Kryterium mody odnosi się do kryterium efektywności. Obiekty używane przez tancerzy podlegają modzie. W zasadzie jeśli ktoś chce, aby były „efektywne”, powinien używać tylko zgodnych z aktualną modą.

Trendy w strojach, fryzurze ustalają często najlepsze pary, na których później wzorują się młodszy tancerze pośrednio, np. poprzez inspirowanie nowych strojów, albo bezpośrednio, np. sprzedając swoje stroje. Takie stroje z powodu tego, że tańczył w nich np. finalista Mistrzostw Polski, osiągają wyższą cenę, ale mają również lepiej przyciągać uwagę sędziów.

Nie tylko rodzaj obiektów, ale w ogóle posługiwanie się nimi (np. butami) odróżnia formy tańca i jego style. Można zatem powiedzieć, że przedmioty te mają duże znaczenie w określaniu granic poszczególnych subświatów tańca. Do

danego tańca, konwencji przypisany jest konkretny strój, buty, akcesoria, podłóże. Choć sama forma obiektów znacznie różni się pomiędzy poszczególnymi stylami, to rola stroju w różnych stylach jest podobna. Dla porównania, przedstawię, w jaki sposób stroje dobierane są w tańcu brzucha. O doborze stroju decyduje m. in. rodzaj publiczności. Chodzi tu o kreowanie występu w sensie goffmanowskim; ważne są warunki, np. światło, rodzaj wejścia (czy tancerka zaczyna pokaz, stojąc na scenie, czy też wychodzi zza kulis), miejsce występu (plener, lokal). Jednak przy wielu różnicach strój jako taki ma podobne znaczenie i rolę, jak w przypadku tańca towarzyskiego. Ma on zapewnić tancerce wygodę, przykuć uwagę publiczności, wprowadzić widza w atmosferę tańca. Innym podobnym kryterium doboru stroju jest konwencja, która w starszych tańcach wynika z tradycji. Złamanie tego kanonu jest traktowane z dużą dezaprobatą przez osoby znające się na danym stylu. Odwołują się one wręcz do nieautentyczności danego tańca, jak w przytoczonym poniżej przypadku:

Jest taka dziewczyna, która kupiła sobie drogą sukienkę, jest bardzo ładna ta sukienka, szyta przez krawca historycznego, no tylko, że jest drobny szczegół. Kiedyś jak kobiety miały rozpuszczone włosy, to też uchodziły za panie lżejszych obyczajów, no. No ona miała też czepkę taki, nie wiem czy kojarzysz taki z obrazów angielskich, to były takie czepki i ona tutaj rozpuszczone włosy miała. I mnie to aż tak (pokazuje duszenie się) coś mi się tam w środku, no rzucało. A no wystarczyłoby mieć siatkę i te włosy schować. To też były takie/ no etykieta dworska właściwie. Coś co, jeśli chcemy to poważnie odtwarzać, no to powinno być zachowane.

(tancerka tańców dawnych (średniowieczne, renesansowe, tradycyjne), lat 23)

Podobnie w szeroko rozumianych tańcach ludowych używanie obiektów może być ograniczone nie kryteriami formalnymi, lecz tradycją. Wówczas na niej, a nie na kryterium formalnym, bazuje konwencja. W takich przypadkach także ocena tańca opiera się w pewnym stopniu bardziej na zgodnym wykorzystaniu obiektu z tradycją niż z formalnymi zasadami. O tym, jak wykorzystywać przedmioty w innych stylach, opowiada jedna z tancerek:

przede wszystkim trzeba wziąć lekcje, nie można zrobić sobie tego samemu, dlatego że to są wszystko tańce ludowe, tak? Więc mogą istnieć zasady, o których nie wiesz, co do stosowania takiego, takiego przedmiotu, że czegoś nie wolno, bo nie (lekki śmiech), więc trzeba się na pewno dowiedzieć, czego na pewno nie wolno i na przykład kapelusza na pewno nie wolno odwracać wnętrzem do ludzi, bo najczęściej jest nieładny od środka, albo coś takiego, tradycyjnie się tego nie robi. Nie odwraca się go na kwstę, czyli do góry nogami (lekki śmiech) i tak dalej, są takie rzeczy, których robić nie wolno. Z laską tak samo, to jest bardzo podchwytliwe/ tańczenie z laską w tańcu brzucha, dlatego że ona bywa, że jest po prostu patyczkiem takim, jest prosta na obu końcach, a bywa, że jest z jednego końca zaokrąglona. I normalny odruch byłby taki, żeby trzymać za to zaokrąglenie, a w tańcu brzucha jest odwrotnie – i trzy-

ma się za nóżkę, a tym zaokrągleniem się wymachuje na różne strony i między innymi można się nim podeprzeć, co jest zupełnie odwrotnie. I właśnie jeśli ktoś nie wie, to może dać plamę.

(tancerka i nauczycielka tańca flamenco i tańca brzucha, choreografka, właścicielka studia tańca, lat 31)

Wygląd obiektów może odnosić się do miejsca powstania tańca czy danej konwencji tanecznej. Tancerz, oprócz stroju, ma przekazać emocje, ruchy, gesty odpowiednie dla miejsca powstania danego tańca. Na przykład stroje dla mężczyzn do tańców pochodzących z Ameryki Południowej są bardzo obcisłe, czasami przezroczyste, z falbanami. Mają przez to nawiązywać do dobrej zabawy i karnawału.

3.2.8. Proces stawania się tancerzem

W tym punkcie pragnę przedstawić drogę, jaką pokonuje tancerz, wchodząc do społecznego środowiska tańca towarzyskiego. Zaprezentowany powyżej subświat społeczny wymaga od nowicjuszy przystosowania się, zmiany perspektywy, przyjęcia i zinternalizowania wielu taktyk i działań, także nowego postrzegania własnego ciała. Przedstawię zatem proces, jaki musi przejść, aby młody człowiek stał się tancerzem towarzyskim zarówno w cudzych, jak i we własnych oczach. Zacznę od opisu pierwszego etapu socjalizacji, następnie przedstawię kształtowanie tanecznych cech charakteru i proces zmiany sposobu postrzegania czasu, ciała i przyjmowania perspektywy sędziów. Później zaś zaprezentuję dalsze etapy kariery tancerza. Część ukazanych tu przeze mnie zjawisk bardziej szczegółowo opisałam w innej części pracy. W tym miejscu chcę jednak je przedstawić, zwracając uwagę na ich znaczenie dla socjalizacji tancerzy, a także dla dalszego przebiegu ich kariery tanecznej.

Socjalizacja tancerzy

Proces socjalizacji, w wykorzystanej w moich badaniach koncepcji Bergera i Luckmanna, dzieli się na dwa etapy: socjalizację pierwotną, zatem „pierwszą socjalizację, jaką jednostka przechodzi w dzieciństwie i z której pomocą staje się członkiem społeczeństwa” oraz socjalizację wtórną, czyli „każdy następny proces, który wprowadza jednostkę [...] w nowy sektor obiektywnego świata jego społeczeństwa” (1983: 204). Gdy mówimy o tancerzach towarzyskich, w przypadku dzieci kilkuletnich mamy do czynienia z socjalizacją pierwotną, natomiast w przypadku starszych – z wtórną. W socjalizacji pierwotnej jednostkę w świat zbiorowości wprowadzają znaczący inni, których nie wybiera, ale są oni jej narzucający. Przekazywana przez nich rzeczywistość jest „przefiltrowana” i w taki sposób

dociera do jednostki. W procesie socjalizacji pierwotnej dziecko nabywa także tożsamość – uczy się, że jest tym, za kogo biorą je inni. Uzyskanie tożsamości wiąże się zatem z przypisaniem do konkretnego miejsca w rzeczywistości społecznej. O zakończeniu socjalizacji pierwotnej można mówić, gdy dziecko zaczyna abstrahować od ról i postaw konkretnych znaczących innych wobec siebie, a przyjmuje stosowane przez nich normy, wyznawane wartości za ogólnie obowiązujące – tę fazę nazywamy uogólnionym innym (*ibidem*: 204–208).

Socjalizacja wtórna natomiast to proces przyswajania przez jednostkę wiedzy (i perspektywy) związanej z rolami, jakie ma pełnić w związku ze społecznym podziałem pracy. Wiąże się to z opanowaniem słownictwa specyficznego dla danej grupy, poznaniem „ukrytych znaczeń”, a także z internalizacją pól semantycznych, które porządkują nawykowe interpretacje oraz postępowanie wraz z ich oceną i podejściem emocjonalnym do nich. Nabycie kompetencji językowych jest tu bardzo istotne, ponieważ umożliwia komunikację z innymi w grupie oraz pociąga za sobą identyfikację z rolą (jestem tym, kim jestem nazywana) (*ibidem*: 215–216). Ponadto w socjalizacji wtórnej, w przeciwieństwie do pierwotnej, mamy czasem możliwość wybierania swoich znaczących innych, np. trenerów tańca towarzyskiego. Znaczący inni odgrywają szczególną rolę w podtrzymywaniu rzeczywistości (*ibidem*: 231).

W subświecie społecznym tańca towarzyskiego ma miejsce zarówno socjalizacja pierwotna, jak i wtórna. Socjalizacja pierwotna dotyczy kilkuletnich tancerzy uczących się dopiero swojej roli płciowej, reakcji swojego ciała, a także polegających na trenerze, który w tym przypadku wchodzi w rolę rodzicielskie. Relacje takich małych dzieci z trenerami często mają charakter więzi pierwotnych, uczuciowych.

Socjalizacja wtórna ma miejsce w przypadku dorosłych, którzy rozpoczynają naukę tańca później, ale także dotyczy wszystkich tancerzy zmieniających klasę lub uczących się nowych ról, np. trenera, sędziego.

Instytucjonalizacja socjalizacji tancerzy tańca towarzyskiego

Jak wspomniałam w punkcie 3.2.4, instytucjonalizacja kształtuje bardzo wiele zjawisk związanych ze sportowym tańcem towarzyskim. Normy instytucjonalne dotyczące funkcjonowania wielu dziedzin tańca towarzyskiego mają postać sformalizowaną, zawartą w Przepisach Sportowego Tańca Towarzyskiego Polskiego Towarzystwa Tanecznego. Niniejszy regulamin zawiera m. in. opisy ubioru, dopuszczalnego makijażu, obuwia, jakie można nosić w poszczególnych klasach tanecznych. Sformalizowanie tych kwestii jest pośrednio wynikiem rywalizacji, dążenia do realizacji *filozofii wyjątkowości*. Tancerze towarzyscy,

a może nawet bardziej ich rodzice, dążąc do wyjątkowego, zwracającego uwagę sędziów wyglądu, powodowali, że stawał się on czasem istotniejszy niż sam taniec i był uznawany w środowisku za „nienaturalny”. Opis takich praktyk pojawia się w wypowiedzi jednego z trenerów:

bo to było takie wynaturzenie czasami, jak była wymalowana – usta wymalowane, oko wymalowane, patrzy pani jak na małą kobietę, a to jest małe dziecko. To takie było, to było wynaturzenie. Takie, tak było, to wyglądało źle, jeszcze majtki wysoko wycięte i noga, takie wynaturzenie. I postanowili to po prostu zrobić tak, żeby było bardziej po dziecinnemu. Biała skarpeteczka ładna, kokardka, żeby dziecko było dziecko, no. Nie do końca się to udało, bo, bo taka czternastolatka też jeszcze jest dzieckiem, a już może praktycznie się, no ale już lepiej pasuje, bo już nierzadko to już jest ukształtowana już dziewczyna i już ona taka zostanie. A w tych dzieciach, no w tych dzieciach troszeczkę razila, jakieś czerwone usta, tym bardziej, że mamy no pozwalały sobie i malowały te dzieci naprawdę i czasami wyglądały koszmarnie te dzieci, no, czasami wyglądały koszmarnie.

(trener tańca towarzyskiego w państwowym klubie tańca, były tancerz, lat około 45)

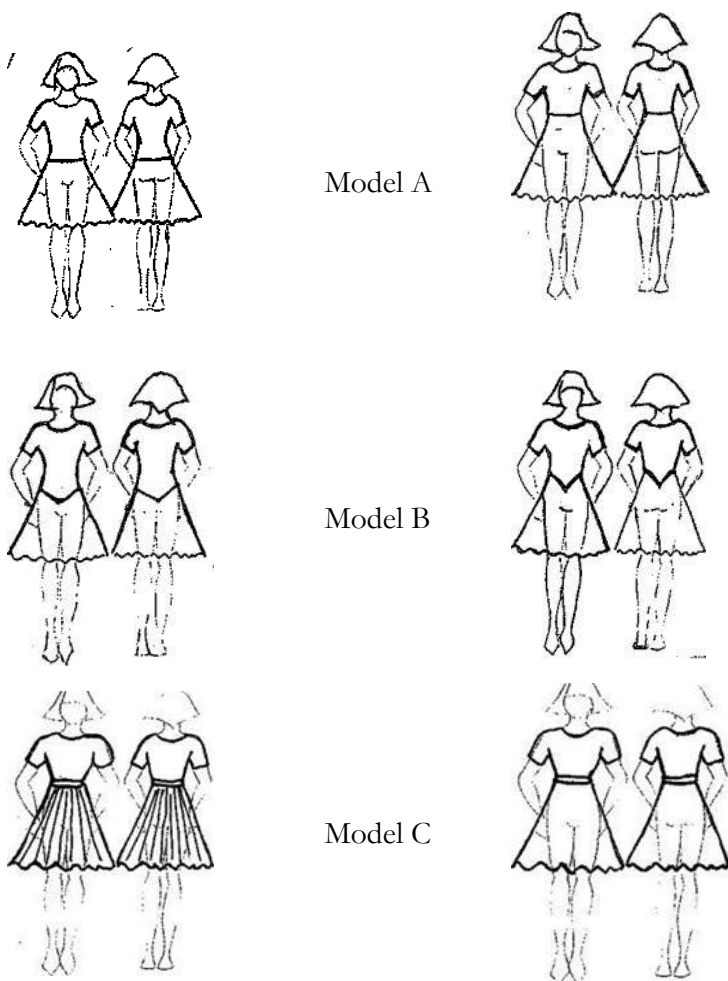
W Przepisach Sportowego Tańca Towarzyskiego PTT można znaleźć dokładne rysunki wykroju strojów w poszczególnych klasach i grupach wiekowych. Na przykład w grupie wiekowej dzieci do lat jedenastu (Maluchy, Dzieci młodsze, Dzieci starsze) opisane są dokładnie wszystkie elementy stroju, materiały, z jakich mogą być wykonane, kolory, dekoracje, rajstopy, fryzury, makijaż, a także biżuteria. Część z nich jest niedozwolona przez regulamin. Dla egzemplifikacji przytaczam poniższy fragment oraz rys. 1.

Spódnica jest gładka lub plisowana, zrobiona minimum z 1, a maksimum z 3 półkoli. Jedna prosta halka kolista jest dopuszczalna. Żadnych dodatków na spódnicy lub halce. Sukienka nie może być wykończona żadnym rodzajem fiszliny czy żyłki. Długość spódnicy nie może być krótsza niż 10 cm powyżej kolan i nie dłuższa niż do końca rzepki kolanowej. Majtki muszą zakrywać bieliznę.

Przepisy Sportowego Tańca Towarzyskiego

Rygorystyczne, jednolite i obowiązujące w całym kraju przepisy powodują, że trenerzy, którzy często byli wcześniej tancerzami, kształcą swoich podopiecznych w bardzo podobny sposób. Dotyczy to nie tylko techniki, ale także umiejętności pozatechnicznych, niezbędnych do osiągnięcia sukcesu, np. nauki okazywania czegoś, czego się nie odczuwa, czyli emocji i napiętności pomiędzy partnerami tanecznymi. Młodzi tancerze, obserwując swoich trenerów lub inne, starsze pary, które związały się także w życiu prywatnym, uczą się różnych możliwych scenariuszy, ich wpływu na rozwój kariery, możliwych sposobów radzenia sobie z podobnymi sytuacjami we własnym życiu.

Spódnice



Rys. 1. Przykładowe modele kroju spódnic

Źródło: Przepisy Sportowego Tańca Towarzyskiego

Jeśli chodzi o podejście młodych tancerzy do pokazywania swego ciała i przekazywania za jego pomocą znaczeń, mamy do czynienia ze zjawiskami noszącymi znamiona częściowej resocjalizacji w znaczeniu przyjętym przez Bergera i Luckmanna (1983: 240–249).

Resocjalizacja to zmiana stosunku jednostki do rzeczywistości. Gdy przemiana jest całkowita, połączona ze zmianą perspektywy społecznej, mamy do czynienia ze skrajnym przypadkiem, który autorzy nazywają alternacją. Proces

ten jest podobny do socjalizacji pierwotnej – jednostka na nowo nadaje walor realności różnym zjawiskom. Musi dojść do silnej identyfikacji emocjonalnej ze znaczącym innym, zazwyczaj trenerem. Konieczne jest też zaprzeczenie dotychczasowej koncepcji zjawisk, którym trzeba przypisać nowe znaczenia (np. ciała). W przypadku zmiany podejścia do ciała wśród młodych tancerzy towarzyskich jest to związane z:

- istnieniem struktur uwiarygodniania – przekazywanie przez znaczących innych uzasadnień zastanej rzeczywistości, np. argumentu, że zwiększą się szanse na zdobycie punktów na turnieju;

- istotnymi i intensywnymi dla resocjalizowanego kontaktami i interakcjami, które odbywają się w grupie, z osobami z „nowego świata” (związanymi z nową sferą życia, np. tańcem);

- resocjalizacją w grupie mogącej podtrzymywać nową perspektywę. Rytuały, przez które przechodzi się publicznie i grupowo, powodują silniejsze przywiązanie do nowej roli i tożsamości. W przypadku tancerzy tańca towarzyskiego grupowe są nie tylko lekcje i turnieje, ale także rytuały. Jednym z nich jest publiczne ogłoszenie zmiany klasy, do czego zobowiązuje regulamin P.T.T. Podczas jednego z obserwowanych przeze mnie turniejów jeden ze znanych mi tancerzy był bardzo przygnębiony, gdyż podczas ogłaszania wyników turnieju konferansjer zapomniiał odczytać, że tancerz i jego partnerka zmienili klasę. Oni zaś razem z trenerem specjalnie na to czekali, nie jeździli na inne turnieje, aby dopiero na tym ważnym turnieju otrzymać kolejną klasę, co miało dodatkowo podnieść rangę wydarzenia;

- poświęcaniem czasu głównie na naukę tańca, co sprawia, że młodzi tancerze budują swoją tożsamość (również cielesną) w oparciu o tę czynność (Hughes, 1997: 393). Resocjalizacja nie ma tu formy skrajnej, nie oddziela się ich od świata zewnętrznego. Spędzają oni jednak bardzo dużo czasu na treningach, co powoduje, że mają go niewiele na kontakty z innymi grupami. Ich *core activity*, głównym zajęciem, oprócz uczęszczania do szkoły, jest nauka tańca, doskonalenie swych umiejętności i uczestniczenie w turniejach, a inne działania (*auxiliary*), np. przygotowywanie strojów, makijażu, także są związane z tą aktywnością;

- podejściem trenerów do dzieci uczęszczających na taniec towarzyski, które uważane są przez nich za wyjątkowe. Nie nakłada się jednak silnych nihilujących definicji na innych niezwiązanych z tańcem. Jest to zatem przemiana dotycząca głównie, choć nie tylko, określonej strefy rzeczywistości (ciała). Nie powoduje ona przełomu w biografii, ale wywołuje znaczącą różnicę w postrzeganiu swego ciała z punktu widzenia jednostki.

Znaczący inni

Socjalizacja jest możliwa głównie dzięki temu, że trenerzy są darzeni przez swoich podopiecznych bardzo dużym zaufaniem. Spędzają z nimi wiele czasu. Zdarza się nawet, że mają na dzieci większy wpływ niż rodzice.

W procesie socjalizacji, jakiemu podlegają młodzi tancerze, znaczącymi innymi są również ich partnerzy taneczni, bardzo ważni od samego początku kariery tanecznej. Posiadanie partnera jest bowiem nieodzownym warunkiem jej rozpoczęcia. Relacje z nim mają istotne znaczenie dla przyszłej kariery tancerza. Partnerzy powinni być nie tylko dopasowani do siebie wyglądem (co jest kluczowe w przypadku oceny sędziów), ale także pod względem ambicji, możliwości poświęcania czasu i pieniędzy na taniec. Istotne są zatem również relacje pary z rodzicami obojga partnerów.

Do znaczących innych należą także rodzice, którzy pełnią bardziej rolę pomocniczą, wspierającą młodego tancerza niż wprowadzającą nową perspektywę lub nowe, niepodejmowane wcześniej działania. Dokładniej problem ten został opisany w punkcie 3.2.7 dotyczącym roli rodziców.

Wykorzystanie ciała jako narzędzia

Zjawisko wykorzystania ciała jako narzędzia zostało bardziej szczegółowo zaprezentowane w punkcie 3.3.2, jednak tutaj opiszę pokrótce jego znaczenie dla socjalizacji młodych tancerzy. *Ostrzenie narzędzia* to wszystkie działania tancerza i jego/jej partnera, które mają na celu fizyczne przygotowanie do występów. Są to m. in. częste treningi, szkolenia oraz obozy taneczne. Praca ta ma nie tylko wpływ na perspektywę postrzegania własnego ciała, ale także fizycznie je zmienia. Ponadto tancerze internalizują normy i wartości związane z relacjami pomiędzy płciami, dotyczące pracy, lojalności wobec partnera, wytrwałości, rywalizacji i wiele innych.

Ciągła praca nad ciałem ma na celu takie jego wyćwiczenie, aby mogło służyć jako niezawodne, wszechstronne narzędzie. Z podobnym podejściem mamy do czynienia w balecie. Turner i Wainwright (2003), w artykule na temat społecznego konstruowania kontuzji u tancerzy baletowych, piszą m. in. o tym, że dzisiejszym tancerzom baletowym stawia się znacznie wyższe wymagania niż 20 lat temu. Muszą być lżejsi, szczuplejsi, mieć bardziej atletyczne sylwetki. Powoduje to ciągłe przesuwanie granic i możliwości ich ciał. Ustalane są one społecznie poprzez definiowanie tego, co jest kontuzją, a co nie, opracowywanie coraz to lepszej diety i dbanie o opiekę lekarską, która ma zapobiec *zepsuciu się narzędzia*, jakim jest ciało (*ibidem*: 280–281).

Polerowanie narzędzia to działania tancerza i/lub jego rodziców mające na celu jak najlepsze przygotowanie do turnieju pod względem wyglądu. Gdy tancerz towarzyski ma wystąpić na turnieju, który dla większości uczestników stanowi jedyną możliwość pokazania swego tańca i wiąże się z dużą rywalizacją, jego ciało musi być odpowiednio przygotowane. Wielu tancerzy obserwowanych przeze mnie na turniejach było opalonych, mieli, niezależnie od płci, staranne uczesanie i makijaż. Jest to konieczne, aby wysiłek, jaki włożyli w *ostrzeżenie narzędzia*, przyniósł oczekiwany efekt, by zostali zauważeni przez sędziów. Ponadto działania te mają bardzo duży wpływ na postrzeganie swojego ciała przez tancerza, na jego dojrzewanie do pełnienia społecznych ról kobiety/mężczyzny lub sprostanie im choćby pod względem wyglądu.

Wejście do środowiska społecznego tancerzy towarzyskich

Zaprezentowana w rozdziale 2. *Ciało – taniec – teoria* koncepcja *dreamwork* (Nelson, 2001), czyli pracy nad marzeniem, potwierdza się w przypadku tancerzy towarzyskich. Według Levinsona marzenie jest społecznie konstruowanym, przydatnym sposobem ujęcia zbioru wizji młodego człowieka dotyczących wyobrażeń o jego przyszłości (za: *ibidem*: 439). W realizację marzenia zaangażowanych jest wiele osób. W przypadku tancerzy towarzyskich są to przede wszystkim ich rodzice, partnerzy i trenerzy. Wprowadzony przez Nelson termin „pracy nad marzeniem” (*dreamwork*), a więc celowe działanie pozwalające pracować nad marzeniem jako serią długo- lub krótkoterminowych projektów (*ibidem*: 440), można odnieść do codziennych treningów, zdobywania kolejnych klas i umiejętności przez tancerzy towarzyskich.

Marzenie może pochodzić od matki tancerza lub od samego dziecka, jednak jego realizacja jest uzależniona od działań rodziców, co opisałam w punkcie 3.2.7. Urzeczywistnianie pragnienia staje się zatem projektem społecznym, w którego realizowanie, negocjowanie i podtrzymywanie angażuje się wiele osób (*ibidem*: 440–441). Nie inaczej jest w przypadku tancerzy towarzyskich, którzy chcąc spełnić swoje marzenie dotyczące tańca, są uwikłani w złożone relacje z partnerem, swoimi rodzicami, rodzicami partnera, a przede wszystkim znaczącymi innymi, jakimi są trenerzy.

Sam proces odkrywania marzenia jest przez Nelson (*ibidem*: 440) opisywany w następujący sposób – najpierw odczytuje się sygnały płynące od dziecka, później zapisuje się podopiecznego na lekcje baletu. O ile wejście w organizację społeczną czy też grupę zajmującą się daną działalnością (np. studio tańca baletowego, klub tańca towarzyskiego) nakłania do inwestycji czasu i pieniędzy w taniec, o tyle samo wejście może być wynikiem zbiegu kilku wydarzeń.

U Nelson najpierw następuje podjęcie decyzji o realizowaniu marzenia, a potem zaczyna się konkretne działanie, zaś w przypadku tańca towarzyskiego może być odwrotnie. Nieplanowane działanie staje się na tyle atrakcyjne, że tancerz i rodzice coraz bardziej się w nie angażują. Jeden z moich rozmówców rozpoczął swoją karierę taneczną od przypadkowego wyjazdu na obóz szkoleniowy, a po powrocie z niego zaczął trenować regularnie.

Warunki inicjujące zjawisko, opisane dokładniej w punkcie 3.2.2, mają różne podłoże (np. chęć spędzenia wolnego czasu, dotrzymania towarzystwa kolegom) oraz mogą pochodzić od rodziców, od dziecka lub innych osób. Wejście może być zatem zainicjowane przez różne osoby. Elementem zbiegu okoliczności, decydującym o pojawieniu się kolejnej fazy – artykulacji marzenia – bywa znalezienie partnera, co jest niezbędne, aby trenować taniec towarzyski. Takie wydarzenie może być wykorzystane np. przez trenerów, w których żywotnym interesie jest wykreowanie i podtrzymywanie marzenia. Może się to odbywać np. poprzez odwracanie uwagi rodziców od braku predyspozycji dziecka do tańca, przy jednoczesnym tłumaczeniu jego niepowodzeń czynnikami niezależnymi od trenera czy tancerza, m. in. takimi, jak brak obiektywizmu sędziów. Szczególnie trenerzy z klubów prywatnych pełnią podwójną rolę – trenerów i „sprzedawców” swoich usług (*ibidem*: 446). Fakt zarabiania pieniędzy powoduje powstawanie konkurencji pomiędzy trenerami, która bazuje na prowadzeniu dobrych par w swoim klubie, dlatego też zdarza się, że pary są „podkupywane”. Jest to możliwe w oparciu o realizowanie marzenia każdego tancerza. Jeśli chwilowo się ono oddała, np. z powodu niewygranego turnieju tańca towarzyskiego, trenerzy w roli „sprzedawców” kuszą tancerzy i ich rodziców wizją spełnienia marzenia, a za niepowodzenie winią poprzedniego trenera.

Wycofanie dziecka z klubu i zakończenie przez rodziców procesu realizowania marzenia jest przez matki baletnic uważane za czynność roztropną (*ibidem*: 455). Podobnie jest w przypadku tancerzy tańca towarzyskiego, choć co do motywów rodzice i dzieci nie zawsze są zgodni. W jednym z wywiadów zapytałam byłą tancerkę, dlaczego już nie tańczy. Odpowiedziała, że z powodu braku pieniędzy. W nieformalnej rozmowie jej matka uzasadniała wycofanie dziewczyny z klubu pragnieniem, aby zajęła się ona „czymś poważniejszym, konkretniejszym” niż taniec towarzyski.

Cechy charakteru a kariera taneczna

Tym, co wyróżnia tancerzy spośród innych grup, a także pojedynczych tancerzy spośród ich rówieśników niezaangażowanych w ten typ działalności, są podkreślane przez wielu tancerzy, trenerów i sędziów oraz z pewnością będące elementem *filozofii wyjątkowości* cechy charakteru. Są one wynikiem

socjalizacji, ale również selekcji osób, które są w stanie bardzo się zaangażować (pod względem czasu, pieniędzy i wysiłku). Kształtuje się je i rozwija w toku socjalizacji, w interakcjach z trenerem, partnerem, rodzicami partnera. Zgodnie z literaturą przedmiotu taniec powoduje rozwój takich cech, jak: samoświadomość, samodyscyplina, samoocena, poczucie własnej wartości, co powoduje wzmacnianie własnej tożsamości (Coe, 1989, za: Kubinowski, 1997: 33).

Tanecznymi cechami charakteru nazwałam te predyspozycje psychiczne, które albo są kształtowane w wyniku uczestniczenia w subświecie społecznym tańca towarzyskiego, albo też są konieczne, by w nim wytrwać. Prawdopodobnie wraz z innymi elementami (np. kapitałem fizycznym) tworzą one *habitus* tancerza (Bourdieu, Passeron, 1990).

Konsekwencją ciężkich i wymagających sportowych treningów jest wyrobienie w sobie specyficznych, „sportowych” cech: **odpowiedzialności, wytrwałości i pracowitości, dyscypliny, otwartości**. Jest to niezbędne do uzyskania odpowiedniej formy fizycznej oraz osiągania dobrych wyników w tańcu. Nie wszystkie te cechy są jednak oceniane wyłącznie pozytywnie. Jedną z negatywnych jest tendencja do zacieklej konkurencji, **rywalizacji**. Przykład takiego zachowania ukazuje poniższy cytat:

Bo to jest sport, to jest dla nich, to jest sport. To jest jak ring. Wpada wściekły malec dwunastoletni do szatni, że nie udało mu się wygrać, zdiera z siebie frak, koszulę, rzuca to na parkiet i wpada w histerię. No i tatuś, wchodzi tatuś – nie martw się synek, następny raz mu dołożysz. [...] myślę, że to jest przez to, że właśnie traktują to w kategoriach sportowych, wielkiej rywalizacji, nie wychowania, a rywalizacji. [...] jakby to była sztuka, a nie, no jestem pierwszy, drugi, trzeci, oczywiście, zawsze się liczy, ale to jest w tej chwili na pierwszym miejscu. I to, to ewoluje w złym kierunku akurat.

(trener tańca towarzyskiego w państwowym klubie tańca, były tancerz, lat około 45)

Ważną cechą, wspomnianą wyżej, jaką trener powinien wpoić swojemu uczniowi, jest **odpowiedzialność**. Wynika ona ze specyfiki tańca towarzyskiego, czyli tańczenia w parach. Partnerzy powinni być lojalni, odpowiedzialni za siebie nawzajem i podjęte wspólnie zobowiązania, a także pracowici i konsekwentni. Ukształtowanie takich cech charakteru zależy także od rodziców, którzy muszą uczyć dziecko odpowiedzialności i wspierać je w sytuacjach zwątpienia. Upór, skupienie i pracowitość to cechy pożądane wśród adeptów tańca nawet bardziej niż sam talent. Bez nich nagromadzona wiedza nie pozostanie w ciele, ale ciało o niej „zapomni”.

Oprócz cech charakteru potrzebnych, aby przetrwać trudne i żmudne treningi, tancerz musi posiadać także charyzmę, umiejętność przykuwania uwagi. Talent i „iskra boża”, jak określają je trenerzy, są przydatne później, na wysokim

poziomie, gdy tancerz panuje już nad swoim ciałem w bardzo dużym stopniu i może je wykorzystać jako środek do realizacji sztuki, do bycia artystą.

Nie mniej ważne dla tancerzy są **zahartowanie emocjonalne, umiejętność radzenia sobie ze stresem i obowiązkowość**. Przez to, że z konkurencją mają do czynienia praktycznie nieustannie, muszą radzić sobie z pozytywnymi i negatywnymi emocjami, uczą się zarówno przegrywać, jak i wygrywać. Aby osiągać na turnieju dobre wyniki, należy nabyć umiejętność panowania nad stresem, a żeby utrzymać wysoką pozycję – potrzeba ciężkiej pracy. Pod tym względem rekrutacja do subświata społecznego tańca towarzyskiego funkcjonuje jak sito. Przedostają się przez nie dzieci, które są w stanie sprostać wymaganiom, mogą wcielić kulturę tego subświata (por. Wainwright, Williams, Turner, 2006: 539) i osiągać w nim sukcesy. Osoby nieodpowiedzialne i niewytrwałe nie utrzymują przy sobie partnera lub rezygnują z tańca zanim osiągną poziom umiejętności pozwalający na udział w turniejach. Natomiast dla słabych psychicznie porażka na turnieju lub w nauce choreografii jest wystarczającym powodem do porzucenia hobby.

Generalnie wymienione przeze mnie cechy charakteru są potrzebne w każdej działalności, w której przemianie ulega ciało. Zmusza ono bowiem do długotrwałej pracy, po której tancerz czy sportowiec nie może do końca przewidzieć jego reakcji. Jest to zawsze aktywność wymagająca konsekwencji wobec opierającego się mu narzędzia. Różnice natomiast są wynikiem różnych kontekstów kulturowych, sposobów i okoliczności prezentacji tańca, a także odmiennego prestiżu przyznawanego każdemu ze stylów tańca czy różnorodnych wymagań stawianych wyglądowi ciała.

Ciekawe są zarazem różnice wpływające z podziałów wewnątrz samego subświata tańca towarzyskiego. Granice instytucjonalne pomiędzy tańcem w parach i tańcem w formacji powodują wykształcenie się częściowo odmiennych cech charakteru. Rzutuje na to m. in. fakt, że pary mogą jechać na turniej zawsze, gdy mają na to ochotę, czas i pieniądze, ponieważ konkursy te odbywają się co weekend i można startować nawet co tydzień. W formacjach tanecznych występują tylko najlepsze osoby z grupy, które umożliwiają formacji zdobycie najwyższych miejsc. Ponadto niewiele jest turniejów formacji tanecznych, zatem rzadko mogą się one zmierzyć z innymi zespołami. Kształtuje to w tancerzach formacji jeszcze większą pokorę i umiejętność pracy w grupie, ale także powoduje, że na taki taniec decydują się osoby, które nie mają silnej potrzeby pokazania się, podkreślenia swej indywidualności. Na to ostatnie uwarunkowanie często zwracały uwagę pary, gdy pytałam je o to, dlaczego nie tańczą w formacji.

Cechy psychiczne charakteryzujące tancerzy mogą być wynikiem socjalizacji (u małych dzieci) lub intensywnej pracy nad sobą, czyli budowania w sobie

takich właściwości, które pomogą w realizowaniu kariery tanecznej. Bez socjalizacji i pracy nad sobą praktycznie nie da się wykształcić odpowiedniego narzędzia – zgodnej z wzorcem kulturowym cielesności. Konieczna jest też pasja pozwalająca przetrwać męczące treningi. Podstawowym zadaniem, jakie musi wykonać tancerz, jest zatem praca nad swym charakterem i umysłem oraz doświadczeniem swej cielesności. Ciało jako narzędzie i materiał ulegający przekształceniom jest wynikiem kształtowania charakteru, co opisuje jedna z tancerek brzucha:

mało kto sobie zdaje sprawę, że, że tancerz to przede wszystkim jest praca nad własnymi emocjami i nad, yy nad swoim wnętrzem. Ja bardzo yy próbuję teraz, ja mam taki charakter, że zazwyczaj bardzo duszę emocje negatywne. To nie ma dobrego wpływu, bo podczas tańca musisz pokazywać emocje, więc uczę się rozmawiać z ludźmi i mówić im na przykład o moich problemach i tak dalej, bo to, bo to ma wpływ na moją pracę. Czyli tak naprawdę nie mmm yyy przeszkody mojego ciała zawsze mogą ominać, a przeszkody mojego umysłu nie mogą ominąć, yy przeszkody umysłu są gorsze, zresztą przeszkody ciała się biorą z przeszkód umysłu. [...] ciało jest tylko zewnętrznym efektem, tak jak gorączka.

(tancerka brzucha, choreografka, pedagog tańca, sędzia,
studentka szkoły tańca jazzowego, lat 26)

Ciało jest zatem namacalnym, widocznym efektem pracy tancerza nad umysłem, ale także jego problemów czy prób ich przezwyciężania. To, w jaki sposób cechy charakteru wpływają na przemianę cielesności, dobrze ilustruje poniższy cytat:

I ja jestem osobą, która się zawsze rozwija, mówię: „ja tego nie zrobię? ja?, o nie, nie ma mowy”. Wracam na salę, zaciskam zęby, przez cztery tygodnie jeszcze nic nie wychodzi, mówią mi, że tańczę jak kozie gównu. Nie będę mówiła, kto to powiedział (lekki śmiech) [...], ale to znana osoba. yy Zbieram się w sobie, ćwiczę, ćwiczę, ćwiczę, ćwiczę, klasyka w ogóle mi nic nie wychodzi, to wchodzę na egzamin, dostaję piątkę, bo ja jestem taka, że jeśli nie umiem, to OK. Wkurzę się, poryczę się, kopnę w ścianę i potem przychodzi: „no dobrze, co i tak, ten, odpuszczam, nie, no nie, trzeba coś zrobić, no dobra, no to co, ćwiczymy? No to ćwiczymy”. No znowu jak się wkurzę: no, no, no dobrze, no ale, no co, tak nie wyszło, no ale to już koniec? Nie, no to rusz tyłek i zrób coś z tym.

(tancerka brzucha, choreografka, pedagog tańca, sędzia,
studentka szkoły tańca jazzowego, lat 26)

Schematycznie można ukazać tę relację pomiędzy właściwościami charakteru a *ostrzeniem narzędzia* w następujący sposób – konwencja i świat społeczny, w jaki wchodzi jednostka, kształtuje w procesie socjalizacji określone jej cechy lub odrzuca osoby nierokujące zmiany. Elementami tego procesu są często interakcje z trenerem, partnerem tancerza, a także długotrwała i męcząca

praca nad ciałem. W wyniku tego wysiłku, do podjęcia którego niezbędne jest odpowiednie usposobienie, przemianie ulega ciało tancerza. Przeobrażenia te są zgodne z określoną konwencją tańca.

Innymi cechami, negatywnie ocenianymi przez moich rozmówców, lecz w pewnym sensie korzystnymi z punktu widzenia działania głównego, są: brak pokory, poczucie wyższości, ukazywanie swej niezależności czy brak szacunku dla publiczności, innych tancerzy i sędziów.

Twardy charakter, kontrolowanie swoich emocji, niepozwalanie sobie na słabość z powodu nieefektywnego czy nieudanego występu są wynikiem socjalizacji i internalizacji tanecznych cech charakteru, mających na celu obronę wizerunku tancerza jako osoby walecznej i posiadającej wysokie umiejętności przed innymi tancerzami, ich rodzicami, sędziami. Można powiedzieć, językiem Ervinga Goffmana (2000), że tancerze starają się zachować twarz. Umożliwia im to kreowanie występu przed innymi tancerzami, kiedy prezentują się jako osoby o wysokich umiejętnościach, lepsze od tych, z którymi rywalizują na parkiecie. Takie podejście dobrze ilustruje wypowiedź jednej z tancerek:

Chociaż też, często się stara powstrzymywać te emocje, żeby inni nie widzieli, że ja jestem niezadowolona z siebie [...]. Konkurencja czuwa. Niech widzą, że/ co z tego, że mi nie poszło, może oni nie widzieli, ja się czuję pewniej, ja jestem fajna. To wszystko takie pozowanie się też często. [...] nie pokazać konkurencji, że/ słabości właśnie takiej. Albo nawet jak mi nie poszło, to jestem twarda, pokażę następnym razem. Takie niepokazanie słabości. Chociaż no, wiadomo, emocje są, to chociaż potem z siebie zejda, już po tych zawodach jak to wszystko, czy ta adrenalina spada, potem można sobie [pozwolić na] jakiś moment słabości.

(była tancerka tańca towarzyskiego, klasa S-st/S-la, lat 19)

Oprócz internalizacji konkretnych cech psychicznych, tancerze obu płci dojrzewają wcześniej do ról kobiety czy mężczyzny. Jest to wynikiem ich zaangażowania i odgrywania tych ról, często przerysowanych dla większej ekspresji, w sytuacji tańca. Wiąże się to także z wykorzystaniem przez nich obiektów dostępnych zazwyczaj osobom w starszym wieku (np. strojów: sukni balowej, fraka, ostrego makijażu, fryzury, butów na wysokim obcasie).

Ważną cechą charakteru, czy może raczej sposobem reagowania, są dla tancerzy biorących udział w konkursach umiejętność szybkiego otrząśnięcia się po porażce i duża samokontrola. W trakcie analizy materiałów wideo z turniejów zaobserwowałam kilka takich reakcji. Tancerze, nawet jeśli na siebie wpadali i popełniali błędy, to starali się zachować w taki sposób, aby się nie rozpraszać, nie tracić cennego czasu na tę sytuację, ale powrócić jak najszybciej do wcześniejszego działania – tańca. Z wykorzystaniem jak najmniejszej liczby ruchów, nie patrząc na parę, na którą wpadli, przechodzili do dalszej części choreografii.

Celem takiej postawy jest zminimalizowanie nieefektywnych elementów występu, niedopuszczanie, aby wpłynęły one niekorzystnie, np. na nastawienie psychiczne tancerzy, czy były zauważone przez sędziów.

Przyjmowanie perspektywy środowiska

Bardzo istotnym elementem procesu socjalizacji jest przyjmowanie perspektywy środowiska. Zmiana potocznego sposobu postrzegania świata, ciała, relacji z innymi na punkt widzenia charakterystyczny dla subświata społecznego tańca towarzyskiego obejmuje bardzo wiele dziedzin życia i elementów rzeczywistości.

Tancerz w procesie socjalizacji uczy się patrzeć na działania i wygląd swój, partnera oraz innych par z perspektywy kryteriów oceny sędziów. Jest to oczywiście bezpośrednio związane z konwencją, w jakiej realizowane jest dane działanie taneczne, z idealnym wzorcem, do jakiego porównywane są indywidualne występy. Perspektywa postrzegania cielesności, czasu, przestrzeni wynika z oddziaływania i internalizacji norm oraz wartości społecznych funkcjonujących w tym świecie społecznym. Także wybór partnera, trenera oraz różnych strategii (w tym *ostrzenia* i *polerowania narzędzia*) przebiega w oparciu o perspektywę sędziów – istotne jest to, co sędzia widzi i ocenia¹⁷. Również to, jakich działań podejmują się tancerze, zależy od wpływu tych aktywności na notę. Okazywanie sobie namiętności, dotykane podczas tańca partnera tanecznego przestaje być wstydlive, gdy traktuje się je jako parametr oceny, a nie sposób wyrażania intymnych uczuć.

Dla tancerzy ważne jest zatem to, co jest istotne dla sędziego. Aby nie narażać się na obniżenie oceny, kontrolują oni swoje zachowanie także po zejściu z parkietu. Formalnie nie powinno mieć ono wpływu na końcowy wynik, ale niektórzy sędziowie zwracają uwagę na to, jak tancerz traktuje swoją partnerkę, czy utrzymuje właściwą sylwetkę lub jak odnosi się do innych uczestników konkursu. Tancerze, wybierając poszczególne strategie *ostrzenia* i *polerowania narzędzia*, przyjmują punkt widzenia sędziów. Z tej perspektywy oceniają swój wygląd i kreują go w taki sposób, aby uzyskać możliwość zwrócenia na siebie ich uwagi w trakcie turnieju.

Warto przypomnieć, że perspektywa sędziów tanecznych jest patriarchalna, gdyż większość z nich stanowią mężczyźni i ich postrzeganie cielesności tancerek i tancerzy jest dominujące. Zarówno w kulturze popularnej, jak i w tańcu towarzyskim, piękno kobiecego ciała jest oceniane z męskiego punktu widzenia (por. Gromkowska, 2002: 107).

¹⁷ Jest to także kryterium wyróżnienia trzech typów przestrzeni opisanych w punkcie 3.3.5.

Przyjmowanie perspektywy temporalnej

Tancerze uczą się także postrzegać czas z perspektywy uzyskania klasy, patrząc na dany okres roku ze względu na jego efektywność w realizacji działania głównego. Na przykład od września do czerwca trwają zacięte rywalizacje na turniejach, coraz częstszych wraz ze zbliżaniem się przerwy letniej. Treningi są wtedy intensyfikowane w celu uzyskania kolejnej klasy przed wakacjami. To umożliwia udział w obozie, na którym para będzie miała już inny prestiż, jeśli w ogóle zostanie do niego dopuszczona, gdyż część organizatorów takich wyjazdów przyjmuje tylko tancerzy od danej klasy. Jest to także czas, w którym można się rozwijać, np. spróbować innych stylów tanecznych czy aktywności wspierających rozwój fizyczny, takich jak joga, aerobik itp. W wakacje odbywają się intensywne szkolenia i treningi na obozach. Jak przebiega wówczas praca, opisuje jedna z tancerek:

wakacje to był właściwie jeden niekończący się obóz, tylko wyjeżdżasz cały czas, dwa dni na przepakowanie, kolejny. Chociaż tak jak znajomych słuchałam, to i tak nie jest tak źle, bo niektórzy to tak: mieli zawody w Stuttgarcie, potem w połowie obozu dojeżdżają, nawet nie przepakowani, prosto stamtąd, potem na kolejne zgrupowanie, a potem jeszcze jakieś zawody. Po prostu to jest taki maraton, że właściwie ty się modlisz, żeby się wakacje skończyły. Nie żeby się zaczęły (lekki śmiech), tylko, żeby się skończyły.

(była tancerka tańca towarzyskiego, klasa S-st/S-la, lat 19)

W podobny sposób, z punktu widzenia efektywności działania głównego, postrzegane są przerwy w tańcu, np. te wynikające z:

- ciąży:

Ania ma/ w życiu jak tańczyła, całe życie się odchudzała, w życiu nie miała takiej figury, jak ma teraz po, po tej Julce. I też uważała, też była wściekła, jak z nią rozmawiałam, ona była wściekła, że zaskoczyła, że tak powiem i ona nie była szczęśliwa. Ona, przykro to mówić, ale oszalała na punkcie dziecka dopiero po narodzinach. Faktycznie oszalała, teraz ma hopla na punkcie Julki, natomiast jak się z nią widziałam na początku ósmego miesiąca, to ona: „już chcę tylko urodzić, oddać matce i chcę wracać do tańca”, takie było jej podejście. Traktowała to jak kontuzję, jak przymusową przerwę w tańcu.

