

Mgr Zofia Załęska, <https://orcid.org/0000-0002-3744-054X>  
Instytut Historii Sztuki  
Uniwersytet Warszawski

## Ikonograficzny język tańca średniowiecznego

### Iconographical language of Medieval dance

<https://doi.org/10.34766/fetr.v44i4.427>

**Abstrakt:** Artykuł jest próbą zaprezentowania pewnego sposobu badania przedstawień ikonograficznych pokazujących tańce średniowieczny. Na początku zarysowano konteksty tańca i wyróżniono źródła z nim związane: źródła teoretyczne, literackie, muzyczne i ikonograficzne. Następnie skupiając się na źródłach ikonograficznych zachowanych w rękopisach z epoki autorka prezentuje, w jaki sposób można wykorzystać badania sfery wizualnej tańca w zrozumieniu tego fenomenu. Odwołuje się w tym do trzech znanych dziś form przestrzennych tańca wieków średnich: tańca łańcuchowego, w parach i solowego. Autorka zwraca także uwagę na trudności napotkane przy badaniu ikonografii tańca średniowiecznego oraz samego tańca, a także na przeszkody stojące na drodze do współczesnych rekonstrukcji tego typu tańców.

**Słowa kluczowe:** taniec, średniowiecze, manuskrypt, ikonografia

**Abstract:** The article aims to present a certain way to investigate iconographical representations of medieval dance. In the beginning the author shows some contexts for dance and signalizes different sources for medieval dance: theoretical sources, literary sources, musical sources and iconographical sources. Next, concentrating on the iconographical sources, he shows how one can use visual representations of dance in researching this phenomenon. The author recalls known spatial forms of medieval dance: chain dance, couple dance and solo dance. He also acknowledges difficulties and obstacles in contemporary attempts to reconstruct medieval dances.

**Keywords:** dance, Middle Ages, manuscript, iconography

### Wprowadzenie

Taniec, najbardziej bodaj efemeryczna ze sztuk, jest jednocześnie prawdopodobnie najstarszą – być może nawet starszą niż sztuka w ogóle (Peterson, Royce, 2014, s. 1). Jednak dopiero stosunkowo niedawno wykształcił się (choć może lepiej powiedzieć, że ciągle się kształtuje) odpowiedni język pozwalający na opisanie oraz udokumentowanie tego fenomenu. Podczas gdy dziś możemy posłużyć się zapisami choreograficznymi i nagraniami tańca, dawniej takie możliwości zapisu nie istniały.

Najwcześniejsze poradniki taneczne z opisami konkretnych choreografii i kroków tanecznych pojawiły się na terenach włoskich dopiero w połowie XV wieku. Pierwszym podręcznikiem tego typu był *De arte saltandi et choreas ducendi* (O sztuce tańczenia i prowadzenia tańców) autorstwa *maestro di ballo* Domenica z Piacenzy z ok. 1455 roku, a następnie powstały kolejne autorstwa jego uczniów: *Libro dell'arte del danzare* (Książka o sztuce tańca) Antonio Cornazano (lub Cornazzano) z tego samego roku i *De pratica seu arte tripudii* (O praktyce sztuki tańca) Guglielmo Ebreo z Pesaro datowany na 1463 rok. W tym artykule chcę jednak przyrzeć się jeszcze wcześniejszym, europejskim tańcom

średniowiecznym. Taniec średniowieczny jest niezwykle ciekawym fenomenem, o którym wciąż jeszcze niewiele wiemy, ale również ważnym elementem kultury – taniec nigdy nie kształtuje się w próżni, wpływa na niego sytuacja polityczna, społeczna czy gospodarcza. Dawniej rozumiany był w wielu społecznych kontekstach, często tworzących ze sobą nawzajem kontrasty – jako grzeszny taniec Salome (Mk 6, 25), ale także jako pochwalny taniec dla Boga w wykonaniu króla Dawida przed Arką Przymierza (2 Sm 6, 5); jako sposób nawiązywania relacji międzyludzkich, ale także jako element spektaklu władzy pokazującego hierarchię (Neville, 2004); jako sposób spędzania wolnego czasu, ale także jako rytuał wywodzący się z czasów pogańskich; jako choroba ciała (średniowieczna *dancingmania*), ale także jako sposób na leczenie (Backman, 1952); jako sposób zarabiania na życie, ale także jako cnotę rycerską – i wykonywany był przez wszystkie grupy społeczne (Arcangeli, 1994, s. 127–155; Neville, 2008, s. 295–310).