(była tancerka tańca towarzyskiego, trenerka, była łyżwiarka figurowa, właścicielka klubu tańca, lat 35)

- kontuzji:

Jest kontuzja, nie przeskoczmy tego. Musimy myśleć co dalej, jak z tego wybrnąć, jakie są rokowania, ile czasu i zajmie/ znaczy, ile czasu musimy pozbyć, czy zrezygnować z treningów

i co w tym czasie możemy zrobić, jak ten czas wykorzystać, (1) na inne ewentualnie zaległe rzeczy, czy w inny sposób, żeby go po prostu nie stracić. Nie zmarnować.

(była tancerka tańca towarzyskiego, trenerka, była łyżwiarka figurowa, właścicielka klubu tańca, lat 35)

- odpoczynku:

na wakacje czas musi być, tak jak musi być w tygodniu jeden dzień, ja uważam, bez treningu, musi być/ takie rzeczy, jak basen czy sauna, muszą być w programie. Takie rzeczy jak wypoczynek psychiczny muszą być zaplanowane.

(była tancerka tańca towarzyskiego, trenerka, była łyżwiarka figurowa, właścicielka klubu tańca, lat 35)

Przyjmowanie perspektywy postrzegania ciała

Na początku kariery tancerze odczuwają dyskomfort związany z eksponowaniem ciała, lecz w procesie socjalizacji nabywają perspektywę środowiska, zgodnie z którą jest to normalne. Internalizują oni perspektywę tańca towarzyskiego polegającą na technicznym postrzeganiu ciała jako narzędzia. Oznacza to, że jego rola w tańcu jest oddzielona w ich świadomości od aspektu seksualnego. Jest to wynik socjalizacji. Początkowo sprawia to tancerzom pewną trudność, ale w trakcie interakcji z trenerem i trenowania pod jego okiem przyjmują perspektywę środowiska (por. Gromkowska, 2002: 186).

Przyjmowanie takiego postrzegania ciała oraz uczenie się dystansu intymnego zaczyna się na wczesnym etapie kariery. Trenerzy mogą wykorzystać tu swój autorytet, jak zdarzyło się w opisanym poniżej przypadku:

jak się uczy dzieci, bo dzieci się wstydzą siebie nawzajem, dziewczynka, chłopiec, to się wstydzą, jak w tańcach standardowych trzeba tak bardzo blisko siebie stanąć, czy w latynoamerykańskich dziewczyna musi trochę uwodzić chłopaka, to te mniejsze dziewczynki się wstydzą. I właśnie trzeba oswajać dzieci ze sobą, partnerkę z partnerem, też starszą, żeby się już przestały siebie wstydzić, bo nasze ciało jest po prostu materiałem do wyrażania efektu artystycznego, jaki chcemy tu osiągnąć, to, to nie jest to, to jest własność też partnera, to nie jest tylko moje ciało, bo my mamy być właściwie jednym ciałem, kiedy tańczymy.

(była tancerka tańca towarzyskiego, klasa S-st/S-la, lat 19)

Dobrym przykładem opisywanego zjawiska jest poniższa fotografia, którą pokazywałam moim rozmówcom w trakcie wywiadów, prosząc ich o interpretację tego, co na niej widzą.

W rozmowach potocznych na temat tego zdjęcia uzyskiwałam głównie odpowiedzi dotyczące odkrytego ciała, widocznych pośladków. Również

moją uwagę zwróciła długość sukienki i eksponowanie przez tancerkę ciała. Fotografia była też obiektem żartów odnoszących się do uwidocznionej na nim tancerki. A oto komentarze, które uzyskałam od tancerza i od trenera tańca towarzyskiego, prosząc ich jedynie o opisanie tego, co przedstawia zdjęcie:

partnerka w odejściu do fan najprawdopodobniej, taka figura.

(tancerz tańca towarzyskiego, klasa B-st/B-la, lat 15)



Fot. 1. Grand Prix Mazowsza, 5 lutego 2006 r., Warszawa

(aut. D. Byczkowska)

to jest rumba albo cza-cza, bo to sposób, jak tutaj para tańczy krok podstawowy, więc na pewno to jest rumba albo cza-cza. Trudno powiedzieć, który z tańców, bo, bo, no bo one w tych podstawowych figurach, podstawowych elementach i nie tylko bardzo podobne, jeśli chodzi o sposób tańczenia, sposób trzymania. Przy pewnych rzeczach mógłbym powiedzieć, że nawet mogłaby być samba, ale tu jest facet tak ustawiony, że to na pewno nie jest samba (śmiej). Rumba albo cza-cza i to jest na, na, na bank. Nawet bym powiedział, mimo tej dynamicznej pary tu z przodu, że to jest prędzej, prędzej, prędzej, prędzej rumba niż cza-cza, ale, ale to tak na wycucie, patrząc na parę tą z tyłu, no. Tak, ale niekoniecznie, bo ja mówię, to tak bardziej mi to pasuje, ale, ale równie dobrze może być (kaszle) cza-cza. [...] choć nie! To moż... ta dynamika tej pary z przodu, jednak chyba na cza-czę bardziej wskazuje, mimo wszystko.

(trener tańca towarzyskiego, sędzia, były tancerz, lat około 50)

Z przytoczonych komentarzy wynika, że dla tych, którzy przejęli perspektywę postrzegania ciała jako narzędzia pracy tancerza, nagość staje się niewidoczna, jest „przykryta” przez figury taneczne. Inaczej niż osoby niezwiązane z tańcem postrzegają oni cielesność. Poniżej znajduje się drugie zdjęcie. Przedstawia ono około dziesięcioletnią dziewczynkę w stroju do tańca. Tancerze przyjmują perspektywę „taneczną” postrzegania ciała, ale zdają sobie sprawę z jej odmienności od spojrzenia potocznego, wiedzą, że to, co odgrywają na parkiecie, nie jest rzeczywistością poza nim. Jest to dobrze widoczne w przytoczonym poniżej komentarzu do zdjęcia.



Fot. 2. Grand Prix Mazowsza, 5 lutego 2006 r., Warszawa
(aut. D. Byczkowska)

to jest mała dziewczynka, można tak powiedzieć. Może tutaj strój na to nie wskazuje [...] no tak, no bo widać, że ma odkryte plecy, brzuch, no a takie założymy jedenastoletnie dziewczynki, czy tam dwunasto, to założymy, nie ubierają się tak na co dzień wyzywająco, no ale na parkiecie jednak jest to, nie jest to jakieś szokujące, ale pani, właśnie tak, nie jest to szokujące, po prostu to jest powszechne.

(tancerz tańca towarzyskiego, klasa B-st/B-la, lat 15)

W tańcu towarzyskim wzorcem postrzegania własnego ciała dla dziewczynek jest dorosła kobieta. Jest to wynikiem konwencji. Dlatego też dziewczynki poprzez makijaż i wkładki powiększające biust dążą do zakamuflowania swojego „niedojrzałego” wyglądu, dziewczęcości, na rzecz kobiecości, często przerysowanej i potocznie uznawanej nawet za wyuzdaną, choć zgodną z konwencją tańca i oczekiwaniami sędziów.

Przyjmowanie perspektywy środowiska odnoszącej się do własnego ciała nie oznacza tylko patrzenia na nie inaczej. Tancerz uczy się również pracować ze swoim ciałem i postrzegać je, czuć i doświadczać w odmienny sposób, charakterystyczny dla konwencji tanecznej. Nauczycielka tańca brzucha opisuje ten proces następująco:

najpierw ją [nową uczennicę] uczę rozumieć swojego ciała i poznać swoje ciało, bo zazwyczaj masz to swoje ciało ileś lat, powiedzmy dwadzieścia, ale tak naprawdę, yy, to jest tak, jakby mieć dom i nigdy go nie zwiedzić. To jest tak, że ludzie przychodzą do mnie, którzy nie są tancerzami, wiedzą, że mają prawą rękę, lewą rękę, prawą nogę i lewą nogę, ale totalnie nie dają sobie rady z tymi rękami, nogami yy i to jest tak, jak uczenie małego dziecka, od początku, najpierw, żeby poczuło to swoje ciało, żeby je zrozumiało, żeby zrozumiało możliwości swojego ciała i ograniczenia swojego ciała, bo jeszcze są takie rzeczy bardzo ważne jak ograniczenia. Żeby zaakceptowały to, a potem nauczyły się z tym pracować. Najpierw musisz poznać narzędzia swojej pracy, żeby zacząć z nimi potem pracować.

(tancerka brzucha, choreografka, pedagog tańca, sędzia,
studentka szkoły tańca jazzowego, lat 26)

W badaniach pojawiło się jeszcze kolejne, bardzo ciekawe zagadnienie związane ze zmianą perspektywy postrzegania czy odczuwania własnej cielesności przez tancerzy towarzyskich. Jest ona rozszerzona o cielesność partnera. Tancerz inkorporuje cudzą cielesność do swojej lub odwrotnie – oddaje kontrolę nad swym ciałem partnerowi i zaczyna postrzegać, przynajmniej w kontekście wspólnego tańca, oba ciała jako jedno. Bardzo często, zadając tancerzom pytanie dotyczące kontuzji albo tego, w jakiej są formie, otrzymywałam odpowiedź, która dotyczyła również stanu zdrowia partnera czy partnerki. Pokazuje to, jak praca nad ciałem, codzienne treningi, ale także uzależnienie tancerza od formy i umiejętności partnera wpływa na sposób widzenia świata, w tym własnego ciała.

W tańcu brzucha zaś postrzeganie własnego ciała jest istotne, ponieważ od niego zależy „rynkowy” sukces tancerek. Gdy są krytykowane za swój wygląd, same zaczynają patrzeć na swoje ciało w negatywny sposób. Ponadto podejmują czasem drastyczne działania, by je zmienić, co miało miejsce również w przypadku jednej z moich rozmówczyń:

No i jak wiesz, jestem samotną mamą, więc co ja robiłam, no musiałam schudnąć to siedem kilo, bo raz olałam, drugi raz olałam, no ale trzeci raz to już nie było co do garnka włożyć. No i zaczęła się katorga... odchudzanie i różnych takich rzeczy, do momentu, kiedy nie okazało się, że już mam bulimię (ma łzy w oczach) i to już nie było fajne. [...] zawsze miałam taki lekko zaokrąglony [brzuch] i sobie myślę, że kurcze, ja go tak nie lubię przez to, ile, ile mi o tym mówią [klienci], że już przestałam go lubić, co nie jest dobrze.

(tancerka brzucha, choreografka, pedagog tańca, sędzia,
studentka szkoły tańca jazzowego, lat 26)

W trakcie działania w określonym subświecie tańca, np. tańca brzucha, przyjmuje się tę perspektywę, m. in. postrzegania własnej i cudzej cielesności. Pozwala to na dostrzeżenie charakterystycznych cech cielesności innego, co z kolei umożliwia wprowadzenie ich do własnego repertuaru, przemianę własnej cielesności zgodnie z konwencją. Podobnie jest w innych stylach tanecznych: w tańcu towarzyskim, balecie, flamenco. Osoby jeszcze niedoświadczone nie umieją odróżnić konwencji (perspektywy) od inwencji indywidualnej danej tancerki lub tancerza. Nie widzą, czym jest sam taniec (ciało idealne), a czym taniec wykonywany (ciało ekspresyjne) przez tę konkretną osobę, dlatego też kopiują i internalizują poprzez obserwowanie oraz uczestniczenie w tym świecie (por. Foster, 1997).

Kariera tancerza

W załączniku 2 zostały przedstawione zjawiska i procesy mające wpływ na przebieg kariery tancerza. Pierwszym i najważniejszym jej elementem jest zaistnienie warunków przyczynowych, a następnie zjawiska opisanego jako *realizowanie marzenia*. Później występują pierwsze fazy socjalizacji, a także kształtowane lub wzmacniane są taneczne cechy charakteru; tancerz przyjmuje perspektywę środowiska. Dalsze etapy jego kariery zostaną zaprezentowane poniżej. Mają na nią wpływ działania wielu osób, co świadczy o społecznym charakterze tego procesu. Zalicza się do nich przede wszystkim tancerza, jego rodziców i krewnych, partnera i jego rodziców, trenera, a także sędziów oraz innych tancerzy, z którymi rywalizuje. Brak działań ze strony tancerza, jego rodziców, partnera tanecznego lub trenera powoduje zaburzenie kariery, pojawienie się przeszkód w jej realizacji, natomiast działania sędziów i innych tancerzy stanowią o specyfice tańca towarzyskiego.

Jak wspomniałam, kariera tancerza jest w dużym stopniu zinstytucjonalizowana, a jej etapy są ściśle określone przez regulamin. Określa on, kiedy, w jaki sposób i w jakich okolicznościach można uzyskać kolejne klasy.

Warunkiem interweniującym w przebieg kariery jest też styl tańca. Od jego przyjęcia i rozwoju zależy w znacznym stopniu, czy kariera będzie kontynuowana, a także to, jacy ludzie, o jakich cechach będą karierę kontynuować. Poniżej znajduje się porównanie pod tym względem dwóch stylów – flamenco i tańca brzucha:

samo flamenco grupuje wokół siebie ludzi, którzy mają większą pokorę [...], bo to, żeby tańczyć przez rok coś i wyglądać nadal jak wiatrak i jeszcze nic nie umieć, a po dwóch latach coś tam umieć, ale jeszcze mało i jeszcze nic nie rozumieć, to wymaga ogromnej cierpliwości, pokory i zaangażowania. A jeśli chodzi o taniec brzucha, to efekty, które są dla dziewczyn zadowalające, się uzyskuje dosyć szybko i one natychmiast zaczynają myśleć o sobie, że są gwiazdami i bardzo szybko zaczynają oceniać.

(tancerka i nauczycielka tańca flamenco i tańca brzucha, choreografka, właścicielka studia tańca, lat 31)

Ważnym momentem w karierze tanecznej może być kontakt z wielkimi przedstawicielami stylu tanecznego, czyli osobami szczególnie zasłużonymi dla tańca, np. poprzez uczestniczenie w szkoleniu wybitnego tancerza. Innym, ciekawym etapem kariery jest otrzymanie pierwszego honorarium. Barbara Bittner, wybitna polska primabalerina, opisuje, że gdy uzyskała po raz pierwszy wynagrodzenie za występ, poczuła się jak „dorosła, prawdziwa tancerka” (2004: 26), pomimo że miała wówczas 12 lat. W tańcu towarzyskim okazji do zarobienia pieniędzy jest niewiele, a zatem tancerze nie wymieniali tego jako punktu zwrotnego w ich karierze. W innych tańcach, np. w tańcu brzucha, o „prawdziwości” tancerza decyduje również w dużym stopniu to, czy płaci mu się za występ:

[zaczynałam tańczyć] zawodowo, [mając lat] osiemnaście, a wcześniej już też zaczynałam, ale to były bardziej próby nieoficjalne, czyli bez kasy jeszcze takie bardziej, bardziej próby swoich sił. Oficjalnie jak już miałam osiemnaście lat, zaczęłam pracować.

(tancerka brzucha, choreografka, pedagog tańca, sędzia, studentka szkoły tańca jazzowego, lat 26)

W tańcach innych niż towarzyski ważnymi momentami są np. prowadzenie własnej grupy zajęciowej, występowanie. Czynniki te przyspieszają rozwój tancerza, lecz mogą się pojawić praktycznie na każdym etapie kariery. Ważnym punktem jego rozwoju jest wprowadzenie nowego elementu – może to być nowy ruch lub nowy obiekt – i wystąpienie z nim przed publicznością.

Kariera tancerza może mieć wymiar regionalny, krajowy lub międzynarodowy, w zależności od jego umiejętności i instytucjonalnej pozycji.

Początki kariery – taniec jako zabawa

Taniec towarzyski zaczynają tańczyć coraz młodsze dzieci. Osobami inicjującymi ten proces mogą być one same, ich rodzice lub członkowie rodziny. Prawdopodobny jest jednak tzw. późniejszy start (w wieku 15–17, a nawet 19 lat), jeśli dany tancerz posiada wyjątkowy talent i jest bardzo pracowity. We wczesnych fazach kariery tancerz ma bardzo mały wpływ na jej przebieg. Decydującą rolę odgrywają tu rodzice, mniejszą, ale również znaczącą, trenerzy. Szczegółowo warunki przyczynowe, które powodują rozpoczęcie procesu stawiania się tancerzem, zostały opisane w punkcie 3.2.2.

Bardzo istotnym aspektem kariery tanecznej, wpływającym na tempo jej przebiegu, są doświadczenia poprzedzające zajęcie się tańcem. Mogą one znacznie przyspieszyć karierę, np. dzięki odpowiedniemu przygotowaniu cielesnemu tancerza, które jest efektem wcześniejszych aktywności fizycznych, ogólnego przygotowania i poznania własnego ciała.

W początkach kariery tancerz traktuje taniec jak zabawę. Jest to czynność dodatkowa, jaką zajmuje się obok uczęszczania do szkoły, nauki i innych dziecięcych zajęć. W tym stadium pojawia się również zaangażowanie trenera, choć dopiero w momencie, gdy dziecko zaczyna wiązać się z tańcem. Decydujące są tutaj działania rodziców, ponieważ dziecko zarządza swą karierą w stopniu nieznacznym. Ważnym aspektem jest także rozpoczęcie kształtowania tanecznych cech charakteru. Na tym etapie rozpoczyna się *ostrzenie narzędzia* w kierunku zgodnym z konwencją taneczną. Tancerz nabywa nowych umiejętności.

Rozwój kariery – taniec „na poważnie”

Zmiana perspektywy i postrzeganie tańca jako działania „na poważnie” powodują zwiększenie intensywności treningów, nakładów finansowych, a także generalnie zaangażowania. Ważnym momentem w karierze tancerza jest zdobycie klasy A – prawie najwyższej, dokumentującej bardzo duże umiejętności.

Na tym etapie wysiłek rodziców włożony we wszechstronne wspieranie dziecka staje się coraz większy. *Żarłoczność tańca* rośnie, a taneczne cechy charakteru są wzmacniane. Osobami mającymi największy wpływ na przebieg kariery są trener i sam tancerz. Pod koniec tej fazy para może zacząć starać się o wsparcie sponsora (firmy, władz miasta itp.), lecz udaje się to niewielu tancerzom. Ciało jest doskonalone jako narzędzie i materiał. Tancerz nabywa też coraz więcej umiejętności.

Na dalszych etapach, szczególnie na poziomie klasy S, tancerze czasami nie znajdują we własnym kraju nauczycieli specjalizujących się w danym ruchu, stylu, obiekcie czy też w ogóle nauczających na bardzo wysokim poziomie. Edukacja zaczyna mieć wówczas charakter międzynarodowy, a już z pewnością ogólnokrajowy. Pojawiają się możliwości, ale czasem także konieczność wyjazdu. To, czy kariera tancerza będzie się rozwijać, czy nie, zależy od stopnia zaangażowania.

Rozwój kariery – „zbieranie”

Istotnym etapem kariery tanecznej jest etap „zbierania”¹⁸. Jest to taki moment, kiedy doszło się na tyle wysoko dzięki swemu zaangażowaniu, że poniesione koszty (czas, zaangażowanie, pieniądze) zaczynają przynosić zyski. Może się to przejawiać w możliwości nauczania, startowaniu w bardzo prestiżowych turniejach, otrzymywaniu nagród finansowych itd. Poniżej znajduje się opis przypadku jednego z tancerzy w tej fazie kariery:

R.: On [tancerz chory na cukrzycę] sobie nie wyobraża, on sobie nie wyobraża życia bez tańca. Znalazł się wreszcie, po dziesięciu latach, dwunastu latach, nie wiem tam, parcia naprzód, znalazł się w tym okresie, w którym może zacząć zbierać. Więc zrezygnowanie w tym momencie, jeżeli to nie jest przymus, że po prostu no nie jest w stanie tańczyć, byłoby takim zmarnowaniem wszystkiego, co/ całego jego wysiłku, całego jego wysiłku.

D.B.: A co to znaczy, że on może zacząć zbierać?

R.: To znaczy, że doszedł wreszcie do tytułu mistrza, to znaczy, że może pojechać na Mistrza Europy, Mistrza Świata, reprezentować, tak jak teraz był na Pucharze w 10 tańcach, na Pucharze Europy, był trzeci na przykład. (2) Dostaje zaproszenia na turnieje dobrze płatne, jeździ po całym świecie, jest znany, w związku z tym jego przyszłość jako nauczyciela.

(była tancerka tańca towarzyskiego, trenerka, była łyżwiarka figurowa, właścicielka klubu tańca, lat 35)

Jest to etap, który nie zawsze ma miejsce, ale warunkuje przyszłość kariery. Jeśli się pojawi, przyszłość tancerza jest pewniejsza. Także wystąpienie etapu kariery „po tańcu” jest wówczas bardziej prawdopodobne (np. praca w charakterze trenera, sędziego, konferansjera itd.). Dojście do fazy „zbierania” zależy od wielu czynników, takich jak: pracowitość, cechy psychiczne, szczęście, zdrowie, warunki finansowe. Okres ten odznacza się tym, że wsparcie rodziców tancerza może mieć jedynie charakter finansowy lub psychiczny. Głównymi zarządzającymi karierą są sami tancerze. Trenerzy zaś mają wpływ

¹⁸ Jest to kod *in vivo*.

na aspekty merytoryczne i wspierają parę psychicznie. *Ostrzenie narzędzia* odbywa się na bardzo wysokim poziomie, tancerze uczą się u osób z całego świata.

Rozwój kariery – „po tańcu”

Ważnym etapem kariery tancerza jest odejście od tańca. Wiele jest czynników interweniujących w przebieg kariery, które to powodują, lecz jeden z najważniejszych jest taki, że tancerz nie widzi dalszej możliwości rozwoju i szans na dalsze sukcesy. Jeśli przyjmiemy, że głównym motywem jego pracy jest *strategiczne wstępowanie*, to gdy nie ma możliwości awansu (np. dlatego że tancerz osiągnął już najwyższy światowy poziom lub dlatego, że na danym etapie kariery osiągnął zbyt mało), samo działanie przestaje mieć sens. Według moich rozmówców jednym z takich czynników interweniujących, a zazwyczaj kończącym karierę, jest ciąża.

Po zakończeniu kariery tancerze często przechodzą do innej roli w subświecie społecznym tańca towarzyskiego. Ci, którzy mieli duże osiągnięcia w tańcu, mogą sobie pozwolić na szkolenie pojedynczych par, dojeżdżanie do nich, co wiąże się z dużymi dochodami (por. Rambo Ronai, 1992). Jeśli zaś nie osiągnęli w swojej karierze bardzo wysokich wyników, wówczas mogą otworzyć swój klub i uczyć dzieci od najniższych klas. Sukces w roli tancerza nie przekłada się bezpośrednio na sukces w roli trenera i odwrotnie – przeciętny tancerz może być bardzo dobrym trenerem.

Ten etap kariery może przebiegać dwojako. Po pierwsze, tancerz może w wyniku wielu okoliczności zerwać z tańcem, interesować się nim czysto hobbystycznie, nie planować powrotu. Jeśli jednak zdecyduje się pozostać w świecie tańca towarzyskiego, ma wiele możliwości kontynuowania kariery zawodowej. Przyczynami pozostania są przede wszystkim pozytywne doświadczenia i dobra ocena swoich szans na sukces w innej tanecznej dziedzinie. Wiązanie przyszłości z tańcem jako zawodem i źródłem utrzymania jest uzależnione od tego, jak dana osoba postrzega swoje dotychczasowe osiągnięcia. Jeśli są one wysokie, tancerz planuje pracę w charakterze trenera lub posiadanie swego klubu, jeżeli nie – myśli o tańcu raczej jak o hobby albo zajęciu dodatkowym, czasami dającym dochód. Co ciekawe, podejście do tej sprawy jest różne u kobiet i mężczyzn. Tancerze przyjmują częściej drugą perspektywę, a tancerki – pierwszą.

Kontynuowanie kariery tancerza po zakończeniu kariery tanecznej może odbywać się poprzez przyjęcie roli trenera i uczenie nowych par lub poprzez pracę czy też studia w innym zawodzie. Wówczas pracuje się dodatkowo, nauczając tańca.

Istotnym etapem kariery jest czas po maturze¹⁹, czyli moment, w którym trzeba dokonać wyboru przyszłej drogi życiowej – czy będzie ona związana z tańcem, czy też będzie on tylko dodatkową aktywnością. Tancerze wybierają studia taneczne, gdy chcą się rozwijać w kierunku tańca profesjonalnego i widzą na to szansę, oceniając m. in. swoje dotychczasowe dokonania, lub jeśli chcą podnieść swój prestiż w oczach rodziców czy innych tancerzy. Należy pamiętać, że kariera taneczna może ulec bardzo gwałtownemu zakończeniu, np. poprzez kontuzję. Tancerze są tego świadomi, dlatego część z nich nie angażuje się całkowicie w taniec, ale zajmuje się także czynnościami alternatywnymi. Zwalnia to tempo rozwoju kariery.

Tancerz decydujący się na pozostanie w tańcu ma bardzo wiele możliwości zatrudnienia. Może bowiem wykonywać jedno lub wiele, a nawet wszystkie z opisanych poniżej zajęć. Kontynuowanie pracy w świecie tanecznym po zakończeniu kariery zawodnika może obejmować: sędziowanie, przejście na zawodowstwo²⁰, trenowanie par w swoim klubie, organizowanie imprez i turniejów tańca towarzyskiego, konferansjerkę, przygotowywanie i szycie strojów do tańca, fotografowanie turniejów tańca i tworzenie stron internetowych.

Pojawienie się etapów kariery „po tańcu” i „zbierania” jest w dużym stopniu uzależnione od powodów, dla których tancerz tańczy. Jeśli głównym motywem jest poczucie szczęścia i samorealizacji, wtedy wiąże się on z tańcem na kolejne lata; gdy chodzi raczej o renomę (osiągnięcia, pracę ze znanymi trenerami), wówczas ma większe szanse na utrzymanie się z nauki, sędziowania.

Żarłoczność tańca

Opisane tutaj zjawisko ma bardzo duży wpływ na życie tancerza, także prywatne. Taniec na poszczególnych etapach kariery wymaga od tancerza coraz większego zaangażowania, podporządkowania mu innych aktywności swego życia. Zjawisko *żarłoczności tańca* pojawia się, gdy jest on dla jednostki najważniejszą wartością lub też staje się nią w wyniku rosnącego zaangażowania. Przykłady takiego podporządkowywania innych sfer życia tańcu często podawali podczas wywiadów moi rozmówcy. Ci w młodszy wiek ze względu na brak czasu uczą się np. w autobusach w drodze na trening lub pomiędzy kolejnymi rundami tańca na turnieju.

Zjawisko *żarłoczności tańca* można uznać za rodzaj hipertrofii tożsamości (*identity spread*) (Strauss, Glaser, 1975: 60; Bokszański, 1989: 134). Z taką

¹⁹ Nie spotkałam ani jednego tancerza z wykształceniem poniżej średniego, najczęściej z wyższym (oczywiście z wyjątkiem dzieci).

²⁰ Regulamin PTT określa je jako czerpanie całości lub większości swych dochodów z przedsięwzięć związanych z tańcem (np. uczenie par).

sytuacją mamy do czynienia wówczas, gdy jedna tożsamość jednostki dominuje nad innymi. Status dominujący powoduje, że inne są odsuwane na dalszy plan lub w ogóle znikają z zakresu działań. Co ciekawe, Strauss i Glaser mówią o hipertrofii tożsamości w kontekście chronicznej choroby, np. nowotworu. Podczas choroby tożsamość pacjenta staje się dla niego dominującą ze względu na ograniczenia ciała. W przypadku tożsamości tancerza jest podobnie, z tą jednak różnicą, że dominującą kwestią jest utrzymanie ciała na określonym poziomie sprawności.

Żarłoczność tańca przejawia się w bardzo różnych formach i dotyczy wielu sfer życia. Może polegać na tym, że aby (zgodnie z zasadą efektywności) wstąpić na kolejny szczebel hierarchii, zdobyć kolejną klasę, para musi wszystkie inne aktywności podporządkować tańcu. Taka sytuacja często ma miejsce przed wakacjami, kiedy praktycznie nie odbywają się turnieje. Tancerze intensyfikują swoje wysiłki, aby uzyskać wyższą klasę. Umożliwia to zdobywanie w trakcie wakacji już wyższych umiejętności, a to pozwala zwiększyć swe szanse na turniejach po przerwie letniej.

Taniec towarzyski i perspektywa jego trenowania są dla tancerza najważniejsze. Jest on w stanie podporządkować im tak istotne decyzje, jak wybór kierunku i miejsca studiów. Z rozmów z młodszymi i starszymi tancerzami wnioskuję, że *żarłoczność tańca* wzrasta, co jest spowodowane coraz większą konkurencją wymuszającą rosnące obciążenia treningowe. Taniec towarzyski bowiem:

Ma ze sportu to, że w tej chwili poziom zmusza do tego, żeby zwiększać obciążenia treningowe. W tej chwili najlepsze pary praktycznie trenują codziennie, yyy na przykład indywidualny tok nauczania to już jest na porządku dziennym, że pary, które osiągają wyniki, już idą tym torem, że chodzą do szkół sportowych, że na przykład nie myślą o studiach, bo nie da się, nie da się pogodzić nauki ze sportem i to powinni sobie wszyscy przyjąć – albo jestem zawodowcem, albo nie ma półamatorstwa, bo to jest/ zbyt wysokiego poziomu się nie osiągnie. Trzeba się poświęcić jednemu albo drugiemu. Po maturze kończy się ich edukacja, najlepszych. Niektórzy wracają później do nauki, niektórzy nie, tak?

(trener tańca towarzyskiego w państwowym klubie tańca, były tancerz, wiek około 45 lat)

Dla ukazania, jak ważne dla rozwoju kariery tanecznej jest poddanie się rosnącej *żarłoczności tańca*, przytoczę wypowiedź osoby, której kariera jest zaburzona. Jeśli bowiem nie dochodzi do podporządkowania innych sfer życia, wtedy kariera się nie rozwija, może zostać zaburzona lub przerwana:

miałam ostatnio kilka telefonów. Chłopak zadzwonił z Warszawy, yy tak, powiedział, że tam tańczy. Jego trenerem jest ten, no Żora Korolyov, ten co w „Tańcu z Gwiazdami”, tak i powiedział, żeby przyjechać, zobaczyć, no lekcja kosztuje, prywatna, sto pięćdziesiąt złotych.

Żeby przyjechać tam, no żebyśmy, żebyśmy ze sobą zatańczyli. Trener stwierdzi, czy pasujemy do siebie, czy nie, czy my sobie ogólnie odpowiadamy. No i powiedział, że jak co, to możesz u mn/!, moi rodzice pozwolą na to, żebyś u mnie przenocowała, bo była partnerka mieszkała u niego chyba właściwie, no ale, mmm, tak sto pięćdziesiąt złotych sama lekcja, dojazd i ogólnie, a zresztą mama mówi tak, no i co dalej? Będziesz jeździła dwa razy w tygodniu do Warszawy? No bo o tym, żeby się tam przeprowadzić, to w ogóle nie ma mowy, to już na pewno to wypada w ogóle. No i na ten, zadzwoniłam do tego chłopaka i powiedziałam, że nie, no wiesz, jednak nie.

(tancerka tańca towarzyskiego bez klasy tanecznej,
aktualnie bez partnera tanecznego, lat 17)

Jednym z rodzajów *żarłoczności tańca* jest podporządkowanie form wypoczynku czy samo organizowanie go w czasie pozornie wolnym od treningów. Tancerze tak dokonują wyboru jego form, aby miały korzystny wpływ na ich rozwój i pomagały przetrwać trudy tańca. Czas wolny ma tutaj na celu nie oderwanie się od tańca, ale służenie mu, przygotowywanie ciała do wymagających treningów. Nie może się również wiązać z ryzykiem, np. kontuzji. *Żarłoczność tańca* dotyczyć może także kwestii finansowych – wszystkie posiadane, a nawet pożyczone pieniądze tancerze inwestują w taniec, kolejne lekcje, turnieje lub stroje.

Żarłoczność tańca odnosi się nie tylko do tancerza, ale, przynajmniej w przypadku małych dzieci, również do jego rodziców. Poświęcają oni bardzo dużo czasu na realizowanie swej roli. Może się nawet tak zdarzyć, że życie całej rodziny jest do pewnego stopnia podporządkowane karierze tanecznej dziecka (por. Bittner, 2004: 28).

Zjawisko to przejawia się również w tym, że wiążąc przyszłość z tańcem, podporządkowuje mu się inne sfery życia, np. rodzice wybierają dziecku szkołę, która pomoże mu rozwijać się tanecznie. Powoduje to jeszcze większe ukierunkowanie tancerza na to, aby w przyszłości poświęcił się karierze tanecznej. Ma on bowiem coraz mniej możliwości rozwijania innych swoich talentów i zainteresowań.

Zdominowanie przez taniec przejawia się również w podejściu do własnego ciała. Jako podstawowe narzędzie pracy może ono zostać przeciążone. Tancerz może być wówczas zmuszony do przededefiniowania swoich priorytetów i walki z dotychczasowymi wartościami oraz normami wpojonymi w trakcie socjalizacji. Zjawisko to dotyczy nie tylko tancerzy tańca towarzyskiego. Gdy nie dokonają takiego przededefiniowania, wówczas mogą być zmuszeni do zakończenia kariery z powodu przeciążenia podstawowego jej narzędzia – ciała. Poniżej znajduje się wypowiedź tancerki brzucha, bardzo znanej i cenionej nauczycielki, która w wyniku problemów zdrowotnych musiała *żarłoczności tańca* postawić granicę:

bardzo się staram nie, nie, nie przeforsowywać go, staram się yy na przykład na zajęciach (nie-dosłyszalne), tańczycie, ja na chwilę siadam. Dawać mu chwile wytchnienia, wychodzę gdzieś na imprezę, nie jestem cały dzień z dzieckiem, wynajmuję jakieś niańki, idę na jakiś basen, jak mam wolne, mówię: mam wolne, wyłączam telefon, idę na basen i chromolę po prostu. W ogóle wyłączam telefon, mam drugi telefon tak zwany awaryjny, czy rodzina i tak dalej ma, i ma go moja menadżerka w awaryjnych, naprawdę awaryjnych sytuacjach, ale to wtedy, kiedy już wszystko się wali i musi po prostu mnie złapać, bo ja nie mam telefonu domowego. I to są, i, i, i, jeszcze nie zostało to wykorzystane, bo to naprawdę nie wiem, co by musiało być, ale kiedy jest już naprawdę awaria i naprawdę z czymś sobie nie może dać rady, to wtedy do mnie dzwoni.

(tancerka brzucha, choreografka, pedagog tańca, sędzia,
studentka szkoły tańca jazzowego, lat 26)

Gdy tancerz nie jest w stanie kontynuować kariery, np. ze względów zdrowotnych, wówczas może dojść u niego do poważnych problemów emocjonalnych, a nawet załamania. Osoba taka może pozostać w świecie tanecznym, ale w innej roli. Jest to efekt *żarłoczności tańca* – tancerze nie mają alternatywy w sferze towarzyskiej czy hobbystycznej, ponieważ podczas wcześniejszego zaangażowania w taniec nie mieli czasu, chęci ani potrzeby ich wytworzyć. Taką sytuację opisuje poniższy cytat. Jest on dosyć długi, lecz zdecydowałam się go przytoczyć ze względu na interesującą historię, którą zawiera:

chłopak z Opoczna, który dojeżdżał cztery, pięć, sześć razy w tygodniu osiemdziesiąt kilometrów na treningi, kończył szkołę, wsiadał w samochód, no bo zimą, to nawet dwie godziny trzeba było liczyć. Przyjeżdżał, trenował, wracał, była godzina czasem pierwsza w nocy, więc pytanie, kiedy odrabiał lekcje, jest nie na miejscu, bo ja nie wiem, kiedy odrabiał lekcje. Radził sobie w szkole? Całkiem przyzwoicie, cztery osoby mam takie przyjezdne z Opoczna na przykład. I/ i on cały jego świat, on/ świetny komputerowiec, strony internetowe, własną stronę, zdjęcia, wywiady z parami, z tancerzami, wiedza olbrzymia, no totalny świr na punkcie tańca, totalny. (2) Kręgosłup, bardzo poważna, wrodzona wada okazało się i decyzja lekarzy, że jak będzie tańczył, to za rok nie będzie chodził. (1) i abso/ Nieoperacyjne, nic z tym nie można zrobić, tylko rehabilitacja, absolutny zakaz tańca [...]. No w jakiś tam sposób stara się uczestniczyć w tym naszym światku, yy w dalszym ciągu, natomiast przez pierwsze dwa miesiące nie był w stanie przyjeżdżać do Łodzi, kiedy przyjeżdżał do lekarzy do Łodzi, to po prostu w samochodzie płakał. Nie był w stanie. Jemu runął cały świat. On nie miał, tam/ miał jakichś tam kolegów ze szkoły, wiadomo, ale on z nimi czasu nie spędzał, on spędzał ten czas tutaj, w Łodzi. Teraz przyjeżdża na turnieje, robi zdjęcia, zajmuje się też dalej tamtymi sprawami i komputerowymi, stronami tanecznymi, wszelkie tam informacje nam umieszcza na przykład. Myśmy też mu scedowali jakby wszelkie kwestie odnośnie strony internetowej czy odnośnie tam jakichś informacji w Internecie, robienia projektów, plakatów na imprezy taneczne, żeby on mógł w tym uczestniczyć chociaż tak [...], ale dramat straszny, ja/ no, on płakał, ja płakałam, po prostu no nie można z tym nic zrobić i jeszcze ode mnie wymagano, żebym ja mu powiedziała „słuchaj, tak będzie lepiej, nie rozpaczaj”, kiedy ja widziałam, że ten

dzieciak, bo ja go wychowałam od dziecka jako nauczyciel, dla niego, po prostu jak on wsiadał do autokaru, na wakacje, a wcześniej no nie widział się z ludźmi z klubu, mówi „Jezu, proszę pani, jaki ja jestem szczęśliwy, ja się nie mogłem doczekać, ja już świra w domu dostawałem”. Tak? I jemu się to nagle odbiera, nam w życiu odbierają najbliższych czasem.

(była tancerka tańca towarzyskiego, trenerka, była łyżwiarka figurowa, właścicielka klubu tańca, lat 35)

Żarłoczność tańca może polegać nie tylko na faktycznym podporządkowaniu odpowiednich aktywności, ale także swoich stanów i emocji w życiu prywatnym. Mogą to być np. niechęć do kontaktów z określoną osobą, która wywołuje negatywne emocje przed występem, próba wykreowania w sobie emocji potrzebnych na parkiecie czy na scenie. Takie podejście do emocji bywa jednym z czynników, które powodują niechęć młodszych tancerzy towarzyskich do włączania życia prywatnego, np. związku uczuciowego, w pracę z partnerem tanecznym.

Kolejnym przejawem tego zjawiska, występującym głównie u starszych tancerzy, jest z kolei wchodzenie w relacje intymne i tworzenie prywatnych związków głównie z osobami ze środowiska tanecznego. Niekoniecznie z partnerami tanecznymi, ale również z nimi. Takie podejście zmienia się wraz z wiekiem. Młodszy są zdecydowanie przeciwni takim sytuacjom, starsi – biorą je pod uwagę. Wspólny cel, bliskość, dobre relacje w parze, dostępność partnera sprzyjają związkom także poza parkietem. Liczy się tu bardzo dojrzałość psychiczna, która pozwala wspólnie kontynuować taniec pomimo złych relacji osobistych, np. wynikających z rozstania.

Żarłoczność tańca odnosi się także do zawłaszczania przestrzeni, w tym prywatnej przestrzeni tancerzy i ich rodzin. Przejawami tej *żarłoczności* są na przykład drabinki do ćwiczeń montowane w domu, puchary czy dyplomy ustawione w widocznym miejscu. W wielu mieszkaniach, w których bywałam podczas przeprowadzania wywiadów, turniejowe trofea eksponowano w centralnym miejscu, na wprost drzwi wejściowych, nad łóżkiem itp.

Ograniczanie *żarłoczności tańca*

Gdy w życiu tancerza pojawia się inna wartość, jak np. studia czy dziecko, nie może już poświęcać się tańcu całkowicie, podporządkowanie mu wszystkiego przestaje być możliwe. W takich sytuacjach często następuje przededefiniowanie priorytetów życiowych. Istnieje możliwość kontynuowania kariery i osiągania dużych sukcesów, nie będąc przy tym w pełni zaangażowanym i posiadając inne wartości, podejmując inne działania. Jednak najczęściej zdarza się to wtedy, gdy tancerz posiada wyjątkowe ciało, narzędzie, które wymaga

mniejшого nakładu pracy, bo łatwiej poddaje się zabiegom *ostrzenia*. Takie podejście jest jednak możliwe tylko do pewnego czasu. Moment ten jest zapewne dla każdego tancerza inny. Coraz większe zaangażowanie w taniec powoduje coraz większą jego *żarłoczność*. Jeśli ktoś się na to nie zgadza, ponieważ taniec nie jest dla niego najwyższą wartością, wówczas obiera inną drogę wewnątrz tego świata, np. instruktora, lub z niego odchodzi.

Nawet jeśli taniec jest priorytetem, to na pewnym etapie kariery koszty wzrastające wraz z rozwojem tancerza stają się za duże. Taniec zaczyna być zbyt żarłoczny i jeśli nie stanowi dla tancerza najwyższej wartości, wówczas może on przestać się nim zajmować. Osoby mniej zaangażowane, podejmujące alternatywne działania, posiadające inne pasje, niestawiające wszystkiego na jedną kartę, odchodzą z tańca prędzej czy później. Może się to odbywać jednorazowo lub powoli, kiedy kolejne aktywności są coraz rzadsze. To efekt niezgody na *żarłoczność tańca*. Zazwyczaj takie postawienie granicy wiąże się z zatrzymaniem bądź przynajmniej spowolnieniem kariery.

Kariera zaburzona

Czynnikami wywołującymi zaburzenie lub spowolnienie kariery tanecznej są m. in. opisane już przeszkody w realizowaniu działania głównego. Może je spowodować także brak możliwości finansowych, intelektualnych, czasowych do kontynuowania kariery. Do czynników tych zalicza się jeszcze odczucia tancerza, np. znudzenie, chęć zajęcia się nową aktywnością. Może to być też zmiana priorytetów, podejścia do tańca, wynikająca np. ze zmiany sytuacji życiowej czy konieczności podjęcia ważnych decyzji. Brak osiągnięć i pozytywnych planów na przyszłość związanych z tańcem także może zaburzać karierę. Dzieje się tak wówczas, gdy tancerz zaczyna się zastanawiać, czy na aktualnym etapie jego dalsze angażowanie się ma sens, a pamiętajmy, że powinno być coraz większe wraz ze wzrastającą *żarłocznością tańca*.

Kolejnym czynnikiem mogącym zaburzyć lub przerwać karierę tancerza są problemy zdrowotne. Mogą być krótko- lub długotrwałe. To zagadnienie zostało szczegółowo opisane w punkcie 3.3.1 dotyczącym ciała jako narzędzia, dlatego tutaj jedynie o nim wspominam.

Jeśli wystąpią przeszkody i kariera zostanie przerwana, tancerz może powrócić do nauki tańca i kontynuować ją z powodzeniem. Jednym z powodów wznowienia kariery jest pojawienie się programu telewizyjnego „Taniec z Gwiazdami”. Oglądając go, wielu tancerzy zatęskniło do dawnego hobby. Osoby, które przerwały karierę, podjęły działania, aby ją wznowić.

Inni powracają do tańca z potrzeby bycia zauważonym, pragnienia bycia kimś wyjątkowym, czego inne formy tańca czy działania nie mogą

zapewnić. Kolejnym z czynników ułatwiających wznowienie kariery jest poczucie posiadania kompetencji zapewniających przyszłość w tańcu towarzyskim. Kiedy zmianie ulegną warunki niesprzyjające kontynuowaniu kariery, wówczas tancerz może powrócić do tej działalności, jeśli uzna, że ma szansę zdobyć wysoką pozycję, np. kolejne klasy. Na to, czy kariera zostanie wznowiona, wpływa także determinacja i zaangażowanie, z jakim tancerz do tego dąży oraz skłonność, by poświęcić inne sfery życia tańcu. Wracając do tańca, nie trzeba być tylko tancerzem, ale można podjąć się innej roli, np. instruktora, ponieważ wiek nie zawsze pozwala na osiągnięcie najwyższych pozycji. Brak wystarczających sukcesów i późny wiek (po 19 r. ż.) powodują, że byli tancerze niechętnie myślą o powrocie do tańca *sensu stricto* i nie planują go.

Temporalny aspekt kariery

Czas jest postrzegany przez tancerzy w sposób specyficzny, co zostało opisane również w punkcie 3.2.8. Mierzą go oni sezonami, a kolejne miesiące posiadają zawsze wymiar efektywnościowy.

Kariera tancerza zaczyna się często (a w przypadku tancerzy baletowych zazwyczaj) w wieku 8–9 lat, a pierwsze sukcesy widać po 1, 2 latach pracy. Ciało osiąga szczyt rozwoju w wieku 20–26 lat i później w zasadzie tancerz zaczyna zbliżać się do „emerytury”.

Konieczność systematycznej pracy jest w pewnym stopniu uwarunkowana konwencją tańca. Gdy wiąże się on z dużą konkurencją i przyjmuje formę sportową, wówczas wraz z przebiegiem kariery rośnie rywalizacja i coraz częstsze treningi stają się koniecznością. Jeśli natomiast jest traktowany jak sztuka, a w samym środowisku społecznym rywalizacja nie jest duża, np. flamenco, i nie organizuje się konkursów, wówczas trening może być mniej systematyczny.

Wiele zależy także od indywidualnego podejścia do kwestii pracy nad ciałem i częstotliwości treningów, choć nie spotkałam tancerza towarzyskiego, który nie trenowałby regularnie.

Czas jest ważny również dla określenia możliwości tancerza, jego szans na sukces. Etapy kariery (np. kolejne klasy taneczne) w zależności od tego, w jakim wieku są osiągane, mogą być uznane za dobrze lub źle rokujące. Ponieważ kariera taneczna budowana jest poprzez ciągłe, sukcesywne zdobywanie umiejętności, wiąże się z długotrwałą pracą wymagającą wielu lat ćwiczeń. W tej sytuacji każdy miesiąc jest bardzo długim okresem czasu dla tancerza. Każda zwłoka może opóźnić karierę. Dlatego to, co pożądane, a co uważane jako późne na danym etapie kariery tancerza, zależy w dużym stopniu od jego wieku,

np. osiągnięcie klasy B w wieku kilkunastu lat jest dobrą zapowiedzią kariery, zaś dojście do niej w wieku dwudziestu lat praktycznie uniemożliwia sukcesy na poziomie krajowym.

Sprzężenie karier

Sprzężenie karier, opisane pokrótce w punkcie 3.2.7 dotyczącym m. in. roli trenera, przebiega w trzech etapach. Są to: selekcja i dobór partnera do współpracy, kooperacja aktywna i kooperacja pasywna. Pierwszy etap, wyróżniony przez Izabelę Wagner (2005: 29), polega na doborze partnera działań w procesie konstruowania kariery. Aby mógł on zostać wybrany, musi posiadać dwie cechy: potwierdzone, formalnie lub nieformalnie, osiągnięcia w danej dziedzinie oraz odpowiadające nauczycielowi oczekiwania. W środowisku tańca towarzyskiego tancerze często wybierają trenerów macierzystych na wczesnym etapie kariery i niekoniecznie muszą być oni wyjątkowi. Jeśli zaś chodzi o trenerów konsultujących, to ich renoma ma bardzo duże znaczenie, szczególnie, gdy chodzi o pary mające bardzo wysokie klasy (A, S). Taki nauczyciel również w pewnym sensie dobiera sobie uczniów, np. poprzez ustalenie wysokiej stawki za lekcję lub organizowanie obozów tanecznych tylko dla tancerzy od określonej klasy wzwyż.

Drugim etapem, wyszczególnionym przez Wagner, jest kooperacja aktywna (2005: 31). Polega ona na bardzo intensywnym przebywaniu razem, zarówno w kontekście pracy, jak i czasu wolnego. Z przytoczonych wcześniej opisów roli trenera wypływa bardzo wiele dowodów na to, że taka kooperacja jest bardzo intensywna, aktywna i zajmuje dziennie bardzo wiele czasu zarówno trenerowi, jak i tancerzom. W szczególności ma to miejsce u par o wysokich klasach, które cały swój wolny czas poświęcają na treningi, a co za tym idzie – na kontakty z trenerem. Bardzo ważną rolę odgrywa tutaj fakt, że nauczyciel jest znaczącym innym dla tancerza, a także często dostarczycielem definicji sytuacji. Istotnym elementem tego etapu procesu sprzężenia karier jest sprzężenie reputacji. Ma ono zresztą miejsce zarówno w tańcu towarzyskim, jak i w innych stylach. Polega na tym, że osiągnięcia tancerza zwiększają sławę czy prestiż również trenera, który np. udostępnia nazwiska swych wybitnych uczniów jako element strategii marketingowej (najczęściej nieformalnej, „szeptanej”, lecz skutecznej, gdyż jest to dosyć zamknięte środowisko). Oto przykład takiego działania:

chłopak, który jest (1) tym wicemistrzem Polski w 10 tańcach, on tańczył notabene z Anią Bosakową. Ania Bosak [znana tancerka, uczestniczka programu „You Can Dance”] też się z mojej szkoły wywodzi.

(była tancerka tańca towarzyskiego, trenerka, była łyżwiarka figurowa, właścicielka klubu tańca, lat 35)

Tancerz natomiast uzyskuje wiedzę i nowe informacje od nauczyciela. Dzięki temu może budować swoją pozycję w tym subświecie społecznym:

instruktor był tam, dwadzieścia cztery lata, pan Grzesio, który uczył mnie i nagle wiedziałem, że jest teraz wicemistrzem Polski, trenuje się u Howkinsa, czyli na przykład w Anglii, no to wiadomo, że biorąc z nim lekcje, on przekazuje mi wiedzę, którą przed chwilą sam mógł uzyskać.

(tancerz i instruktor tańca towarzyskiego, klasa S-st/S-la, student pedagogiki, specjalizacja wychowanie fizyczne i zdrowotne, lat 22)

Trzecim etapem procesu sprzężenia karier jest kooperacja pasywna, która ma miejsce, gdy uczeń, w tym wypadku tancerz, jest już jednostką ukształtowaną, dojrzałą. Ponieważ obie strony nie mają ze sobą intensywnego kontaktu, muszą podejmować działania, aby podtrzymać w świadomości członków danej społeczności związek między sobą i np. wykorzystywać sukces nauczyciela bądź ucznia do budowania własnego prestiżu (Wagner, 2005: 34). Takie zjawisko występuje często w środowisku tańca towarzyskiego. Przykładem może być sytuacja tancerza, który co prawda tańczy i prowadzi własny klub w mieście w centralnej Polsce, ale nadal na turniejach reprezentuje określony klub z innego miasta, oddalonego o setki kilometrów, gdzie od dawna nie trenuje ani nie bywa, ale czuje się z nim emocjonalnie związany i twierdzi, że „jest mu coś winien”.

Oczywiście w proces sprzężenia karier interweniuje w znacznym stopniu fakt, że ucznia z nauczycielem łączą związki rynkowe, finansowe. Obecnie jest bardzo wiele szkół i trenerów, spośród których tancerze mogą wybierać, jeśli dotychczasowy nauczyciel nie spełnia ich oczekiwań. Sprzężenie karier jest jednak silniejsze, gdy jeden trener prowadzi parę przez cały czas trwania jej tanecznej kariery. Trenerzy podejmują działania mające na celu przekonanie rodziców i dzieci, aby nie odchodziły z klubu nie tylko ze względu na oczekiwanie prestiżu, ale także, a może przede wszystkim, ze względów finansowych. Dlatego na lekcje dodatkowe do klubów tańca zapraszani są znani trenerzy z zewnątrz, np. z innego miasta czy kraju. Ponadto w każdym wywiadzie z trenerem pojawiał się wątek dotyczący osiągnięć par prowadzonych przez niego. Sprzężenie karier odnosi się także do klubu, np. reprezentowanie dobrego, znanego klubu z dużego miasta zapewnia parze większy prestiż, i odwrotnie.

Sprzężenie karier może dotyczyć nie tylko relacji trener–tancerz, ale i partnerów tanecznych. Dobiera się ich m. in. ze względu na dotychczasowe osiągnięcia, a zmiany partnerów przez najbardziej znanych tancerzy czy tancerki są szeroko komentowane w środowisku tanecznym.

Tożsamość tancerza

Tożsamość tancerza jest budowana głównie w oparciu o najważniejsze narzędzie jego aktywności – ciało²¹. Proces konstruowania tożsamości może nie mieć wyraźnego początku. Moi rozmówcy często mówili, że od zawsze myśleli o sobie jak o tancerzu. Jednak rozpoczęcie kariery tanecznej powoduje, że tancerz utwierdza się w tej tożsamości, staje się ona dominująca. Zgodnie z koncepcją Everetta Hughesa (1997) – im większe zaangażowanie w daną czynność, tym bardziej istotna jest tożsamość z nią związana. Tak też jest w przypadku tancerzy. Wraz z rozwojem kariery tożsamość ta jest coraz silniejsza. Wpływa na to zjawisko *żarłoczności tańca*. Polega ono na tym, że konstruowanie kariery tancerza i coraz większe inwestowanie czasu, pieniędzy i wysiłku w taniec skutkuje tym, że tancerze otoczeni są głównie osobami związanymi w taki czy inny sposób z tą aktywnością. Taniec, rozumiany przeze mnie jako zbiór aktywności, celów, działań, interakcji określonej jednostki, na tyle ją angażuje, że nie ma ona już czasu na rozwijanie innych zainteresowań, a co za tym idzie – innych tożsamości²².

Tożsamość ta zmienia się w fazie kariery „po tańcu”. Jeśli w trakcie tego etapu jednostka opuszcza świat taneczny i dochodzi zazwyczaj do ograniczenia kontaktu z tańcem, wówczas przyjętą tożsamością może być „emerytowany tancerz/tancerka”²³. Jeśli jest to jednak kontynuacja kariery w nowej formie wewnątrz środowiska tanecznego, wtedy tożsamość taneczna pozostaje, lecz jest zdominowana przez tożsamość pedagoga, konferansjera, sędziego itd.

Zarządzanie karierą

Tancerz ma możliwość znacznego zarządzania swoją karierą. Nie jest on tylko biernym obiektem toku wydarzeń. Ma prawo zmieniać trenerów, partnerów, dyscypliny, style, projektować własne stroje, jeśli uważa, że będzie to korzystne dla jego rozwoju. Może podejmować określone działania po to, aby choć częściowo podporządkować sobie karierę, np. stawiać granice zaangażowaniu w tożsamość taneczną i realizowaniu strategicznego wstępowania lub przeciwnie – coraz bardziej im się poddawać. Zależy to oczywiście od planów,

²¹ Zjawiskiem konstruowania tożsamości w oparciu o ciało zajmują się także w publikacji: Byczkowska, 2010a.

²² Nie mam tu na myśli podstawowych tożsamości, takich jak np. tożsamość płciowa, narodowa czy wynikająca z więzi rodzinnych.

²³ Określenie to może dotyczyć tancerzy w każdym wieku, także dziewiętnasto- lub dwudziestokilkuletnich.

jakie tancerz wiąże z tańcem. W zarządzaniu karierą taneczną duże znaczenie ma bowiem efektywność poszczególnych aktywności i wyborów, a także *żarłoczność tańca* i to, na ile tancerz na nią pozwoli.

W świecie tańca towarzyskiego kariera jest często wielowątkowa – jedna osoba w danym momencie pełni wiele ról, np. sędziego, trenera, tancerza turniejowego. Te wątki wielu karier spletają się i dlatego czasem dochodzi do konfliktu ról, m. in. u tzw. sędzio-trenerów, czyli osób będących zarówno trenerami, jak i sędziami. Zjawisko to polega na tym, że sędziując na turnieju własne pary, sędzio-trener może być stronnicy. Zawód tancerza jest niepewny, szczególnie ze względu na dużą rolę cielesności i możliwość kontuzji, dlatego tancerze podejmują się również innych działań (takich jak trenowanie, sędziowanie), aby zarobić na kosztowne hobby oraz móc funkcjonować w świecie tanecznym po zakończeniu kariery. Ponadto ze względu na *żarłoczność tańca* często nie mają możliwości zdobycia bardzo dobrej pozycji zawodowej w innych sferach.

Istotnym elementem zarządzania karierą tancerza jest moment *rozpędzania kariery*. Mam tu na myśli wszelkie działania, które powodują zintensyfikowanie aktywności w obrębie tego subświata oraz zwiększenie zaangażowania tancerza i jego rodziców, a także warunkują rozwój. Jeśli nie ma żadnych konkretnych sukcesów, *rozpędzanie kariery* może mieć powolny przebieg i trwać wiele lat. Kiedy działania wielu osób, w tym samego tancerza, zostaną wyjątkowo zintensyfikowane, może przebiegać szybko. Głównym celem tych aktywności, niezależnie od czasu, jaki one zajmują, jest nadanie karierze takiego toku (np. poprzez osiągnięcie wysokiego poziomu tańca, nawiązanie kontaktów ze znanymi trenerami), aby toczyła się w oparciu o kapitał społeczny, fizyczny, wypracowany w procesie *rozpędzania kariery*.

Kariera tancerza ma charakter instytucjonalny. Oprócz tego, że tańczy w klubie i, aby kontynuować karierę, musi być zapisany do PTT, jego rozwój i możliwość zarządzania karierą zależą w dużym stopniu od tego, co oferuje mu instytucja, np. w miejscu jego zamieszkania. Z jednej strony brak odpowiedniego klubu lub konkurencji w danym rejonie może powodować zwolnienie lub chwilowe przerwanie kariery tancerza, który nie widzi dalszych szans rozwoju. Z drugiej – rozwój instytucji, np. powstawanie nowych klubów, zwiększająca się konkurencja, wywołują *rozpędzenie kariery*, jej rozkwit lub powrót do tańca. Inne ograniczenia instytucjonalne są związane z rolą trenera. Gdy trener nie spełnia w sposób wystarczający swej roli, wówczas tancerz nie może rozwijać swych umiejętności, a jeśli nie ma alternatywy, np. ze względu na miejsce zamieszkania, wtedy nie może efektywnie zarządzać swą karierą, co czasem skutkuje np. przeprowadzką, czyli zwiększeniem *żarłoczności tańca*.

Znaczenie tańca w życiu tancerza

Rola i znaczenie tańca w życiu tancerza zmieniają się w zależności od okresu uczęszczania na lekcje, ich częstotliwości i dotychczasowych sukcesów. Na początku to dla niego zabawa. Kiedy często uczestniczy w zajęciach, zaczyna traktować taniec poważnie, a także jako pasję, możliwość odstresowania się, oderwania od rzeczywistości. Jeśli dotrwa do dalszych etapów, czynność ta staje się dla niego przyjemną pracą, nawet gdy nie przynosi dochodów. Część osób zaangażowanych chce wiązać przyszłość zawodową z tańcem. Znaczenie i wartość tańca w życiu tancerza zmienia się również w zależności od posiadanych (i zauważanych) alternatyw, stopnia inwestycji w dany aspekt tańca. Jedna z trenerek tak opisuje, czym jest dla niej taniec:

D.B.: Jak myślisz, co by się musiało stać, żebyś ty zrezygnowała yy z tańca, w sensie albo całkowicie, albo częściowo/ z tego tańca, czyli z tego, żeby samemu tańczyć, żeby w ogóle w tym świecie istnieć?

R.: Znaczy ja zauważyłam z racji swojego wieku, zauważyłam, że co dziesięć lat odpowiedź jest zupełnie inna, tak? Dzisiaj mogłabym powiedzieć na pewno, że yy (1) ważna jakaś sytuacja życiowa, yy zmiana w sytuacji rodzinnej na pewno by spowodowała, że ja mogłabym inaczej pokierować swoim życiem. Prawdopodobnie (2) dwadzieścia lat temu byłabym w stanie rzucić to wszystko dla wielkiej miłości, a dziesięć lat temu prawdopodobnie powiedziałabym, bo byłam wtedy na takim etapie, że nigdy w życiu nie podjęłabym innej drogi, nic by nie było w stanie tej drogi zmienić, ewentualnie ciężka choroba czy, czy kontuzja, czy coś, że nie mogłabym tego robić, ale to kręciłabym się wokół tego na pewno. Yy dzisiaj myślę, że/ ja w ogóle generalnie myślę, że przeznaczenie, że to zawsze nas pcha do tego, co lubimy robić, nigdy nas nie pcha do tego, co nie lubimy, chyba że ktoś po prostu uwielbia wyzwania, no to się bierze za rzeczy, ale to jest kwestia, że lubi wyzwania. I (1), i myślę, że tak czy siak bym się wokół tego tematu kręciła, bo takie było moje przeznaczenie.

(była tancerka tańca towarzyskiego, trenerka, była łyżwiarka figurowa, właścicielka klubu tańca, lat 35)

Taniec jest pasją i daje satysfakcję szczególnie, jeśli tancerz odnosi sukcesy i zdobywa kolejne klasy. Można tu mówić o powołaniu (por. Turner, Wainwright, 2003). Aby traktować taniec jako przyszły zawód, trzeba mieć na swoim koncie znaczne osiągnięcia, udokumentowane zwycięstwami na istotnych turniejach, np. na Mistrzostwach Polski, w Pucharze Polski.

Taniec może stać się pasją, która w pewnym sensie uzależnia i wywiera negatywny wpływ na inne sfery życia. Wówczas wydaje się, że życie bez niego nie ma sensu. Po zakończeniu jednego z wywiadów rozmawiałam jeszcze krótko z tancerzem. Spytałam go m. in., co by się stało, jeśli okazałoby się, że nie może tańczyć. Odpowiedział, że jeżeli byłoby to z powodu jakiejś kontuzji, np. nie mógłby tańczyć, dlatego że „amputowano by mu kończyny dolne”, wtedy

musiałby się z tym jakoś pogodzić. Gdyby jednak rodzice nie mogli go dłużej sponsorować, wtedy spróbowaliby znaleźć sponsora z urzędu miasta, „pochodziłby, pobiegał i by zrobił wszystko, żeby móc dalej tańczyć”²⁴.

Można powiedzieć, że tancerze traktują taniec instrumentalnie – najpierw wobec *strategicznego wstępowania*, później jako główne lub dodatkowe źródło utrzymania. Inaczej jest w przypadku tancerzy baletowych, co wynika z analizy autobiografii Barbary Bittner (2004). Taniec jest przez nią i, jak się zdaje, przez jej środowisko traktowany jako wartość autoteliczna. Tańczy się dla sztuki, dla tańca. Podobne wnioski można wysnuć z rozmowy z tancerkami flamenco i tańca brzucha. Być może różnica wynika z kwestii podejścia. Taniec towarzyski jest tańcem sportowym, więc w nim ważne są wyniki. Taniec baletowy, flamenco, brzucha są postrzegane raczej jak sztuka, działalność artystyczna.

Dla tancerza taniec może być również ważnym źródłem zarobku. Jest to, wspomniany już, etap kariery nazwany przez moich rozmówców *zbieraniem*. Występuje także w innych stylach tańca.

Ważnymi momentami, które wpływają na postrzeganie tańca i kiedy może on zmieniać znaczenie dla tancerza, są pierwszy występ (np. na turnieju lub na scenie) i prowadzenie zajęć z tańca. Na dalszych etapach może to być otrzymanie pierwszego wynagrodzenia za występ, lekcje itp. lub otworzenie własnej szkoły tańca, utrzymywanie się z tańca, widzenie siebie jako zawodowego tancerza. Zdarzenia te rzutują na fazę kariery, w której znajduje się tancerz. Pod ich wpływem może zacząć traktować taniec jako czynność realizowaną „na poważnie”. Kariera taneczna może również przybrać formę trajektorii, wówczas pewne zjawiska dzieją się poza wolą i wpływem tancerza (lub w taki sposób są przez niego interpretowane), a on im się poddaje. Stało się tak w przypadku jednej z tancerek flamenco:

strasznie mi się to szybko potoczyło, nawet nie zdążyłam yy, nie zdążyłam sobie pomyśleć, że chciałam coś osiągnąć w tańcu i do tego zmierzam, bo oferty przychodziły szybciej niż mi przychodziło do głowy, że chciałam czegoś chcieć. [...] w Łodzi nie było szkoły, więc trzeba było ją otworzyć i nawet się nie zastanawiałam ani przez chwilę, co robię, po prostu wiedziałam, że otwieram szkołę i już. Yy więc to była następna decyzja w życiu, która się podjęła bez mojego udziału i w ten sposób zostałam tancerką zawodową.

(tancerka oraz nauczycielka tańca flamenco i tańca brzucha, choreografka, właścicielka studia tańca, lat 31)

Tancerz, w szczególności będący w świecie tańca od dziecka, może sam siebie definiować przez pryzmat tańca. Nie chodzi tutaj tylko o tożsamość

²⁴ Tancerz tańca towarzyskiego, klasa A-st/B-la, lat 16.

społeczną ja-tancerz, ale również osobistą, o działanie, poprzez które wyraża on swoje emocje, kreuje jaźń subiektywną (por. Olszewski, 2008: 65). Pozbawiona możliwości tańca jednostka może mieć problemy z ponownym określeniem siebie, poszukiwaniem nowej autodefinicji (por. Lussier-Ley, 2010: 198), ponieważ:

wcześniej sobie nie umiałam wyobrazić tego, jak to mogę skończyć z czymś, co jest taką częścią mnie, no bo taniec dawał mi radość zawsze. W ten sposób nauczyłam się siebie, swoje emocje wyzwalać, byłam zawsze sobą w tym i to było takie prawdziwe zemnie. A tutaj nagle tego nie mam i (1) żałuję, że musiałam przestać tańczyć.

(była tancerka tańca towarzyskiego, klasa S-st/S-la, lat 19)

Najważniejszymi celami dla tancerza towarzyskiego są szczęście, czyli osobisty, subiektywny wymiar zadowolenia z tańca oraz osiągnięcia w tańcu, czyli wymierny aspekt działania, związane z efektywnością i *strategicznym wstępowaniem*.

Powołanie

Tancerze często wspominali w wywiadach o powołaniu, interpretowali swój taniec jako realizację przypisanej im drogi życiowej (por. Weber, 1998: 55–111). Barbara Bittner (2004) w swej autobiografii pisze o tańcu jak o podświadomym pragnieniu, powrocie do normalności po wojnie, sensie życia. Interpretuje także swe przeszłe działania, zaczynając od wieku kilku lat, jako nieuchronnie prowadzące do pracy w balecie. Świadczą o tym następujące sformułowania: „połknęłam bakcyła sceny”, „moja droga ku scenie zaprowadzić mnie miała...”, czy też traktowanie przypadkowych wypowiedzi jako wróżb. Te miesiące wojny, w których autorka nie mogła tańczyć, uznaje za najbardziej nieszczęśliwe (2004: 69).

W rozmowach z tancerzami pojawia się także wątek chęci porzucenia tańca i zajęcia się bardziej prestiżową pracą. Przyjmują oni jednak definicję sytuacji, gdy wszystko, czego próbowali, a co nie wiązało się z tańczeniem, kończyło się klęską. Taka definicja prowadzi do wniosku, że tancerz musi zająć się tańcem jako swoim powołaniem. Jedna z tancerek brzucha i moich instruktorek opowiedziała mi swoją historię. Tańczyła od zawsze, gdyż w dzieciństwie mieszkała w jednym z krajów arabskich. Pochodzi z inteligenckiej rodziny i zajmując się tańcem, odnosi wrażenie, że sprawia zawód swoim rodzicom i bratu. Podejmowała próby ukończenia studiów wyższych, ale wszystko zawsze układało się tak, że wracała do tańca. Jej interpretacja własnego życia jest następująca – taniec to właśnie jej przeznaczenie i w nim ma się realizować, nawet wbrew

woli rodziny czy kosztem braku akceptacji z jej strony. Wielu tancerzy mogłoby opowiedzieć podobne historie, gdyż taniec, na co wskazywali oni niejednokrotnie, jest zajęciem o niskim prestiżu społecznym.

Definiowanie tańca jako powołania może być traktowane jako warunek kształtowania kariery. Jeżeli tancerz ma odpowiednie warunki ciała, wówczas może uznać, że taniec jest jego powołaniem. Kochając taniec i uważając go za najwyższą wartość, lepiej przyjmuje jego *żarłoczność* oraz zwiększa szansę na to, że poszczególne etapy kariery będą nadchodzić szybciej i płynniej.

Taniec może być również rozumiany jako naturalny sposób bycia, który od dziecka jest udziałem tancerza i bez którego trudno byłoby mu sobie wyobrazić normalne funkcjonowanie.

3.2.9. Filozofia wyjątkowości

Ważnym elementem kultury i motywem zarówno przyłączenia się do subświata społecznego tańca towarzyskiego, jak i podejmowania w nim wielu działań jest *filozofia wyjątkowości*. Wyznacza ona w dużej mierze granice tego subświata. Rozumienie tańca towarzyskiego jako rodzaju działalności wywodzącego się z wyższych sfer ma swoje podłoże w platońskim podziale tańców na szlachetne i dzikie. Tylko pierwszy rodzaj był bowiem uznawany przez Platona za godny zainteresowania. To wartościujące spojrzenie znalazło swoje odzwierciedlenie w Europie w okresie urbanizacji, gdy zaczęła obowiązywać dychotomia kulturowa miasta i wsi. To, co miejskie, w tym tańce towarzyskie, a w szczególności standardowe, typowe dla wyższych sfer, kojarzone było z kulturą szlachetną, cywilizowaną, piękną, natomiast to, co pochodzące ze wsi – z kulturą wulgarną, pogańską, niższą (Kubinowski, 1997: 13–14). Osoby, z którymi przeprowadzałam wywiady, również wspominały o tym, że jest to w ich mniemaniu zajęcie elitarne, wyróżniające ich pozytywnie na tle rówieśników, ponieważ robią coś lepszego niż ich „nietaneczni” znajomi. Jak mówi jedna z tancerek:

mi się wydaje, że ja się odróżniam, ponieważ ja, znaczy w moim przypadku, na pewno są dziewczyny, którzy, czy chłopcy, którzy się odróżniają od swoich rówieśników, ale to jest raczej moim zdaniem u takich dużo, dużo mniejszych dzieci, kiedy one większość czasu zamiast na podwórku spędzają na treningach.

(tancerka tańca towarzyskiego, klasa A-st/A-la, tańczy od 6 lat, lat 18)

Taniec towarzyski jako dziedzina sportu i sztuki przyciąga indywidualistów lubiących się pokazywać, dlatego wybierają oni taniec w parach, a nie np. formacje taneczne, w których możliwość zaprezentowania swej osobowości,

charyzmy jest mniejsza. Chcą być zauważeni i docenieni. *Filozofia wyjątkowości* charakteryzuje zarówno taniec w parach (towarzyski, balet), jak i solowy (balet, taniec brzucha, flamenco i in.). W formacjach tanecznych, których głównym celem jest wyrównanie poziomu tańca pomiędzy parami, takie poczucie bycia wyjątkowym, rozwijanie swoich indywidualnych cech, ekspresji, charyzmy przejawia się w znacznie mniejszym stopniu (por. Grau, 2005: 156).

Poczucie bycia wyjątkowym zależy jednak również od kontekstu społecznego, w jakim wychowywał się tancerz, od jego najbliższych. Wspomniana tancerka brzucha uznaje się za „czarną owcę”, gdyż pozostali członkowie jej rodziny zajmują się bardziej prestiżowymi zajęciami. Być może ma to związek z faktem, że taniec brzucha jest uznawany w pewnym stopniu za erotyczny i nie jest wykonywany w teatrze, co podwyższałoby jego rangę. Może być to również spowodowane tym, że dobry tancerz tańczy bez wysiłku, jego taniec wydaje się łatwy i lekki, a zatem cały trud staje się niewidoczny. Co więcej, dostrzegalnym efektem pracy tancerza jest ciało, a nie umysł, który w europejskim kręgu kulturowym stanowi dobro wyższe, a w tańcu

nie widzi się dzieła umysłu, widzi się tylko dzieło ciała. Dlatego tancerki są uważane za bardzo głupie dziewczyny, a tak naprawdę (lekkie śmiech) to są najbardziej inteligentne i najsilniejsze kobiety, jakie znam. [...] jestem z bardzo inteligentnej rodziny naukowców, po prostu przynoszę wstyd rodzinie. Wszyscy po studiach, wiesz oj, brat studiuje psychologię, mój tata jest wykładowcą, wykłada, oj, czego on nie wykłada, mama z innego powodu nie skończyła studiów, bo wyjechała z Polski po prostu do, do ojca. I wszyscy są tak mądrzy, a ja tańczę. I po prostu bardzo chciałam pokazać, przede wszystkim ojcu, którego bardzo kocham, yy że mmm nie zawiedzie się na mnie i że też jestem bardzo mądra. [...] Próbuję mieć dużo sukcesów, tak, żeby, żeby to, że nie skończyłam studiów, jakoś dorównało i mam dość dużo kompleksów, że tych studiów nie skończyłam, bo jestem człowiekiem, który się cały czas lubi rozwijać, yy stąd wiem, że zrobię najprawdopodobniej magisterkę jeszcze z tańca, yyy i chyba pójdę na jakieś studia.

(tancerka brzucha, choreografka, pedagog tańca, sędzia,
studentka szkoły tańca jazzowego, lat 26)

3.2.10. Wygląd tancerza

Wygląd zarówno tańca, jak i poszczególnych par jest wartością, do której rozmówcy odwoływali się w wielu różnych kontekstach. Jednym z nich jest wykorzystanie strategii mającej na celu *osiąganie wyników*. Polega ona m. in. na opanowaniu wszystkich fragmentów ciała w trakcie tańca, również mimiki. Mimikę można tu określić za Goffmanem (2000: 53–54) jako element fasady osobistej uwiarygodniający występ. Mimika, gesty, wyraz oczu to szczegóły, na które, zgodnie z teorią Goffmana, publiczność, czyli w tej sytuacji sędziowie

oceniający parę, będą zwracać uwagę. Wydaje się jednak, że w świetle analizowanych danych rzeczywistość społeczna tańca przedstawia się nieco inaczej. Warunki, w jakich pracują sędziowie – wiele par na parkiecie oraz niewiele czasu na ich ocenę – powodują, że nie mogą oni ocenić szczegółów. Szczegóły są tu jednak istotne o tyle, o ile pomagają wywołać ogólne wrażenie, które, zamiast szczegółowych figur i techniki, właśnie oceniają sędziowie.

Taktyką kształtującą wygląd jest *polerowanie narzędzia*, czyli dbanie o wygląd ciała poprzez opalanie, pudrowanie, staranną fryzurę i makijaż oraz, w wypadku tancerek, ubieranie bogato zdobionej i dość skąpej sukienki. Ważną kategorią jest tutaj *prezentowanie się sukienki na parkiecie*. To często podkreślana cecha w ogłoszeniach na wtórnym rynku sukien. *Prezentowanie się* czy też *widoczność* sukienki ma znaczenie o tyle, że jak wynika z komentarza sędzi turniejowej do Mistrzostw Polski w Tańcach Latinoamerykańskich:

To nie sędzia ma szukać pary, to para ma zatańczyć tak wyzywająco, żeby sędzia bez problemu ją zauważył.

Jeśli para nie wyróżnia się np. strojem, może narazić się na brak zainteresowania ze strony sędziów, co wyraźnie zmniejsza jej szansę na realizację działania głównego. Zauważalność pary wiąże się także z jej usytuowaniem w przestrzeni. Tancerz powinien umieć się tak ustawić, aby był dobrze widoczny na parkiecie. Bycie rozpoznawalnym to na tyle istotna umiejętność, że można ją osiągnąć również poprzez strategie nieformalne. Jedna z nich została opisana poniżej:

oni [sędziowie, którzy prowadzili także klub tańca] zawsze organizowali jakoś tam latem obozy takie, zgrupowania, na tydzień, no to wiadomo, kto chciał sobie ustawić jakie kontakty, to jeździł, no wiadomo, że no lepiej ustawić kontakty z nią, ale nic się nie nauczyć, bo ona jest sędzią, tak, na turniejach, często. Ale ona potem kojarzyła pary i ona na przykład no widziała, no dobra, do mnie nie przyjechaliście, do nich, i tak też sędziowała, tak sędziowała. Tak sędziowała też. [...] no jak kojarzy pary, no rzeczywiście, no para się u mnie szkoliła, prawda, no szkoliła się, to nawet nie o to chodzi, że tam na, to nawet działa na podświadomość, bo jak taki sędzia wychodzi, na, na, ma sędziować pary, widzi, tej nie znam, nie znam, nie znam, o, znajoma jakaś twarz, nie? A oni się szkolili u mnie, no dobrze, no to tak, prawda, o, w takim tłumie, który się tam przewala, to ważne jest nawet cokolwiek.

(była tancerka tańca towarzyskiego, lat 24)

Wydaje się, że to warunki, jakie stwarza zarówno PTT, jak i rodzice czy też inne zaangażowane osoby, decydują w dużym stopniu o pojawieniu się takiego zjawiska. Z kolei tancerze baletowi na przesłuchaniach do grup tanecznych muszą mieć standardowy, niewyróżniający ich strój. Stosują oni inne techniki, które mają im ułatwić zwrócenie uwagi przeprowadzających rekrutację. Są to

np.: powtarzanie w trakcie rozgrzewki bardzo dobrze opanowanych figur, zajmowanie dobrze widocznych miejsc albo bycie promowanym przez nauczyciela (Dietz, 1994: 80). Z tych strategii przyciągania uwagi tylko pierwsza nie ma miejsca w przypadku tańca towarzyskiego. Gdy sędzia ma zbyt mało czasu, aby ocenić pary znajdujące się na parkiecie, nie patrzy na trenujących poza nim:

Mnie nie interesuje, co się dzieje poza parkietem (kaszle). Znaczy o tyle mnie, znaczy, interesuje mnie to wtedy, kiedy jest to ich czas na tańczenie (kaszle). I znaczy, może nie, może nie wpływa to na ocenę *tańca*, ale zwracam czasami uwagę parom, że coś tam zrobiły nie tak, że coś się zachowują nie tak, ale wtedy, kiedy on jest jakby w tańcu, prawda? Jest służbowo w tym momencie.

(trener tańca towarzyskiego, sędzia, były tancerz, lat około 50)

Ta taktyka jest stosowana w odniesieniu do innych tancerzy podczas próby parkietu. Jest to czas przed oficjalną częścią turnieju, kiedy pary wychodzą na parkiet i mogą oswoić się z nim, przećwiczyć kroki oraz ustawienie. W szczególności młodzi tancerze starają się wówczas pokazać bardzo trudne figury, zatańczyć swój układ w bardzo dobry sposób, aby przestraszyć rywali i pokazać, że konkurentom nie będzie łatwo ich zwyciężyć.

Jednym z istotnych kontekstów jest kontekst formalny wyglądu pary, czyli jedna z kategorii oceny sędziów, która, zgodnie z wypowiedzią trenera, sprawia, że taniec jest dyscypliną nieobiektywną. W niej mieści się właściwie wszystko, co wiąże się z prezentacją tancerzy, a zatem:

[taniec ocenia się] od fryzury, poprzez strój do proporcji w parze. Tylko, że na proporcje u dzieci patrzy się troszeczkę przez palce, no bo dzieci różnie rosną, ale na pewno, jeżeli będą dwie takie same pary technicznie, tak samo ubrane i na przykład w jednej parze będzie chłopiec o pół głowy wyższy od partnerki, będą proporcjonalni, a w drugim będzie dziewczynka większa, to już nie będzie proporcji, to wygrają ci. Po prostu już lepiej będą wyglądali.

(trener tańca towarzyskiego w państwowym klubie tańca, były tancerz, lat około 45)

Pary starają się zwrócić na siebie uwagę właśnie poprzez wygląd. Strategii przyciągania uwagi jest bardzo wiele, kilka z nich łączy się z ciałem oraz jego oprawą, czyli fryzurą, strojem, makijażem. Kategoria *rzucania się w oczy* jest bardzo istotna ze względu na warunki, w jakich przebiega turniej tańca. Sędziowie w czasie półtorej minuty powinni ocenić technikę, wygląd i muzykalność każdej pary, a ponadto je porównać. Jest to bardzo trudne, jeśli w ogóle wykonalne, dlatego strategią często stosowaną przez tancerzy, czy też ich rodziców, jest krzykliwy ubiór, makijaż, seksowne wycięcia w kostiumach. Jak stwierdził jeden z rozmówców, rodzice rządzą tym sportem, a zarząd Polskiego Towarzystwa Tanecznego może co najwyżej stawiać im granice. Ograniczenia

te wyznacza regulamin, który określa na przykład, od jakiego wieku i klasy tanecznej można stosować niektóre elementy stroju (m. in. zwracające uwagę kamienie iryzujące, makijaż, buty na wysokim obcasie) oraz figury. To wszystko świadczy o tym, jak istotny jest wygląd na parkiecie. On sprawia, że ciężka praca nad ciałem, codzienne treningi, dobra technika zostaną zauważone.

Kategoria wyglądu nie kończy się jednak na samych strojach. Strona zewnętrzna musi odpowiadać konwencji tańca, a zatem tancerz stosuje taktyki *polerowania narzędzia* w celu odpowiedniego przygotowania się do występu. W wielu kwestiach (np. tańca osób dorosłych, stosowanych figur) rozmówcy odwoływali się do kategorii wyglądu. Taniec jako sztuka ma mieć walory artystyczne. To bezpośrednio wpływa na ciało tancerzy, gdyż określony typ urody może przesądzać o szansach powodzenia w danym rodzaju tańców (latynoamerykańskie i standardowe), np.:

będą tańczyć tańce latynoamerykańskie, to nigdy, znów będą dwie pary, blondynek i mulacik. No i już latynoamerykańskie i już samo, samo to wskazuje, że już się bardziej patrzy na tego, na tego czarnego, nie? Takie, takie rzeczy są. Natomiast w tańcach standardowych już ten blondyn, już inaczej będzie traktowany, bo ten już, już nie pasuje, na oko nie pasuje, nie? Tak to się nazywa, jest to takie wrażenie, choć może nie powinno być, powinni patrzeć na technikę, no ale jest wygląd pary, taki odbiór, który daje sędziemu no takie szerokie pole, że może się zawsze wytłumaczyć, dlaczego ta para, a nie ta. No na przykład, także ma.

(trener tańca towarzyskiego w państwowym klubie tańca, były tancerz, lat około 45)

Kwestia wyglądu pary i jej znaczenie rzutuje także na zajmowanie się ciałem poza tańcem. Młodzież zaangażowana w taniec towarzyski nie nosi np. kolorowych włosów. Jak zaobserwowałam na Grand Prix Mazowska, niektórzy tancerze latynoamerykańscy farbują włosy na czarno oraz są bardzo opaleni, co nie dotyczy tancerzy tańców standardowych. Wiąże się to z tym, że gdy ktoś nie chce dostosować się do wymogów tańca towarzyskiego, musi zrezygnować z jego trenowania i przenosi się do innego subświata (por. Kacperczyk, 2005: 172).

Ogólna dbałość o wygląd jest cechą pożądaną u tancerza i związaną z kategorią wyglądu tańca oraz *filozofią wyjątkowości*. Oceniana jest w trakcie treninów, dlatego trzeba zwracać na nią uwagę także wówczas:

[dobrego tancerza wyróżnia] dbanie o swój wizerunek, raz w tym całym świecie, w tym całym światku, no to, to tak samo, jak nie wiem, wśród gwiazd filmowych czy coś takiego, prawda? yyy Ale oprócz tego, dbanie o swój wygląd zewnętrzny [...] przede wszystkim na treningach, żeby no zawsze mieć wyprasowaną koszulę, ładny krawat, tak dalej. [Dziewczyny] też, no, no znaczy z grupy, zazwyczaj są w spodniach, ale, bo to ciężiej się tańczy w sukni niż w spodniach, ale ten, ale yy w takich eleganckich spodniach.

(tancerz tańca towarzyskiego, klasa A-st/B-la, lat 16)

Gdy tancerz odstaje od przyjętego kanonu, stosuje się wobec niego sankcję ośmieszenia (por. Berger, 1999: 73). Taka sytuacja jest spowodowana faktem, że wygląd ma znaczny wpływ na ocenę pary przez sędziów. Bycie widocznym, rozpoznawalnym na parkiecie, jak już wspomniałam, ma ogromne znaczenie dla przebiegu turnieju. Tancerz konstruuje swoją karierę poprzez bycie zauważanym. Oprócz strategii opisanych przeze mnie powyżej, wiąże się to również z „promowaniem siebie”, czyli pokazywaniem się na turniejach. Do wyglądu pary, czy też do jej obycia na parkiecie, można zaliczyć również charyzmę – umiejętność nawiązania kontaktu z widownią, kibicami i sędziami poprzez tańcie. Według moich rozmówców często właśnie te cechy decydują o odbiorze tancerzy przez publiczność i przyciągają uwagę sędziów.

Wygląd pary, choć istotny, ma jednak znaczenie drugorzędne w stosunku do techniki, co potwierdza istnienie zasady stopniowego włączania poszczególnych elementów *polerowania narzędzia* w kolejnych klasach, według regulaminu PTT. Ocenę wyglądu dokonuje się z perspektywy konwencji. Tancerz sam uczy się postrzegać swoje ciało i doświadczać go, a także oceniać je estetycznie z tej perspektywy. Co ciekawe, na tancerkach spoczywa większa odpowiedzialność za zwrócenie uwagi sędziów. Są nimi bowiem w przeważającej części mężczyźni i piękna, seksowna kobieta na parkiecie ma większe szanse przyciągnąć ich spojrzenia. Często w trakcie moich wywiadów pojawiały się stwierdzenia wprost – tancerka ma na parkiecie przede wszystkim dobrze wyglądać.

Wygląd tańca nie ogranicza się tylko do wyglądu pary, ale dotyczy również samego ruchu tanecznego. Najważniejsze jest, aby ruch był zgodny z konwencją tańca. Można to osiągnąć poprzez odpowiednie wykorzystanie ciała i techniki. W odróżnieniu od np. sztuk walki, ruch taneczny jest skuteczny, gdy wygląda w określony sposób, może, ale nie musi, być w tym celu wykonywany zgodnie z technicznymi wymogami. Poniższy cytat dobrze opisuje to zjawisko:

możemy wyglądać śmiesznie po prostu, że na przykład jakiś ruch u osoby pulchniutkiej będzie wyglądał okrągło, a ten sam ruch zrobiony przez kogoś, kto jest patykowaty, będzie wyglądał idiotycznie, będzie wyglądać jak wiatrak i musi sobie poszukać takiego rozwiązania, żeby, żeby to się zaokrągliło.

(tancerka oraz nauczycielka tańca flamenco i tańca brzucha, choreografka,
właścicielka studia tańca, lat 31)

Na pierwszym miejscu, przed wiedzą i umiejętnościami, bardzo ostrym ocenom poddawany jest wygląd, a więc przede wszystkim ciało tancerza. Szczególnie ci, którzy zarabiają tańcząc, podporządkowują go konwencji, rynkowi, gdyż w pewnym sensie sprzedają swoje ciała i umiejętności na rynku. Poniżej przytaczam fragment raportu z obserwacji oraz wypowiedzi tancerki

brzucha, które ukazują, jak duże znaczenie ma wygląd ciała i dostosowanie go do wymogów rynku i świata społecznego. Interesujące jest również to, że oba te wyimki dotyczą kobiet, co potwierdza mój wcześniejszy wniosek – sędziowie zwracają uwagę głównie na wygląd tancerek. Nigdy nie słyszałam, aby podobne problemy dotyczyły tancerzy.

Podczas jednej z obserwacji rozmawiałam z trenerem²⁵. Na parkiecie tańczyły dwie pary, pierwsza była starsza, a druga młodsza. Starsza para miała niedługo przejść do kolejnej kategorii wiekowej. Młodsza, jak mówił, mogłaby ich zastąpić, ale to kosztowałoby ich bardzo dużo pracy, bo dziewczyna musi schudnąć. Według mnie nie była gruba, więc zapytałam, dlaczego powinna zmniejszyć wagę. Odpowiedział, że to jakby włożyć silnik od malucha do mercedesa – pojeździe, ale jak długo i jak szybko? Powiedziałam, że jest zgrabna. Potwierdził, ale jego zdaniem schudnięcie byłoby dla niej lepsze, bo zostaną jej te same mięśnie i siła, a będzie miała mniej masy do dźwigania. Stwierdził też, że nie będzie to zapewne łatwe, bo dziewczyna ma tendencje genetyczne. Jeżeli jednak schudłaby około 8 kg, „spadłoby jej z brzucha, z nóg, z ramion” i lepiej, łatwiej by jej się ruszało. Zapytałam, dlaczego to ma takie znaczenie. Odpowiedział, że dla niej także byłoby lepiej, gdyż dziewczyna wstydzi się, w trakcie treningów „się ukrywa”, zakrywa szczególnie brzuch, na którym ma tkankę tłuszczową. Powinna ją zrzucić, aby być szybszą, bardziej zrywną, energiczniejszą.

Takie dostosowywanie ciała do wymagań rynku czy subświata społecznego może mieć bardzo niekorzystne skutki dla samego tancerza. Wiąże się też z wieloma wymaganiami czy wyrzeczeniami, jakie on lub ona sobie stawia²⁶, co ilustruje poniższy cytat:

No teraz jestem jeszcze bardziej cenionym choreografem od tego czasu, mam papiery sędziowskie, kończę kolejne szkoły... Zostałam zatrudniona przez bardzo dużą firmę... jeśli chcę pracować w telewizji, to powinnam sobie zoperować brzuch... Tak, no w końcu będę to pokazywać, tak? – Tak, wie pani, musi być pani wzorem.

Ja sobie myślę, no tak, jakim wzorem, zoperowanego brzucha? Zoperuję sobie ten brzuch i wszyscy pomyślą, że ja po porodzie, po prostu ma kratę na brzuchu..... potem wszystkie kobiety, które będą rodzić dzieci, będą miały obwisły brzuch, będą ee miały do siebie pretensje, że za mało robią i tak dalej.

(tancerka brzucha, choreografka, pedagog tańca, sędzia,
studentka szkoły tańca jazzowego, lat 26)

²⁵ Puchar Okręgu Łódzkiego 2007.

²⁶ Jak pisze Erving Goffman (2006: 170–171), „[ciało] jest urządzeniem o dużym znaczeniu dla rozwoju zdarzeń, jego właściciel zawsze wystawia je na pierwszą linię. Oczywiście, na froncie swoich działań może wykorzystywać inne swoje dobra, ale ciało jest jedyne, które tam zabrać musi”.

Ciało to pierwszy i najważniejszy element oceny. Z tego powodu tancerki chcą dostosować je do konwencji tańca. Wykorzystują w tym celu różne techniki nazwane przeze mnie *ostrzeniem* i *polerowaniem narzędzia*. Są też takie elementy cielesności, których nie można zmienić: wzrost, kolor oczu, skóry, lub są to zbyt poważne modyfikacje, np. operacja powiększenia biustu. Wówczas tancerz może pozostać w tańcu, godząc się na niższe noty i ograniczenia w karierze, albo odejść, wybierając konwencję bardziej odpowiadającą jego cielesności. Jednym z przykładów takiego zjawiska, przytoczonym przez mojego rozmówcę, był udział osób czarnoskórych w turniejach tańca towarzyskiego. Wspomniał on, że nie zna żadnego czarnoskórego tancerza ani tancerki, który odniósłby sukces w tym środowisku społecznym.

3.2.11. Aspekt estetyczny i konwencja tańca

Każdy z dziesięciu tańców towarzyskich ma swój określony nieoficjalnie charakter, który zazwyczaj mieści się w kilku słowach (np. cha-cha – zabawa i seks, paso doble – walka z bykiem itd.). Przebiega zatem jako realizacja hasła, opowieści określonej konwencją. Wywodzi się ona najczęściej z historii poszczególnych stylów tańca, opisanej w rozdziale 2. *Ciało – taniec – teoria*.

Sposobem trenowania ciała rządzi moda i wpływa ona m. in. na konwencję. Tancerze zwracają uwagę, że dotyczy ona nie tylko wyglądu (np. fryzura, strój), ale także ruchów czy poszczególnych elementów cielesności, takich jak: rytmiczność, praca mięśni, muzykalność, mimika itd.

Taniec ma wyglądać lekko, łatwo, ma być odebrany jako czynność przyjemna. Aby osiągnąć taki efekt, konieczna jest bardzo ciężka praca i maksymalna kontrola każdego fragmentu ciała. Erving Goffman (2000: 64–80) przytacza podobne przykłady, gdy chodzi o **idealizację występu**. W przypadku tańca polega ona na potwierdzaniu jego charakteru jako aktywności pełnej wdzięku, kojarzonej z zabawą oraz relaksem.

Aspekt estetyczny i konwencja tańca są przedmiotem instytucjonalnej interwencji. Jeśli w subświecie społecznym tańca towarzyskiego zachodzą zjawiska niezgodne z konwencją lub zagrażające wyjątkowości i elitarności, wówczas odpowiednie władze organizacji wykorzystują swój wpływ na tancerzy. Jedną z takich instytucjonalnych interwencji polegała na formalnym wyróżnieniu *hobby dance* i tańca sportowego. Było to spowodowane tym, że w turniejach zaczęły startować osoby starsze, traktujące taniec jak zabawę, rozrywkę. Zdaniem tancerzy wywoływało to śmieszny widok, gdy obok dwunastolatek tańczyli czterdziestokilkuletni mężczyźni.

Jak pisze Maurice Merleau-Ponty, „aktor używa swego rzeczywistego ciała «duchowi» odgrywanej postaci” (2001: 124). Tancerz używa zaś swojej

cielesności konwencji poszczególnych tańców. Aby tego dokonać, musi być bardzo dobrze przygotowany technicznie, sportowo. Ciało jest narzędziem *strategicznego wstępowania*, od którego wymaga się bezwzględnej podporządkowania konwencji i „użyteczności” w stosunku do jego właściciela. Wygląd tańca jest także istotny w kwestiach organizacyjnych²⁷, wiąże się z kategorią pracy nad przestrzenią oraz kwestią pokazu, występu, show dla widzów.

Jeśli chodzi o wygląd tańca, jego konwencję, to istotna jest także pewna dwoistość, którą można zauważyć w bardzo wielu przejawach działalności tancerzy, trenerów, sędziów. Chodzi tu o relację pomiędzy artystycznym i sportowym aspektem tańca towarzyskiego. Muszą one pozostawać ze sobą w harmonii i równowadze, w przeciwnym wypadku taniec zaczyna tracić swój charakter albo na korzyść gimnastyki i akrobatyki, albo na rzecz nieformalnej, spontanicznej działalności artystycznej. Dwoistość tę dobrze opisuje poniższy cytat:

To jest, to jest, jedni mówią, że to sport, inni mówią, że to jest widowisko artystyczne, tak? Czyli, yy że to nie ma nic wspólnego ze sportem, tak jak się Piróg na przykład wypowiada o tym. Ja uważam, że podejście pary jest typowo sportowe, natomiast sam taniec sportowy sportem nie jest, tak. Czyli to, co wykonujemy, to, to czym mu się oddajemy, najpierw duszą, a dopiero później ciałem.

(była tancerka tańca towarzyskiego, trenerka, była łyżwiarka figurowa, właścicielka klubu tańca, lat 35)

Z innym zjawiskiem dotyczącym wyglądu tańca zgodnego z konwencją mamy do czynienia w przypadku baletu. Barbara Bittner (2004: 70, 102) pisze, jakie cechy tancerki powodują, że występ jest wartościowy. Powinna być bezszelestna i magnetyczna, wiotka. Autorka opowiada ponadto, że w zależności od kostiumu w różny sposób i za pomocą różnych środków wyrazu kreowała odgrywaną postać, nadawała jej trochę inny charakter. Porównując dwa style taneczne – balet i taniec towarzyski – widzimy, że nie ma jednego, ogólnego wzorca cielesności. W każdym ze stylów środki wyrazu (ciało, mimika itd.) są wykorzystywane do ukazania innej idei, która jest określona przez tradycję. Tancerz musi się do niej dostosować i ją urzeczywistnić. Wygląd tańca i to, czy będzie on zgodny z konwencją, zależy w dużej mierze od „otwartości” tancerza

²⁷ Im więcej par bierze udział w turnieju, tym większy ma on prestiż. Umiejętności tancerzy (i klasy taneczne) są kwestią drugorzędną i wiążą się z liczbą par. Jeżeli więcej par uczestniczy w zawodach, łatwiej uzyskać wsparcie sponsora, a to z kolei przekłada się na nagrody i zwiększenie atrakcyjności turnieju u tancerzy z wysokimi klasami tanecznymi. Liczba uczestników ma także znaczenie dla uzyskiwania kolejnych klas – liczba par, które w klasyfikacji końcowej zdobyły dalsze miejsca, przekłada się na punkty uzyskane w turnieju.

towarzyskiego. Aby to uzyskać, trenerzy stosują różne *techniki otwierające*. W innych tańcach, gdzie tancerz występuje solo, ekspresja objawia się głównie poprzez otwartość, gotowość pokazania siebie publiczności, przekazywanie za pomocą swego ciała emocji, znaczeń, co prezentuje wypowiedź jednej z tancerek brzucha:

pierwsza rzecz w ekspresji to rozkładasz ramiona i mówisz – taka jestem [pokazuje pozę]. Popatrz się, nie ma nic do ukrycia z żadnej strony. I jak się nie wstydzisz pokazać, jaka jesteś, z żadnej strony, nawet z tej brzydkiej, to możesz po prostu zacząć pokazywać yy w ogóle swoje emocje, tak, bo po co jest ekspresja, jestem smutna, jestem szczęśliwa, ale nie wstydzę się cię zaczepić, bo jestem kobietą, a ty mężczyzną [...]. Więc yy ekspresja to jest łapanie chwili, to, że, że w tym momencie, o tej godzinie i w tym miejscu tak się czuję, więc to pokazuję.

(tancerka brzucha, choreografka, pedagog tańca, sędzia,
studentka szkoły tańca jazzowego, lat 26)

Opisana sytuacja wskazuje, że tancerz w tańcu istnieje właśnie w *rzeczywistości wyodrębnionej*. Zjawisko to zostało dokładnie przedstawione poniżej.

3.2.12. Wyodrębniona rzeczywistość tańca

Taniec definiuje się jako system znaczeń, więc może być oddzielony od „tu i teraz” i od subiektywności tańczącego. Dlatego też możliwe jest m. in. odgrywanie uczuć i namiętności w tańcu towarzyskim. Poprzez taniec przekazuje się nie swoje emocje, ale takie, które widzi, np. sędzia, oczekuje zobaczyć i które wiążą się ze stylem danego tańca, są pożądane w danym występie (por. Berger, Luckmann, 1983: 72). Interesujące staje się tutaj zagadnienie osobowości tancerznej. Jak opisałam w punkcie 3.2.8, u tancerzy towarzyskich tworzy się ją z pomocą trenera i okazuje się ona niezbędna do wykreowania występu. Jest zatem udawana, a jednocześnie autentyczna – oczekuje jej zarówno publiczność, jak i sam tancerz czuje się zobowiązany, aby ją przekazać (w sensie goffmanowskim uwiarygodnia rolę; Goffman, 2000).

Znak to intencjonalny wskaźnik subiektywnych znaczeń. System znaków może się, według Bergera i Luckmanna (1983: 71), składać np. z gestów, wzorów ruchu ciała (por. Schütz, 2008: 36, 57–109). Za taki system można więc uznać taniec, w tym towarzyski, ponieważ pozwala on na przekazywanie znaczeń innym, m. in. widzowi. Zdaniem Bergera i Luckmanna, działanie jednostek i ich wytwory, jakimi są symbole, umożliwiają dostęp do subiektywności jednostki (1983: 69; por. Schütz, 2008: 36, 57–109). Należy sobie zatem zadać pytanie, do czyjej subiektywności docieramy, obserwując taniec towarzyski? Czy jest to rzeczywiście sposób wyrazu, czy też, skoro tancerze uznają go bardziej za sport

niż sztukę, jest po prostu umiejętnym odgrywaniem przedstawienia, o którym wszyscy (sędziowie, tancerze, publiczność) wiedzą, że nie wiąże się bezpośrednio z emocjami, namiętnościami przeżywanymi przez aktorów społecznych?

Taniec, szczególnie taniec dla widowni, pozwala tancerzowi uczestniczyć w *wyodrębnionej rzeczywistości*, a także ją kreować. Jest to rzeczywistość, w której tworzy się nową wersję siebie, wydobywa emocje właściwe dla postaci tancerza i również się je przeżywa. Rzeczywistość pozataneczną trzeba zostawić niejako przed sceną. Tutaj wchodzi się w inne, alternatywne role i przeobraża się zgodnie z wymogami konwencji. Makijaż, kostium mogą także w widzu spowodować poczucie uczestniczenia w *wyodrębnionej rzeczywistości*, brania udziału w wydarzeniu niecodziennym. Ta przemiana, przy której wykorzystuje się obiekty, takie jak strój, obuwie, makijaż, rekwizyty, pozwala lepiej utożsamić się z rolą. Dzięki temu tancerz łatwiej nabiera dystansu do tego, co codzienne. Tak jest w przypadku tej tancerki brzucha:

Ja jestem Justyna, wariatka nieobliczalna na co dzień. Jestem Justyna (chwila ciszy), bardzo poważny nauczyciel i, i sędzia. Czasami mi odwala, tam jakieś żarty rzucę, ale staram się być raczej bardzo poważna i bardzo takim autorytetem. I jest trzecia Justyna występująca. Trzecia Justyna występująca mówi: o Jezu, jak mi się nie chce tańczyć. To jest ta pierwsza Justyna, ta Justyna posiedziałybam i obejrzałybam jakiś dobry film, ale nic, zbieram się, siadam, zbieram włosy i zaczynam nakładać: pierwszą warstwę na twarz, drugą, trzecią, czwartą, piątą, rzęsy, szkła. Jestem druga Justyna i ta Justyna, na którą patrzę w lustrze, to nie jest ta Justyna, która jest naprawdę.

(tancerka brzucha, choreografka, pedagog tańca, sędzia,
studentka szkoły tańca jazzowego, lat 26)

Wejście w *wyodrębnioną rzeczywistość* pozwala na stanie się kimś innym, pozostawienie problemów życia codziennego poza sceną, parkietem. *Wyodrębniona rzeczywistość* tańca jest tworzona przez choreografów, kostium, obiekty, wystrój sali i przez tancerzy, którzy sami się przyznają, że mają kilka twarzy. To, jaką pokazują, zależy od tego, czy definiują swoją obecność w rzeczywistości pozatanecznej, czy w *wyodrębnionej rzeczywistości* tańca. Aby wejść do takiej rzeczywistości, konieczny jest „rytuał przemienienia” z jednej osobowości na drugą. Odbывается on przez wcielanie się w drugie „ja”, np. poprzez nakładanie makijażu, stroju, fryzury. Taki rytuał opisuje poniższy cytat:

wszystkie moje cechy, yyy wariatka, nieobliczalna, zaczepna, zostają podkreślone, zależy co tańczy. Jeśli spokojny utwór, to kochająca, delikatna, troskliwa, yy zaczynają, ja wybieram, które cechy zostają podkreślone w tym moim makijażu i ja w miarę nakładania kolejnych warstw na siebie, ja się przeistaczam w trochę inną osobę yy i kostium i, i w tym kostiumie ja bym nigdy nie wyszła na ulicę, a genialnie się w nim czuję na scenie. Więc ja, nakładając kolejne warstwy na siebie, zmieniam na chwilę swoją osobę i wchodząc na scenę, to ja już nie jestem ta [Justyna], która

ma chore dziecko, co najmniej się staram, jedyny problem, to jest chore dziecko, bez którego, z którego nie umiem wyjść, ale powiedzmy, facet mnie rzucił, mniejszy problem, tak? Bo chore dziecko to jest, to już jest maks, nic gorszego sobie nie mogę wyobrazić, mmm, yy a powiedzmy zostawił mnie facet i Justyna w momencie, kiedy tańczy, nie jest tą Justyną, którą zostawił facet. To jest tancerka, ona jest wariatką, uśmiechniętą, ona podrywa wszystkich. Schodzę, siadam, zmywam to z twarzy i moje problemy do mnie wracają. Wtedy Justyna straciła faceta.

(tancerka brzucha, choreografka, pedagog tańca, sędzia,
studentka szkoły tańca jazzowego, lat 26)

W zależności od wymagań konwencji (np. tańce standardowe i latynoamerykańskie) tancerz może podkreślać pewne cechy swojego charakteru, które odpowiadają danemu stylowi. Wtedy w pewnym sensie „wypożycza” je z życia codziennego. O takim podziale aktywności i o świadomości granic występowania tej rzeczywistości mogą świadczyć trzy rodzaje przestrzeni – oficjalna, nieoficjalna i półoficjalna – oraz znaczenie wyglądu tancerza, który „użycza swego ciała konwencji” (Merleau-Ponty, 2001: 124). Wykonuje on także „rytuał powrotu”: zmywa makijaż, zdejmuje kostium i powraca do świata pozatańecznego.

Tancerz tworzy *wyodrębnioną rzeczywistość* poprzez opowiadanie historii. Każdy taniec przedstawia jakąś historię, a tancerz ma za zadanie przekazać ją za pomocą swego ciała. Użycza zatem konwencji swego ciała (Merleau-Ponty, 2001: 124). Przekaz może być sprecyzowany w różnym stopniu – od szczegółowej (np. w tańcu *bharatanatyam*, gdzie tancerz snuje opowieść wręcz z detalami takimi, jak jazda konna, używana broń) po ogólną atmosferę, hasło (np. rumba – taniec miłości, styl we flamenco – solea, samotność)²⁸. Jeden taniec może mieć jednak wiele poziomów znaczeń. Ze względu na brak umiejętności pisania, w wielu kulturach mądrości ludowe czy legendy były i są przekazywane za pomocą ruchu. Poniższy fragment mówi o tym, w jaki sposób można odczytywać jedną z tradycyjnych choreografii hawajskiego tańca hula:

Są warstwy w hula, w pieśniach, w czantach [...] i na przykład w pierwszej warstwie masz opowieść bardzo prostą o kwiatku, który sobie rośnie dzięki temu, że pada deszcz. Jak zaczniesz wchodzić głębiej, to po prostu wejdiesz w tą/, a pytałaś mnie o Hunę [tradycyjna mądrość hawajska], [...] jak wejdiesz głębiej, zaczniesz zdejmować warstwy znaczeniowe, to dochodzisz do tego, do tej wody, która jest symbolem życia, która daje życie. Która daje życie kwiatu i daje życie wszystkiemu. W momencie, w którym wysyłasz swoje modlitwy, to jest tak, jakbyś wysyłała ziarno. Żeby ziarno zaistniało, musisz to nawadniać, nawadniasz to wodą życia, która pochodzi od aumakua, czyli od wyższego ja, natomiast jest produkowana, energia jest wytwarzana przez pod-

²⁸ Andree Grau wymienia dwa rodzaje tańców, w zależności od stopnia uszczegółowienia przekazu: taniec wysoki i niski kontekstu (2005: 146).

świadomość, przez ku. To jest dokładnie hula o tym, to jest najprostsze hula, którego ja uczyć na pierwszych zajęciach jako tańca o kwiatku i o wodzie. Dopiero później tłumaczyć, o co tam chodzi.

(tancerka oraz instruktorka hula i masażystka lomi lomi nui, lat 29)

Rzeczywistość zewnętrzna, ta poza sceną, zostaje „odwieszona” na czas występu i tancerz wprowadza (się w) *rzeczywistość wyodrębnioną*. Powoduje to przeżywanie emocji, a nawet odmienne doświadczanie własnego ciała, jak wspomina jedna z tancerek:

Ja na przykład kiedyś wyszłam na scenę z, bo byłam na koncercie i zaprosili na bis po prostu publiczność i już wtedy miałam wo/, okazało się wtedy, że mam uczulenie na osę i od trzech dni chodziłam z taką nogą (pokazuje, jak noga była spuchnięta) po prostu po osie (lekki śmiech). Po tym, po tym koncercie pojechałam prosto na pogotowie, żeby coś z tą nogą zrobić, ale jak weszłam na scenę zatańczyć, to nie czułam w ogóle problemu, że mam z nogą. I tak samo można odwieść na bok problemy emocjonalne, że się po prostu koncentrujesz na czym innym.

(tancerka oraz nauczycielka tańca flamenco i tańca brzucha, choreografka, właścicielka studia tańca, lat 31)

Wyodrębnioną rzeczywistość tańca może tworzyć wiele osób. Konstruuje ją tancerz, muzycy, a także konferansjer. Wejścia w konwencję można się nauczyć w procesie socjalizacji, nie jest to zawsze oczywistym i naturalnym stanem. Wszystko, co robi się na scenie czy parkiecie, powinno współtworzyć atmosferę, jaką tancerz zamierza wprowadzić. Sposób siedzenia, stania, kierunek, w którym się patrzy, mają nie mniejsze znaczenie niż taniec jako taki. *Wyodrębniona rzeczywistość* tańca jest bowiem wiarygodna, gdy współgrają ze sobą wszelkie elementy, takie jak strój, mimika, ruchy, atmosfera, charyzma tancerza i inne. Publiczność szuka słabych punktów występu, nieścisłości. Ponadto aktor, jakim tancerz staje się na scenie lub parkiecie, musi w sposób szczery odgrywać swą rolę i wierzyć w *wyodrębnioną rzeczywistość*, którą kreuje, ponieważ:

[występ polega] na poczuciu, na poczuciu ten, własnej wartości, bo jeśli ktoś wychodzi na scenę nieprzekonany o tym, że robi dobrze to, co robi, to natychmiast to widać. To jest też, mówię czasami dziewczynom, że z widzem jest jak z dzikim zwierzęciem, że jeśli się boisz, to cię zjedzą. I to jak tak samo, jak się podchodzi do lwa albo do pająka tarantuli po prostu, że jeśli się boisz tego zwierzęcia, to ono cię na pewno ukąsi albo zje.

(tancerka oraz nauczycielka tańca flamenco i tańca brzucha, choreografka, właścicielka studia tańca, lat 31)

O tym, że np. dekoracja odgrywa istotną rolę w budowaniu *wyodrębnionej rzeczywistości*, świadczy negatywne podejście tancerzy towarzyskich do „ubogich” turniejów. Dekoracja podkreślająca wyjątkowość sytuacji, oficjalność

przestrzeni, *wyodrębnionej rzeczywistości* ułatwia zarówno tancerzowi, jak i publiczności wejście w rolę.

Podobnie, choć używając nieco innego terminu, zjawisko to opisuje Eugenio Barba (1985, 1995 za: Grau, 2005: 156). Taniec to według niego *extra daily practices*, czyli niecodzienne działania, powodujące, że tancerki wspierane przez zasoby finansowe, angażujące czas i energię, kreują nową rzeczywistość. Jest ona oddzielona od tego, co dzieje się poza sceną, parkietem, jest kreacją samą w sobie, którą odbiorca i widz postrzegają w oderwaniu od pozatanecznych ról, tożsamości, problemów itd.

Tworząc *wyodrębnioną rzeczywistość*, tancerz powinien wyrażać tzw. sens tańca, czyli jego charakter określony bardzo ściśle, kulturowo, przez tradycję, mający swoje podłoże w zjawiskach historycznych oraz w pochodzeniu. Tancerz ma za zadanie oddać ten sens tańca w sposób jak najbliższy cielesności idealnej. Uzyskuje się to poprzez realizowanie jego cech za pomocą konkretnych technik cielesnych.

Urzeczywistnienie sensu tańca jest uwarunkowane umiejętnościami tancerza, czyli stopniem przystawalności cielesności tancerza do cielesności idealnej, pożądanej, oddającej jego charakter w idealny sposób i typowej dla każdego tańca. Zależy jednak także od charakteru tancerzy i sposobu ich tańczenia. Taniec może być zatańczony poprawnie, zgodnie z jego sensem i charakterem, przez dwie pary, ale trochę w inny sposób. Nazywamy to wówczas stylem pary, wynikającym np. z jej warunków fizycznych, szkoły, jaką reprezentuje (np. szkoła włoska lub wschodnia w tańcach standardowych). Porównanie takich par jest bardzo trudne i wymaga dużych kompetencji, a lepsza lub gorsza ocena jest też uzależniona od upodobań osoby oceniającej.

Budowanie *wyodrębnionej rzeczywistości* dzięki wykorzystaniu cielesności dotyczy mimiki, ale również bardziej technicznych kwestii używania ciała. Jako przykład podaję zestaw cech, które musi spełniać wykonanie fokstrota, aby było zgodne z konwencją²⁹. Jak zostało wspomniane w punkcie 2.9 dotyczącym historii tańca, fokstrot jest tańcem delikatnym i miękkim. Aby uzyskać jego sens, ruchy powinny być płynne i się przenikać. Charakteryzują go także wyciągnięte linie w ciele, wysteczowane (wyciągnięte) i wystane w balansie pozy oraz nasycenie ruchem. Istnieją przynajmniej dwie szkoły tańczenia fokstrota, czyli style w ramach stylu. Pierwsza z nich – włoska, którą wyróżniają: bardzo miękki ruch, wyciągnięte pozy i tzw. „smaczki”. Druga to szkoła wschodnia odznaczająca się: dużymi objętościami w ramie, przestrzennością w ruchu, prostotą. Tancerz ma na celu uzyskać poprzez pracę swego ciała sens fokstrota, czyli

²⁹ Dane te uzyskano dzięki zastosowaniu techniki wywiadu z wykorzystaniem analizy materiałów wideo.

wymienione wyżej cechy. Otrzymuje się go m. in. poprzez klasyczne trzymanie – obfitą i delikatną ramę, kiedy partnerka tańczy z lewej strony partnera, a jej dłoń znajduje się na jego tricepsie.

Przykładem innego tańca, różniącego się znacznie od fokstrota, jest tango. Jego sens to dynamiczne, ogniste ruchy i duży temperament tancerzy. Cechują go dynamiczne, bardzo zwarte, kompaktowe pozycje i ruchy, uzyskiwane poprzez niski ciężar ciała, skumulowaną energię, wykorzystanie muzyki i rytmiki, zwolnienia, wyciągnięcia, impulsy, impakty, naciągnięcie, przyspieszenie, wytrzymywanie pozy, różnicowanie rytmów oraz płynność, czyli przechodzenie z jednego ruchu w kolejny.

W przypadku obu tańców widać, że to konkretne, wyuczone, jasno określone i zinstytucjonalizowane cielesne praktyki wywołują pożądane wrażenie (np. lekkości, dynamizmu itd.). Jednocześnie niewłaściwe wykorzystanie ciała uniemożliwia uzyskanie sensu tańca w pełni.

Relacje w tańcu zachodzą w *wyodrębnionej rzeczywistości* i są zarezerwowane dla przestrzeni oficjalnej. Wejściu w tę rzeczywistość mają pomóc obiekty wspomagające tancerza, m. in. stroje, a interakcje niedopuszczalne w pozatancerznej rzeczywistości, w *wyodrębnionej* są jak najbardziej pożądane, np. namiętne relacje pomiędzy tancerzami, a prywatnie rodzeństwem. Dlatego też ideałem, do którego starają się dążyć tancerze, jest kreowanie rzeczywistości na scenie w oderwaniu od prywatnej sfery życia.

3.3. Społeczne konstruowanie cielesności – analiza interakcjonistyczna

W pierwszych częściach tego rozdziału przedstawiłam działania i procesy, które mają ogromne znaczenie dla społecznego konstruowania cielesności, gdyż tworzą kontekst działań aktorów społecznych. W tej części prezentuję społeczne procesy konstruowania cielesności, perspektywę jej postrzegania i przemiany zachodzące w ciele tancerza w wyniku działań społecznych. Diagram integrujący procesu społecznego konstruowania cielesności, znajdujący się w załączniku 3, obrazuje wzajemne relacje pomiędzy opisanymi w tej części pracy zjawiskami. Ukazuje on także wpływ kontekstu społecznego subświata tańca towarzyskiego na kształtowanie ciał tancerzy.

3.3.1. Perspektywy postrzegania ciała. Ciało jako narzędzie, aktor, materiał

Z analizy danych wynika, że ciało może być przez tancerza traktowane i doświadczane w wieloraki sposób:

1. Jako **narzędzie**, dzięki któremu może on osiągać coraz wyższą pozycję w subświecie społecznym tańca towarzyskiego lub innego, rozwijać się i konstruować swą tożsamość. Jedna z rozmówczyń przyznała: „ciało jest dla mnie drogą wyrażania czegoś”. Jest to element budowania tożsamości na podstawie oceny siebie.

2. Jako **materiał** ulegający przekształceniom w konkretnym kierunku wyznaczonym przez konwencję, objawiający się w cielesności nauczyciela³⁰. Susan Foster (1997: 237) wyróżnia trzy rodzaje cielesności, które tancerz bierze pod uwagę i które konwersują między sobą w jego jaźni, gdy przemienia on swoją cielesność na zgodną z konwencją tańca. W ramach relacji tancerza z ciałem jako materiałem istnieją więc³¹:

- **ciało postrzegane i materialne** (*perceived and tangible*);
- **ciało estetycznie idealne** (*aesthetically ideal*);
- **ciało ekspresyjne** (*demonstrative*).

3. Jako **partnera, współpracownika**, którego należy brać pod uwagę przy konstruowaniu swych planów oraz który kieruje się swą własną logiką, czasami sprzeczną z wolą tancerza. Tancerze często wypowiadali się na temat tego aspektu swej interakcji z ciałem następująco:

I najgorsza rzecz dla mojego organizmu, mój mózg, kiedy już **wie**, że jestem pracoholikiem, bo on już się **przyzwyczaił** do tego i wie, że ciało zaczyna siadać, tak? Że już jest przemęczone, że ma za dużo toksyn, że potrzebuje odpocząć [...]. To moje ciało wymyśla sobie wtedy gorączkę czterdzieści stopni. Jestem nieprzytomna, lekarze nie wiedzą, co się dzieje, może zapalenie, może coś. I po prostu z ciałem to jest tak, że, moim, że ono sobie **wymyśla** czterdzieści stopni gorączki, te czterdzieści stopni gorączki rozwala mnie na łopatki. **Bo jak on mi da** trzydzieści osiem stopni gorączki, to ja i tak pójdę do pracy. Wezmę zastrzyk w dupę przeciwgorączkowy i tak pójdę, bo ja jestem pracoholikiem, ja jestem nienormalna pod tym względem [...], chyba to jest brak **szacunku**, tak? Dla ciała.

(wywiad z tancerką tańca arabskiego, choreografką, pedagogiem tańca, sędzią, studentką szkoły tańca jazzowego, lat 26)

Taki sposób negocjowania z ciałem czy wchodzenia z nim w interakcje nie jest jedynie udziałem tancerzy. Osoby przechodzące psychoterapię czy tzw. *self study*, w którym badany sam dla siebie staje się przedmiotem badania, także wykorzystują swoje ciało jako jeden ze sposobów poznania własnej osobowości i rozwiązania problemów. Dokonują tego poprzez kontakt z ciałem rozumianym jako byt w pewnym stopniu autonomiczny (Lussier-Ley, 2010).

³⁰ Por. „zdepersonalizowany stosunek do ciała” w: Gromkowska, 2002: 111.

³¹ Koncepcja ta została opisana dokładnie w rozdziale 2. *Ciało – taniec – teoria*.

Interesujące jest to, że sposoby traktowania ciała są uwarunkowane sytuacyjnie. W zależności od tego, co tancerz robi w danej chwili, tak będzie on postrzegał swoje ciało. Dobrze ilustruje to zjawisko poniższa wypowiedź:

R.: Trzeba czuć własne ciało i słuchać czasem własnego ciała.

D.B.: Ale to słuchać ciała, czy ciało ma nas słuchać?

R.: Jeżeli trenuję, ciało ma mnie słuchać, ale jeżeli ja czuję, że już mnie tak boli, że nie daję rady, to nie mogę być na tyle głupi, żeby dalej próbować coś zrobić przeciwko swojemu ciału [...], bo ciało może się zbuntować, powiedzieć dość, zerwać sobie coś i nie współpracować już ze mną. To jest właśnie na tej zasadzie.

(tancerz, sędzia, trener tańca towarzyskiego, klasa S-st/S-la, lat 29, wywiad wideo)

Patrząc na ten problem z bardziej ogólnej perspektywy, można powiedzieć, że cielesność i jej odczuwanie zależy nie tylko od aktualnej sytuacji, ale przede wszystkim od szerokiego uniwersum kulturowego, w jakim jednostka funkcjonuje. Może ona także doświadczać swego ciała w kontekście europejskim – jako czegoś odseparowanego od umysłu, oddzielnego od jaźni. W kulturach, gdzie ciało i duch czy umysł nie są rozdzielane, takie traktowanie ciała zapewne nie występuje. Nie ma tam wzorów kulturowych, które mogłyby wykreować taki sposób doświadczenia cielesności (Grau, 2005: 153).

Co ciekawe, ciało może być nie tylko partnerem, z którym wchodzi się w interakcje, ale także nauczycielem³². Ten rodzaj relacji uzależniony jest jednak od stylu tanecznego. Sportowy taniec towarzyski w bardzo szczegółowy sposób określa, co jest dozwolonym i pożądanym ruchem, a co nie. Z kolei w tańcach pochodzących z tradycji różnych kultur można znaleźć inne podejście do ciała i ruchu, o którym mówi moja rozmówczyni:

Moje ciało? (3) Bardzo szczerze, to w tej chwili nie mam większego nauczyciela niż moje ciało. Ono mnie nauczyło wszystkiego, co wiem. Całej tej pracy w lomi [rodzaj masażu hawajskiego], to co robię, to robię przez moje ciało po prostu, bo ono wie, bo mój umysł by nie nadążył. No jest tak jakby (2), tak jakby medium, [...] ono jest w stanie wychwycić rzeczy, których ja/ wychwycić rzeczy czy informacje z przestrzeni, które są jakby dla umysłu nie do zdobycia. Mieszkam w nim, po prostu chcę o nie dbać, jest dla mnie/, jest kochane, jest kochane, wiesz? [...] nie mam słów tak naprawdę, żeby opisać ciało. Jest jakimś kluczem, podstawą mojego światopoglądu jest ciało, wiesz?

(tancerka oraz instruktorka tańca hula i masażystka lomi lomi nui, lat 29)

³² Jolanta Brach-Czaina (2000) zauważa, że kultura współczesna poprzez media przekazuje jednostkom informację o tym, że powinny traktować swoje ciało jak wroga, którego trzeba ujarzmić, np. dietą, kosmetykami, operacjami plastycznymi itd. Ukazuje to, że ciało może być traktowane przez jednostkę w rozmaity sposób, zależny m. in. od społecznego statusu ciała w grupie lub szerszej zbiorowości.

Ciało, które przeszło określony trening, szkolenie, jest zatem zasobem samym w sobie. To w nim można poszukiwać inspiracji. Należy jednak zaznaczyć, że nie dzieje się tak w każdym stylu, lecz głównie w tych, w których ruch ciała wiąże się z tradycją i duchowością określonej kultury.

Postrzeganie ciała jako narzędzia

Podstawowym narzędziem tancerza w zdobywaniu kolejnych szczebli w tańcu jest ciało. Zarówno Erving Goffman (2006: 170), Judith Hanna (1988: XIII), Marcel Mauss (1973), jak i Maurice Merleau-Ponty (2001: 100) piszą, że jest ono pewnym instrumentem, urządzeniem, wehikułem, dzięki któremu funkcjonujemy w świecie. Ciało tancerza podlega różnym praktykom ze strony swojego „zarządzającego”. Mają one na celu ulepszenie, udoskonalenie narzędzia tak, aby umożliwiło realizowanie działania głównego. Te praktyki to wspomniane już *ostrzenie narzędzia, polerowanie narzędzia i usamodzielnianie ciała*.

Ciało jest wykorzystywane przez tancerza do realizowania jego zamiarów, kształtowania tożsamości, osiągania coraz wyższych pozycji w subświecie społecznym tańca towarzyskiego (por. Gromkowska, 2002: 95)³³, czyli do określonego celu. Jedną z moich rozmówczyń podjęła tę kwestię wprost:

Najpierw musisz poznać narzędzia swojej pracy [ciało], żeby zacząć z nimi potem pracować.

(tancerka brzucha, choreografka, pedagog tańca, sędzia,
studentka szkoły tańca jazzowego, lat 26)

Tancerze uczą się doświadczać swego ciała m. in. poprzez zdystansowanie się do niego, dzięki wykorzystaniu lustra (Grau, 2005: 145). Pozwala ono spojrzeć na siebie jak na obiekt, ocenić i poznać swoje ciało w pewnym stopniu z punktu widzenia obserwatora zewnętrznego. Dla porównania, w praktyce jogi nie używa się lustra, co powoduje, że osoby ćwiczące asany nie nabywają rezerwy do swego ciała, nie traktują go jako obiektu (por. Konecki, 2010b).

Wykorzystywanie ciała jako narzędzia

Tancerz, postrzegając swoje ciało jako narzędzie, w taki sposób je wykorzystuje. Może to robić w celu budowania własnej tożsamości i pozycji w grupie,

³³ Ciało, a właściwie jego wygląd, jest przez Agnieszkę Gromkowską (2002: 96) wymieniane jako jedno z podstawowych narzędzi budowania tożsamości kobiecej we współczesnym świecie. Takim zjawiskom jak anoreksja, kulturystyka kobiet, kobieta-obiekt seksualny czy cyber-kobieta przypisuje ona kontekst tworzenia i konstruowania własnej wyjątkowej tożsamości na podstawie ciała.

uzyskiwania przyjemności z realizacji wartości kulturowych oraz odzwierciedlenia swej osobowości. Dzieje się tak, ponieważ:

ciało moje jest yy mmm, po pierwsze wiem, że daje mi dużo radochy, daje mi dużo przyjemności. Cieszę się, że go mam i w relacjach męsko-damskich, i w ogóle. Przykro by było nie mieć ciała (śmiech). Yy i cieszę się, bo moje ciało mogę, może odzwierciedlić też mnie. Czyli mój charakter, to czy jestem żywa, czy nie, no sposobem ubierania się yy jest taką moją wizytówką, a szerzej rzecz biorąc, moje ciało jest pewnie etapem, nie wiem, bo ja nie wiem, czy jestem/ jak jestem wierząca i w co jestem wierząca. W coś wierzę, ale sama nie wiem za bardzo w co. Ale wiem, że, że to ciało jest jakąś tam drogą yy i wiem, że go dzisiaj mam i któregoś dnia go nie będę miała. Yyy, bo kiedyś moje ciało umrze, może teraz, może za sześćdziesiąt lat, nie wiem tego, kiedy yy dbam o niego, żeby było w dobrej kondycji, tak, jak się dba o dobre auto, ale staram się yy nie utożsamiać, że moje ciało to tylko ja.

(tancerka brzucha, choreografka, pedagog tańca, sędzia,
studentka szkoły tańca jazzowego, lat 26)

Ciało może być podstawą budowania samooceny i tożsamości tancerza w ogóle. Jeśli jest on bardzo zaangażowany, wówczas konstruuje swoją tożsamość i ocenia siebie poprzez taniec. Zarówno przykłady lepszej, jak i gorszej formy, sukcesy i porażki mają duży wpływ na to, jak postrzega on siebie. Tancerze wykorzystują bowiem swoje ciało jako podstawowy element pracy, znają je bardzo dobrze, uważnie obserwują, np. jego wagę. Podstawą takiej oceny cielesności w tańcu towarzyskim jest kontekst kulturowy, a w innych tańcach także kontekst medialny i wymogi dotyczące wagi, kształtu itd.

Tancerz, znając dobrze swoje ciało, może uznać, że jest ono narzędziem dostosowanym do wykonywania określonych ruchów. Traktuje je zatem jako narzędzie dostosowane (np. poprzez kontuzję, ograniczenia fizyczne, figurę, wagę, predyspozycje) bardziej do wykonywania jednych ruchów niż innych. Oto przykład takiego postrzegania własnego ciała:

takie rzeczy się robi podświadomie. Bo są ruchy, które lepiej wyglądają, jak się ma czterdzieści kilo, ale jest masę innych ruchów, które wtedy nie wychodzą. I zawsze tak jest, że jak masz czterdzieści parę kilo, to wiesz, że to i to, to w ogóle nikt nawet tego nie zobaczy, jak zrobisz. Na przykład drżenia czy yy kontry, i takich rzeczy, to dużo lepiej wygląda w tańcu brzucha, jak się ma trochę więcej. Ale wiem, że, że, że na przykład fala yyy dużo lepiej wygląda u mnie, jak jestem szczuplejsza yy i kontra też wygląda u mnie. Ale to akurat nie jest sprawa: szczuplejsza, tylko sprawa blizny, bo jak robię kontrę, to wtedy mi się taka fałdka robi na brzuchu, dość wciągnięcie brzucha, a ja źle zeszyta jestem, więc to nie jest moja waga, tylko źle zeszyta jestem, mogę ważyć czterdzieści kilo...

(tancerka brzucha, choreografka, pedagog tańca, sędzia,
studentka szkoły tańca jazzowego, lat 26)

Ciało jako narzędzie jest dużo bardziej wytrzymałe niż psychika, która nim kieruje, dlatego tak ważna jest rola cech psychicznych kształtowanych u tancerzy. To, jak postrzega się swoje ciało (jako chore, zdrowe, słabe, silne), ma bardzo duży wpływ na jego funkcjonowanie. Słowa nauczycielki tańca zaprezentowane poniżej ukazują tę zależność:

każdą małą mogę nauczyć tańczyć technicznie, ale, ale żeby to było od wnętrza, to trzeba łączyć pracę techniczną z możliwościami ciała fizyczne, te kondycyjne, z psychiczną. Tak? Kondycja twojego ciała jest dużo większa zazwyczaj niż twoja kondycja psychiczna. Mówisz: nie zrobię tego, jestem do dupy, w ogóle się do tego nie nadaję. Twoja kondycja psychiczna już się skończyła. Ale twoje ciało byłoby w stanie jeszcze cztery godziny ćwiczyć. Gdybyś to zrobiła, to może byś tak nie pomyślała, więc trzeba zrobić tak, żeby tą kondycję psychiczną podrzucić do góry.

(tancerka brzucha, choreografka, pedagog tańca, sędzia,
studentka szkoły tańca jazzowego, lat 26)

Ciało jest przez tancerza eksploatowane w celu osiągnięcia danych umiejętności, wypracowania dobrej kondycji fizycznej niezbędnej na parkiecie. Poniżej znajduje się wypowiedź byłej tancerki ilustrująca, jak ciężkie i wymagające są treningi w tańcu towarzyskim. Sytuacja, o której mowa w cytacie, dotyczy jednego z wakacyjnych obozów treningowych:

to było niesamowite, naprawdę, bo ja po dwóch dniach miałam czterdzieści stopni gorączki i wycieńczenie organizmu, czterdzieści stopni gorączki. Przyszedł trener, przyniósł kwas foliowy, pozwolił mi nie iść na jeden trening, po, potem o dwudziestą kazał przyjść, no to po jednym, po tych dwóch dniach wszystko mnie bolało, nie można było po schodach wejść, nie można było na kiblu usiąść, autentycznie. To było no, niesamowicie to bolało, a po czterech, za te trzy, cztery dni, to już tak organizm się przyzwyczajał, że nie bolało cię nic, nic, po prostu jak robot. Obudziliby mnie o drugiej w nocy, to bym wstała i poszła, po prostu tak się organizm przyzwyczaja do zmęczenia. To było niesamowite, byłam w szoku, bo ja mogłam wszystko robić, nie bolało mnie nic, mogłam pompki robić, wszystko, zero bólu mięśni, zero zakwasów, nic.

(była tancerka tańca towarzyskiego, lat 24)

Praca nad ciałem jest kolektywna, grupowa. Dotyczy to zarówno tancerzy solistów, tańczących w duetach, jak i formacji czy zespołów tańca. Oprócz samego tancerza, jego partnera tanecznego i trenera, w pracę nad cielesnością zaangażowany jest także trener konsultant oraz inne pary, które trenują tancerzy. W formacjach tanecznych *ostrzenie narzędzia* w celu uzyskania idealnego ciała odbywa się na trzech poziomach: jednostki, pary i całej formacji. Dwa pierwsze mają miejsce w tańcu w parach, zaś w formacjach dodatkową trudnością jest

zgranie podwójnych już przecież cielesności tancerzy w jedno, sprawnie i szczególnie funkcjonujące ciało.

Ciało – narzędzie urzeczywistniania konwencji

Wcielanie konwencji może odbywać się poprzez wykorzystanie dwóch podstawowych strategii. Pierwszą z nich jest opisane już pokrótce *ostrzenie narzędzia* – poziom głębszy, wewnętrzny, obejmujący działania polegające na trenowaniu, ćwiczeniu, wcielaniu ruchów. Drugą jest *polerowanie narzędzia* – poziom zewnętrzny, dotyczący powierzchowności, opierający się na zmianie wyglądu, estetyki tancerza. Obie mają bardzo duże znaczenie w karierze tancerza.

Wcielanie konwencji to proces zbliżania się (zawsze niedokończony) do cielesności idealnej (Foster, 1997: 237). Nie można jej osiągnąć, choć cały przebieg nauki i udoskonalania tańca do tego dąży (por. Gromkowska, 2002: 103). Dzieje się tak, ponieważ wymagania, jakie stawia się tancerzom, są coraz bardziej szczegółowe i jest ich coraz więcej. Wygląd, a zatem i konwencja oraz wartości ucieleśnione w wyobrażonym ciele idealnym przekazywane poprzez taniec są internalizowane – co z nimi zgodne, jest dobre, co niezgodne, jest niepożądane. Co ciekawe, wykorzystywanie ciała jako narzędzia powoduje, że jego fragmentom tancerz zaczyna nadawać znaczenie techniczne oraz kojarzyć je i utożsamiać ze szczególną rolą związaną z konwencją tańca. Znaczenia przypisywane są konkretnym ruchom w perspektywie danej konwencji – ta sama część ciała może mieć różne znaczenie w różnych tańcach, np. wywodzących się z odmiennych kultur (Picard, 2002: 350). O nadawaniu znaczeń i nowej funkcjonalności konkretnym miejscom w ciele opowiada poniższy cytat:

prawa strona zawsze do partnera (R. pokazuje ruch)

D.B.: Aha, czucie drugiej osoby, tak?

R.: Tak.

D.B.: Czyli jakieś takie...

R.: Tutaj (pokazuje biodro) i w ramie. Są takie trzy punkty właśnie tylko.

D.B.: A które to są? Rama...

R.: Właśnie tutaj, tutaj jak partner kładzie rękę i tutaj (pokazuje).

D.B.: Aha, czyli dłoń, ramię i tutaj żebra, tak, bok?

R.: Tak, no i jeszcze powinno być jakoś w udach złączone z partnerem.

(tancerka tańca towarzyskiego, aktualnie bez partnera tanecznego, klasa A-st/B-la, lat 16)

Ciało jest narzędziem konwencji, poprzez które urzeczywistnia się ona, gdyż: „rolą ciała jest zapewnienie takiej metamorfozy. Przekształca ono idee w rzeczy

[...]. Ciało może symbolizować egzystencję właśnie dlatego, że ją urzeczywistnia i że jest jej aktualnością” (Merleau-Ponty, 2001: 185). Taniec, a przez to ciało, może być zatem wykorzystywany jako forma transmisji znaczeń, np. dobrej zabawy, smutku, kobiecości. Te przekazywane umiejętności są elementem konwencji. Wynikiem jej oddziaływania jest ukształtowane w określony sposób ciało, jego wygląd, budowa, kształt. Ciało jako wyglądająca i działająca całość. Konwencja wchodzi w ciało również poprzez to, że rządzi miejscami, dzięki którym przebiega komunikacja pomiędzy partnerami. Kwestia ta jednak inaczej przedstawia się w balecie, inaczej w tańcu towarzyskim, a jeszcze inaczej w pozostałych stylach. Z góry, poprzez tradycję i obyczaj, określone jest też kto, kiedy i którym fragmentem ciała wyraża zmianę pozycji. Poniższy fragment opisuje, jak taka komunikacja przebiega pomiędzy tancerzami towarzyskimi:

na sto sposobów [prowadzę], to jest cały, to jest cały ruch ciała, nie da się tego opisać tak po prostu. To jest cała rama. To jest wszystko, nie da się tego opisać. Naprawdę, to jest, to jest/, to już jest technika, to już jest lata uczenia się każdego momentu, na, na tysiące różnych sposobów, w każdym tańcu inaczej. W tańcach standardowych oczywiście najważniejsza jest rama, czyli postawa (1). Prowadzi się partnerkę przez centrum, nie prowadzi się rękami, tylko ciałem. Teoretycznie w najwyższych klasach tańczy się jakieś skomplikowane obroty, szybkie, szybkie układy yy mieliśmy na przykład ręce splecione z tyłu, dotykaliśmy się tylko jakby od klatki piersiowej, do dolnej części, nie wiem, ud yym, więc to jest, to jest technika, no żeby właśnie cały czas być przy sobie, dotykać. Przy tańcach standardowych. W tańcach latyno-amerykańskich też wszystko polega na takim jakby no przeciąganiu się, przyciąganiu, na tym, żeby to wszystko było razem. No to jest jakby, to musi, to jest zlew, zlew dwóch ciał po prostu w, w jedną machinę, to nic innego tu się nie wytłumaczy.

(tancerz i instruktor tańca towarzyskiego, klasa S-st/S-la, student pedagogiki, specjalizacja wychowanie fizyczne i zdrowotne, lat 22)

Konwencja tańca i sam taniec łączy bezpośrednią relacją, dla której ciało jest miejscem przechodzenia, w której się realizuje i urzeczywistnia. Miarą umiejętności tancerza jest możliwość wykorzystania swego ciała do ucieleśnienia, urzeczywistnienia tej konwencji (por. Merleau-Ponty 2001: 164). Zaczyna on pracę nad ciałem, posiadając różne predyspozycje. Zdarza się i tak, że tancerz nie może przekształcić swej cielesności na zgodną z konwencją. Wówczas musi się pogodzić z niskim statusem w subświecie społecznym tańca towarzyskiego lub z niego odejść, np. do subświata, gdzie jego cielesność będzie zgodna z konwencją.

Taniec towarzyski jest tańcem klasy wyższej rasy białej z powodu swojej historii, pochodzenia, ale również kosztów. Wartości te są widoczne w szczególności w tańcach standardowych (Bosse, 2007: 28). Normy dotyczące cielesności

są wymierne, podobne w całym świecie tańca towarzyskiego. Pozwala to na jego standaryzację. Ciała tancerzy są kreowane, kształtowane w oparciu o te międzynarodowe normy (*ibidem*: 27). Konwencja rządzi używaniem cielesności, a konwencją – często stereotypy nie tylko rasowe, ale i płciowe czy też wzorce męskie i kobiece. Określają one nie tylko wygląd tancerza, ale także sposób wykorzystania przez niego jego ciała, np. ruchy biodrami, ułożenie rąk. Znając swoje ciało bardzo dobrze, odczytuje on jego sygnały również jako partnera interakcji. Dzięki tej bliskiej relacji z własnym ciałem jest się w stanie właściwie ocenić swoje aktualne możliwości. Ciało traktowane jako aktor, partner interakcji czasem dominuje, narzuca tancerzowi swą definicję sytuacji. Musi on wówczas mu ulec, negocjować z nim.

Ciało efektywne

By ciało mogło stanowić dla tancerza narzędzie pracy, musi on nauczyć się nim posługiwać. Uczenie się, wprowadzanie danego ruchu, postawy w ciało polega na świadomym, ale automatycznym wykonywaniu tego ruchu. Wielokrotne powtarzanie danego ruchu pozwala później tancerzowi na skoncentrowanie się na wyrazie aktorskim itd. podczas turnieju tańca lub występu. Ponieważ nie można skupić się na wszystkich elementach tańca, treningi mają na celu *usamodzielnienie ciała*, czyli wyrobienie nawyków ruchowych, dotyczących ekspresji.

Ciało, aby było efektywne i używane maksymalnie, powinno się utrzymywać w jak najlepszej kondycji. Dotyczy to codziennej diety, ale także odpowiednich zachowań w trakcie turnieju, np. przebierania się ze strojów tanecznych w dres, zdejmowania butów do tańca, by nie męczyć stóp, picia napojów izotonicznych i innych podobnych działań.

Barbara Bittner pisze o swoim ciele, a zatem narzędziu, instrumencie, że zawsze było jej posłuszne (2004: 55). Poza tym jego niezmiennność przez wiele lat (*ibidem*: 72, 109) umożliwiła jej długą jak na ten zawód aktywność sceniczną – do 54 r. ż. W swej autobiografii opowiada też o tancerce, że „była ona urodzoną baleriną liryczno-romantyczną” oraz wylicza cechy wyrazu i ciała, które za tym przemawiały (*ibidem*: 70). Świadczy to o istnieniu specjalizacji także i w tym stylu tańca. Ilustruje również zależność tancerza i możliwości kreacji od narzędzia, jakim jest jego ciało. Może ono bowiem predestynować tancerza do jakiejś konkretnej formy tańca. Jak pisze Barbara Bittner (*ibidem*: 95), różne tancerki ze względu na ich cechy fizyczne, styl bycia wyrażony w geście, mogły być wykorzystane przez reżyserów w różnorodnych formach tańca (balet klasyczny, nowoczesny) lub w różnych rolach. Chociaż autorka

była wszechstronna w klasycznych formach tańca, sama stwierdziła, iż jedna z ról była „bardzo leżąca w jej *emploi*” (*ibidem*: 103). *Emploi* w języku francuskim oznacza użycie, zastosowanie, w tym wypadku do konkretnego typu ról scenicznych. Bittner wielokrotnie w swej autobiografii podkreśla, że ciało było dla niej przede wszystkim narzędziem wyrażania znaczeń i ekspresji (*ibidem*: 102). Aby tę ekspresję uczynić wiarygodną, wykorzystywała całe swoje ciało, każdy jego fragment i każdy gest (*ibidem*: 99). Píše również o własnym odczuwaniu swego ciała, kiedy ulegało ono chorobie. Było wówczas osłabione i potencjalnie zawodne, co powodowało, że nie była pewna swoich możliwości w tańcu. Wynika to z przyzwyczajenia do używania określonej cielesności. Gdy zmieniają się cechy ciała (np. napięcie mięśni, siła, elastyczność), wówczas tancerz nie wie, jak jego ciało zachowa się w określonych sytuacjach scenicznych, nie jest w stanie przewidzieć jego reakcji i czuje się mniej pewny na scenie.

Ciało może być nie tylko narzędziem wyrażania, ale dla tancerzy zawodowych jest także narzędziem zarabkowania. Skoro ciało i wygląd wysuwają się na pierwszy plan (por. Goffman, 2006: 170–171) w stosunku do wiedzy i umiejętności, trzeba dostosować je do wymagań rynkowych. Poniżej znajduje się cytat opisujący sytuację jednej z tancerek i jej problemy ze zdrowiem wynikające z rynkowych wymagań dotyczących cielesności:

wszystko się zmieniło, jak urodziłam dziecko. Mmm... jestem, jak wiesz, dość znaną tancerką, jestem cenionym pedagogiem i raptem z tej znanej tancerki i z cenionego pedagoga, słyszę:

– No, proszę pani, ma pani ogromną wiedzę, no po prostu no niesamowicie, pani, ale wie pani, co to ten, ten brzuch po porodzie, no nie mogę pani zatrudnić.

Esz ty, w mordę po prostu.

– Tak, nie, no biust ma pani bardzo ładny, ale musi pani coś z tym brzuchem zrobić, wie pani. A tak w ogóle, to nie wiem, nie, nie, nie, no musi się pani jakoś się doprowadzić do jakiegoś porządku. Jest pani za niska i mogłaby pani troszeczkę schudnąć. No dobra, z tym wzrostem to już nic nie zrobimy, ale no proszę tak z siedem kilo schudnąć. Wie pani, bo ja, ja będę miał za cztery tygodnie imprezę i, i, i tak gdyby pani tak z siedem kilo schudła.

No i jak wiesz, jestem samotną mamą, więc co ja robiłam, no musiałam schudnąć to siedem kilo.

(tancerka brzucha, choreografka, pedagog tańca, sędzia,
studentka szkoły tańca jazzowego, lat 26)

Powyższy fragment ukazuje w dosyć bezpośredni sposób, jak normy dotyczące wyglądu, kreowane w tym przypadku przez rynek, ingerują w ciało tancerza, stają się wzorcem, do którego stara się on dążyć i który musi osiągnąć, aby kontynuować taneczną karierę.

Ciało jest narzędziem funkcjonującym w określony sposób. Interwencje w nie (np. lekarskie) wiążą się z jego późniejszym wykorzystaniem przez tancerza. Takie ciało może mieć więcej barier i nie pozwalać tancerzowi na wykorzystanie go w pełni. Aby efektywnie je eksploatować i poradzić sobie z problemami, można starać się usunąć wadę (np. operacyjnie, gdy nie da się ominąć ograniczenia) lub omijać defekt, stosując inne umiejętności choreograficzne i korzystać z narzędzia pomimo jego wad.

Gdy traktuje się ciało jak narzędzie, musi być ono użytkowane zgodnie z przyjętymi regułami. Mają one charakter instytucjonalny. Na ich podstawie stwierdza się, czy sekwencja ruchów wykonana w określony sposób jest charakterystyczna dla danego tańca, czy też nie. Ciało estetycznie idealne jest zinstytucjonalizowane i postrzegane jak instrument, dzięki któremu wytwarza się *wyodrębnioną rzeczywistość* określoną instytucjonalnie. Tancerz ma możliwość, a nawet na pewnym etapie kariery oczekuje się od niego, aby nadawał tańcom swój własny charakter, ale musi on się mieścić w konwencji danego tańca i być z nią zgodny.

Tak jak inne narzędzia wykorzystywane w prawidłowy sposób pozwalają uzyskać prawidłowy, pożądany efekt, tak samo odpowiednie używanie ciała (np. odpowiednie trzymanie w ramie) przekłada się na dynamikę tańca – większą w przypadku tanga, mniejszą w innych tańcach standardowych. Nienależyte stosowanie narzędzia powoduje, że jego wygląd jest całkowicie lub częściowo rozbieżny z obrazem ciała idealnego. Właściwe używanie ciała jako narzędzia jest nauczane na kursach przez trenerów. Jeśli nie robi się tego w odpowiedni sposób, nie uzyska się pożądanego efektu. Ciało wykorzystywane przez tancerza w sposób nieodpowiedni, niezgodny z zasadami, staje się niepełnowartościowe. Nieprawidłowe jego stosowanie uniemożliwia lub utrudnia uzyskanie sensu tańca, co jest głównym zadaniem tancerzy na parkiecie. Bywa również i tak, że niemożność uzyskania niektórych efektów wynika z takich ograniczeń narzędzia, które są nieprzekraczalne, np. koloru skóry, wzrostu itp.

Ciało jest trenowane i podporządkowywane tańcowi sukcesywnie, stopniowo, od małego dziecka. Merleau-Ponty (2001: 162) pisze, że ciało „rozumie” ruch ze znanych sobie wcześniej ruchów (patrz także punkt 3.3.2. *Ostrzenie narzędzia*). Kolejne partie cielesności są włączane w taniec, by u tancerzy najwyższej S-klasy zaangażować całą cielesność (razem z palcami u rąk, rytmicznością, swingową warstwą muzyki). Tym właśnie różnią się między sobą osoby w poszczególnych klasach (odmienny jest stopień wcielenia konwencji). Z tego także powodu, by tancerz rozumiał ruch i aby jego ciało było *samodzielne* w kolejnych klasach tanecznych, wprowadzane są ograniczenia instytucjonalne. W niższych klasach trzeba mieć dobre podstawy, w kolejnych – można

wykonywać coraz trudniejsze figury. Tańczenie skomplikowanych figur jest kuszące, gdyż zwraca uwagę sędziów, ale powoduje, że tancerze skupiają się na wyszukanych ruchach zamiast na podstawach tańca.

Ruchy ciała, jeśli mają przyczynić się do *strategicznego wstępowania*, muszą być świadome, ale samodzielne. Ruch może być nawykowy, jednak tancerz musi wiedzieć, jak go wykonać, umieć go rozłożyć na ruchy składowe, wyjaśnić zasadę danego ruchu. Uczy się tego stopniowo. Ruchy mają wchodzić w jego ciało sukcesywnie, aż staną się częścią naturalnego ruchu, czucia ciała, kiedy tancerz nie będzie musiał o nich myśleć w trakcie tańca, lecz będzie mógł się skupić na detalach kolejnego stopnia trudności, by jego udział w turnieju był jak najbardziej efektywny.

Taneczna i seksualna rola ciała

W tańcu towarzyskim dwie role ciała – seksualna i taneczna (por. Hanna, 1988: XII), są od siebie oddzielone i łączą się tylko pozornie, z perspektywy osoby z zewnątrz. Dla tancerzy cielesność jest przede wszystkim narzędziem zdobywania coraz wyższych pozycji w tańcu, a nie partnera w życiu prywatnym. Mieszanie tanecznej i seksualnej roli ciała nie jest akceptowane. Wynika to z tego, że niekontrolowane impulsy ciała mogą przeszkadzać *strategicznemu wstępowaniu*. Przekroczenie granicy między pozorną a rzeczywistą seksualnością byłoby problematyczne dla osób w parze, których z założenia mają łączyć głównie relacje taneczne.

Tancerz, tak jak aktor (Merleau-Ponty 2001: 124), użycza swego ciała danej konwencji. W sytuacjach wyobrażonych, jak występ na parkiecie, umie odseparować swoje rzeczywiste (postrzegane – jak nazywa to Susan Foster, 1997) ciało od sytuacji życiowej poza występem, kładąc mu wykonywać czynności wyobrażone. Tłumaczy to umiejętnością rozdzielania funkcji seksualnej od wyrażania pozornie seksualnych emocji w tańcu towarzyskim. Jest to również związane z kreowaniem *wyodrębnionej rzeczywistości*. Ciało może być także wykorzystywane jako obiekt pozornie seksualny dla sędziów. Tancerki poprzez odkrywanie czy też modelowanie swego ciała mają wzbudzać erotyczne zainteresowanie u oceniających ich występ. Poniższy cytat prezentuje ten problem bardzo dobitnie:

wydaje mi się to dziwne, jak można do dziewczynki, która przykładowo, która ma dwanaście lat, mówić: słuchaj, masz zatańczyć rumbę tak, żeby ten sędzia, który na ciebie patrzy, nie mógł stać, żeby musiał usiąść, no to wiesz, no to takie niedwuznaczne. No, kurwa, no, no kurwa.

(była tancerka tańca towarzyskiego, lat 24)

Ciało i jego niekontrolowane aspekty (pot, zapach, wzwód, menstruacja) są dla tancerzy naturalnymi elementami fizjologii i są akceptowane. Takie podejście jest u nich kształtowane od dziecka, choć np. oznaki miesiączki u tancerzek czy wzwód u dorastających chłopców może powodować niechęć, poczucie wejścia w zbyt intymną sferę życia partnerów. Zdarzają się jednak seksualne zboczenia, które tancerze uznają za nie do zaaprobowania. Poniższy cytat opisuje jeden z takich przypadków i reakcję na niego:

miałam też kolegę (śmieje się), który (1) chodził bez bielizny na treningi, w samych spodniach [...]. No i właśnie tańce standardowe, no i ja z nim byłam, ja go bardzo lubiłam, ja nie wiedziałam o tym, że on bielizny nie nosi. Yy, bardzo sympatyczny, taki w ogóle fajny kolega. [...] I potem właśnie z nim tańczyłam ten standard, standard. W ogóle świetnie tańczył notabene. I potem mój partner mi mówi, co mu kolega opowiada w pokoju, jak wrócili, że „o, jak ja się lubię obcierać o twoją partnerkę”. No to ja wtedy takie oczy, mówię: „nie, ja już się do niego nie zbliżam, po prostu mowy nie ma”. Jeszcze jak miałam te czternaście lat wtedy, to już mnie to tak w ogóle zdziwiło. No teraz też by mi nie było miło.

(była tancerka tańca towarzyskiego, klasa S-st/S-la, lat 19)

Kwestia ciała i seksualności w tańcu towarzyskim ma także inne znaczenie. Trenujący od dziecka są przyzwyczajani do bardzo bliskiej obecności osób odmiennej płci. Od początku w zasadzie uczą się dopuszczać do kontaktu z drugą osobą, jaki Edward Hall (1976: 170) nazywa fazą bliższą dystansu intymnego. W tym dystansie przeważa maksymalny kontakt skóry, czuć mięśnie, zapach i ciepło ciała partnera, ramiona są splecione. Ma to miejsce podczas niektórych póz tańca standardowego oraz w tańcach latynoamerykańskich, gdyż:

kontakt z partnerem powinien być od kolana, przez całe udo, tutaj, aż do piersi.

(była tancerka tańca towarzyskiego, lat 24)

Jak pisze Hall, dystans intymny, w obu jego fazach, jest zarezerwowany dla osób, z którymi łączą nas bardzo bliskie, intymne stosunki. Faza dalsza kontaktu intymnego bardzo często ma miejsce również w trakcie treningów – na niej bazuje wiele póz i figur tanecznych. Wówczas odległość między partnerami wynosi między 15 a 20 cm i jest możliwa w odniesieniu do osób bardzo bliskich, z którymi wiążą nas zażyłe stosunki emocjonalne. Ponadto w tańcu można zaobserwować fazę bliższą dystansu indywidualnego, gdzie odległość między partnerami wynosi od 45 do 75 cm i jest przeznaczona również dla bliskich. Taniec i jego techniczne wymogi wymuszają na tancerzach od najmłodszych lat, aby dopuszczali do swego dystansu intymnego osoby z początku im obce. Przyjęcie odmiennej perspektywy postrzegania swojego ciała i udostępniania

go innym, różne od potocznych norm dystansu i prezentowania ciała, dotyczą także miejsc uznawanych potocznie za intymne.

Takie podejście do ciała jest wspierane przez trenera, a także rodziców i jest związane z kategorią główną oraz konwencją. Można zatem powiedzieć, że dzieci w tańcu towarzyskim wcześniej niż ich rówieśnicy dojrzewają oraz uświadamiają sobie swą płciowość. Dziewczynki, nie tylko w relacjach z partnerem, wcześniej zachowują się jak kobiety. Dotyczy to również wyglądu i nie jest to dla nich bolesne ani przykre, przynajmniej jeśli chodzi o strój czy makijaż. Zawstydzenie może się jednak pojawiać, gdy w wygląd tancerki próbuje się ingerować za bardzo, np. poprzez wszywanie wkładek imitujących biust.

Zauważmy, że ciało jako narzędzie wykorzystywane w konkretnym celu staje się „bezintymne” – jego potocznie intymne elementy przez tancerzy nie są postrzegane w ten sposób. Normy grupowe każą patrzeć na nie z innej perspektywy. Oto przykład:

R.: Znaczą też były [szatnie] męskie, damskie, czasami też było takie coś, że się wpadało do takiej wielkiej hali i na przykład tam ogólnie hala była dla tych/ nie ma, znaczą były, były męskie, oczywiście tak, męskie, damskie, na przykład czasami były kategoriami, jak duży turniej, wszystko jest zależne od tego jak duży turniej, ile par przyjedzie, wtedy na przykład wpakowali tam na przykład szatnia czternaście–piętnaście lat, klasa D, szatnia czternaście–piętnaście C, żeby ich segregować. A czasami po prostu było upchnięcie wszystkich w jakąś jedną wielką halę i na przykład tam się przebierali, nie?

D.B.: I nie, nie wstydzili się wtedy?

R.: Nie, no właśnie w tańcu się nie ma czego wstydzic tak naprawdę.

D.B.: Nie wiem, a na przykład, że stoi się przed tymi wszystkimi dziewczynami na przykład w samej białiznie?

R.: Luz, znaczą to przez całe/ jak się tyle lat tańczy, no tak właśnie, to jest takie też w sumie dla mnie normalne.

(tancerz i instruktor tańca towarzyskiego, klasa S-st/S-la, student pedagogiki, specjalizacja wychowanie fizyczne i zdrowotne, lat 22)

Dwa ciała w tańcu

Tancerze mają do czynienia z dwiema cielesnościami, od których zależy w różnym stopniu przebieg działania głównego. Taniec towarzyski wyróżnia się *zgraniem* dwóch ciał w jedno (Picard, 2002: 356). Trzeba zatem opanować swoją cielesność, ale także nawzajem swoje ciała i zgrać je w tańcu. W procesie *zgrywania* czy *stańczenia się* tancerze odczuwają swe ciała jako jedność – cielesność tancerza jest przedłużona o cielesność partnera. Ciało innego jest włączane do cielesności własnej tancerza tak, jak obiekt (por. Merleau-Ponty, 2001: 163). Zjawisko to ilustruje poniższy cytat:

jesteśmy jednością. No mówię, to jest, to jest jedność. No jesteśmy/, dlatego trzeba się dograć w parze, to jest to, co mówiłem na początku, że do tego potrzeba być z drugą osobą przez jakiś czas, właśnie tak, żeby z nią tańczyć, żeby się właśnie wczuć, jesteśmy wtedy jednością.

(tancerz i instruktor tańca towarzyskiego, klasa S-st/S-la, student pedagogiki, specjalizacja wychowanie fizyczne i zdrowotne, lat 22)

Jak pisze Peters (1994, za: Picard, 2002: 358), sedno tańca towarzyskiego to rozciągnięcie siebie na innego, odczuwanie tańca przez ciało partnera i odwrotnie. Umożliwia to komunikację na poziomie cielesności pomiędzy tancerzami. Posługują się oni sygnałami znanymi tylko sobie, ale również wyznaczonymi konwencją. Rozciąganie cielesności własnej na cielesność partnera tanecznego przejawia się także w wypowiedziach na temat kontuzji i ruchu. Bardzo ciekawe jest w tym kontekście stwierdzenie jednego z tancerzy występujących w Baltic Cup (emisja 3.12.2008):

generalnie czujemy się dobrze. Pod koniec jive'a mieliśmy problem z kolką, bo kolka nas chwyciła, przede wszystkim mnie, ale jesteśmy sportowcami, do końca musimy pokazać na twarzy, że mamy siłę, energię.

Fragment ten pokazuje, że problem z cielesnością jednego z partnerów jest traktowany przez tancerzy jako problem pary. Widać także odwołanie do autodefinicji, do tożsamości sportowej. Ma ona wpływ na sposób wykorzystania własnego ciała i jego postrzegania.

Ekspresja w tańcu towarzyskim opiera się, jak w innych tańcach, na odgrywaniu gotowych wzorców zapisanych w konwencji. Emocje i gesty, jakich wymaga ekspresja, nie są „prawdziwymi gestami”, gdyż tancerz nie przeżywa ich „sam z siebie”. Nie są też wywołane konkretną sytuacją, ale są wynikiem ich odgrywania. Nie mają zatem normalnego znaczenia gestów, to jedynie część występu (Picard, 2002: 359–360).

Wykorzystanie ciała jako narzędzia powoduje, że konwencja tańca urzeczywistnia się w ruchach, rozbudowie poszczególnych mięśni, wyrobieniu się danych fragmentów ciała, ale także w kontuzjach. Jak przekazuje Merleau-Ponty (2001: 218), ciało musi stać się myślą lub intencją, a zatem konwencją. Z bardzo ogólnej idei, wzorca piękna przeistacza się ona w bardzo konkretny i namacalny obiekt, wnika w ciało tancerza, np.:

partnerka ma już problemy przy staniu jako takie problemy, kontuzje życiowe już do końca, wystające kości haluksowe takie na stopach duże, delikatnie jedno biodro wyżej, drugie niżej, co powoduje też lekkie skrzywienie w kręgosłupie, bo to jest pozycja od dziecka, jakoś tam odchylenie czy coś. Jak tak była przez całe życie, tak tańczyła, dorastała, no to cały czas ta pozycja była.

(tancerz i instruktor tańca towarzyskiego, klasa S-st/S-la, student pedagogiki, specjalizacja wychowanie fizyczne i zdrowotne, lat 22)

Dogrywanie wzajemne swoich cielesności u pary tanecznej może mieć wiele aspektów. Ich ciała muszą *dogrywać się* w długim okresie czasu, ale istotne jest też codzienne *dogrywanie się* przed i w trakcie treningu. Ten proces trwa długo, kiedy tancerze uczą się własnych ciał i sygnałów przez nie przekazywanych i zarazem krótko, np. w odniesieniu do danego spotkania, zgrania ciał każdorazowo. Każdy musi najpierw sam dobrze poczuć się w swoim ciele, wyczuć jego balans, a dopiero później wchodzić w relację z partnerem. Ten etap jest pierwszą częścią wspólnej pracy, dopiero później tancerze stają razem do treningu. Ponadto ważne jest to, że owo *dogrywanie* przebiega w konwencji, w której decydującym tancerzem jest mężczyzna. Partnerka ma odczuwać i słuchać jego sygnałów oraz odpowiednio na nie zareagować. Komunikacja ta jest podstawowym działaniem mającym na celu stworzenie pary tańczącej wspólnie.

Wyspecjalizowanie ciała

Ciało nie jest narzędziem uniwersalnym (Foster, 1997: 241–257), ale jest kształtowane specyficznie dla danej konwencji. Oznacza to, że nawet jeśli jest dobrze *naostrzone* w jednej dziedzinie tańca, to może nie mieć odpowiednich warunków do realizowania innych stylów. Na wysokim poziomie tańca towarzyskiego koniecznie trzeba podjąć decyzję dotyczącą wyboru jednego ze stylów, ponieważ z czasem wymagania w obu stylach rosną i tancerz musi wyspecjalizować się w tańcach standardowych lub latynoamerykańskich.

Ten przymus ma jednak swoją alternatywę. Można wybrać formułę dziesięciu tańców, czyli pięciu standardowych i pięciu latynoamerykańskich. Tancerze wspominali jednak często, iż jest to bardzo kosztowne i wymusza konieczność dzielenia czasu na dwa style, co powoduje, że w żadnym z nich nie osiągnie się perfekcji.

Zdarzają się jednak przypadki, kiedy tancerz jest biegły w kilku formach tanecznych, zazwyczaj pokrewnych. Jest to wówczas uznawane za zaletę. Czasami zaś umiejętności w jednej dziedzinie przeszkadzają w realizowaniu innej (Picard, 2002: 350). Oznacza to, że ciało nie jest uniwersalne, choć może wcielić więcej niż jedną konwencję. Aby tego dokonać, tancerz może albo zająć się konwencjami pokrewnymi, co ułatwia ten proces, gdyż nie trzeba jeszcze raz przyswajać już wcielonych detali ruchu, albo od nowa wcielać konwencję zupełnie niezwiązaną z tą, w której jest biegły. Może to spowodować, że ciało znów staje się *niesamodzielną* i trzeba nauczyć je nowych odruchów, czyli *usamodzielić* w nowy sposób. Przechodzenie z jednej konwencji tańca do drugiej może być trudne i frustrujące, gdyż w nowej nie ma on już takiej kontroli nad swoim ciałem jak wcześniej. Do sprawowania takiej kontroli tancerze na wysokim poziomie są przyzwyczajeni, co dobrze opisuje poniższy cytat:

najpierw klełam, ja tańczę od piątego roku życia, przyszedłam na zajęcia i nie mogę zrobić tył, tył, przód, tył, tył, przód i mi się nogi mylą. No, ludzie kochani, no przecież... co innego jak-bym tańczyła trzy miesiące, ale ja tańczę od piątego roku życia. Ja myślałam, że walnę głową o ścianę.

(tancerka brzucha, choreografka, pedagog tańca, sędzia,
studentka szkoły tańca jazzowego, lat 26)

Z drugiej strony, tancerze bardzo dobrze poznają swoje ciała, pracując z nimi codziennie oraz wykorzystując ich mocne i słabe strony. Bycie tancerzem w jednej konwencji daje predyspozycje do wcielania innych, gdyż ma się już kontrolę nad swoim ciałem i bardzo dobrze je zna. O takiej znajomości własnego ciała opowiada tancerka:

R.: [Znajomość innego stylu tańca] na pewno ci pomoże, bo są jakieś takie rzeczy, które są oczywiste, że istnieje jakaś gramatyka, że i są jakieś rzeczowniki, czasowniki i to się jakoś tam łączy, więc jakiś schemat jest ten sam. I yy tak samo jak w przypadku słów, że się czerpie z łaciny czy z tam, z tych anglosaskich języków i tak dalej. Jest jakaś baza, która ci pomoże uczyć się słownictwa, ale jest też coś, co ci będzie przeszkadzało, czyli melodia języka na przykład. I w, w tańcu jest taki smaczek w ciele ogólnie, to jest coś takiego nieokreślonego, ale jakiś taki wyraz, który ci zostaje z poprzedniego tańca i teraz szybciej się uczysz choreografii, łatwiej mmm, no łatwiej właśnie złapać, gdzie jest ciężar ciała i tak dalej, ale zostaje jakaś taka otoczka, która się narzuca, że to jest jeszcze nie, nie ta konwencja, że to jest niby wykonane, ale **pachnie** inaczej i z tym trzeba długo walczyć.

D.B.: I da się być tancerzem bardzo dobrym w dwóch różnych stylach?

R.: Myślę, że tak, no są tacy (3), nie wiem w na ile różnych, ale to też jest tak, że gusta nas ciągną w jakąś jedną stronę. Ja na pewno bardzo długo jak tańczyłam taniec brzucha, to jeszcze w rękach miałam flamenco i to było widać.

(tancerka, nauczycielka tańca flamenco i tańca brzucha, choreografka,
właścicielka studia tańca, lat 31)

Ciało jest postrzegane jako aktor, odrębny podmiot, który umie, pamięta, wie, bez zastanowienia wykonuje ruchy, w których się **usamodzieliło**, które wcieliło. Tancerz musi wówczas włożyć dodatkową pracę, aby w kontekście nowego tańca oduczyć je odruchów wykonywanych bezwiednie (np. ułożenia dłoni, mimiki, pochylenia głowy). Trzeba wtedy *naostrzyć narzędzie* – ciało pod innym kątem.

Ciało jako narzędzie budowania tożsamości

Tancerze budują swoją tożsamość w oparciu o ciężką pracę i *zarłoczność tańca*, a także o wynik tych działań, czyli swoje ciało. Na dalszym etapie kariery tancerza, np. jako pedagoga, nie ocenia się już w pierwszym rzędzie przez

pryzmat jego ciała. Staje się ono drugorzędne. Umiejętności i wiedza są ważniejsze, a skuteczność nie jest oceniana z perspektywy wyglądu, lecz przekazywania wiedzy.

Ciało tancerza jest zawsze przez kogoś oceniane, np. przez sędziów lub osoby zatrudniające do określonego projektu. Od tej oceny zależy przebieg kariery tanecznej. Tancerz także postrzega własne ciało z perspektywy oceniającego.

Narzędzie zepsute – kontuzja, starość, ciąża

Takie zestawienie przyczyn mniejszej sprawności ciała może zostać uznane za kontrowersyjne. Jednak biorąc pod uwagę główną cechę działań podejmowanych przez aktorów społecznych – efektywność, każdy z tych stanów wiąże się z zaprzestaniem treningów. Tancerz wypada wtedy z normalnego schematu swoich zajęć.

Czas **kontuzji** jest postrzegany jako nieefektywny z punktu widzenia celu głównego i uważany za niewykorzystany. Dodatkowo tancerz odczuwa dyskomfort wynikający z niemożności dowolnego dysponowania swoim ciałem. Kontuzji mogą ulec poszczególne fragmenty ciała. Wspomaga się je wówczas obiektami lub zabiegami mającymi zniwelować i w pewnym stopniu zastąpić je w realizowaniu ich funkcji.

Ciało traktowane jak narzędzie w tańcu ma to do siebie, że się zużywa. Codzienne treningi bardziej zaawansowanych par i wyczerpujące obozy treningowe wyniszczają organizm. Z tym problemem zarówno instytucja Polskiego Towarzystwa Tanecznego, jak i poszczególni tancerze próbują sobie radzić. PTT wpływa na te warunki poprzez zmianę przepisów, np. zabrania tańca w butach na wysokim obcasie dzieciom poniżej 15. r. ż. Jest to przykład organizacyjnego ustalania kontekstu, w jakim realizowane jest działanie podstawowe.

Ciało może być używane w sposób mniej lub bardziej je zużywający. O całkowitym braku zagrożenia nie można tu mówić, gdyż taniec towarzyski jest sportem wyczynowym. Bezpieczniejszych sposobów wykorzystywania ciała tancerze uczą się od swoich nauczycieli, trenerów. Poznanie ciała może mieć zatem nie tylko aspekt praktyczny, ale i teoretyczny, ułatwiający jego używanie. Tancerz bazuje wtedy na wiedzy np. z zakresu anatomii. Umożliwia to lepsze poznanie narzędzia swojej pracy i pozwala nabrać większego dystansu do własnej cielesności, eksploatować ją „zgodnie z instrukcją” trenerów, sędziów itd. *Użytkowanie narzędzia* jest również w pewnym stopniu uwarunkowane negocjowaniem z tym narzędziem sposobów jego używania.

Kontuzja podobnie traktowana jest w świecie baletu. Profesjonalni tancerze jeszcze przed 30. r. ż. odczuwają dolegliwości wynikające z wycieńczenia

organizmu ćwiczeniami, próbami oraz nieprawidłową dietą spowodowaną ciągłą troską o sylwetkę. W ich przypadku wycofanie się z zawodu jest raczej rzadkością. Wówczas przenoszą się oni do roli trenera, dyrektora artystycznego grupy baletowej lub choreografa (Dietz, 1994: 83–84).

Ciało jako narzędzie nieużywane, np. po zakończeniu kariery tanecznej, także niszczy się, tak jak inne narzędzia. Musi być ono stale wykorzystywane w określony sposób, aby nie stracić na wartości. W momencie, kiedy tancerz przestaje trenować, ciało *rdzewieje*, czyli traci wcześniejszą kondycję, zaczynają się problemy zdrowotne. Jak stwierdziła jedna z byłych tancerek, trenerka – wraz z upływem czasu zwiększa się jej wrażliwość muzyczna, interpretacyjna, choreograficzna, ma coraz więcej pomysłów. Jednak ciało to przede wszystkim mięśnie, rozwój w tańcu opiera się właśnie na pracy nad ciałem. W związku z tym dochodzi czasem do odzwyczajania się ciała od czynności, kiedy tancerz nie ćwiczy regularnie. Ciało oducza się odruchów, choć w świadomości, technicznie, one pozostają.

Ciało jest narzędziem, które **w miarę upływu czasu**, braku ćwiczeń staje się zbyt mało sprawne, aby mogło urzeczywistniać idee, doświadczenia, jakie stają się udziałem tancerza. Dewaluje się, niszczy się, nie jest już tak sprawne, jak kiedyś, na wcześniejszym etapie kariery. Tancerz nie jest już w stanie urzeczywistnić idei zawartych w tańcu w takim stopniu, jak wcześniej. To może powodować frustrację, a czasem nawet konieczność przedefiniowania własnej tożsamości (por. Rambo Ronai, 1992: 310 oraz Jakubowska, 2008: 203).

Ciąża tancerki również może być postrzegana z efektywnościowego punktu widzenia jako sytuacja, pod wpływem której ciało zmienia się w sposób niezgodny z konwencją.

Gdy tancerz ma **problemy ze zdrowiem** w trakcie kariery, stara się je lekceważyć tak długo, jak to możliwe, aby nie przeszkodziły one w realizacji celu głównego. Poniższy fragment raportu z obserwacji ukazuje, jakie działania mogą być podejmowane w celu uzyskania wysokich wyników na turnieju tańca. Na Pucharze Okręgu Łódzkiego 2007 miało miejsce następujące zdarzenie. Kiedy wychodziłam z hali, zagadnęła mnie mama jednego z tancerzy, z którym przeprowadzałam wywiad. Poznałam ją wcześniej tego dnia. Zapytałam, kiedy tańczy jej syn. Dowiedziałam się od niej, że właśnie w tej chwili. Na moje pytanie, dlaczego wyszła, odrzekła, że zawsze wychodzi na walcu wiedeńskim, ponieważ gdy tancerze wirują, to ona boi się, że syn może zemdleć, bo ma problemy zdrowotne (za małe płuca i serce w stosunku do wzrostu). Opowiedziała mi następującą historię. Kiedyś, w trakcie tańców standardowych, jej syn zasłabł. Sędzia główny zaczął z nim rozmawiać, ale on powiedział, że chce dalej tańczyć. Sędzia wstrzymał cały turniej, poszedł po

lekarza, który przeprowadził z tancerzem rozmowę i sprawdził, jak się czuje. Był to półfinał. Chłopak dokończył tańce standardowe i po tym półfinale lekarz wziął go na leżankę, potem chodził z nim, zabrał go na dwór, ponieważ mówił, że może to być spowodowane problemami z sercem i płucami. Później tancerz znowu położył się na leżankę. Lekarz cały czas był z nim, rozmawiali. W pewnym momencie podbiegł kolega i powiedział chłopakowi, że teraz tańczy. On zerwał się i pobiegł tańczyć w finale. Sędzia powiedział, że nie dopuści go do startu, chyba że będzie z nim lekarz. Lekarz był więc cały czas obok parkietu, po każdym tańcu pytał go, jak się czuje. Mama tancerza powiedziała, że tak się boi, że nie będzie przy tym tańcu, wtedy lekarz polecił, żeby wyszła. Jeśli chłopak zemdleje, to on go ocuci i że kiedyś stało się tak, że inny tancerz zemdłał na turnieju i zajął pierwsze miejsce. Jej syn w tym turnieju był ostatecznie na drugim. Mama opowiadała mi też sytuację, o której tancerz mówił w trakcie wywiadu, jak wypadła mu rzepka. Wspominała, że syn złożył się w trakcie tańca, ale chciał tańczyć dalej. Lekarz nie pozwolił mu jednak. Mówiła, jakie to dla niej ciężkie, wykańczające psychicznie, patrzeć na tańczącego syna i mieć w świadomości, że coś mu się może stać, że może zemdleć, zasłabnąć. Dlatego właśnie wychodzi z sali.

Generalnie tancerz wykorzystuje ciało do granic możliwości i podporządkowuje je tańcu. Aby umożliwić mu zdobywanie kolejnych szczybli, powinno być utrzymywane w odpowiednim stanie, który pozwoli na jego najbardziej efektywną eksploatację. Tancerze często opowiadali o tym, że dbają o ciało po to, aby móc zdobywać kolejne szczyble tanecznej kariery. Pielęgnowanie ciała wiąże się z dbałością o zdrowie, stosowaniem odpowiednich ćwiczeń i właściwej diety.

Wspomniana wcześniej kontuzja jest główną przeszkodą w realizowaniu działania głównego. Po pierwsze, skutkuje przerwą w utrzymywaniu narzędzia na odpowiednim poziomie, a po drugie, może powodować brak kontroli nad ciałem lub jego fragmentami. Zachodzi wówczas potrzeba **usamodzielnienia ciała** i ponowne nauczenie się codziennych ruchów, jak w przypadku jednego z tancerzy:

jak zdjęli mi gips, to nie mogłem na niej [nodze] stanąć, ona jest jakby, jakbym nie czuł, nie czuję tej nogi. Dopiero muszę się przyzwyczaić do tego, że ona ma ruch, tym bardziej do tańca, skoro to nie jest załóżmy zwykłe chodzenie albo tak. No i właśnie przerwa jest trudna. Mój kolega wrócił po dwóch latach do tańca, albo po roku, nie pamiętam, albo półtora, rok, dwa lata właśnie taka przerwa była i nawet ten specyficzny ruch mniej więcej wie, o co chodzi, prawda, jak tą nogą ruszyć, ale to nie jest tak samo, jak na przykład ja tańczy bez przerwy.

(tancerz tańca towarzyskiego, klasa B-st/B-la, lat 15)

Ciało samodzielne

Usamodzielnienie ciała to jedna z głównych strategii podejmowanych przez tancerzy. Polega ona na wielokrotnym i długotrwałym (nawet kilkumiesięcznym) powtarzaniu danego ruchu w celu jego utrwalenia i „wejścia w ciało” (por. Merleau-Ponty, 2001: 122–123). Wówczas tancerz oddaje ciału kontrolę nad daną częścią występu. Odbywa się to w następujący sposób:

trener mówi, żeby się nie dąsać, tylko iść przed lustro i robić to założmy pięćset razy i jak mi za sześćsetnym nie wyjdzie, to robić dalej i po prostu to jest ważne, bo po prostu to jest tak jakby nawyk. Musi się ciało przyzwyczaić do tego ruchu, bo skoro będę musiał ciągle o tym samym myśleć, to jest tyle informacji w tańcu, że nie będę mógł się skupić na ręce, na nodze, na ciele i ogólnie. Po prostu pewne takie drobniejsze rzeczy muszą wejść, wejść w ciało po prostu, że nie będę musiał o tym myśleć, będę musiał się skupić na przykład ogólnie na postawie i tak dalej.

(tancerz tańca towarzyskiego, klasa B-st/B-la, lat 15)

W *usamodzielnianiu ciała* może dochodzić do punktów zwrotnych. Pisze o tym Merleau-Ponty (2001: 158). Według niego ruchu można się nauczyć wówczas, gdy ciało go zrozumie, gdy wcieli go do swojego świata. Ciało rządzi się swoimi prawami – może nie ulegać tancerzowi przez kilka miesięcy, a później nagle *usamodzielniać się* w danej kwestii, np. ekspresji. Osiąga się to poprzez doświadczenie i praktykę, w tym przypadku sceniczną. Ciało usamodzielnione jako aktor w sposób dla siebie odpowiedni interpretuje czy ukazuje ruchy i konwencję, samo układa się w tańcu. To proces złożony. Ciało uczy się najpierw z pomocą świadomości tancerza, później następuje wcielenie – ciało wykonuje ruchy „obok” świadomości tancerza, który zajmuje się już np. ekspresją. Przebiega to wieloetapowo, jak opisuje poniższy cytat:

Mózg rozumie, ciało jeszcze nie robi. Ciało musi to zrobić ileś razy, mózg musi to przekazać ileś razy ciału, żeby to weszło. I to nie jest tak, na początku, jak ja się uczę, ja się uczę tylko fizycznie, na początku nie ma żadnych uczuć, to co wam powiedziałam, najpierw jest technicznie: ta, ta, ta noga, noga, noga i koordynacyjnie, czyli noga ręka, noga ręka. Ja od razu koordynacyjne zaczynam robić, czasami jak jest coś trudnego, wystukam sobie nogi, dopiero ręce, a najpierw koordynacyjnie. Jak już masz koordynacyjnie, to już pracujesz nad twarzą. Zastanawiasz się, czy mogłabyś się po drodze uśmiechnąć, sposobem takim, to jest jak tańczysz, to ktoś stoi, pyta się: ile masz lat? Kupiłaś psa, a gdzie ostatnio byłaś? Musisz tam już odpowiadać na te pytania. Czytałaś ostatnio książkę, to powiedz mi coś o niej. Tańczysz i opowiadasz, i twój mózg działa niezależnie od twojego ciała. Kiedy to już z/, zaczyna działać, to znaczy, że twoje ciało się tego wyuczyło i możesz wrzucić do tego ekspresję.

(tancerka brzucha, choreografka, pedagog tańca, sędzia,
studentka szkoły tańca jazzowego, lat 26)

Zjawisko nazywane przez rozmówców wejściem konkretnego ruchu w ciało Dariusz Kubinowski (2003: 55) tłumaczy jako proces włączania tych ruchów do pamięci nieświadomej, z której jednostka korzysta również, gdy obserwuje ruch. Zapamiętywanie ruchów jest zatem wynikiem odtwarzania w pamięci nieświadomej aspektów przestrzennych, czasowych i tych związanych z siłą, a także wrażeń wywoływanych przez określone działanie. Każdy ruch, aby stać się elementem pamięci nieświadomej, musi być zrozumiany przez aktora społecznego na podstawie jego własnego doświadczenia. Dotyczy to także badaczy tańca (*ibidem*: 68).

3.3.2. Ostrzenie narzędzia

Ostrzenie narzędzia to wykorzystywane przez tancerzy taktyk, których celem jest jak najlepsze wyćwiczenie, przygotowanie ciała do pełnienia roli narzędzia *strategicznego wstępowania*. W odróżnieniu od strategii *polerowania narzędzia*, obejmują one bardziej długotrwałe wyniki, związane prawie zawsze z pracą fizyczną. Do *ostrzenia narzędzia* wydelegowane są specjalne osoby, czyli trenerzy macierzyści i konsultanci zewnętrzni, którzy weryfikują taniec, a także uświadamiają tancerzowi ciało i uczą odpowiednich ruchów.

Podczas *ostrzenia narzędzia* dochodzi do wcielania konwencji, czyli do wejścia kultury grupy w namacalną i biologiczną cielesność. Kreowanie cielesności (*ostrzenie narzędzia*) przebiega także poprzez dyskurs i kulturę (Goldberg, 1997: 305), np. kulturę grupy i interakcje z trenerami czy innymi tancerzami oraz rozmowy dotyczące ideału ciała. Ciało tancerza podlega ciężkim treningom, zintensyfikowanym zwłaszcza przed turniejem. Wówczas przygotowania są bardzo szczegółowe, a ćwiczenia nastawione na osiągnięcie jak najlepszych rezultatów na zawodach.

Jedną z umiejętności, które tancerz musi nabyć, jest przekazywanie publiczności emocji związanych z konwencją danego tańca. Wiąże się to z goffmanowską autentycznością roli/występu. Przekaz powinien być realizowany za pomocą całego ciała (Bittner, 2004: 99). Gra aktorska jest konieczna dla okazywania uczuć w konwencji danego tańca. Pomimo iż trenerzy i tancerze twierdzą, że tancerz może „wyrazić siebie” albo „zinterpretować” taniec po swojemu, wydaje się, że ramy tańca towarzyskiego są na tyle sztywne, że nie pozostaje tu wiele miejsca na własne kreacje. Środowisko utrzymuje zaś taką opinię, by podtrzymywać wrażenie (u innych i u siebie), że taniec towarzyski jest także sztuką, a nie tylko sportem. Do własnej interpretacji dochodzi tylko na bardzo wysokim poziomie, gdy ciało jest już narzędziem bardzo podległym tancerzowi. Taka sytuacja miała miejsce podczas Pucharu Okręgu Łódzkiego

2007. Zapytałam znajomego trenera, jak to jest możliwe, żeby jednemu tańcu, który ma coś wyrażać i tej samej choreografii nadać indywidualny charakter. Odpowiedział, że gdy ja ruszę ręką, to nie będzie to samo, jak wtedy, gdy on ruszy ręką. Na przykład paso doble nie jest walką z bykiem, ale opowieścią o walce z bykiem. Ta sama figura może wyglądać inaczej w interpretacji różnych osób, lecz jej charakter musi pozostać taki sam. Mówił o jednej z figur – machaniu płachtą. Jeden tancerz może zatańczyć w sposób sugerujący złapanie byka, inny tak, jakby zwierzę to tylko otarło się o „torreadora”.

To, w jaki sposób interpretuje się daną muzykę, odróżnia od siebie tancerzy różnych klas. Odmienności leżą w stopniu *naostrzenia narzędzia*. Im bardziej jest ono *naostrzone*, efektywne, tym lepiej tancerze mogą przy jego użyciu, za jego pośrednictwem zinterpretować muzykę, ruch, emocje. Poniższy cytat obrazuje różnicę pomiędzy możliwościami par z niższych i z wyższych klas:

Ale gdybym, gdybym pani pokazał kasetę no Mistrzów Świata, amatorów, a jednych z czołowych par zawodowców, włoskiej pary, ja mówię o standardzie, bo tam najbardziej to widać, i najbardziej na walcu angielskim, gdzie ten rytm jest prostu raz, dwa, trzy, raz, dwa, trzy i tak dalej. To, to gdyby tak kazać zatańczyć parze E-klasowej, D-klasowej, to ona by zginęła natychmiast, bo on inaczej interpretuje rytm. W klasach niższych interpretacja rytmu i w ogóle dosyć długo tak jest, interpretacja rytmu jest taka, że właściwie jak jest raz, jak jest dwa, jak jest trzy, czyli to (trzy razy uderza w stół ręką), to para w tym momencie staje (uderza raz ręką o stół) na nodze. Natomiast, jak on liczy „pierwszy”, bo ja na przykład używam, nie używam do liczenia raz, dwa, trzy, ja używam pierwszy, drugi, trzeci, dlatego że to jakby ułatwia tańczenie, słowo, słowo, długie słowo, a liczone rytmicznie, w rytmie narzuca inny ruch, po prostu ten ruch jest swobodniejszy. Takie raz, dwa, jest takie, takie zatrzymane w podłodze, pierwsze, drugi, to jest takie, takie przesunięte, przechodzone z nogi na nogę. I, i, i para, ta, ta, o której mówię, ci mistrzowie i w ogóle te pary na tym poziomie, tańczą w ten sposób, że tam, gdzie para stoi, to oni jeszcze tańczą.

(trener tańca towarzyskiego, sędzia, były tancerz, lat około 50)

Bardzo ważnym elementem oceny tańca jest technika, która powinna zostać wcielona. Umożliwia ona tancerzowi lepsze wpasowanie się w konwencję, lepszy „wygląd”, bardziej dostosowany do ciała idealnego³⁴. Na podstawie tego, jak para wygląda w tańcu, sędzia może ocenić jej umiejętności techniczne. Opisuje to poniższy cytat:

ja nie mam czasu analizować, ile on błędów zrobił i jakie błędy zrobił, ponieważ jeżeli ktoś tańczy poprawnie i korzysta z techniki, to on automatycznie jakby wygląda lepiej. To wynika, to wynika jakby z tego, że, że to wszystko bardziej się trzyma kupy, bardziej, bardziej ma sens. Bo cały ruch wynika z techniki, z tego, jak się postawi nogę, jak się ją obciąży, czy się stanie,

³⁴ Por. kontrola nad ciałem w kulturystyce i anoreksji w: Gromkowska, 2002: 153.

czy się ugnie, czy się nie ugnie, czy się zablokuje i to jest jakby to wszystko, co tworzy. Więc jeżeli ktoś mi się porusza poprawnie i robi to, ja to czuję, że on na pewno robi wiele rzeczy, wiele rze!, to wszystko lepiej niż ten, który gdzieś tam troszkę mu to zgrzyta. Bo, bo to natychmiast zacznie zgrzytać. Jeżeli ma się poprawny ruch, ma się poprawną technikę, to będzie ten taniec wyglądał.

(trener tańca towarzyskiego, sędzia, były tancerz, lat około 50)

Ostrzenie narzędzia podlega kontroli społecznej ze strony partnera, trenera i rodziców. Jest ono uznawane za pracę. Sprawdzane są jego zewnętrzne objawy, jak oznaki zmęczenia, pot. Gdy one nie występują, uznaje się, że trening „poszedł na marne”, a zatem nie był efektywny. Podobnie jak w przypadku wyglądu, nieprzystosowanie ruchów czy umiejętności tancerza do konwencji może spotkać się z sankcją kontroli społecznej, np. ośmieszeniem (por. Berger, 1999: 73) lub naciskiem społecznym.

Jeśli ciało ma być utrzymane w dobrej formie, musi być *ostrzone* nieustannie. W swojej autobiografii Barbara Bittner pisze, że ćwiczyła codziennie, włącznie ze świętami i niedzielami (2004: 109–110). Nazywa ten trening reżimem i dyscypliną. Nawet wyjeżdżając na festiwale baletowe jako widz, zabierała ze sobą baletki, nuty i kostium, aby przeprowadzać próby kondycyjne, gdyż wielogodzinne siedzenie na widowni mogło być zagrożeniem, jak twierdzi, dla jej formy tanecznej (*ibidem*: 79). Jej ciało podlegało *ostrzeniu* od najmłodszych lat pod okiem nauczycieli tańca i gry aktorskiej, a zatem przebiegało to w sposób sformalizowany i zinstytucjonalizowany. Chcąc stanąć na wysokim poziomie i stać się profesjonalną tancerką, musiała codziennie „szlifować formę” (*ibidem*: 28, por. Gromkowska, 2002: 184).

Ostrzenie narzędzia, nawet jeśli dotyczy tancerza biegłego w innym stylu, w danej dziedzinie tańca trwa bardzo długo, około 10 lat i wiąże się z bardzo ciężką i długotrwałą pracą. Proces ten musi także przebiegać pod okiem nauczyciela dysponującego ciałem ekspresyjnym, odwołującym się do idealnego. W *ostrzeniu narzędzia* i socjalizacji, w ciało postrzegane tancerza wcielane są elementy ciała ekspresyjnego, czyli nie tylko ruchy, wygląd ciała idealnego, zgodne i wynikające z konwencji, ale również indywidualne cechy ciała nauczyciela. Można wówczas poznać, kto uczył tancerza (por. Wainwright, Williams, Turner, 2006: 540). Konwencja wcielona w cielesność nauczyciela staje się konwencją wcieloną w cielesność ucznia. Dopiero w dalszych fazach procesu nauczania tancerz uczy się odróżniać, co jest konwencją, a co inwencją nauczyciela i tańczy w ramach konwencji, ale z własną inwencją. Ukazuje w ten sposób w tańcu swoje indywidualne cechy. Jak przebiega ten proces prezentuje poniższy cytat:

R.: do pewnego stopnia może się dać [rozpoznać, kto jest nauczycielem tanca], przy czym ja też nie mam aż takiej dobrej orientacji, więc na pewno nie wszystko bym rozpoznała. To widać na przykład w szkole, jak oglądam uczennice, z, wiem, że one są właśnie z tej szkoły, czy z drugiej, czy tam powiedzmy z trzech szkół, w których jest ograniczona liczba tancerek. Będę w stanie pokazać, kto się u kogo uczył tak na oko albo czasami po jakimś detalu, że gdzieś w dłoni zostało coś takiego, co wiadomo, że zostało odziedziczone po danej osobie. Ale to łatwiej zobaczyć na początku niż potem, bo, bo im dłużej człowiek się uczy, im więcej źródeł ma, tym bardziej wychodzi jego styl osobisty, bo na początku nie sposób, jak się człowiek zaczyna uczyć tańca, nie sposób odróżnić tego, co jest stylem osobistym nauczyciela, a tego, co jest rzeczą właściwą, czyli flamenco. I dlatego przyswaja się wszystko razem z rzeczami osobistymi, a potem się je odrzuca gdzieś w trakcie albo zostawia, jeśli są fajne.

D.B.: I co przychodzi na ich miejsce?

R.: No coś swojego najlepiej (lekki śmiech), ale też właśnie rzeczy własne przychodzą po jakimś czasie, także przez parę lat raczej będzie się wykorzystywało elementy nauczone, mniej więcej tak samo, jak się ich nauczyło.

(tancerka, nauczycielka tańca flamenco i tańca brzucha, choreografka, właścicielka studia tańca, lat 31)

Do *ostrzenia narzędzia* można zaliczyć także taktyki przygotowywania go do występu, czyli rozgrzewkę, ale również stosowanie się do pewnych zasad, które pozwolą na jak najefektywniejsze jego wykorzystanie. Należą do nich: niewychładzanie ciała po pierwszym bloku tańców, niekładzenie się, niecho-dzenie w butach na obcasie ani w stroju, by ciało mogło odpocząć, a nogi nie były zmęczone w trakcie tańca sędziowanego.

Ostrzenie dwu cielesności

Jeśli tancerz długo uczy się techniki tańca indywidualnie, może to spowodować przyzwyczajenie ciała. Trudno jest później tańczyć te same kroki, figury w parze (patrz: Foster, 1997). Komunikacja między cielesnościami jest tak niezbędna, że trenowanie bez niej uniemożliwia wstępowanie w parze. Poniżej znajduje się opis tego zjawiska:

R.: Inaczej się tańczy samemu, inaczej z się tańczy z partnerem i boję się, że jakbym teraz na przykład zaczęła tańczyć sama, yy jak kiedyś, to trudno by było mi znowu przejść na to, że tańczę z partnerem, bo ja przez dłuższy czas, bo dłuższy czas tańczyłam, bo jak chodziłam tam do trenera, później dopiero właśnie u Michała, to tam przed te, dłuższy czas tańczyłam sama i gdy przyszedł partner, to, no to było całkiem, to jest całkiem inaczej się tańczy niż, niż samemu po prostu.

D.B.: A na czym polega ta różnica?

R.: Na tym, że jak idę sama, to idę sama, robię te kroki i ogólnie, a gdy już muszę yy złączyć się z partnerem, to muszę też patrzeć, czy go nie nadepnę, czy coś, a jeszcze jak ktoś robi coś

źle, no to już w ogóle, ale jak mówię, to, to jest duża, dużo inaczej się tańczy samemu, a dużo inaczej się tańczy razem.

(tancerka tańca towarzyskiego bez klasy tanecznej,
aktualnie bez partnera tanecznego, lat 17)

Dogrywanie się czy też *ostrzenie narzędzia* indywidualne lub w parze odbywa się poprzez trenowanie w kolejnych etapach. Pierwszym z nich jest trenowanie indywidualne, czyli samodzielne opanowanie danego ruchu, następnie ćwiczenie go w parze, w trzymaniu ćwiczebnym, czyli wstępne *dogrywanie się* cielesności. Gdy tancerze opanują te umiejętności, wówczas trenują w parze w trzymaniu turniejowym. Jest to *dogrywanie się* cielesności i przygotowywanie ich do prezentacji zgodnej z konwencją³⁵.

Partnerzy czują swoje ciało i ostrzą je w kontekście współpracy. Dostosowują *ostrzenie narzędzia* do siebie nawzajem, do konkretnego partnera. Choć partnerowanie jest umiejętnością samą w sobie, to jednak, aby zdobywać najlepsze wyniki na turniejach tańca, należy dostosować się nawzajem do ciała konkretnego partnera. Dlatego też treningi par turniejowych dzielą się na treningi samodzielne (w których mogą uczestniczyć także osoby bez pary) oraz tzw. treningi *praktis*, czyli nastawione na dopasowanie cielesności partnerów do siebie. W tańcu w parach tancerze uznają za sukces sytuację, gdy uda im się płynnie zgrać swoje ciała.

Porozumiewanie się w tańcu przebiega początkowo przy pomocy słów (np. odliczanie), później gestów (np. kiwnięcie głową), a w bardzo dobrze zgranych parach, których umiejętności są na wysokim poziomie, na podstawie komunikowania się pomiędzy cielesnościami. Polega to na prowadzeniu partnerki przez partnera, czyli reakcji pierwszej na akcję drugiego. Takim układem ról rządzi konwencja i nie ma możliwości ich odwrócenia bez szkody dla oceny, gdyż:

w tańcach standardowych partner jest tak jakby inicjatorem całego ruchu, a w tańcach latino/, prawda, no bo prowadzi partnerkę, ona tak jakby podąża za nim, jak linia, a w tańcach latynoamerykańskich partnerka kokietuje partnera i ona go jakby prowokuje do, prowokuje do tańca.

(tancerz tańca towarzyskiego, klasa B-st/B-la, lat 15)

Interesująco opisuje zjawisko prowadzenia jedna z moich rozmówczyń – tancerka tańców dawnych (m. in. średniowiecznych, renesansowych,

³⁵ Dane te zostały uzyskane z wywiadów swobodnych oraz potwierdzone podczas obserwacji egzaminu na instruktora tańców towarzyskich.

tradycyjnych). Podczas wywiadu odwołała się ona do języka węgierskiego, w którym mówi się, że mężczyzna tańczy, a kobieta „jest tańczona”.

W podobny sposób role poszczególnych płci są podzielone w balecie. Kobiety grają zazwyczaj uległe, oczekujące na księcia bohaterki (Goldberg, 1997: 307). Role kobiece i męskie mogą być przypisane na zasadzie „naturalnych”, „wrodzonych” różnic w tańcu obu płci. Odmienności te są jednak określone społecznie i przypisywane, tak jak inne elementy *gender*, osobom obu płci (Daly, 1997: 112; Gromkowska, 2002: 145). Stereotypizacja ról płciowych jest zjawiskiem bardzo rozpowszechnionym w świecie społecznym tańca. Poddaje się jej także ciało, wciela ono ruchy i przekształca się zgodnie z nimi.

Ciała tancerzy w tańcu muszą być zgrane i integrują się poprzez dominację i komunikację. Stają się uniwersami symbolicznymi. Przez niektóre fragmenty ciała przenoszone są znaczenia, które umożliwiają czytanie ruchów partnera. To, w jaki sposób przebiega porozumiewanie się, zależy od tego, jak długo para wspólnie tańczy, a także jaką posiada klasę. Tancerze bardzo dobrze zgrani wydają się dysponować jednym ciałem. Cieleśnym medium komunikacji między nimi jest m. in. rama. Stabilizuje ona kontakt i umożliwia wydawanie i odbieranie poleceń partnera. Dla porównania, w tangu argentyńskim, które w dużym stopniu ma charakter tańca improwizowanego, tancerze oceniają wzajemne dopasowanie w oparciu o trzy kryteria. Pierwszym z nich jest dopasowanie fizyczne, np. wzrost, budowa ciała. Drugim jest muzykalność, szczególnie istotna na wysokim poziomie umiejętności, która pozwala interpretować melodię i rytm w podobny sposób. Trzecim jest pasja tańca oraz znajomość jego kulturowych korzeni, co z kolei daje parze możliwość pełniejszego wejścia w konwencję na parkiecie (Olszewski, 2008: 68–72).

Komunikacja w tańcu jest umiejętnością wcielaną latami, stopniowo i długotrwale. Dotyczy nie tylko aspektów technicznych, ale również atmosfery tańca, którą tancerze muszą umieć wykreować poprzez swoje ciała. Przydatne są tu *techniki otwierające*, ponieważ:

R.: [...] to jest raz ta technika, ten ciężar, dwa jest to, czy oni, oni tańczą ze sobą, czy patrzą na siebie, czy właśnie tą grę całą tworzą wokół, wokół swojego tańca.

D.B.: No właśnie, po czym ty to poznajesz? Że para tańczy razem, a nie tak jakby obok siebie?

R.: Znaczy z efektu artystycznego to widać to od razu, czy na przykład w tańcach latynoamerykańskich generalnie to jest, to jest takie ważne. Czy na przykład jest rumba, taniec miłości, na który najłatwiej chyba to opowiedzieć. Czyli, czy oni stwarzają wrażenie tego, że faktycznie ta dziewczyna, powiedzmy, jest zakochana w chłopaku, że oni st/ stwarzają to wrażenie miłości wokół siebie, że patrzą sobie w oczy, że czułe gesty wykonują, że te gesty są do siebie.

(była tancerka tańca towarzyskiego, klasa S-st/S-la, lat 19)

Komunikacja między cielesnościami umożliwia zrobienie odpowiedniego wrażenia na sędziach oraz dowodzi dojrzałości i umiejętności pary. Jest zatem podporządkowana efektywności i *strategicznemu wstępowaniu*. Stanowi również jeden z elementów oceny. Konwencja tańców latynoamerykańskich opiera się na „walce płci”, kokietowaniu. W nich to kobieta jest inicjatorką poszczególnych ruchów, figur. Obie te konwencje, standardowa i latynoamerykańska, są podporządkowane stereotypowym rolom płciowym. Partner ma być aktywny i dominujący, jest „kierownikiem” pary, jej podstawą. Partnerka ma być dekoracją, ozdobą, musi być podległa i bierna, podążać za nim. Partner poprzez komunikację z cielesnością partnerki w kilku określonych punktach ciała ma możliwość sterowania, dominowania nad sytuacją. Rolą partnerki jest wsłuchiwanie się w cielesność partnera, co potwierdza poniższy cytat:

partner musi prowadzić, czyli właśnie przez tą ramię, przez bok jakby kontroluje to, co tańczy, czyli nawet nie musi znać układu, nie musi znać kroków i jak właśnie są te trzy punkty, czy cztery, no to też zależy od poziomu, no to właśnie on może kontrolować to, co robi partnerka. Może sobie wymyślać dowolne kroki i właśnie przez to, że tu będzie nacisk na rękę, to partnerka będzie czuła, że ma się tutaj odwrócić, a tutaj zrobić to. Albo na przykład właśnie za rękę, jak jest w łacinie. To właśnie też dociągnąć, przycisnąć. [...] partnerka jest taką ozdobą pary, też dużo zależy od niej, no bo jednak jak partner będzie nam pokazywał, że mamy tutaj się wygiąć, no a partnerka się nie wygnie, tylko będzie stała, no to, no też.

(tancerka tańca towarzyskiego, aktualnie bez partnera tanecznego, klasa A-st/B-la, lat 16)

3.3.3. Polerowanie narzędzia

Polerowanie narzędzia to taktyki i działania, jakich podejmują się tancerze w celu uzyskania odpowiedniego wyglądu związanego z konwencją tańca, a zatem ze zwiększeniem swoich szans na uzyskanie wyższych ocen od sędziów. Należą do nich:

- wybieranie odpowiedniego stroju podkreślającego zalety sylwetki lub ruchu; eksponowanie efektywnych lub ukrywanie nieefektywnych, z punktu widzenia tancerza (posługującego się perspektywą sędziów), fragmentów ciała;
- opalanie się lub stosowanie samoopalacza (dotyczy obu płci)³⁶;
- układanie fryzury (przez mamę lub fryzjera);
- makijaż (także całego ciała, np. pudrem brązującym, brokatem).

³⁶ Opis kulturowych zmian dotyczących opalania i karnacji skóry Czytelnik znajdzie w pracy A. Gromkowskiej (2002: 116–117).

Polerowanie narzędzia podlega ograniczeniom:

- oficjalnym – związanym z regulaminem PTT;
- nieoficjalnym/proefektywnościowym, np. użycie poszczególnych taktyk

polerowania narzędzia jest uzależnione od tego, czy mają one służyć jednemu stylowi, czy też dwóm oraz do jakiej konwencji mają być dostosowane. Opisuje to poniższy cytat:

najlepiej, jeśli to jest neutralna fryzura w sensie, na przykład ja się czeszę, wszystkie włosy albo do tyłu, albo tak trochę na bok (pokazuje), do tyłu i na bok. Po prostu musi być to neutralne, ale na przykład nie może być, na przykład jakbym tańczył sam standard, to nie mogę się rozczochrać [...] tak, no bo to też nie pasuje do fraka przykładowo, jak założyć. Czyli to jest ważne.

(tancerz tańca towarzyskiego, klasa B-st/B-la, lat 15)

Polerowanie narzędzia rządzi się normami specyficznymi dla środowiska tancerzy tańca towarzyskiego, które mogą być gorszące dla osób z zewnątrz. Dotyczy to m. in. strojów ukazujących odkryte ciało u małych dziewczynek. Ich sukienki są zazwyczaj seksowne, uszyte z jaskrawych materiałów, odsłaniają wiele fragmentów ciała. Taki wybór jest związany z *wyodrębnioną rzeczywistością tańca*. *Polerowanie narzędzia* ma na celu przemienienie wyglądu tancerza w taki, który odpowiada konwencji. Bywa to związane z całkowitą jego odmianą. Może być to tak duża ingerencja w ciało, że skutkuje pogorszeniem wyglądu, np. skóry makiżem, pudrami czy solarium, zniszczeniem paznokci, włosów itd.

Polerowanie narzędzia to takie jego przekształcanie, aby występ wydał się bardziej autentyczny. Rolą tej czynności jest spowodowanie, że tancerz będzie lepiej ucieleśniał wartość tańca, np. elegancję, klasyczny charakter, piękno, odwołanie do przeszłości w tańcach standardowych (Bosse, 2007: 30–32). *Polerowanie narzędzia* dokonuje się zatem w ramach pewnej konwencji i jest jej podporządkowane. Ze zjawiskiem tym wiążą się taneczne cechy charakteru, do których zaliczyć można: elegancję, pewność siebie, zwracającą uwagę, charyzmatyczną osobowość. Mogą zostać nabyte w procesie socjalizacji w środowisku tanecznym. To one nadają występowi autentyczność i pozwalają lepiej wykreować *wyodrębnioną rzeczywistość tańca*. Ich znaczenie dla występu i ogólnej oceny tancerza przedstawia poniższy cytat:

ja zawsze patrzę na osobowości i jak patrzę na tancerza, to raczej patrzę mu w oczy niż na nogi (lekki śmiech). I po prostu to, to jest tak, jak z tymi obrazami, że ymm, z wszelką sztuką, albo, albo bierze, albo nie bierze, tak? Po prostu jeśli mnie tancerz przekona, to, to, to mnie przekonał [...] charyzmą. Przede wszystkim, yy w tańcu brzucha przekonuje mnie na przykład elegancja, także w tańcu brzucha właściwie nie chodzi o charyzmę, tutaj w ogóle nie ma czegoś takiego, [...] bo jest yy to jest bardziej rozrywkowy taniec, ale no charyzma tak, w tym sensie, że ma się yy dar, ymm, pociągania za sobą tłumów, tak? Że po prostu teraz nadajemy temat,

że teraz się wszyscy świetnie bawimy i uśmiechamy, i wszyscy się świetnie bawią i uśmiechają. Bo są takie dziewczyny, które pomimo że uśmiechają się same, to nie pociągną za sobą reszty.

(tancerka, nauczycielka tańca flamenco i tańca brzucha, choreografka, właścicielka studia tańca, lat 31)

3.3.4. Komunikowanie cielesności

Opisane poniżej zjawiska dotyczą przekazywania wiedzy zawartej w ciele przez trenerów. Komunikowanie cielesności przez nauczyciela tańca ma miejsce głównie w przypadku traktowania cielesności jako **materiału i narzędzia**, a nie w sytuacji postrzegania jej jako partnera interakcji. Można powiedzieć, że ta ostatnia relacja jest indywidualna, intymna.

Etapy komunikowania

Aby można było przejść do komunikowania cielesności tancerzowi, musi zostać zbudowana platforma porozumienia. Oznacza to, że musi on poznać filozofię, system estetyczny tańca czy też podstawowe jego założenia (Grau, 2005: 143–149). W każdym tańcu gesty i ruchy są uzależnione od stylu, ponieważ każdy jest wytworem określonej kultury. Poszczególne elementy tańca, wykorzystywane wzory form ruchowych są częścią rzeczywistości danej społeczności, w której powstał. Obdarzenie określonym sensem, wyznaczenie celów tańca i jego przeznaczenia (np. taniec magiczny, obrzędowy, religijny, ludyczny i in.) w pewien sposób świadczy o wartościach wyznawanych w danej społeczności oraz o cechach psychicznych jej członków (Kubinowski, 1997: 19, 81–83). W wielu tradycyjnych społecznościach jest on działaniem ugruntowującym porządek społeczny, w szczególności role kobiety i mężczyzny (*ibidem*: 100). Także przeobrażenia kulturowe i społeczne powodują zmiany w stylu tańczenia, w dopuszczalnych relacjach pomiędzy tancerzami, repertuarze ruchowym (*ibidem*: 29). Aby zatem móc nauczyć adepta sztuki tanecznej właściwego używania ciała, musi najpierw zostać skonstruowany pewien zestaw podstawowych wartości, reakcji. Tancerz powinien najpierw zacząć postrzegać swoje ciało zgodnie z konwencją danego tańca. Jak twierdzi jedna z moich rozmówczyń:

Najpierw musisz poznać narzędzia swojej pracy, żeby zacząć z nimi potem pracować. Ruchy techniczne, które im [uczennicom] daję, to daję tylko po to, żeby one mi się nie nudziły, bo ja mam na początku do odwalenia bardzo dużo innej roboty, takiej właśnie, zaznajomienia się z ich ciałem. Z ich głowami mam dużo roboty i, i ja muszę mieć okazję popracować z nimi i ich głowami, a nie będę pracować normalnie z tymi głowami, bo nie wytrzymają, one chcą tańczyć. Więc te ruchy techniczne, które im daję, są proste i są tylko drogą do dojścia do tego,

żeby poznały, co to jest naprawdę prawa ręka i lewa ręka i że mamy pięć palców, a nie łapę. Więc pierwszą rzeczą, jaką robię, to pracuję nad świadomością ich ciała.

(wywiad z tancerką tańca arabskiego, choreografką, pedagogiem tańca, sędzią, studentką szkoły tańca jazzowego, lat 26)

Jeśli nauczyciel nie stworzy takiego porozumienia z tancerzem, wówczas ich doświadczenia związane z własną cielesnością będą nieprzekładalne. Cielesność nie jest bowiem dana sama w sobie, ale budowana w oparciu o kolejne doświadczenia i doświadczana indywidualnie. Na tym właśnie polega trudność tej komunikacji. Nie jesteśmy w stanie sprawdzić, w jaki sposób inny doświadcza swej cielesności. Trzeba to robić jedynie pośrednio. Aby to umożliwić, należy wprowadzić do świadomości tancerza perspektywę doświadczenia cielesności właściwą danej konwencji tanecznej. W różnych konwencjach tanecznych cielesność doświadczana jest trochę inaczej, np. w tańcu towarzyskim, flamenco, tańcu jazzowym, tańcu brzucha, balecie, polskim tańcu ludowym. Proces przekazywania tej perspektywy jest długotrwały, zindywidualizowany, dlatego też nauczyciele często starają się prowadzić go na różne sposoby, opisane poniżej. Dariusz Kubinowski (*ibidem*: 90–95) w swojej książce na temat tańca ludowego przytacza trzy procesy przekazu, dzięki którym jednostka może nauczyć się tańca. Pierwszym z nich jest przekaz wizualny, opierający się na obserwowaniu osób tańczących, drugim – audialny, związany z zapamiętywaniem muzyki i rytmu, natomiast trzecim – kinetyczny, gdzie nauka tańca odbywa się poprzez sam ruch, towarzyszenie osobie umiejącej tańczyć. Te trzy procesy nie występują oddzielnie, ale są łączone, aby umożliwić jak najlepsze przyswojenie ruchu tanecznego. Nie zawsze są też wystarczające. Autor opisuje również nietypowe, bardzo zindywidualizowanie metody nauczania.

Gdy tancerz przyjmie już perspektywę doświadczenia swej cielesności utrwaloną przez dany subświat społeczny, wówczas nauczyciel może zacząć się z nim komunikować.

Aby trener mógł przekazać tancerzowi wiedzę, musi uzyskać dostęp do jego cielesności, jej zasobów, umiejętności. Komunikacja tancerz–nauczyciel przebiega na **dwóch poziomach**:

- **werbalnym** – pozornie najskuteczniejszym i najprostszym, lecz w rzeczywistości niewystarczającym. W trakcie moich rozmów z tancerzami wielokrotnie próbowali oni dodatkowo zilustrować swoją wypowiedź ruchem, gdyż werbalny sposób komunikowania nie pozwalał im na właściwe dotarcie do słuchacza;

- **cielesnym** – czyli sprawdzaniu przez nauczyciela poziomu umiejętności tancerza poprzez improwizację. Trener może wówczas zaobserwować ze swej perspektywy pracę tancerza, aby pomóc mu w dalszym rozwoju.

Jeśli uczeń zinternalizował wcześniej sposób postrzegania i doświadczania cielesności, nauczyciel może przejść do nauki konkretnych ruchów. Komunikacja ta przebiega w następującej kolejności:

- opisy techniczne, czyli dokładne omówienie, jak należy poruszać poszczególne fragmentami ciała;
- odwoływanie się do ruchów już znanych, zarówno z tańca, jak i z życia codziennego, np. „to jest taki ruch, jak byście chciały usiąść na stołku barowym”. Píše o tym Merleau-Ponty (2001: 158). Według niego ruchu można nauczyć się wówczas, gdy ciało go zrozumie, gdy wcieli go do swojego świata:

Postawa [...], czyli po prostu, jak stoimy i pierwszy jakiś krok, jakikolwiek, coś prostego. W przypadku tańca brzucha zaczynam od rzeczy, które nie są złożone z innych, tak, czyli proste w tym sensie, że podstawowe i potem, jeśli one są dobrze wykonane, to można je zacząć nawarstwiać, czyli trzeba poszukać w tańcu czegoś podstawowego, co jest do przełknięcia.

(wywiad z tancerką i nauczycielką tańca flamenco i tańca orientalnego, choreografką, właścicielką studia tańca, lat 31)

Proces wcielania konkretnych ruchów, a szerzej konwencji, można zatem przedstawić następująco:

- Nauczyciel prezentuje prosty i znany tancerzowi ruch. Następnie z tych prostych komponuje złożone. Na końcu wcielane są detale, drobne ruchy, które mają na celu nadać tańcu określony charakter. Dopiero później, gdy tancerz przyswoi kolejne ruchy, następuje *usamodzielnienie cielesności*.

• Innym sposobem nauczania tańca jest prezentowanie konkretnych ruchów. Konieczne, wręcz niezbędne, jest tutaj wykorzystanie przedmiotów, w szczególności lustra, które ukazuje tancerzowi, w jakim stopniu jego ciało upodabnia się do ekspresyjnego ciała nauczyciela (Foster, 1997: 238). Lustro pozwala także nawiązać kontakt wzrokowy ze swym ciałem i zdystansować się do niego, a następnie przekształcić je tak, aby przypominało ciało trenera (Grau, 2005: 145).

• W przypadku złożonych ruchów tanecznych, sekwencji kroków nauka polega na głosowym odniesieniu się do skojarzeń, np. poprzez nacisk na słowo, tempo, przypomnianie konkretnego ruchu, wykorzystanie naturalnych reakcji ciała. Poniżej znajdują się dwa przykłady takiego sposobu komunikowania. Pierwszy to wypowiedź jednej z nauczycielek tańca biorącej udział w badaniu. Drugi to transkrypcja filmu z zajęć tańca brzucha, w których brałam udział. Widać tu dobrze, jak trenerka stara się za pomocą położenia nacisku na dany wyraz przekazać sposób jego wykonania:

to jest takie, to jest tempo i yy tembr głosu, natężenie mmm. Jeśli teraz (klaszcze) zrobiła tak, to odskakujesz, twoje ciało ma reakcje, yy. Jeśli jest huk, to się kulisz i tak, jeśli coś mruczy, to szukasz, twoje ciało reaguje bez, mmm, nie kontrolujesz tego, to jest podświadome. Jak

ja mówię: pum, pum, PUM, pum, pum, PUM, to ty wiesz, że jest lekko, lekko, MOCNO, lekko, lekko, MOCNO i pum, pum, PUM bardziej działa niż lekko, lekko, mocno. Nawet ja mówię lekko, lekko, MOCNO, lekko, (uśmiech) tak, więc to jest wyobraź sobie, że ja stoję, mówię: lekko, lekko, mocno, lekko, lekko, mocno. Po prostu to by nie przeszło. I, i, i staram się język mowy dostosować do języka ciała, tak?

(wywiad z tancerką tańca arabskiego, choreografką, pedagogiem tańca, sędzią, studentką szkoły tańca jazzowego, lat 26)

Tabela 1. Transkrypcja filmu – październik 2007 r. – lekcja tańca brzucha, grupa zaawansowana

Sek.	Ruch uczennic	Ruch instruktorki	Ruch instruktorki (jeśli wykonuje dwa izolowane ru- chy jednocześnie)	Wypowiedź
1.	Powtarzają po in- struktorce z około półsekundowym opóźnieniem	Podniesienie głowy		Pum <u>pa</u>
2.	jw.	Podniesienie rąk do góry na wysokość ramion		Ta tiki
3.	jw.	Fala w dół		<u>Ta</u>
4.	jw.	Jedynki biodrami przodem do lustra		
5.	jw.	Klatka piersiowa wciągnięta		Ta pum, pum <u>pa</u>
6.	jw.	Ruchy ramion	Fala w dół	Taka taka
7.	jw.	Wysunięcie lewego ramienia	Wykrok prawą nogą	Taka taka <u>tam</u>
8.	jw.			Ta tiki
9.	jw.	Fala w dół		Ta
10.	jw.		Ruchy ramion	Ta tum tum, ta
11.	jw.	Drżenie biodrami bokiem do lustra		
12.	Opuszczają ramiona	Opuszczenie ra- mion		(śmiech)

Źródło: opracowanie własne.

• Rozliczanie kroków w nauczaniu tańca to dzielenie konkretnego ruchu na wiele mniejszych, ułożonych w czasie, a następnie połączenie ich w całość, co przebiega w następująco:

D.B.: Pokazujesz mi jakiś krok, tak, żebym się go nauczyła. Co ja muszę później zrobić, żeby się go nauczyć?

R.: Powtórzyć.

D.B.: Ale nie wychodzi.

R.: No to jeszcze raz pokażę.

D.B.: Znowu, no ale dobra, no to ja znowu.

R.: To wytłumaczę dwa razy wolniej i trzeba, w końcu kiedyś się zrozumie, nie ma tak, że ktoś nie rozumie tego, to jest taniec, to jest ruch. No każdy umie naśladować jakieś ruchy, tak? Lepiej czy gorzej, ale po pewnym czasie jest się każdy w stanie nauczyć wszystkiego.

D.B.: A w jaki sposób uczysz swoich, swoich/?

R.: Szczerze? Raz-dwa-trzy, raz-dwa-trzy, (śmiech) no stoję przede wszystkim przed nimi, ustawiamy się na przykład przed lustrem, powoli pokazuję kroki, rozliczam je, patrzę, czy wszyscy umieją/.

D.B.: Co to znaczy rozliczam?

R.: No każdy taniec ma swój rytm, trzeba jakoś tam liczyć głośno, żeby każdy wiedział, że jakoś tam na raz jest na przykład postawienie nogi, na dwa dołączenie, na dwa dostawienie. Rytm, muzyka, taniec. [...] no i jakoś tam, jakoś to im wychodzi.

(tancerz i instruktor tańca towarzyskiego, klasa S-st/S-la, student pedagogiki, specjalizacja wychowanie fizyczne i zdrowotne, lat 22)

W podobny sposób naucza się także innych dziedzin ruchowych, np. capoeiry. Downey (2008: 209) pisze o tym, że rozkładanie skomplikowanego ruchu na wiele mniejszych ma związek z funkcjonowaniem ludzkiego mózgu, a konkretnie istnieniem neuronów lustrzanych. Pozwalają one na rozpoznanie przez mózg prostych ruchów, które są już w repertuarze tancerza i skomponowanie ich ponownie w nowy, trudniejszy ruch.

- Kolejnym sposobem uczenia się ruchu jest naśladowanie nauczyciela. Kopiowanie jego ruchów i porównywanie ich dzięki użyciu obiektu wspomagającego – lustra (Grau, 2005: 145).

Choć wydaje się, że obserwowanie, próby naśladowania i ćwiczenie (wcielanie) są wystarczające, okazuje się, że uczenie poprzez imitację (*imitative learning*), aby odnosiło pożądany skutek, musi mieć charakter dwustronnej interakcji. Opiera się ono nie tylko na obserwowaniu nauczyciela przez ucznia, ale także na dostosowaniu się nauczyciela do potrzeb ucznia (Downey, 2008: 205–206).

- Poprawianie ruchu to strategia podejmowana w przypadku, gdy uczeń ma inne doświadczenie ciała niż nauczyciel. Jako że taniec w konkretnej konwencji daje społecznie konstruowane doświadczenie własnej cielesności, osoby nowe jeszcze jej nie posiadają. Dlatego instruktorzy, zsocjalizowani już w tej dziedzinie, są w stanie dzięki obserwacji weryfikować podobieństwo ciała ucznia do cielesności idealnej (np. „powinno być...”) lub własnej, ekspresyjnej

(np. „ja mam rękę tu, a ty nie”). Mogą do tego wykorzystać lustro. Pozwala ono niejako na „samonaprawę” cielesności i dostosowanie jej do konwencji tańca. Po pewnym czasie nowy tancerz nabywa doświadczenia i perspektywy doświadczania swego ciała w danej konwencji.

Te sposoby komunikowania cielesności dobierane są indywidualnie. Nauczyciele uczą się docierać do tancerzy. O trudności tego porozumienia niech świadczy fakt, że odbywa się ono wieloma kanałami. Jest też zindywidualizowane, co powoduje, że dopasowanie trenera do tancerza może być problematyczne. Dlatego stosuje się różne techniki przekazu wcielanych znaczeń czy konwencji. Bazują one na słowach, obrazie, dotyku, wykorzystują także naturalne reakcje ciała, co ilustruje wypowiedź jednej z moich rozmówczyń:

pokazuję, tłumaczę, dotykam, poprawiam, yy robię razem, robię osobno, zależy. Niektórzy lubią robić razem, niektórym trzeba najpierw pokazać yy ja, jak kogoś nie znam, to wszystko to wykorzystuję, jak ja znam dziewczynę, to już wiem, jak jej to wytłumaczyć i znam ją od dwóch lat, więc nie muszę się główkować, ale jak przychodzisz, cię nie znam, to łapię się za wszystkie sposoby, bo na, mam nadzieję, że któryś do ciebie dojdzie, jeden mniej, drugi bardziej, ale potem łączę wszystkie razem. Mam nadzieję, że ten ruch zrobisz i go zrozumiesz.

(tancerka brzucha, choreografka, pedagog tańca, sędzia,
studentka szkoły tańca jazzowego, lat 26)

Przekazywanie znaczeń w tańcu bazuje na założeniu, że inny doświadcza swojej cielesności w sposób podobny lub jednakowy. Dlatego też w początkowej fazie nauki istotne jest uczenie nowej osoby takiego podejścia do swojego ciała, jakie jest charakterystyczne dla danej konwencji tanecznej. Używa się luster, zwraca uwagę i poprawia, dzieli jeden ruch na kilka już przyswojonych, aby innemu przekazać tę sferę znaczeń, jaką nadaje się swemu ciału w tańcu. Jest to możliwe do nauczania, ale tylko pośrednio – poprzez ciało. Inny nie jest w stanie przybrać na chwilę cudzej cielesności, aby doświadczyć jej w jednakowy sposób. Nadawanie znaczeń poszczególnym fragmentom ciała (np. rama w tańcu towarzyskim) jest wynikiem socjalizacji. W tym procesie (subprocesie nauki tańca) człowiek uczy się doświadczać swoje ciało zgodnie z konwencją. Nie jest ono czymś oczywistym, danym. Widać to szczególnie w tańcu, gdy musimy się nauczyć go używać, korzystając z precyzyjnie określonej techniki.

Jednym z podstawowych problemów w nauce tańca, czy też ruchu w ogóle, jest podobna kinestezja, czyli odczuwanie swojego ciała i jego ruchów w oparciu o doświadczenia własne tancerza. Empatia kinetyczna, kinestetyczne rozumienie i własne doświadczenia ruchowe ułatwiają zrozumienie ruchu wykonywanego przez innego, a zatem sprzyjają powtarzaniu go i przyswajaniu (Kubinowski, 2003: 56). Im większe doświadczenie własne, zdobyte np.

w sporcie czy innym rodzaju ruchu, tym łatwiej nabywa się nowych umiejętności. Należy tutaj zaznaczyć, że wprowadzając nowy ruch, tancerz musi czasem oduczyć się tych elementów znanego już tańca, które stały się częścią jego nieświadomej pamięci, czyli uprzytomnić sobie na nowo te elementy swojego tańca, jakie zostały wcielone.

Komunikowanie cielesności może mieć także znaczenie uświadamiające dla samego instruktora. Poprzez szukanie sposobów na wytłumaczenie techniki tancerz-nauczyciel sam przyswaja tę wiedzę, powtarza ją i jeszcze bardziej wciela niż wówczas, gdy był skupiony na choreografii czy innych aspektach tańca turniejowego. O własnych doświadczeniach związanych z nauczaniem opowiada jedna z moich rozmówczyń:

zaczęłam zauważać, jak włączyłam sobie po tych czterech, pięciu latach, bo tak, to nie oglądałam swoich nagrań, włączyłam nagranie. Jak zobaczyłam, to jest różnica kolosalna, bo miałam nagrane, jeszcze na przykład, jeszcze nagrywałam siebie z różnych szkoleń. Znaczą nie ja, tylko pary nagrywały, żeby mieć jakieś tam porównanie, czy do ćwiczeń, i tak dalej. Więc faktycznie obcowanie z tymi podstawami, z techniką, z podstawami dzień w dzień, po dwadzieścia, trzydzieści, pięćdziesiąt razy, gdzie być może wtedy nie było na to czasu, bo bardzo dużo jednak poświęcałam czasu już na tym wyższym etapie, czyli choreografia, i tak dalej, tak tutaj lata tłuczenia podstaw sprawiły to, i zrozumienia, spojrzenia też od innej strony. Czyli to, że ja poszukiwałam wyjaśnienia pewnych rzeczy dla par, powodowało, że sama zaczęłam ten taniec rozumieć zupełnie inaczej.

(była tancerka tańca towarzyskiego, trenerka, była łyżwiarka figurowa, właścicielka klubu tańca, lat 35)

Inną interesującą koncepcją dotyczącą nauczania tańca jest koncepcja rusztowania (*scaffolding*). Odnosi się ona do działań nauczyciela. Trener oferuje tancerzowi czy innemu uczniowi np. odwracanie ruchu, przesadne jego wykonanie, izolowanie trudnej sekwencji, zwraca uwagę nowicjusza na dany aspekt i przez to umożliwia mu wykonanie ruchu, który w przeciwnym wypadku byłby poza jego zasięgiem. Instruktor daje w ten sposób kontrolę i świadomość, których tancerz jeszcze nie posiada, w odniesieniu do konkretnego ruchu. W miarę wcielania go, uczeń przejmuje kontrolę nad własnym ciałem (Downey, 2008: 206–207). Rola nauczyciela jest tu bardzo istotna, gdyż takie wspieranie jest możliwe tylko w obrębie pewnych ruchów, musi on więc znać granice tancerza. Inne ruchy, będące jeszcze poza jego umiejętnościami, są dla niego niewykonalne nawet z pomocą nauczyciela.

Przykładowym rodzajem rusztowania jest redukcowanie stopnia dowolności ruchów. Ciało ludzkie jest na tyle wszechstronne, że dopuszcza bardzo wiele wariantów jednego ruchu, dlatego rolą nauczyciela jest redukcowanie tych, które są niezgodne z konwencją tańca. Instruktor może np. wymyślać ćwiczenia,

które umożliwiają tylko jeden ruch w danej pozycji – ten właściwy (*ibidem*: 207–208). W tańcu część umiejętności musi być rozwinięta, a część zredukowana.

Przekazywanie emocji w tańcu

Przekazywanie emocji w tańcu jest konieczne, gdyż jest on swoistą, *wyodrębnioną rzeczywistością*, w której bierze udział przede wszystkim tancerz, a jeśli jest on dobry, angażuje w nią także widza. Aby u młodych tancerzy przełamać opory przed okazywaniem emocji, trenerzy stosują różne *techniki otwierające* (opisane w punkcie 3.2.7. *Role innych osób. Taniec jako działanie społeczne*). Tancerze, opowiadając o nich, często mówią o „przełamywaniu się”. Chodzi o przełamanie potocznego postrzegania ciała i seksualności na rzecz tanecznego widzenia tańca, gry partnerów, relacji z partnerem i tego, czym jest występ. Przeobrażenia te są skutkiem socjalizacji. W jej wyniku dokonuje się zmiana perspektywy – z potocznej na taneczną.

Komunikowanie znaczeń widowni

Komunikowanie cielesności innemu może dotyczyć nie tylko relacji nauczyciel–tancerz, ale także tancerz–widz. Taki przekaz opiera się na naturalnych reakcjach ciała, czyli empatii, doświadczaniu np. emocji, które tancerz próbuje przekazać przy pomocy ciała.

W wypowiedziach na ten temat często pojawiał się termin *wyrobiecie publiczności*, o czym mówią tancerze i co bardzo sobie cenią. Jest to socjalizowanie do odbioru subtelnych i delikatnych niuansów wykorzystujących empatię. Wyrażanie emocji w tańcu może powodować, że emocje (zawarte w konwencji i atmosferze tańca) przeniosą się poprzez ciało również na tancerza. Przekazując dramatyczne przeżycia, sam je odczuje. Wcielając konwencję, sam w nią wejdzie. Zadaniem widzów jest odbiór znaczeń zawartych w tańcu. Jeśli publiczność nie wchodzi w swą rolę, tancerz nie może realizować swojej, o czym opowiada poniższy cytat:

jeśli ktoś nie patrzy na to, jeśli ktoś nie jest nastawiony na emocjonalny odbiór, tylko patrzy na to, w jaki, w jakie buty ona jest ubrana albo czy ma sto dwadzieścia w tyłku, czy sto dziewięćdziesiąt (lekki śmiech), to wiadomo, że nie odbierze tego, ale jeśli, jeśli ktoś jest nastawiony na odbiór, to bardzo łatwo do niego trafić, bo, bo to są rzeczy pierwotne, tak, no właśnie, że jeśli stanę tak (pokazuje), to jestem silna, tak? To jest pozycja mocy, (zmienia pozycję) to jest pozycja yy no takiego właśnie, jest miękkość.

(tancerka, nauczycielka tańca flamenco i tańca brzucha, choreografka,
właścicielka studia tańca, lat 31)

Cielesność może być traktowana jako narzędzie przekazu znaczeń. Poprzez przybranie odpowiedniej pozycji, wykonanie danego ruchu tancerz może przekazać publiczności określone sensy zawarte w tańcu. Aby wywołać w widzu pożądane stany, wykorzystuje „naturalne, pierwotne reakcje” ciała i empatię, dzięki której wciąga go w *wyodrębnioną rzeczywistość*, jaką kreuje.

Żeby odpowiednio zakomunikować i uwiarygodnić przekaz, tancerz-choreograf może się odwołać do swych własnych doświadczeń. Gdy na przykład chce przedstawić jakiś stan psychiczny (radość, smutek, żal), może odnieść się do naturalnych reakcji swego ciała na ten stan i próbować je imitować, jak to się stało w tym przypadku:

bardzo dużo się czepie z doświadczeń osobistych, bo czasami, żeby właśnie wyrazić coś takiego bolesnego na scenie, trzeba, trzeba sobie wyobrazić stan fizyczny związany z jakimś cierpieniem, który, i bardzo łatwo jest czerpać z tego, co się miało. Także, jeśli wiemy, że cierpienie objawia nam się w taki sposób, że ściska nam się żołądek, robi nam się zimno po prostu, albo coś takiego, to łatwo to sobie przypomnieć i użyć tego w tańcu.

(tancerka, nauczycielka tańca flamenco i tańca brzucha, choreografka, właścicielka studia tańca, lat 31)

Znaczenia zawarte w tańcu mogą mieć bardzo symboliczną treść w ciele. Na przykład stanie prosto, tzw. „zwalczanie grawitacji”, wręcz unoszenie się baletnicy wynika z faktu, że taniec ten rozwijał się na dworach, zatem podkreślenie monarchii, wysokiego stanu urodzenia stało się głównym jego przekazem. Przyjęcie prostej postawy ma związek z godnością i wolnością, a na tym właśnie polega specyfika baletu (Grau, 2005: 143). Ten sam ruch może być jednak rozumiany inaczej w innej kulturze, w której linia prosta, pionowa symbolizuje połączenie z ziemią i drzewami, a zatem bycie częścią natury (por. Desmond, 1997: 31). Znaczenia przekazywane poprzez taniec mogą mieć bardzo bogatą treść kulturową i prezentować ogólne założenia dotyczące płci, języka, relacji z naturą itd. (Goldberg, 1997: 306; Grau, 2005: 143). Należy zauważyć, że jednym z istotnych podejść do ciała jest traktowanie go jako tworu społecznego. Nie ma zatem ciała „naturalnego”, ale jest ono kształtowane, ograniczane poprzez społeczne interakcje. Etnocentryzm ciała i cielesności jest jednak często ignorowany przez badaczy społecznych. Tak jak jeden język nie może być do końca przekładalny na inny, tak ciało poznane z jednej perspektywy (kulturowej, indywidualnej) niekoniecznie jest zrozumiałe w innej. Znaczenie ruchu i poszczególnych partii ciała może być różne w różnych kontekstach kulturowych (Grau, 2005: 142).

Wyrobienie publiczności, o której mówiło wielu tancerzy, ma podstawy nie tylko społeczne, ale i czysto biologiczne. Istnieją badania neurologiczne,

według których w jednej z części mózgu znajdują się wspomniane już neurony lustrzane. Wykazują one aktywność w taki sam sposób, gdy jednostka wykonuje jakiś ruch, jak i wtedy, gdy obserwuje go u innej osoby. Stopień aktywności zależy od poziomu kompetencji ruchowych, np. tancerze bardziej reagują na balet, capoeiristas na ruchy capoeiry itd. Świadczy to o wcielaniu konwencji tanecznych. Intensywniej reagują bardziej kompetentne, także na poziomie ciała, widzowie (Downey, 2008: 209). W nauce tańca i sportu czy innych czynności angażujących cielesność rola neuronów lustrzanych jest ogromna, jednak badacze zajmujący się tymi zagadnieniami podkreślają znaczenie interakcji (*ibidem*: 209). Interesujące jest także to, że aktywizują się tylko te neurony, które odpowiadają za ruch będący już w repertuarze jednostki. Tłumaczy to, dlaczego nauczyciele tańca rozkładają dany ruch na mniejsze, znane już przez tancerza.

3.3.5. Praca nad przestrzenią

Przestrzeń jest nierozłącznie związana z cielesnością. Ciało istnieje w przestrzeni i nadaje jej sens, gdy się w niej pojawia. Parkiet, a w niektórych stylach tańca scena, to przestrzeń, którą tancerz może wykorzystać, aby działała na korzyść jego i ekspresji oraz dobrze prezentowała to, co ma on do pokazania. O tym, jakie zadanie stoi przed tancerzem i jak powinien on oddziaływać na przestrzeń, opowiada tancerka brzucha:

musisz zagarnąć całą przestrzeń sobą, musisz ją ośwoić, musisz yy przestrzeń podporządkować sobie, to jest twoja przestrzeń i ty ją w tym momencie rządzisz, ty ją gospodarujesz. To tak samo jak w lyżwiarstwie, to wszędzie to jest, yy musisz. To nie chodzi o to, żebyś latała z jednego miejsca na drugie, ale chodzi o to, żebyś wykorzystała tę przestrzeń, żeby ona ci pomogła przekazać to, co chcesz przekazać, a nie, żeby ona cię pochłonęła. Bo jak stoisz na środku, sobie tam tańczysz, to ona cię zabija. No jedna mała Zosia taka, wielkie po prostu pole i nie chodzi też, żebyś latała, chodzi o to, żebyś potrafiła wykonać to tak, żeby ta przestrzeń to jeszcze ci podkreśliła. Yy, tą, tą ekspresję, tego co, co robisz. Jak robisz wolno, to przycupnij sobie w jednym miejscu i faktycznie ta, ta przestrzeń cię pochłania, to o to chodzi. Potem, jak wchodzi coś szybkiego, to ty yy zabierając to miejsce i jest cię tak pełno na tej scenie, że aż się ciasno robi i, i jesteś taka mała, a musisz swoje ciało tak rozciągnąć, żeby się wydawało, że jesteś po prostu ogromną kobietą, no wielka, całą scenę zabierasz. Yy i y musisz pokonać strach przed przestrzenią.

(tancerka brzucha, choreografka, pedagog tańca, sędzia,
studentka szkoły tańca jazzowego, lat 26)

Przestrzeń parkietu w trakcie turnieju ma dla tancerzy towarzyskich bardzo duże znaczenie. Praca nad tą przestrzenią oraz nad obrzeżami parkietu, korytarzem, szatnią dzieli się na dwa rodzaje: dostosowywanie przestrzeni do konwencji oraz wykorzystanie cielesności w przestrzeni.

Pierwsze zagadnienie odnosi się do sytuacji, w których przestrzeń przekształca się, odpowiednio obrabia, aby mniej kojarzyła się ze sportem. Jeśli organizatorzy niedostatecznie ją dopracują, wówczas mogą zostać skrytykowani. W trakcie nieformalnej rozmowy z rodzicem tancerza po jednym z turniejów usłyszałam, że konkurs był nieciekawym, ponieważ było mało dekoracji, sala była zbyt sportowa. Niewątpliwie łączy się to z kategorią wyglądu tańca jako czynności eleganckiej, wykonywanej w odpowiednich warunkach, czyli z jego konwencją.

Praca nad przestrzenią obejmuje także jej zaprojektowanie, zorganizowanie, aby publiczność i tancerze nie mieli wątpliwości, gdzie zaczyna się przestrzeń półoficjalna, a gdzie oficjalna, czyli parkiet. Opis takich działań znajduje się poniżej:

Po pierwsze, wytłumiło się światłami [...] boki, po drugie stawiało się jakieś plansze reklamowe po tych, na tych krótkich bokach, [...] i wtedy jakby się ładnie odciąło boki i tak te widownie nie tak za bardzo po bokach nie siadają, jakby odciąć boki... i myśmy kiedyś tak zrobili i wtedy rzeczywiście, jak się odciął światłem, szczególnie wieczorem. Tu jest problem jeszcze, że te wszystkie sale nie mają do zasłaniania okien, bo jak się zrobi na sali ciemno, nawet w dzień, to można światłem odciąć. Światło, kawałeczek jeszcze jakiejś takiej nawet typu parę drzewek, parę jakiejś, parę postawi jakieś takie kolumny typu greckiego, zrobiło się taki lekki tłok, te pary, mimo że je tam było widać zza, ale one były po pierwsze w cieniu, po drugie, za jakąś dekoracją. I one jak się dobrze stanęły, to ten kawałek parkietu widziały, a jednocześnie jakby nie psuły, nie psuły tego nastroju, który jest na parkiecie, nie psuły tego nastroju widowni, bo my jednak widzimy szeroko i coś, co nam tam zgrzyta [...]. Prawda, wzrokowo, to nam to zgrzyta. I, i przez to właśnie, przez taką, no, kłopotliwość, a właściwie podnoszenie kosztów przez to, bo tej dekoracji trzeba by trochę zwieść, to te turnieje robią się takie, ja, dla mnie osobiście, takie suche.

(trener tańca towarzyskiego, sędzia, były tancerz, lat około 50)

W pracy nad przestrzenią napotyka się różnego typu problemy techniczne. Po pierwsze, związane z miejscami, gdzie odbywają się turnieje. Nie każdą salę gimnastyczną można tak zaprojektować, aby stworzyć odpowiednią atmosferę. Po drugie, mamy tu także do czynienia z problemami finansowymi, ponieważ zwiększanie ilości dekoracji pociąga za sobą zwiększenie kosztów.

Efektywne dostosowanie do aktualnych potrzeb, np. wręczania pucharów, to również praca nad przestrzenią. Wielokrotnie podczas obserwacji turniejów tańca widziałam, jak podium było wnoszone na parkiet, który służył wcześniej do tańca.

Praca nad przestrzenią może także obejmować sposób poruszania się po parkiecie. Jest to o tyle istotne, o ile czasem ze względu na dużą liczbę par na parkiecie jest zbyt mało miejsca na wykonanie układu choreograficznego.

Ponadto tancerze chcą być dobrze widoczni, aby mogli ich zauważyć sędziowie. Jeden z rozmówców nazwał to zjawisko „geografią parkietu”. Wiąże się to z osvajaniem przestrzeni, co jest niezbędne w sytuacji zarządzania ciałem:

Ja mówię, że parkiet ma swoją geografię [...]. Są kierunki tańca, poruszanie się jest tak, jak po rondzie. Ale sala nie jest kwadratowa, nie jest okrągła. Poruszamy się tak, jak po normalnym kwadratowym placu. Czyli ściana to jest krawężnik, prawda? I my się poruszamy, wzdłuż jednej krawężnika, a ponieważ prawostronny ruch, więc po tamtej stronie jedne pary, po drugiej drugie pary i się przesuwamy tak po tym kwadracie, oczywiście tam, gdzie da się, to po kwadracie, w tych tańcach, czy po prostokącie lub/ ogólnie ja mówię, ogólny kierunek poruszania, no bo wiadomo, że rysunek figury nie jest po prostej, prawda? Ale ten ogólny kierunek poruszania się. No przy walcu wiedeńskim, przy sambie no to czasami wygląda to takie bardziej okrągłe, ale poruszamy się w tym kierunku. I teraz są kierunki tańczenia ukośnie do ściany, ukośnie do środka, prawda? Po linii tańca, czasami pod prąd tam można kawałek zatańczyć. I są te kierunki, i para tańcząc, ja przynajmniej tak robię, to uczę od razu parę tych kierunków.

(trener tańca towarzyskiego, sędzia, były tancerz, lat około 50)

Podczas analizy jednego z filmów z turnieju tańca towarzyskiego zauważyłam, że jedna z tancerek odpycha jedną z par łokciem. Wydało mi się to interesujące w kontekście zagarniania przestrzeni i zinterpretowałam to działanie jako konkurencję nie fair. O skomentowanie tego zdarzenia pytałam moich rozmówców podczas wywiadów z wykorzystaniem analizy wideo. Pokazywałam im krótki fragment filmu i prosiłam o opisanie, co ich zdaniem dzieje się na parkiecie. Jako osobę, która nie startowała nigdy w turnieju tańca towarzyskiego, odpowiedzi te bardzo mnie zaskoczyły. Oto wybrane ich wyimki:

Ale to musi być i tutaj było widać, się pary minęły, to oni troszeczkę musieli swój ruch, para w czarnym, to ci Hiszpanie nieszczęśni, jako że wymijali inną parę, zbliżyli się, to musieli troszeczkę yy (1) no zrezygnować z, na pewno z takiego wykonania, jakie chcieli w tym miejscu, bo by po prostu się zderzyli i mogłoby się skończyć źle. No na przykład partnerka mogłaby, nie wiem, nogę skrócić, kogoś kopnąć boleśnie, no nie powinno tak być, bo to jest brak kultury, wtedy na parkiecie.

(była tancerka tańca towarzyskiego, klasa S-st/S-la, maturzystka, lat 19)

R.: [...] to jest samba w wykonaniu młodszych par, czternasto-, piętnastoletnich yym, charakterystyczne akcje ciała dla samby. Tutaj widać mniej więcej taką charakterystyczną akcją ramion, którą wykonuje partnerka, to jest bardzo częste w sambie [...], takie bardzo nawiązanie do karnawału w Rio, specyficzne sukienki latynoamerykańskie, to po tym można poznać, że to są tańce latynoamerykańskie.

D.B.: To odróżniam (śmiech), a niech mi pan powie, może ja się mylę, ale ona tutaj nie robi jej małego kuku?

R.: Nie, to jest przypadek. Delikatnie ją odpycha, ale to nie jest złośliwe, broń Boże, ale raczej dla zachowania swojego miejsca, że tak to nazwę, ja bym przynajmniej nie określił tego jako złośliwość.

D.B.: I pan jako sędzia by tego nie ocenił źle?

R.: To zależy, zależy w jakim momencie, bo tutaj mamy tylko chwilowy taki kontakt, jak ona dotyka niby ręką. Ja nie mogę określić w tym momencie, czy ona ją popycha, czy tylko osłania swoje ciało od tego, żeby przypadkiem ona nie wpadła na nią.

(tancerz, sędzia, trener tańca towarzyskiego, klasa S-st/S-la, lat 29)

Sposób pojmowania przestrzeni przeze mnie, osobę, która posiada jedynie teoretyczną wiedzę charakterystyczną dla badacza i sposób pojmowania jej przez tych, którzy wcielili praktyki cielesne związane z ciałem, różnią się diametralnie. Obycie z parkietem, znajomość problemów z tego wynikających, własne doświadczenia są dla badacza bezcenne. Tancerz musi umieć zarządzać swoim ciałem w przestrzeni (w tym przypadku oficjalnej), jeśli chce realizować *strategiczne wstępowanie*. Trenerzy organizują zatem specjalne zajęcia, na których pary muszą omijać siebie nawzajem, a także ustawione na parkiecie pacholki, by nauczyć się poprzez te ćwiczenia, jak opanować przestrzeń nawet wówczas, gdy ma się na reakcję kilka sekund.

W kwestii wykorzystania przestrzeni do tańca decydujące znaczenie ma także konwencja, pozwalająca określać położenie czy też przemieszczanie się ciał po parkiecie. Na przykład w tańcach standardowych tradycyjnie i formalnie ustalone jest, jakie figury należy tańczyć od środka parkietu, w jakim kierunku para powinna się przemieszczać w trakcie tańca itp. Tańce latynoamerykańskie są zasadniczo wykonywane w miejscu, dlatego to, gdzie na parkiecie znajduje się para i jak zużytkuje ona jego geografie, ma duże znaczenie przy ocenie sędziów. Przestrzeń jest zatem wykorzystywana poprzez dopasowywanie się do niej tak, aby można ją było spożytkować jak najefektywniej. Jest to jeden z celów pracy nad nią. Ta strategia ma kilka różnych wersji. Jedną z nich jest walka o przestrzeń, czyli przedstawienie w przestrzeni swojego tańca, mimo że inni również tam tańczą. Polega ona na zwracaniu na siebie uwagi sędziów, co z kolei umożliwia parom odpowiednie zaprezentowanie się. Tancerze innych stylów tańca nie mają takich problemów. Strategie zwracania uwagi nie wykształcają się lub powstają inne strategie, niezwiązane z zagarnianiem przestrzeni. Przykładem może być przesłuchanie do szkoły baletowej, gdzie tancerki wykonują zawsze ten sam zestaw ćwiczeń, pojedynczo, jedna po drugiej. Nie ma tutaj walki o przestrzeń, gdyż w danym momencie cała uwaga oceniających jest zwrócona na daną osobę. Strategią mającą poprawić szanse tancerek jest zatem wykonywanie trudnych, świadczących o bardzo dobrej formie fizycznej, ćwiczeń podczas rozgrzewki obserwowanej przez nauczycieli.

Podczas moich obserwacji i analizy zdjęć z turniejów tańca towarzyskiego zauważyłam, że przestrzeń można podzielić na trzy rodzaje: oficjalną, półoficjalną i nieoficjalną. Taka nieformalna klasyfikacja ma na celu dopuszczenie do

poszczególnych jej kategorii określonych osób: tancerzy, sędziów, rodziców, widowni, tak aby można było efektywnie wykorzystywać umiejętności par. Praca nad przestrzenią objawia się również tym, że znajdujący się w przestrzeni oficjalnej (tancerze na parkiecie) i półoficjalnej (rodzice, kibice) zajmują miejsca, przywłaszczając je sobie pod kątem efektywności swego działania. Tancerze robią to, by być lepiej widoczni dla sędziów, rodzice, by móc nagrywać filmy wideo, robić zdjęcia, podawać napoje i ręczniki, zaś kibice, by wspierać. Poniżej prezentuję trzy wspomniane rodzaje przestrzeni oraz to, jakie działania są podejmowane w każdej z nich.

Przestrzeń oficjalna

W trakcie obserwacji turniejów tańca, a także na podstawie fotografii, wyłoniłam trzy rodzaje przestrzeni: oficjalną, półoficjalną i nieoficjalną. Wnioski z obserwacji potwierdzały się w wypowiedziach moich rozmówców, a także podczas analizy zawodów tanecznych emitowanych w telewizji. Do **przestrzeni oficjalnej** zaliczyłam parkiet, a konkretnie – miejsce przeznaczone do tańca, gdzie prezentują się pary.



Fot. 3. Przestrzeń oficjalna
(aut. D. Byczkowska)

Parkiet stanowi przestrzeń oficjalną, ale tylko w trakcie pokazów tanecznych. Podczas próby parkietu przechodzi zaś do kategorii półoficjalnej, gdyż tańczą tam osoby ubrane na sportowo, poprawiające kroki. Taki sposób od-

czytania tej przestrzeni symbolizuje także przygaszone światło. Zmianę kontekstu sygnalizuje pojawienie się konferansjera i zapalenie świateł, wejście par. Wówczas, będąc na parkiecie, tancerze kontrolują każdy fragment swojego ciała. Ważny jest każdy mięsień, łącznie z kontrolowaniem mimiki twarzy. Byłam świadkiem sytuacji³⁷, w której podczas kilkusekundowej przerwy pomiędzy tańcami tancerka zeszła z parkietu, aby napić się wody. Dopóki była na parkiecie, towarzyszył jej uśmiech, w momencie gdy przestała grać muzyka, a ona znalazła się poza parkietem, na jej twarzy pojawił się grymas bólu i udało mi się dosłyszeć, jak mówi: „ja już nie wytrzymam”. Kiedy tylko ponownie usłyszała muzykę, dziewczyna wróciła na parkiet uśmiechnięta. Sugeruje to, że konteksty przestrzeni tancerze mają bardzo głęboko zinternalizowane i szybko się do nich dostosowują. Parkiet jest dla nich wyjątkowym miejscem prezentacji siebie i swoich umiejętności, a także głównym polem *strategicznego wstępowania*. Ponadto reguły przestrzeni oficjalnej stanowią, że tylko do tego miejsca ogranicza się działania podlegające ocenie.

W przestrzeni oficjalnej tancerze tańczą pod okiem publiczności i są oceniani przez sędziów. Granicami temporalnymi są następujące momenty: wejście na parkiet, rozpoczęcie tańca oraz ukłony i zejście z parkietu. Przestrzeń ta rządzi się szczególnymi prawami, podporządkowanymi działaniu głównemu. Należy do nich m. in. dystansowanie się do problemów i spraw, które mogłyby zakłócić przebieg tańców i wpłynąć negatywnie na ocenę pary. Przykład takiego działania opisuje poniższy cytat:

Na przykład, jak się pokłóć z partnerką, to nie mogę tego pokazać w tańcu, na przykład rumba, jak to jest taniec miłości, prawda, nie mogę się do niej założyć nie dotknąć albo nie uśmiechnąć, albo tak dalej, prawda? Ale jak para się kłóci, to widać, widać, nawet jak tańczy może nie widać przykładowo, kończy się muzyka, oni się kłaniają, schodzą z parkietu i widać, że są po prostu ze sobą pokłóceni.

(tancerz tańca towarzyskiego, klasa B-st/B-la, lat 15)

Reguły przestrzeni oficjalnej obejmują również prezentację par publiczności i sędziom, warunki pobytu w jej obrębie (por. Olszewski, 2008: 77). Podczas jednej z obserwacji na turnieju tańca³⁸ zamierzałam sprawdzić, jak bardzo sztywne są to reguły. Spotkałam tancerza, z którym robiłam wcześniej wywiad, przysiadłam się do niego i zapytałam, jak mu się tańczyło. Powiedział, że na turnieju dostał ostatnie miejsce, był trochę zawstydzony. Dodał jednak, że teraz będzie lepiej. Zapytałam, co by się stało, gdybym podczas tańca par

³⁷ Podczas obserwacji na Grand Prix Mazowsza w lutym 2006 r.

³⁸ Puchar Okręgu Łódzkiego 2007.

przeszła środkiem parkietu. Odrzekł, że to niewyobrażalne, zaczął się śmiać, przyznał, że w ogóle o tym nie myślał, ale na pewno zostałabym stamtąd przegoniona. Nigdy też czegoś takiego nie widział i nie wyobrażał sobie takiej sytuacji. Mówił, że nikt tego nie zrobił, więc byłby to precedens, gdybym przeszła środkiem parkietu, bo jest to zabronione. Można wchodzić na parkiet, jak jest próba parkietu, ale w trakcie tańców nie wolno, ani po to, żeby zrobić zdjęcia, ani w żadnym innym celu. Zrezygnowałam zatem z tej prowokacji, gdyż uznałam, że byłaby to zbyt duża ingerencja w badaną rzeczywistość.

Reguły przebywania w przestrzeni oficjalnej dotyczą również sędziów. Na turniejach, na których przeprowadzałam obserwacje, byli oni ubrani elegancko. Zasadę tę opisuje poniższy cytat:

Moja żona, kiedyś sędzia nie dojechał i jest taka luka w przepisach, że może sobie trener, który ma pary jakieś na poziomie, sędziować bez papierów i poproszono mnie, ale że ja byłam akurat nieubrany, bo nie chodzę pod krawatem, no to mówię, to idź ty, bo jak ja pójdę, jak będę w takiej kurtce sędziował?

(trener tańca towarzyskiego w państwowym klubie tańca, były tancerz, lat około 45)

Pobyt w przestrzeni oficjalnej jest dla tancerzy najważniejszym momentem, kiedy mogą spowodować, że ich działanie będzie efektywne. Dlatego też wykorzystanie przestrzeni, czyli „rozegranie parkietu”, świadczy o ich klasie i umiejętnościach. Najlepsze jest takie miejsce, gdzie widać parę na tyle blisko, aby sędziowie i publiczność mogli ją zauważyć (por. Picard, 2002: 349).

Odpowiednikiem parkietu w innych stylach tańca może być scena. Jest to zatem zawsze fragment przestrzeni wydzielony w sposób czytelny dla tancerza, który wykorzystuje on do wykreowania *wyodrębnionej rzeczywistości tańca*. Kreacja ta jest zawsze oceniana bądź to przez sędziów, bądź przez publiczność.

Dostępność przestrzeni oficjalnej jest tym, co odróżnia społeczne subświaty tańca. W tańcu towarzyskim jest jej mało, a zatem tancerz musi potrafić się w niej zaprezentować i ją zagarnąć, znaleźć choćby fragment dla siebie. W balecie natomiast, gdzie scena jest duża, więc przestrzeni oficjalnej jest dużo (podobnie jak w tańcu arabskim), trzeba umieć zająć sobą całą tę przestrzeń (Bittner, 2004: 44).

Różnicę w działaniach, jakie mają miejsce w przestrzeni oficjalnej i nieoficjalnej, można łatwo zauważyć w nagraniach turniejów tańca. Możemy wówczas dostrzec, że tancerze będący na parkiecie podczas trwania tańca kreują wokół siebie *wyodrębnioną rzeczywistość*, nie zawsze przekładającą się na to, co poza parkietem (np. ziewająca, wysyłająca SMS-y publiczność w codziennych strojach). Inne zjawisko, zaobserwowane przeze mnie w trakcie analizy materiałów wideo, dotyczy granic przestrzeni oficjalnej. Wyznacza je nie tylko przestrzeń, ale także kontekst, np. grająca muzyka.

W przestrzeni oficjalnej dopuszczalne są tylko te działania, które mają przybliżyć, zwiększyć szanse pary na jak najlepszy wynik w rywalizacji. Dlatego też tancerze konstruują strategie pozwalające im na posunięcia nie całkiem zgodne z głównym celem, ale „przykrywające” jego naturę. Są nimi np. wal-ka o przestrzeń, ale także szybsze lub wolniejsze rozpoczynanie tańca. Szybsze rozpoczynanie tańca może być celowe. Chodzi wówczas o to, aby jako jedyna tańcząca w tej chwili para zwrócić na siebie uwagę sędziów. Strategia ta jest przekazywana tancerzom przez trenerów. Para może także, pod pozorem wy-czekiwania na odpowiedni moment frazy w muzyce, odpoczywać jeszcze jeden wdech, jeszcze kilka sekund pomiędzy tańcami.

Jednym z działań niedopuszczalnych w przestrzeni oficjalnej jest rywaliza-cja nie fair, agresywne bądź zagrażające zdrowiu praktyki. W tej sytuacji, jeśli tancerz nie chce być niżej oceniony przez sędziego, musi znaleźć sposób zama-skowania niedozwolonej czynności dozwoloną.

Przestrzeń półoficjalna

Przestrzeń półoficjalna to korytarze, obrzeża parkietu oraz miejsce dla pu-bliczności. Dzieli się ona jednak ze względu na dopuszczanie do niej różnych osób. Na przykład na parkiet i jego obrzeża mają dostęp tylko tancerze, niektó-rzy rodzice i trenerzy, na widownię natomiast wszystkie z tych kategorii osób, a także reszta publiczności.



Fot. 4. Przestrzeń półoficjalna
(aut. D. Byczkowska)

W przestrzeni półoficjalnej dopuszcza się robienie ostatnich poprawek wyglądu (np. makijażu, fryzury), trenowanie kroków, podawanie z publiczności wody i napojów tancerzom. Jest to swego rodzaju zaplecze dla wykonawców. Stanowią je także rodzice siedzący blisko parkietu. Można tu zauważyć bluzy narzucone na sukienki, tancerzy w łapciach i szlafrokach założonych na stroje prezentowane w części oficjalnej oraz osoby nieubrane w stroje taneczne. Ilustrują to zdjęcia 4 i 5.



Fot. 5. Przestrzeń półoficjalna
(aut. D. Byczkowska)

Wygląd i ciało ma decydujące znaczenie w budowaniu statusu w tym środowisku. Samo zaprezentowanie się w kontekście półoficjalnym ma znaczenie. Próba parkietu to moment, kiedy zaczyna się walka o pozycję na danym turnieju. Rywalizacja polega na prezentowaniu swojego ciała i umiejętności panowania nad nim. Może ona przybierać różne formy, także gry nie fair, ponieważ:

tutaj się wchodzi, jak oni uczą, tak jak mnie uczyli, jak dwunastolatek wchodzi i, i, i nawet na samo wyjście to musisz wyglądać tak, że „a kto tu będzie drugi?”, nie, najlepszy, czyli ja

jestem najlepszy, w ogóle nie podchodź, nie. [...] tam [na próbie parkietu] ludzie strzelali takie popisowy, że potem to jak oni wychodzili na turniej, to oni nie robili nic, takie no tylko, żeby się popisać, pokazać, przestraszyć kogoś, na tej zasadzie.

(była tancerka tańca towarzyskiego, lat 24)

Reguły rządzące tą przestrzenią to zachowanie odpowiedniego wyglądu i postawy, trzymanie się konwencji, szczególnie po zejściu z parkietu. Może to wynikać z kwestii estetycznych lub efektywnościowych. Sędziowie mogą bowiem obserwować, jakie wrażenie robi para jeszcze chwilę po zejściu z parkietu. Przestrzeń ta służy przygotowaniu się do występu, czyli poprawieniu stroju, wyszczotkowaniu butów³⁹.

Polerowanie narzędzia jest tą czynnością, która raczej nie ma miejsca w przestrzeni półoficjalnej, bo jest zarezerwowana dla nieoficjalnej, ale gdy czasem do niej dochodzi, to w taki sposób, aby nie było to łatwo dostrzegalne dla sędziów.

Przestrzeń nieoficjalna

Przebieranie się, przygotowywanie makijażu i stroju odbywa się w kulisach, w **przestrzeni nieoficjalnej**, którą dodatkowo odgradzają drzwi.



Fot. 6. Przestrzeń nieoficjalna⁴⁰
(aut. D. Byczkowska)

Tam dopuszczalne są w zasadzie wszystkie zachowania, szczególnie te związane z przygotowaniami i zabiegami na ciele (makijażem, przebraniem) oraz dające upust emocjom, co przedstawia wypowiedź jednej z tancerek:

³⁹ Buty taneczne są od spodu pokryte skórą, szczotkowanie poprawia ich przyczepność do parkietu.

⁴⁰ Zdjęcie zostało wykonane na korytarzu, przed toaletami podczas jednego z turniejów tańca towarzyskiego. Tancerka (w pomarańczowej sukience) zasłabła i położyła się na ziemi. Opiekowali się nią rodzice, również widoczni na fotografii.

kiedys słyszałam sytuację w szatni, jak jakaś tam dziewczyna krzyczy na matkę, która ją tam ubiera w te sukienki, w ogóle: „ty idiotko, paznokcia mi źle przykleiłaś!”, nie?

(była tancerka tańca towarzyskiego, lat 24)

Do tej przestrzeni mają dostęp tylko tancerze i rodzice. Podczas jednego z obserwowanych przeze mnie turniejów miało miejsce ciekawe zjawisko. Na drzwiach damskiej szatni wisiał zakaz wchodzenia dla rodziców (pomimo że widziałam tam mamy), natomiast w szatni męskiej taki zakaz nie obowiązywał.

W terminologii Goffmana (2000) przestrzeń oficjalną i półoficjalną można nazwać sceną, natomiast nieoficjalną – kulisami, gdzie aktorzy przygotowują się do występu.

3.4. Wnioski

Z zaprezentowanej powyżej analizy działań i procesów w środowisku społecznym tancerzy towarzyskich wynika, że mają one znaczny wpływ na kształtowanie cielesności tancerzy, ich tożsamości, przebiegu kariery, konstruowania ról społecznych. Strategie pracy nad ciałem, *ostrzenie*, *polerowanie* i *usamodzielnianie narzędzia*, a także współpraca z obiektami wspomagającymi są bezpośrednim wynikiem dostosowywania go do wymogów świata społecznego i próbą sprostania wzorcom ciała idealnego. Poprzez interakcje z trenerem, ocenę sędziów, pomoc rodziców tancerz kształtuje swoją fizyczność i *zgrywa* swoje ciało z ciałem partnera tanecznego po to, aby uzyskiwać coraz wyższą pozycję w społecznym środowisku tańca towarzyskiego.

Podporządkowanie wszelkich działań kategorii głównej – *strategicznemu wstępowaniu* – jest jednym z najważniejszych zjawisk wyróżniających subświat tańca towarzyskiego z innych subświatów świata społecznego tańca. Co prawda, tancerzom w każdym stylu zależy na jak największym rozwoju, lecz sportowy charakter tańca towarzyskiego w bardzo dużym stopniu wpływa na wszystkie ich posunięcia. Zarówno działania wynikające z dużej rywalizacji, jak i rodzaje przestrzeni, sposób postrzegania i traktowania swego ciała, relacje z partnerem, trenerem, sędziami, rola rodziców są podporządkowane zasadzie efektywności działania głównego, która prowadzi do rozwoju kariery tanecznej i umożliwia osiągnięcie kolejnych klas. Kariera jest podporządkowana wstępowaniu na kolejne szczeble. Wraz z jej rozwojem pojawia się rosnąca *żarłoczność tańca*, której bardzo trudno postawić granice, gdyż wówczas kariera zatrzymuje się lub znacznie spowalnia.

Granice środowiska społecznego tańca towarzyskiego są zasady instytucjonalne, zapisane w regulaminach PTT. Określają one, jakie działania są dozwolone, a jakie nie. Tancerze, ich rodzice i trenerzy działają w obszarze wyznaczonym przez te reguły, a także w ich obrębie poszukują nowych sposobów prześcignięcia konkurencji, co z kolei powoduje tworzenie nowych uregulowań. Widzimy zatem zależność pomiędzy rosnącą rywalizacją, która wynika m. in. z coraz większej popularności tańca i coraz wcześniejszego rozpoczynania kariery tanecznej, a rosnącą instytucjonalizacją oraz wymaganiami finansowymi.

Oprócz instytucjonalizacji ważnym warunkiem interweniującym w realizację działania głównego jest *filozofia wyjątkowości*, która wyróżnia taniec spośród innych form aktywności fizycznej i daje tancerzom poczucie wyższości nad swoimi rówieśnikami. Tancerzom towarzyskim, którzy zinternalizowali tę filozofię, inne style jawią się jako niecałkiem autentyczne, śmieszne, niepoważne. Jest to jedno ze zjawisk kształtujących granice subświata tańca towarzyskiego.

Zaprezentowane powyżej zjawiska, procesy i działania potwierdzają także, iż granice subświata społecznego, w tym przypadku tańca towarzyskiego, są konstruowane przez posunięcia uczestników. Partycypowanie w tym subświecie, reprodukcja określonych wzorców działania, wchodzenie w interakcje z innymi aktorami społecznymi z jednej strony umożliwia, z drugiej jest warunkiem koniecznym dla konstruowania kariery tancerza towarzyskiego. Poprzez to zaangażowani w ten subświat społeczny kształtują jego granice. Trenerzy zazwyczaj nie uczą niezrzeszonych w PTT, sędziowie wykluczają osoby nieprzestrzegające regulaminu tańca, a tancerze szukają partnerów tanecznych wśród osób wewnątrz środowiska, dlatego jest ono dosyć zamknięte. Samo PTT broni granic instytucjonalnych, stosując legitymizowaną władzę. Regulamin nie dopuszcza do zmian wewnątrz tego środowiska, np. uniemożliwiając start parom tej samej płci.

Podsumowanie

Zadaniem, jakie sobie postawiłam, czy też które wyłaniało się podczas moich badań wraz z pojawiającym się materiałem empirycznym, był opis i wytłumaczenie zjawisk społecznych zachodzących w środowisku społecznym tańca towarzyskiego, a także stworzenie na jego przykładzie koncepcji społecznego konstruowania cielesności.

Niewiele jest badań empirycznych nad ciałem w naukach społecznych. Dotychczasowe rozważania socjologiczne i filozoficzne miały głównie charakter teoretyczny. Moje badania są natomiast próbą opisu wpływu kultury i interakcji społecznych na ciało, sposobu jego postrzegania, używania, kontaktu z nim jednostek zaangażowanych w określone działanie. Podsumowując refleksje na temat społecznego konstruowania cielesności i działań tancerzy w środowisku społecznym tańca towarzyskiego, pragnę zwrócić uwagę na kilka kwestii teoretycznych oraz metodologicznych.

Najważniejszy według mnie wniosek dotyczy charakteru ludzkiej cielesności. Ciało jako byt biologiczny i cielesność jako subiektywna percepcja fizyczności jednostki są dwoma, częściowo odrębnymi, lecz powiązаныmi ze sobą, zjawiskami. Cielesność jest konstruowana społecznie, na jej doświadczanie przez osobę wpływa kontekst poziomu zarówno mikro-, jak i makrospołecznych wzorów kultury. Mam tu na myśli przede wszystkim wzorce kulturowe, takie jak ciało idealne (Foster, 1997), role kobiece i męskie (*gender*) w określonym środowisku społecznym, a także wpływ mediów na kształtowanie wyobrażenia pięknego ciała. Są one przekazywane w procesie socjalizacji poprzez interakcje ze znaczącymi innymi, od których w dużym stopniu zależy przebieg kariery tancerza.

Cielesność i sposoby jej postrzegania są konstruowane społecznie oraz doświadczane indywidualnie. Wynika z tego np. trudność w komunikowaniu doświadczeń związanych z ciałem¹. Doświadczanie własnej cielesności przez innego nie jest dostępne naszej percepcji. Postrzeganie swego ciała

¹ Komunikowanie cielesności jest dodatkowo utrudnione przez fakt, że postrzeganie cielesności jest również konstruowane społecznie, przede wszystkim przez media i normy oraz wartości w konkretnych grupach i światach społecznych.

i sposoby posługiwania się nim, mówiąc językiem Maussa, mogą się znacznie różnić w zależności od kultury, z której pochodzi jednostka (Grau, 2005: 152). Mamy jedynie pośredni dostęp do cielesnych doświadczeń innego. W praktyce wykorzystują go m. in. nauczyciele tańca. Aby umożliwić sobie tę komunikację, wprowadzają do świadomości tancerza perspektywę doświadczenia cielesności właściwą danej konwencji tanecznej. Ten element procesu socjalizacji i kształcenia ucznia jest niezbędny, aby rozpocząć przekazywanie znaczeń zawartych w ciele. Ponadto, w różnych konwencjach tanecznych cielesność doświadczana jest trochę inaczej (w tańcu towarzyskim, ludowym, jazzowym, flamenco, tańcu brzucha itd.). Proces przekazywania tej perspektywy jest długotrwały i zindywidualizowany. Opiera się on na wielu technikach. Jest to konieczne, gdyż doświadczanie cielesności jest niezwykle osobiste i intersubiektywne, przekazywalne tylko w niewielkim stopniu. Dopiero na bazie tej podobnej, bo nigdy nie jednakowej, perspektywy doświadczania ciała inkorporowane są kolejne umiejętności: kroki, ruchy, ale i cały przekaz tańca. Tancerz dąży do osiągnięcia cielesności idealnej, określonej przez konwencję taneczną, a także reprezentowanych przez nią wartości. Nigdy jednak nie może dorównać ciału idealnemu i urzeczywistnić go w pełni. Ideał ten stale się zmienia, rozwija, udoskonala, wkracza w kolejne fragmenty ciała. Nie wystarczy także ukształtować swoich mięśni czy nauczyć się kroków, aby zostać tancerzem. Trzeba również umieć przekazać znaczenia i emocje zawarte w tańcu, „otworzyć się na taniec”, jak określali moi rozmówcy. Jest to jedno z zadań trenera lub nauczyciela tańca. Musi on zatem w głównej mierze przekazać wszystko, co objawia się w ciele idealnym i przełożyć na ciało konkretnego tancerza czy tancerki. Jego praca polega na wprowadzaniu i kontroli konwencji. Jest ona bardzo wymagająca, bo nigdy do końca nie możemy poznać tego, co kryje się za narzędziem pracy artysty-tancerza, w jego ciele. Dlatego też zbadanie cielesności z perspektywy nauk społecznych jest bardzo wymagającym, a jednocześnie fascynującym zadaniem.

Konstruowanie cielesności jest działaniem społecznym, w które oprócz samego tancerza jest zaangażowanych wiele innych osób. Są to przede wszystkim: rodzice, partnerzy taneczni, trenerzy i sędziowie. Od działań tych osób zależy tempo rozwoju kariery, jej przebieg, występowanie przeszkód i różnych zjawisk interweniujących. Bez nich tancerz nie jest w stanie zrealizować kariery. Zaprezentowana w części empirycznej koncepcja pracy nad marzeniem (*dreamwork*) (Nelson, 2001) ukazuje szczegółowo, w jaki sposób i w jakich etapach poszczególne osoby mają wpływ na rozwój kariery tanecznej. To, że koncepcja ta została przez Nelson wykorzystana w badaniach nad społecznym środowiskiem baletu, wskazuje, że społeczny charakter konstruowania kariery

jest zjawiskiem dotyczącym nie tylko jednego stylu tańca czy jednego społecznego subświata.

Społeczne środowisko tancerzy towarzyskich stanowi ciekawy przykład kontekstu, w którym zachodzi zjawisko społecznego konstruowania cielesności. Ciało stanowi tu dla aktorów społecznych podstawowe narzędzie budowania pozycji w grupie. Taniec jest pasją, realizacją powołania, działaniem głęboko zgodnym z autokoncepcją jednostki. Zgodnie z teorią Everetta Hughesa (1997), aktorzy społeczni konstruują swoje tożsamości w oparciu o działanie główne (*core activity*). Koncepcja ta potwierdza się w przypadku tancerzy. Im bardziej są oni zaangażowani w taniec, im więcej czasu spędzają na treningach, im więcej wydają na niego pieniądze i im większe sukcesy odnoszą, tym poważniej traktują taniec. Wraz z tymi zmianami postępuje także *żarłoczność tańca*.

W karierze tancerza można zauważyć moment, w którym przestaje on traktować taniec jako zabawę, niezobowiązujące hobby. Staje się on wówczas jednym z najważniejszych celów w życiu. Tancerze w fazie kariery nazwanej „taniec na poważnie” są w stanie zmienić miejsce zamieszkania, plany dotyczące studiów wyższych, a także zadłużyć się. Gdy treningi są częstsze i coraz intensywniejsze, zaczyna się formułować tożsamość tancerza. Jest ona stale rekonstruowana z każdym kolejnym sukcesem lub porażką na turnieju, w każdej kolejnej interakcji z osobą z wewnątrz, ale także w niektórych interakcjach z osobami z zewnątrz tego środowiska, do których tancerz się porównuje. Podstawowym narzędziem budowania tej tożsamości jest ciało, gdyż daje ono tancerzowi możliwość istnienia w tym świecie i jednocześnie legitymizuje jego przynależność do tego społecznego środowiska. Umiejętności „użytkowania” swojego ciała i współpracy z nim są podstawą bycia w tej grupie społecznej. Gdy pojawiają się problemy z ciałem, dają o sobie znać kłopoty z tożsamością. Jeśli bowiem szwankuje podstawa działania głównego, nie można go dłużej realizować, jednostka musi na nowo odpowiedzieć sobie na pytanie, kim jest. Jak pisze Erving Goffman (2006: 170), ciało jest zawsze tym pierwszym urządzeniem wystawianym przez aktora na widok publiczny i poprzez które może uczestniczyć w społecznym działaniu. W przypadku tancerzy jest ono jedynym takim urządzeniem.

Ciało jest traktowane przez tancerzy zarówno jako narzędzie, materiał, ale i jako aktor, z którym wchodzić oni w interakcje i z którym muszą się liczyć. Te trzy perspektywy postrzegania i odczuwania go nie stoją ze sobą w sprzeczności i są uwarunkowane sytuacyjnie. Praca nad nim polega głównie na podporządkowaniu go sobie i zdobyciu nad nim jak największej kontroli. Jest to związane z jego *usamodzielnianiem*, a także umiejętnością ukrywania jego niedoskonałości, by sprzyjało realizacji działania głównego. Jest to również praca nad

kształtowaniem (*ostrzeniem, polerowaniem*) narzędzia w czysto technicznym rozumieniu. Pozwala ono funkcjonować i działać w środowisku społecznym tancerzy towarzyskich.

Doświadczenie cielesności własnej jest uzależnione od znaczenia, jakie ma ona dla pozycji społecznej jednostki. Im większe znaczenie dla pozycji społecznej i tożsamości ma ciało, tym większym jest poddawane rygorom i tym ostrzejszej podlega ocenie. Doświadczenie cielesności jest także uwarunkowane sytuacyjnie. Tancerz w zależności od rodzaju przestrzeni, w jakiej się znajduje (oficjalna, nieoficjalna, półoficjalna), od tego, z kim wchodzi w interakcje, w różny sposób używa swego ciała, inaczej je traktuje (np. w kontekście prywatnym i publicznym dopuszcza blisko siebie inne osoby).

Przedstawione przeze mnie zjawiska społeczne i relacje pomiędzy nimi wskazują, iż od działań aktorów społecznych i innych osób zależy przebieg i charakter kariery tanecznej. Struktura społeczna i hierarchia tego środowiska jest kształtowana i reprodukowana nieustannie przez jednostki wchodzące ze sobą w interakcje, przez znaczących innych wykorzystujących mechanizmy dumy i wstydu, przez ocenę własnych aktywności, opartą na przewidywanych oczekiwaniach innych oraz na wyborze tych, które normy tego społecznego subświata określają jako pożądane, efektywne, mogące pomóc w rozwoju. Decyzje podejmowane przez tancerzy mają zazwyczaj charakter kalkulacji, obliczone są na jak najbardziej skuteczne realizowanie działania głównego.

Jak wynika z zaprezentowanych badań, ludzkie ciało jest tworzone społecznie. Nie tylko obraz własnego czy też cudzego ciała, lecz ono samo, w fizycznym sensie jest kreowane poprzez interakcje. W kontaktach z trenerami, rodzicami, partnerem tanecznym czy też sędziami tancerze odczuwają wstyd lub dumę, jako reakcję na ocenę swoich działań przez te osoby. Nieodpowiednia figura, zbyt mały lub zbyt duży wzrost, nadwaga – nie tylko są krytykowane, ale stanowią poważną przeszkodę w zdobywaniu kolejnych klas tanecznych. Niezbyt duży wysiłek podczas treningu, brak oznak zmęczenia natychmiast spotykają się z dezaprobatą partnera tanecznego i trenera. Powoduje to, że osoby o silniejszym charakterze pozostają w tym środowisku, pracują coraz ciężiej, dopuszczają do coraz większej *żarłoczności tańca*, natomiast jednostki mniej odporne odchodzą. W procesie socjalizacji pierwotnej, wśród małych dzieci, kreowane są również tzw. trzeciorzędne cechy płciowe (Hanna, 1988). Nie mają one pochodzenia biologicznego, tak jak pierwszo- i drugorzędne, lecz są nabywane w procesie socjalizacji. To te wszystkie sposoby postrzegania, używania, traktowania swojego ciała, które odróżniają obie płcie, np. sposób chodzenia, siadania, tańczenia itd. Są one nieodzownym elementem *gender* i także poprzez nie definiujemy własną i cudzą płciowość. Nieprzestrzeganie, wyłamanie się ze

stereotypów skutkuje negatywną oceną, wstydem, zakwestionowaniem tożsamości płciowej.

Jak wiadomo, autokonceptja osoby ma duże znaczenie dla jej rozwoju i jest kształtowana w procesie społecznych interakcji. Docenienie roli wpływu społecznych praktyk jednostki na ciało charakteryzuje raczej filozofię kultur wschodnich. Nie oddzielają one ciała od duszy, lecz zwracają uwagę na harmonię pomiędzy tymi sferami. Na przykład w medycynie chińskiej i buddyzmie, w codziennej praktyce oraz podczas leczenia różnorodnych schorzeń, diagnoza oraz terapia opierają się na samopoczuciu, relacjach społecznych chorego, jego emocjach. Taki związek potwierdza także istnienie zaburzeń i chorób psychosomatycznych oraz somatycznych dolegliwości związanych z niektórymi chorobami psychicznymi, np. depresją czy nerwicą (Elias, 1980).

W książce często powołuję się na wypowiedzi Mauric'e a Merleau-Pontiego, którego fenomenologia percepcji własnej cielesności w dobry sposób tłumaczy opisywane przeze mnie zjawiska. W porównaniu do wniosków wyciągniętych z materiału empirycznego, oprócz podejścia bardzo jednostkowego, charakterystycznego przecież dla fenomenologii, bardzo duże znaczenie w postrzeganiu swojego ciała mają interakcje z innymi członkami grupy, cielesność idealna, kulturowe czy subkulturowe wzorce ciała, a przede wszystkim rywalizacja pomiędzy aktorami społecznymi, z czego bezpośrednio wynika praca nad ciałem.

Z koncepcją Marcela Maussa w kontekście moich badań trudno jest dyskutować, gdyż uczony odwołuje się do różnic kulturowych. W analizie danych empirycznych znalazłam bardzo wiele dowodów na to, że takie elementy kultury, jak normy, wartości, wzorce ról społecznych, instytucje, mają duży wpływ na postrzeganie ciała oraz jego fizyczny kształt. Trudno jest jednak wnioskować o różnicach pomiędzy kulturami na podstawie badań przeprowadzonych w ramach jednej kultury. Zapewne dokładniejsze poznanie procesów społecznego konstruowania cielesności w innych subświatach społecznych tańca lub w ogóle w innych środowiskach społecznych byłoby ciekawym przykładem skonfrontowania koncepcji Marcela Maussa z danymi empirycznymi.

Podobnie jak twierdzenia Maussa, inne teorie antropologiczne przedstawione w części teoretycznej kładą mocny nacisk na kulturę i na fakt, że duże oddziaływanie na konstruowanie cielesności mają wartości i normy grupy, do której należy jednostka. W koncepcjach tych pomija się jednak wpływ działań aktorów społecznych, konkretnych interakcji, współtworzenia zdarzeń przez ich uczestników.

Teoria Pierre'a Bourdieu, traktująca ciało jako kapitał fizyczny, koncentruje się na reprodukcji poprzez ciało wzorów kultury, habitusu. Spoglądając na opisaną w tej pracy koncepcję społecznego konstruowania własnej cielesności

z perspektywy teorii Bourdieu, należy stwierdzić, że z pewnością bardzo silnej socjalizacji oraz przemocy symbolicznej podlegają uczestnicy, przede wszystkim dzieci, w środowisku społecznym tańca towarzyskiego. Jednak ogromną rolę odgrywa w tym procesie nie tylko struktura społeczna, reprodukowana przez aktorów społecznych, lecz także sposób, w jaki oni pracują, interpretując nawzajem swoje działania. Bardzo istotnym elementem aktywności tancerza jest obmyślanie nowych metod realizowania coraz efektywniejszego, *strategicznego wstępowania*. Jednostki zatem nie tylko reprodukuja istniejący system, ale także konstruują go na nowo – jedni (tancerze, rodzice), omijając przepisy, wykorzystując luki, drudzy (sędziowie, działacze PTT), tworząc nowe regulacje.

W podobny sposób odnoszę się do teorii Michela Foucault. O ile jego koncepcja dyscyplinowania własnego i cudzego ciała w bardzo dobry sposób opisuje i tłumaczy rodzaj rygorów, jakim poddawani są tancerze, o tyle w świetle wyników (oraz założeń teoretycznych) należy wskazać na bardzo duże znaczenie interpretacji działań, obiektów i osób przez aktorów społecznych.

Teorie feministyczne, przytoczone przeze mnie w rozdziale 2. *Ciało – tańiec – teoria*, okazały się wartościowe podczas analizy badanych zjawisk, ponieważ perspektywa patriarchalna jest dosyć dobrze widoczna w działaniach i artefaktach (np. skąpe damskie stroje) oraz podejściu do ciała (pozorna erotyzacja tańca). W swojej koncepcji społecznego konstruowania cielesności zwróciłam szczególną uwagę na praktyki cielesne, wykorzystywanie mechanizmów wstydu (a także braku wstydu, dosyć ważnego w tym kontekście) i dumy. Sposób mówienia o ciele, podkreślany przez badaczy feministycznych, jest bardzo istotny dla postrzegania ciała, a w efekcie, także dla jego traktowania i praktyk, jakim jest ono poddawane. Mocny nacisk kładą oni na dyskurs i wpływ mediów (np. wzorzec pięknego ciała), na podejście kobiety do własnego ciała. Mniejszą wagę przykładają do praktyk cielesnych, które w świetle wyników moich badań mają kluczowe znaczenie w konstruowaniu cielesności.

Jako że badanie społecznego konstruowania cielesności jest zadaniem wymagającym, do odkrywania tego zjawiska należy wykorzystywać wiele metod; nie ograniczać się do analizowania go z perspektywy zdystansowanego badacza, ale spróbować wykorzystać własne ciało do poznania badanych procesów. Bardzo istotne dla uzyskania prawomocnych wyników jest także stosowanie technik wizualnych, zarówno fotografii, jak i wideo oraz różnorodnych metod, np. wywiadu z wykorzystaniem zdjęć czy filmów.

Istotnym elementem badań nad cielesnością jest włączenie w nie tych, których dotyczą badane procesy. Mam tu na myśli badania typu *collaborative research*, kiedy jednostki badane mogą pomóc badaczowi, jako osobie z zewnątrz, w odczytaniu znaczeń działań aktorów społecznych i sensów zawartych w ciele.

W badaniach społecznych procesów konstruowania cielesności analiza powinna dotyczyć zarówno poziomu *emic*, jak i *etic*, czyli opisywać i wyjaśniać badane zjawiska z perspektywy osób badanych, a także zdystansowanego badacza.

Należy być również elastycznym w używaniu znanych metod. Podczas moich wywiadów często odnotowywałam nowe wątki badawcze. Tancerze podejmowali nowe tematy, dzięki którym mogłam lepiej poznać badane środowisko społeczne. W trakcie wywiadów pojawił się też nowy sposób komunikacji. Polegał on na tym, że rozmówcy, wielokrotnie nie mogąc znaleźć słów, by określić swoje doświadczenia, wykorzystywali do tego ruch, ciało, pokazywali kroki czy techniki prowadzenia w tańcu. Temat rozmów okazał się także trudny i bardzo intymny, na co wskazuje m. in. fakt, że tancerze mieli problemy z odpowiedzią na niektóre pytania, a podczas opowiadania o swych doświadczeniach związanych z tańcem moje rozmówczynie kilkakrotnie płakały. Wskazuje to, że cielesność jest komunikowalna intersubiektywnie jedynie częściowo, co wyklucza lub znacznie ogranicza możliwość zastosowania metod ilościowych w badaniach nad społecznym konstruowaniem cielesności. Podczas prowadzenia tego typu badań należy więc wykazać się daleko idącą delikatnością i empatią, gdyż wkracza się w bardzo osobiste i intymne doświadczenia badanych osób.

Wnioski z moich badań mają charakter bardziej socjologiczny niż choreologiczny. Taniec, konstruowany wokół niego społeczny subświat, został przeze mnie potraktowany jako tło zjawisk i procesów społecznych oraz czynnik je kształtujący. Najistotniejsze są dla mnie działania aktorów społecznych oraz procesy zachodzące w tym społecznym subświecie. Moim zamiarem nie było opisywanie tańca z perspektywy jego techniki, historii czy praktycznych możliwości wpływu na osoby zaangażowane w tę aktywność.

Dalsze badania nad społecznym konstruowaniem cielesności powinny zmierzać do lepszego poznania i wyjaśnienia zjawisk społecznych zachodzących w społecznym świecie tańca. Analiza poszczególnych subświatów w tym społecznym świecie umożliwiłaby dokładniejsze poznanie tego procesu, jego społecznych konsekwencji oraz uwarunkowań, które mają wpływ na rozwój tańca i działania tancerzy. Jest to istotny obszar badań z kilku powodów. Po pierwsze, kariery taneczne rozpoczynają dzieci w coraz młodszy wieku, co jest spowodowane rosnącą rywalizacją. Intensywne treningi, długotrwałe kontakty z trenerami, kształtowanie sylwetki przez taniec mają duże znaczenie dla socjalizacji pierwotnej najmłodszych oraz dla budowania ich jaźni subiektywnej i tożsamości. Po drugie, możemy obserwować rosnące zainteresowanie tańcem, głównie za sprawą programów telewizyjnych. Oznacza to, że coraz więcej osób jest zaangażowanych w ten rodzaj aktywności.

Drugim kierunkiem badań, rozwijającym temat podjęty przeze mnie w niniejszej pracy, jest społeczne konstruowanie cielesności w innych dziedzinach życia. Analiza mogłaby polegać na porównaniu np. procesów socjalizacji pierwotnej i wtórnej w różnych środowiskach zajmujących się sportową aktywnością wychowawczą, takich jak: łyżwiarstwo figurowe, gimnastyka artystyczna czy szkoły sztuk walki. W obecnej chwili prowadzonych jest kilka badań dotyczących jogi, prostytucji, wspinaczki górskiej, co wskazuje na rosnące zainteresowanie tematyką cielesności wśród badaczy społecznych.

Warto by również zbadać znaczenie rywalizacji, instytucjonalizacji i innych warunków, w jakich zachodzi działanie główne w środowiskach społecznych związanych z pracą nad ciałem. Określenie wpływu tych warunków na ciało, na jego postrzeganie oraz różnic pomiędzy tymi zjawiskami w różnych społecznych grupach mogłoby pomóc w stworzeniu ogólnej teorii dotyczącej wpływu aktywności, interakcji społecznych czy innych czynników na cielesność jednostek.

Naturalna historia badania

Jak piszą Anselm Strauss i Juliet Corbin (1990: 33), najtrudniej jest badaczowi znaleźć zjawisko, jakie ma zbadać, a następnie zawęzić krąg zainteresowań. Tak też było w moim przypadku. Na ciekawe zjawisko natrafiłam, biorąc udział w uroczystej kolacji podczas konferencji. Jedną z atrakcji był występ pary tancerzy towarzyskich w wieku około 12 lat. Zauważyłam wówczas, że tancerka ma wszyte w sukienkę wkładki imitujące biust, jest umalowana i ubrana jak dorosła kobieta. Zaciekało mnie to, ale prowadziłam wówczas innego rodzaju badania.

Powróciłam do tej kwestii po kilku miesiącach po rozmowie ze znajomą, której córka przez długi okres trenowała taniec towarzyski. Zdecydowałam się na wywiad z nią. Następnie przeprowadziłam obserwację turnieju tańca towarzyskiego z rejestracją danych za pomocą zdjęć, a także wywiad z trenerem tego tańca i analizę regulaminu Polskiego Towarzystwa Tanecznego. Udało mi się wtedy wyłonić kategorie przestrzeni, wyglądu, rywalizacji, wymagań finansowych i znaczenia roli rodziców. Następnie w poszukiwaniu literatury dotyczącej tańca towarzyskiego natrafiłam na artykuły o balecie, w których opisanych było wiele zjawisk podobnych do tych w tańcu towarzyskim. Pojawiła się wówczas, wraz z analizą fotografii z kolejnego turnieju i kolejnych wywiadów, kwestia używania ciała jako narzędzia konstruowania tożsamości oraz pozycji grupowej.

Przełomowym momentem badania było wyłonienie kategorii *strategicznego wstępowania*. Podczas analizy wywiadów z tancerzami, trenerami i sędziami stwierdziłam, że sam taniec nie stanowi podstawowego zjawiska, któremu podporządkowane są inne procesy w tym społecznym subświecie. Najważniejsza dla tancerzy jest rywalizacja i to z niej wynika większość działań podejmowanych przez nich, a także przez ich rodziców.

Przez znaczną część badania towarzyszyła mi wątpliwość, czy mam do czynienia ze społecznym światem, czy też subświatem. W jej rozwianiu pomogła mi analiza wywiadów z tancerkami innych stylów tańca oraz to, że sama uczę się tańca brzucha. Jednocześnie osoby ćwiczące inne style taneczne często odcinały się od tańca towarzyskiego w rozmowach nieformalnych. Podobne zjawisko dotyczyło tancerzy towarzyskich, którzy wyraźnie wyznaczali granicę pomiędzy swoim stylem, jako bardziej eleganckim, a innymi.

Przystępując do badania zjawiska tańca towarzyskiego, nie miałam praktycznie żadnej wiedzy na jego temat. Jako osobę poznającą to środowisko zaskoczyła mnie duża liczba uregulowań i zasad formalnych w nim obowiązujących. Opierając się na wiedzy potocznej, traktowałam taniec jako spontaniczną formę sztuki. Później uznałam, że instytucjonalizacja intensywnie wpływa na proces *strategicznego wstępowania*. Jest to szczególnie widoczne w porównaniu do stylu, którym się zajmuję – tańca brzucha. Ten społeczny subświat jest znacznie mniej uregulowany instytucjonalnie, co znalazło zresztą potwierdzenie w wywiadach.

Przez pewną część badania miałam poczucie, jakbym nie mogła do końca poznać badanego zjawiska, jakbym poruszała się po powierzchni i szczerze przyznaję, że nie wyzbyłam się go całkowicie aż do końca pracy. Jak się okazuje, ciało analizowane z perspektywy badań społecznych to aspekt bardzo wymagający. Nie mamy możliwości poznania go wyłącznie poprzez narrację, a część doświadczeń cielesnych jest intersubiektywnie komunikowalna tylko w niewielkim stopniu.

Rozwiązaniem tych problemów badawczych okazało się zastosowanie metod wizualnych. Dane stanowiły m. in. zdjęcia wykonywane podczas obserwacji turniejów tanecznych. Analizowałam je sama, ale także używałam ich podczas wywiadów z wykorzystaniem fotografii. W pewnym momencie okazało się jednak, że tańca, jako swoistego systemu znaków, nie da się analizować tylko w oparciu o narrację czy zdjęcia, gdyż nie oddają one podstawowego sposobu przekazu znaczeń przez ludzkie ciało – ruchu. Zainspirowana rozmową z prof. dr. hab. Krzysztofem T. Koneckim, Promotorem mojej pracy doktorskiej, której pewną część stanowi ta książka, postanowiłam przeprowadzić wywiady z wykorzystaniem analizy wideo. Jako osoba, która nigdy nie uczyła się tańca towarzyskiego, nie umiałam odczytać z ruchu tanecznego tylu znaczeń, ile osoby zaangażowane w tym społecznym subświecie.

Dzięki zastosowaniu tej techniki badawczej udało mi się lepiej zaznajomić ze specyfiką tańca towarzyskiego, a przede wszystkim bliżej poznać sposób postrzegania ciała przez tancerzy. Przekonałam się, jak duża jest rola ekspertów w interpretacji działań profesjonalnych oraz zauważyłam, że w analizie cielesności doświadczenie umożliwia zrozumienie związanych z nim zjawisk, np. pracy nad przestrzenią.

Istotnym wątkiem, który pojawiał się w trakcie moich badań, były kwestie etyczne. Miałam wiele wątpliwości dotyczących tego, na ile mam prawo pytać o doświadczenia tancerzy związane z ciałem. Wynikały one głównie z przyjęcia przeze mnie potocznej perspektywy postrzegania cielesności. Tancerze okazali się zaś bardzo otwarci w opowiadaniu o swoich doświadczeniach, choć pojawiły

się także trudniejsze momenty. Jedna z tancerek płakała podczas wywiadu, opowiadając o swojej chorobie – bulimii, inna natomiast, gdy mówiła o wykorzystaniu trudnych doświadczeń z życia prywatnego w konstruowaniu choreografii. Mam jednak wrażenie, że większość moich rozmówców czuła się w pewien sposób wyróżniona i doceniona, że badacz zainteresował się ich działaniami. W naszej kulturze traktuje się bowiem tancerzy jak lekkoduchów, a sam taniec jako spontaniczną działalność, która nie wymaga specjalnych umiejętności i wysiłku.

Inną problematyczną kwestią była możliwość zachowania przeze mnie dystansu wobec zjawiska cielesności i tańca. Jako że sama uczę się tańca, starałam się wykorzystać swoje doświadczenia, prowadząc np. obserwację podczas lekcji tańca, w celu lepszego zrozumienia badanego zjawiska. Okazało się to przydatne, a jednocześnie fakt, że nigdy nie uczyłam się tańca towarzyskiego, pozwolił mi na podejście do tej tematyki z dystansem.

Bibliografia

- Anderson, Leon (2006) "Analytic Autoethnography." *Journal of Contemporary Ethnography*, vol. 35, nr 4, s. 373–395.
- Atkinson, Paul (2006) "Rescuing Autoethnography." *Journal of Contemporary Ethnography*, vol. 35, nr 4, s. 400–404.
- Audi, Robert (ed.) (1999) *The Cambridge Dictionary of Philosophy. Second Edition*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Beauvoir de, Simone (2008) *Druka płeć* [w:] Szpakowska, Małgorzata (red.), *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Berger, Peter L. (1999) *Zaproszenie do socjologii*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Berger, Peter L.; Luckmann, Thomas (1983) *Spółeczne tworzenie rzeczywistości*, Warszawa: PIW.
- Bittner, Barbara (2004) *Nie tylko o tańcu*, Warszawa: Prószyński i Sółka.
- Blumer, Herbert (2007) *Interakcjonizm symboliczny*, Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos.
- Boksański, Zbigniew (1989) *Tożsamość, interakcja, grupa*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Bosse, Joanna (2007) "Whiteness and the performance of race in American Ballroom Dance." *Journal of American Folklore*, 100 (475), s. 19–47.
- Bourdieu, Pierre (2004) *Męska dominacja*, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Bourdieu, Pierre; Passeron, Jean-Claude (1990) *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Brach-Czaina, Jolanta (2000) „Ciało współczesne”. *Res Publica Nowa*, nr 11, s. 3–10.
- Byczkowska, Dominika (2007) Ciało, jako narzędzie budowania pozycji w grupie. Na podstawie badań wśród tancerzy tańca towarzyskiego [w:] Leoński, Jacek; Kozłowska, Urszula (red.), *W kręgu socjologii interpretatywnej. Badania jakościowe nad tożsamością*, Szczecin: Economicus.
- Byczkowska, Dominika (2009) "What do we study studying body? Researcher's attempts to embodiment research." *Qualitative Sociology Review*, vol. V, Iss. III, http://www.qualitativesociologyreview.org/ENG/archive_eng.php [dostęp: 10.2011].
- Byczkowska, Dominika (2010a) Ciało – narzędzie konstruowania tożsamości. Na podstawie badań tancerzy [w:] Konecki, Krzysztof; Kacperczyk, Anna (red.), *Procesy tożsamościowe. Symboliczno-interakcyjny wymiar konstruowania ładu i nieładu społecznego*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Byczkowska, Dominika (2010b) Rola instytucjonalizacji w społecznym świecie – na przykładzie badań tancerzy tańca towarzyskiego [w:] Leoński, Jacek; Fiternicka-Gorzko, Magdalena (red.), *Kultury, subkultury i światy społeczne w badaniach jakościowych*, Szczecin: Uniwersytet Szczeciński.
- Caillois, Roger (1973) *Żywioł i ład*, Warszawa: PIW.

- Charmaz, Kathy (2006a) *Constructing Grounded Theory. A Practical Guide Through Qualitative Analysis*, London, Sage, New Delhi: Sage Publications.
- Charmaz, Kathy (2006b) "The Power of Names." *Journal of Contemporary Ethnography*, vol. 35, nr 4, s. 396–399.
- Charmaz, Kathy (2009) *Teoria ugruntowana. Praktyczny przewodnik po analizie jakościowej*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Chomczyński, Piotr (2008) *Mobbing w pracy z perspektywy interakcyjnej*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Clarke, Adele (1990) A social worlds research adventure. The case of reproductive science [w:] Cozzens, Susan E.; Gieryn, Thomas F. (eds), *Theories of science in society*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Clarke, Adele (1991) Social worlds/arenas theory as organizational theory [w:] Maines, David R. (ed.), *Social organization and social process. Essays in Honour of Anselm Strauss*, New York: Aldine de Gruyter.
- Cleminson, Richard (2004) "Making Sense of the Body: Anarchism, Nudism, Experience." *Bulletin of Spanish Studies*, vol. LXXXI, nr 6.
- Coenen, Herman (1989) Cieleśność a życie społeczne. O podstawowym problemie socjologii fenomenologicznej [w:] Krasnodębski, Zdzisław (red.), *Fenomenologia i socjologia. Zbiór tekstów*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Czyżewski, Marek (1984) „Socjolog i życie potoczne. Studium z etnometodologii i współczesnej socjologii interakcji”. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia sociologica*, t. 8.
- Czyżewski, Marek (1998) Analiza jakościowa [w:] *Encyklopedia socjologii*, t. 1, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Daly, Ann (1997) Classical ballet: a discourse of difference [w:] Desmond, Jane C. (ed.), *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*, Durham, London: Duke University Press.
- Denzin, Norman (1972) The research act [w:] Manis, Jerome G., Meltzer, Bernard N. (eds), *Symbolic Interaction. A Reader in Social Psychology*. 2nd ed., Boston, London, Sydney, Toronto: Allyn and Bacon Inc.
- Desmond, Jane C. (1997) Embodying difference: issues in dance and cultural studies [w:] Desmond, Jane C. (ed.), *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*, Durham, London: Duke University Press.
- Desmond, Jane C. (ed.) (1997) *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*, Durham, London: Duke University Press.
- Dietz, Mary Lorenz (1994) On your toes: dancing your way into the ballet world [w:] Dietz, Mary Lorenz; Prus, Robert; Shaffir, William (eds), *Ethnography as Human Lived Experience*, Toronto: Copp Clark Longman Ltd.
- Douglas, Mary (2008) Czystość i zmaza [w:] Szpakowska, Małgorzata (red.), *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Downey, Greg (2008) "Scaffolding imitation in Capoeira: Physical Education and Enculturation in an Afro-Brazilian Art." *American Anthropologist*, vol. 110, Iss. 2, s. 204–213.
- Elias, Norbert (1980) *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*, Warszawa: PIW.
- Elias, Norbert (2005) O zachowaniu w sypialni [w:] Mencwel, Andrzej (red.), *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.

- Elias, Norbert (2008) Przemiany w traktowaniu potrzeb naturalnych [w:] Szpakowska, Małgorzata (red.), *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Ellis, Carolyn S.; Bochner, Arthur P. (2006) "Analyzing Analytic Autoethnography: An Autopsy." *Journal of Contemporary Ethnography*, vol. 35, nr 4, s. 429–449.
- Featherstone, Mike (2008) Ciało w kulturze konsumpcyjnej [w:] Szpakowska, Małgorzata (red.), *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Foster, Susan Leigh (1997) Dancing bodies [w:] Desmond, Jane C. (ed.), *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*, Durham, London: Duke University Press.
- Foucault, Michel (1998) *Nadzorować i karać*, Warszawa: Aletheia.
- Foucault, Michel (2008) Ciało skazańców [w:] Szpakowska, Małgorzata (red.), *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Glaser, Barney (1978) *Theoretical sensitivity*, San Francisco: The Sociology Press.
- Gobo, Giampietro (2008) *Doing ethnography*, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore: Sage.
- Goffman, Erving (1981) *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Warszawa: PIW.
- Goffman, Erving (2000) *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Goffman, Erving (2006) *Rytuał interakcyjny*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Goldberg, Marianne (1997) Homonized ballerinas [w:] Desmond, Jane C. (ed.), *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*, Durham, London: Duke University Press.
- Golonka, Andrzej (2005) „Taniec towarzyski w Polsce”. *Konspekt*, nr 4 (24), www.up.krakow.pl [dostęp: 10.2011].
- Gorzko, Marek (2005) Co to znaczy, że pojęcia wyłaniają się z danych? [w:] Leoński, Jacek; Kołodziej-Durnaś, Agnieszka (red.), *W kręgu socjologii interpretatywnej – zastosowanie metod jakościowych*, Szczecin: Economicus.
- Grau, Andree (2005) "When the landscape becomes flesh: an investigation into body boundaries with special reference to Tiwi dance and Western classical ballet." *Body and Society*, vol. 11, s. 141–163.
- Gromkowska, Agnieszka (2002) *Kobiecość w kulturze globalnej. Rekonstrukcje i reprezentacje*, Poznań: Wolumin.
- Hałas, Elżbieta (2001) *Symbole w interakcji*, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Hałas, Elżbieta (2005) Jaźń jako interakcja symboliczna a konstrukcjonistyczne koncepcje człowieka późnej nowoczesności [w:] Hałas, Elżbieta; Konecki, Krzysztof T. (red.), *Konstruowanie jaźni i społeczeństwa. Europejskie warianty interakcjonizmu symbolicznego*, Warszawa: Wydawnictwo Scholar.
- Hałas, Elżbieta (2006) *Interakcjonizm symboliczny*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Hałas, Elżbieta; Konecki, Krzysztof T. (red.) (2005) *Konstruowanie jaźni i społeczeństwa. Europejskie warianty interakcjonizmu symbolicznego*, Warszawa: Wydawnictwo Scholar.
- Hall, Edward (1976) *Ukryty wymiar*, Warszawa: PIW.
- Hammersley, Martyn; Atkinson, Paul (2000) *Metody badań terenowych*, Poznań: Zysk i S-ka.
- Hanna, Judith Lynne (1988) *Dance, sex and society. Signs of dominance, defiance, and desire*, Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Herudziński, Tomasz (2006) O sposobach rozumienia socjologii wizualnej [w:] Kaczmarek, Jerzy; Krajewski, Marek (red.), *Co widać?*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.

- Hoffmann-Riem, Christa (1994) Losing a symbolically significant part of the body [w:] *Elementare Phänomene der Lebenssituation*, Weinheim: Deutscher Studien Verlag.
- Hughes, Everett E. (1997), "Careers." *Qualitative Sociology*, vol. 20, nr 3, Human Science Press.
- Jakubowska, Honorata (2008) „Ciało biologiczne w interakcjach społecznych – pomiędzy napiętnowaniem a akceptacją”. *Kultura i społeczeństwo*, lipiec–wrzesień 2008, t. LII, nr 3, s. 195–212.
- Jakubowska, Honorata (2009) *Socjologia ciała*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Kacperczyk, Anna (2005) Zastosowanie koncepcji społecznych światów w badaniach empirycznych [w:] Hałas, Elżbieta; Konecki, Krzysztof T. (red.), *Konstruowanie jaźni i społeczeństwa. Europejskie warianty symbolicznego interakcjonizmu*, Warszawa: Wydawnictwo Scholar.
- Każmierska, Kaja (1999) *Doświadczenia wojenne Polaków a kształtowanie tożsamości etnicznej. Analiza narracji kresowych*, Warszawa: IFiS PAN.
- Każmierska, Kaja (2008) *Biografia i pamięć. Na przykładzie pokoleniowego doświadczenia ocalołych z zagłady*, Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos.
- Kleinknecht, Steven (2007) "An interview with Robert Prus: His Career, Contributions, and Legacy as an Interactionist Ethnographer and Social Theorist." *Qualitative Sociology Review*, vol. III, Iss. 2, http://www.qualitativesociologyreview.org/ENG/archive_eng.php [dostęp: 08.2010].
- Knoblauch, Hubert; Baer, Alejandro; Laurier, Eric; Petschke, Sabine; Schnettler, Bernt (2008) "Visual Analysis. New Developments in the Interpretative Analysis of Video and Photography [30 paragraphs]." *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research*, vol. 9, nr 3, art. 14, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0803148> [dostęp: 10.2011].
- Knox, Marie; Mok, Magdalena; Parmenter, Trevor R. (2000) "Working with the experts: collaborative research with people with an intellectual disability." *Disability and society*, vol. 15, nr 1, s. 49–61.
- Kolb, Bettina (2008) "Involving, Sharing, Analysing – Potential of the Participatory Photo Interview [37 paragraphs]." *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research*, vol. 9, nr 3, art. 12, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0803127> [dostęp: 10.2011].
- Konecki, Krzysztof T. (2000) *Studia z metodologii badań jakościowych. Teoria ugruntowana*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Konecki, Krzysztof T. (2005a) Problem interakcji symbolicznej a konstruowanie jaźni [w:] Hałas, Elżbieta; Konecki, Krzysztof T. (red.), *Konstruowanie jaźni i społeczeństwa. Europejskie warianty symbolicznego interakcjonizmu*, Warszawa: Wydawnictwo Scholar.
- Konecki, Krzysztof T. (2005b) "The Problem of Symbolic Interaction and of Constructing Self." *Qualitative Sociology Review*, vol. I, Iss. 1, http://www.qualitativesociologyreview.org/ENG/archive_eng.php [dostęp: 01.2010].
- Konecki, Krzysztof T. (2005c) „Wizualne wyobrażenia. Główne strategie badawcze w socjologii wizualnej a metodologia teorii ugruntowanej”. *Przegląd Socjologii Jakościowej*, t. I, nr 1, www.qualitativesociologyreview.org [dostęp: 10.2011].
- Konecki, Krzysztof T. (2007) „Nowi pracownicy a kultura organizacyjna przedsiębiorstwa. Studium folkloru fabrycznego”. *Przegląd Socjologii Jakościowej*, t. III, nr 1.

- Konecki, Krzysztof T. (2008) "Touching and Gesture Exchange as an Element of Emotional Bond Construction. Application of Visual Sociology in the Research on Interaction between Humans and Animals [93 paragraphs]." *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research*, vol. 9, nr 3, art. 33, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0803337> [dostęp: 10.2011].
- Konecki, Krzysztof T. (2010a) W stronę socjologii jakościowej: badanie kultur, subkultur i światów społecznych [w:] Leoński, Jacek; Fiternicka-Gorzko, Magdalena (red.), *Kultury, subkultury i światy społeczne w badaniach jakościowych*, Szczecin: Uniwersytet Szczeciński.
- Konecki, Krzysztof T. (2010b) Wywiad na podstawie filmów w badaniach praktyki jogi – na przykładzie badań cielesności i gestów w społecznym świecie praktyki jogi [w:] Leoński, Jacek; Fiternicka-Gorzko, Magdalena (red.), *Kultury, subkultury i światy społeczne w badaniach jakościowych*, Szczecin: Uniwersytet Szczeciński.
- Krasnodębski, Zdzisław (1989) O związkach fenomenologii i socjologii. Wprowadzenie [w:] Krasnodębski, Zdzisław (red.), *Fenomenologia i socjologia. Zbiór tekstów*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Krasnodębski, Zdzisław (red.) (1989) *Fenomenologia i socjologia. Zbiór tekstów*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Kraus, Lisa (2005) "Dancing the Impossible. Choreography for the camera." *Dance Magazine*, January 2005, s. 79–84.
- Krzemiński, Ireneusz (1986) *Symboliczny interakcjonizm i socjologia*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Kubinowski, Dariusz (1997) *Proces wychowania tanecznego w środowisku wiejskim*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Kubinowski, Dariusz (2003) "Kinaesthetic Understanding in Dance Education, Therapy and Research." *Studia Choreologica*, vol. V.
- Kvale, Steinar (2004) *InterViews. Wprowadzenie do jakościowego wywiadu badawczego*, Białystok: Trans Humana.
- Lassiter, Luke Eric (2005) "Collaborative Ethnography and Public Anthropology." *Current anthropology*, vol. 46, nr I (February), s. 83–106.
- Lussier-Ley, Chantale (2010) "Dialoguing with the body: a self study in relational pedagogy through embodiment and the therapeutic relationship." *The Qualitative Report*, vol. 15, nr 1.
- Manterys, Aleksander (2008) Działanie i sprawczość w socjologii Schüza [w:] Schütz, Alfred, *O wielości światów*, Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos.
- Mauss, Marcel (1973) *Socjologia i antropologia*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Mead, George Herbert (1975) *Umysł, osobowość, społeczeństwo*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Melosik, Zbyszko (1996) *Tożsamość, ciało, władza. Teksty kulturowe jako (kon)teksty pedagogiczne*, Poznań–Toruń: Edytor.
- Merleau-Ponty, Maurice (2001) *Fenomenologia percepcji*, Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Miles, Mathew B.; Huberman, Michael A. (2000) *Analiza danych jakościowych*, Białystok: Trans Humana.
- Monaghan, Lee F. (2006) Corporeal Indeterminacy: The value of embodied, interpretive sociology [w:] Waskul, Dennis; Philip, Vannini (ed.), *Body/embodiment: symbolic interaction and the sociology of the body*, Aldershot, Burlington: Ashgate.

- Mucha, Janusz (1992) *Cooley*, Warszawa: Wydawnictwo „Wiedza Powszechna”.
- Nead, Lynda (2008) Granice pornografii [w:] Szpakowska, Małgorzata (red.), *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Nelson, E. D. (Adie) (2001) “The Things That Dreams Are Made On: Dreamwork and the Socialization of ‘Stage Mothers’.” *Qualitative Sociology*, vol. 24, nr 4, Human Sciences Press, Inc.
- Olszewski, Brandon (2008) “El cuerpo del Baile: The Kinetic and Social Fundaments of Tango.” *Body and society*, vol. 14 (2).
- Passerini, Luisa (2008) Ambiwalencja wizerunku kobiety w kulturze masowej [w:] Szpakowska, Małgorzata (red.), *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Picard, Caroline J. (2002) “Dancing through different worlds: an autoethnography of the interactive body and virtual emotions in ballroom dance.” *Qualitative Inquiry*, vol. 8, nr 3, s. 348–361.
- Piotrowski, Andrzej (1998) *Ład interakcji: Studia z socjologii interpretatywnej*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Polanyi, Michael (1966) *The tacit dimension*, Garden City, New York: Doubleday & Company Inc.
- Pontecorvo, Clotilde (2007) “On the conditions for generative collaboration: learning through collaborative research.” *Integrative Psychological and Behavioral Science*, vol. 41, nr 2 (June), s. 178–186.
- Prus, Robert (1994) Approaching the study of human group life: Symbolic Interaction and Ethnographic Inquiry [w:] Dietz, Mary Lorenz; Prus, Robert; Shaffir, William (eds), *Ethnography as Human Lived Experience*, Toronto: Copp Clark Longman Ltd.
- Rambo Ronai, Carol (1992) “Managing aging in young adulthood. The aging table dancer.” *Journal of Aging Studies*, vol. 6, nr 4, s. 307–317.
- Rambo Ronai, Carol; Carolyn, Ellis (1989) “Turn-ons for money.” *Journal of Contemporary Ethnography*, vol. 18/1989, s. 271–298.
- Rambo Ronai, Carol; Cross, Rebecca (1998) “Dancing with identity: narrative resistance strategies of male and female stripteasers.” *Deviant Behavior*, vol. 19, Iss. 2, s. 99–119.
- Rambo, Carol; Presley, Sara Renee; Mynatt, Don (2006) Claiming the bodies of exotic dancers: the problematic discourse of commodification [w:] Waskul, Dennis; Vannini, Philip (eds), *Body/embodiment: symbolic interaction and the sociology of the body*, Aldershot, Burlington: Ashgate.
- Rich, Adrienne (2008) Zrodzone z kobiety [w:] Szpakowska, Małgorzata (red.), *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Ryen, Anne (2008) “Wading the Field with My Key Informant: Exploring Field Relations.” *Qualitative Sociology Review*, vol. IV, Iss. 3, http://www.qualitativesociologyreview.org/ENG/archive_eng.php [dostęp: 06.2010].
- Scheff, Thomas J. (1994) *Microsociology: discourse, emotion and social structure*, Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Schütz, Alfred (1989) Fenomenologia i nauki społeczne [w:] Krasnodębski, Zdzisław (red.) *Fenomenologia i socjologia. Zbiór tekstów*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Schütz, Alfred (2006) Potoczna i naukowa interpretacja ludzkiego działania [w:] Jasińska-Kania, Aleksandra; Nijakowski, Lech M.; Szacki, Jerzy; Ziółkowski, Marek (red.), *Współczesne teorie socjologiczne. Wybór i opracowania*, Warszawa: Wydawnictwo Scholar.

- Schütz, Alfred (2008) *O wielości światów*, Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos.
- Shilling, Chris (2010) *Socjologia ciała*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Silverman, David (2001) *Interpreting Qualitative Data. Methods for analyzing talk, text and interaction*, London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
- Strauss, Anselm (1984) "Social worlds and their segmentation processes." *Studies in Symbolic Interactionism*, vol. 5.
- Strauss, Anselm (1987) "Illness trajectories." *Acta Universitatis Lodziensis. Folia sociologica*, t. 13.
- Strauss, Anselm (1987) *Qualitative analysis for social sciences*, New York: Cambridge University Press.
- Strauss, Anselm; Corbin, Juliet (1990) *Basics of Qualitative Research. Grounded Theory Procedures and Techniques*, Newbury Park, London, New Delhi: Sage Publications.
- Strauss, Anselm; Glaser, Barney (1975) *Chronic illness and the quality of life*, Saint Louis: Mosby.
- Suchar, Charles S. (1997) "Grounding Visual Sociology Research In Shooting Scripts." *Qualitative Sociology*, vol. 20, nr 1, Human Sciences Press Inc.
- Sykes, Gresham; Matza, David (1979) Techniques of Neutralization: A theory of Delinquency [w:] Robboy, H.; Greenblatt, S.; Clark C. (eds), *Social Interaction. Introductory Readings in Sociology*, New York: St. Martin Press, s. 497–504.
- Szacki, Jerzy (2002) *Historia myśli socjologicznej. Wydanie nowe*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Szpakowska, Małgorzata (2008) Wstęp: ciało w kulturze [w:] Szpakowska, Małgorzata (red.), *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Szpakowska, Małgorzata (red.) (2008) *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Sztompka, Piotr (2005) *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Thomas, William I. (1975) Definicja sytuacji [w:] Derczyński, Włodzimierz; Jasińska-Kania, Aleksandra; Szacki Jerzy (red.), *Elementy teorii socjologicznych. Materiały do dziejów współczesnej socjologii zachodniej*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Turner, Bryan S. (1984) *The body and society*, Oxford: Basil Blackwell.
- Turner, Bryan S. (2007) The constructed body [w:] Holstein, James A.; Gubrium, Jaber F. (eds), *Handbook of Constructionist Research*, New York, London: The Guilford Press.
- Turner, Bryan S.; Wainwright, Steven P. (2003) "Corps de ballet: the case of injured ballet dancer." *Sociology of Health and Illness*, vol. 25, nr 4, s. 269–288.
- Turner, Jonathan H. (2005) *Struktura teorii socjologicznej. Wydanie nowe*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Turska, Irena (1983) *Krótką historia tańca i baletu*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Urbaniak-Zajac, Danuta; Piekarski, Jacek (2001) Badania jakościowe – uwagi wprowadzające [w:] Urbaniak-Zajac, Danuta; Piekarski, Jacek (red.), *Jakościowe orientacje w badaniach pedagogicznych. Studia i materiały*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Vryan, Kevin D. (2006) "Expanding Analytic Autoethnography and Enhancing Its Potential." *Journal of Contemporary Ethnography*, vol. 35, nr 4, s. 405–409.
- Wagner, Izabela (2005) „Sprzężenie karier. Konstrukcja karier w środowiskach artystycznych i intelektualnych”. *Przegląd Socjologii Jakościowej*, t. 1, nr 1, http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/archive_pl.php [dostęp: 05.2009].

- Wainwright, Steven P.; Turner, Bryan S. (2004) "Epiphanies of embodiment: injury, identity and the balletic body." *Qualitative Research*, vol. 4 (3), London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, s. 311–337.
- Wainwright, Steven P.; Williams, Clare; Turner, Bryan S. (2006) "Varieties of habitus and embodiment of ballet." *Qualitative Research*, vol. 6 (4), London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications, s. 535–558.
- Walczevska, Sławomira (2008) *Matriarchat domowy* [w:] Szpakowska, Małgorzata (red.), *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Wall, Sarah (2008) "Easier said, than done: writing an autoethnography." *International Journal of Qualitative Methods*, 7 (1).
- Weber, Max (1998) *Polityka jako zawód i powołanie*, Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
- Weil, Shalva (2008) "Is There a 'Legitimation Crisis' in Qualitative Methods? Conference Essay: ESF Exploratory Workshop on Improving the Quality of Qualitative Research [31 paragraphs]." *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research*, vol. 9, nr 2, art. 6, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs080264> [dostęp: 10.2011].
- Wieczysty, Marian (1981) *Tańczyć może każdy*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Wolf, Naomi (2008) *Mit piękności* [w:] Szpakowska, Małgorzata (red.) (2008), *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Woroniecka, Grażyna (1998) *Interakcja symboliczna a hermeneutyczna kategoria przed-rozumienia*, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Woroniecka, Grażyna (2007) *Interakcja a świat społeczny. O programie metodologicznym Herberta Blumera* [w:] Blumer, Herbert, *Interakcjonizm symboliczny*, Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos.
- Wray, Brad K. (2002) "The epistemic significance of collaborative research." *Philosophy of science* vol. 69, nr 1 (March), s. 150–168.
- Zakrzewska-Manterys, Elżbieta (1998) *Hermeneutyczne inspiracje*, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Zakrzewska-Manterys, Elżbieta (2000) *Metamorfoza świadomości radnych*, Warszawa: UW ISNS.
- Zakrzewska-Manterys, Elżbieta (2008) *Piętno upośledzenia* [w:] Zakrzewska-Manterys, Elżbieta; Pawlik, Wojciech (red.), *O społeczeństwie, moralności i nauce. Miscellanea*, Warszawa: UW ISNS.
- Zakrzewska-Manterys, Elżbieta (2009) *Przedmowa do wydania polskiego* [w:] Becker, Howard S., *Outsiderzy. Studia z socjologii dewiacji*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Zganiacz-Mazur, Liliana (2004) *Tańce*, Warszawa: Wydawnictwo Muzyczne Contra.
- Ziółkowski, Marek (1981) *Znaczenie, interakcja, rozumienie*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Strony internetowe

<http://nbn-resolving.de> [dostęp: 10.2011].
pl.wikipedia.org [dostęp: 11.2008].
www.en.wiki.org [dostęp: 03.2009].

www.pbs.org [dostęp: 11.2008].

www.qualitativesociologyreview.org/ENG [dostęp: 10.2011].

www.qualitativesociologyreview.org/PL [dostęp: 05.2009].

www.sagepub.co.uk [dostęp: 03.2009].

www.taniec.krakow.pl [dostęp: 10.2011].

www.up.krakow.pl [dostęp: 10.2011].

Załączniki

Załącznik 1. Zestawienie danych pochodzących z różnych technik badawczych

Wywiad swobodny

Wywiad 1 z byłą tancerką tańca towarzyskiego turniejowego, klasa A-st/A-la¹, lat 24, miejsce zamieszkania – Łódź. Liczba stron transkrypcji – 21.

Wywiad 2 z trenerem tańca towarzyskiego w państwowym klubie tańca, lat około 45, były tancerz. Liczba stron transkrypcji – 30.

Wywiad 5 z tancerką tańca towarzyskiego, klasa A-st/A-la, lat 18, tańczy od 6 lat, miejsce zamieszkania – Łódź. Liczba stron transkrypcji – 27.

Wywiad 7 z tancerką tańca towarzyskiego, bez klasy, aktualnie bez partnera, lat 17, miejsce zamieszkania – Łódź. Liczba stron transkrypcji – 22.

Wywiad 9 z tancerką tańca arabskiego, choreografką, pedagogiem tańca, sędzią, studentką szkoły tańca jazzowego, lat 26, miejsce zamieszkania – Warszawa. Liczba stron transkrypcji – 38.

Wywiad 10 z tancerką i nauczycielką tańca flamenco i tańca orientalnego, choreografką, właścicielką studia tańca, lat 31, miejsce zamieszkania – Łódź. Liczba stron transkrypcji – 52.

Wywiad 14 z tancerką tańców dawnych (średniowiecznych, renesansowych, tradycyjnych), lat 23, miejsce zamieszkania – Wrocław.

Wywiad 15 z aktorką teatralną, tancerką, studentką choreografii, instruktorką tańca antycznego, lat 29, miejsce zamieszkania – Łódź.

Wywiad 16 z tancerką i instruktorką tańca hula i masażystką lomi lomi nui, lat 29, miejsce zamieszkania – Łódź.

Wywiad swobodny z analizą fotografii

Wywiad 3 z trenerem tańca towarzyskiego, byłym tancerzem, lat około 55, miejsce zamieszkania – Łódź. Liczba stron transkrypcji – 37.

Wywiad 4 z tancerzem tańca towarzyskiego, klasa A-st/B-la, lat 16, tańczy 4 lata, miejsce zamieszkania – Tomaszów Mazowiecki. Liczba stron transkrypcji – 21.

Wywiad 6 z tancerzem tańca towarzyskiego, klasa B-st/B-la, lat 15, miejsce zamieszkania – Łódź. Liczba stron transkrypcji – 37.

¹ Oznaczenie klas w tańcu towarzyskim: od najniższej E, poprzez D, C, B, A, aż do najwyższej międzynarodowej klasy S. Klasę można otrzymać w każdym z dwóch stylów (w tańcach standardowych i latynoamerykańskich) oddzielnie, wówczas zapisywane są np. A-la/B-st, czyli klasa A w tańcach latynoamerykańskich i klasa B w standardowych.

Wywiad 11 z tancerzem i instruktorem tańca towarzyskiego, klasa S-st/S-la, student pedagogiki – wychowanie fizyczne i zdrowotne, lat 22, miejsce zamieszkania – Łódź. Liczba stron transkrypcji – 44.

Wywiad 12 z byłą tancerką tańca towarzyskiego, trenerką, byłą lyżwiarką figurową, właścicielką klubu tańca, lat 35, miejsce zamieszkania – Łódź. Liczba stron transkrypcji – 47.

Wywiad swobodny z analizą fotografii oraz/lub z opisem przedmiotów fotografowanych podczas wywiadu

Wywiad 8 z tancerką tańca towarzyskiego, klasa A-st/B-la, lat 16, aktualnie bez partnera tanecznego, miejsce zamieszkania – Łódź. Liczba stron transkrypcji – 26.

Wywiad 13 z byłą tancerką tańca towarzyskiego (nie tańczy od roku), klasa S-st/S-la, maturzystką, lat 19, miejsce zamieszkania – Łódź. Liczba stron transkrypcji – 58.

Wywiad z analizą materiału wideo

Wywiad wideo 1 z byłą tancerką tańca towarzyskiego turniejowego, klasa S-st/S-la, maturzystką, lat 19, miejsce zamieszkania – Łódź. Liczba stron transkrypcji – 36.

Wywiad wideo 2 z tancerzem, sędzią, trenerem tańca towarzyskiego, klasa S-st/S-la, lat 29, miejsce zamieszkania – Łódź (w rozmowie jako miejsce zamieszkania podał samochód – ze względu na charakter swojej pracy). Liczba stron transkrypcji – 25.

Wywiad wideo 3 z tancerką tańca towarzyskiego turniejowego, klasa S-st/S-la, trenerką, lat 28, miejsce zamieszkania – Łódź. Liczba stron transkrypcji – 36.

Wywiad wideo 4 z byłym tancerzem tańca towarzyskiego turniejowego, trenerem, właścicielem szkoły tańca, lat 36, miejsce zamieszkania – Koluszki. Liczba stron transkrypcji – 25.

Obserwacja

I Turniej Tańca z cyklu GRAND PRIX Mazowsza 2006 – 5 lutego 2006 r., Pałac Młodzieży w Warszawie.

Turniej tańca towarzyskiego Puchar Okręgu Łódzkiego w Tańcu Towarzyskim organizowany przez Zarząd Okręgu Łódzkiego PTT – 29 kwietnia 2006 r., hala sportowa, godz. 9⁴⁰–20⁰⁰.

Turniej tańca towarzyskiego Puchar Okręgu Łódzkiego w Tańcu Towarzyskim organizowany przez Zarząd Okręgu Łódzkiego PTT – 13 maja 2007 r., hala sportowa, godz. 14⁴⁵–19⁰⁰.

Egzamin końcowy kursu na instruktora tańca towarzyskiego organizowany w ośrodku szkolenia instruktorów, 1 lutego 2009 r., Łódź.

Wielokrotna, nieformalna obserwacja uczestnicząca podczas zajęć tańca brzucha, szkoła tańca orientального, zajęcia grupy zaawansowanej, lata 2007–2008.

Analiza nagrań wideo

Nagranie wideo z lekcji tańca brzucha z października 2007 r. Czas trwania – 2 min 20 sekund.

Nagranie wideo z lekcji tańca brzucha z lutego 2008 r. Czas trwania – 40 sekund.

Nagranie telewizyjne: Mistrzostwa Polski w Tańcach Latinoamerykańskich 2006. Turniej retransmitowany w TVN7, 12 marca 2006 r., godz. 22²⁰.

Nagranie telewizyjne: Cin Cin Polish Cup. Turniej tańca, część I, emisja w TVN7, 23 września 2007 r.

Nagranie telewizyjne: Cin Cin Polish Cup. Turniej tańca, część II, emisja w TVN7, 30 września 2007 r.

Nagranie telewizyjne: XIV Supadance Polish Open Championships, emisja w TVN7, 24 czerwca 2007 r.

Nagranie telewizyjne: XV Supadance Polish Open Championships, emisja w TVN, 26 czerwca 2008 r.

Nagranie telewizyjne: Międzynarodowy Turniej Tańca Towarzyskiego Baltic Cup, emisja w TVN, 3 grudnia 2008 r.

Analiza zdjęć

Ponad 300 zdjęć wykonanych głównie w trakcie obserwacji na turniejach, ale także podczas wywiadów.

Autobiografie tancerzy

Bittner, Barbara (2004) *Nie tylko o tańcu*, Warszawa: Prószyński i Sówka.

Analiza transkrypcji audycji radiowych

The Dancing Mind, audycja radia ABC z 13 marca 2005 r., transkrypcja na stronie internetowej: www.abc.net.au.

Dane zastane (inne)

Regulamin Polskiego Towarzystwa Tanecznego: Przepisy Sportowego Tańca Towarzyskiego, styczeń 2006 r.

Załącznik 3. Diagram integrujący procesu społecznego konstruowania cielesności