### 1. Źródła dotyczące tańca średniowiecznego

Źródła dotyczące tańca średniowiecznego można podzielić na cztery kategorie: źródła teoretyczne, literackie, muzyczne i ikonograficzne. Do kategorii teoretycznych zalicza się wspomniane już poradniki tańca oraz różnego rodzaju traktaty muzyczne czy filozoficzne. Choć do naszych czasów nie przetrwał żaden traktat dotyczący tańca średniowiecznego, zachował się tekst napisany przez Johanna de Grocheio dotyczący muzyki *vulgaris*, czyli muzyki popularnej (McGee, 1989, s. 498–517; Mullally, 1988, s. 1–25). Źródła literackie to z kolei wszelkie opisy tańca pojawiające się w poematach czy prozie epoki – zachowały się chociażby w *Powieści o Róży*, w części napisanej przez Guillaume'a de Lorris, ale także w *Panu Gawenie i Zielonym Rycerzu* nieznanego autora, w poemacie *Confessio Amantis* Johna Gowera, w *Boskiej Komedii* Dantego Alighieri, w *Dekameronie* Giovanniego Boccaccia, czy w *Powieściach kanterberyjskich* Groffreya Chaucera. Muzyczne źródła to z kolei przede wszystkim twórczość trubadurów i truwerów, zachowana do dzisiaj w kilkudziesięciu kancjonarzach, czyli śpiewnikach (McGee, 1989; Rimmer, 1985, s. 23–34).

Te trzy rodzaje źródeł o ile dostarczają dużo informacji o funkcjach tańca i kontekstach społecznych w jakich ten się pojawiał, niewiele mówią o samym wykonaniu czy choreografii, nie oddają ruchu tancerza jako takiego. Dlatego dla badacza tym bardziej interesujący jest jeszcze czwarty rodzaj źródła – źródło ikonograficzne, czyli zachowane do dziś ilustracje znajdujące się w średniowiecznych rękopisach, a także przedstawienia w malarstwie monumentalnym. Przez niektórych badaczy materiał ikonograficzny jest odrzucany jako niemiarodajny w badaniu tańca (Rimmer, 1991, s. 61), jednak przedstawienia tego typu prezentują niezwykle cenne informacje, które można wykorzystać do zrozumienia fenomenu średniowiecznego tańca – często pomijanego, a jakże ważnego elementu kultury średniowiecza.

W tym artykule podjęto problem dotyczący tego, jakie informacje można wyczytać z wizualnego przedstawienia średniowiecznego tańca – nie jako wyabstrahowanego źródła, ale raczej jako pewnego uzupełnienia dla źródeł innego typu. Zaproponuję użycie ikonografii i wyciągnięcie wniosków do każdego typu przestrzennego tańca średniowiecznego: tańca w formacji łańcucha, w parach i tańca solowego. Będzie to mały krok w stronę zrozumienia średniowiecznej *kinesis* – charakterystycznej dla danego miejsca i czasu wrażliwości kinetycznej, sposobu przeżywania ruchu swojego ciała; jest to pojęcie, którego używa w swojej publikacji Wojciech Klimczyk (2015, 17).

## 2. Ikonografia tańca w badaniach

Wizualne przedstawienia tańca pojawiają się przede wszystkim w rękopisach z epoki. Mogą to być miniatury ilustrujące sceny opisane w tekście – tak jest chociażby w przypadku *Powieści o Róży*, najśłynniejszej bodaj powieści wieków średnich skomponowanej w XIII wieku, gdzie w niemal każdym iluminowanym egzemplarzu znajdziemy miniaturę przedstawiającą taniec w Ogrodzie Miłości, w którym główny bohater miał okazję uczestniczyć (de Lorris, de Meun, 1997, w. 727–800) (zob. egzemplarze z British Library, Stowe 947, fol. 7r; The Morgan Library & Museum, MS M.48, fol. 7r; The Morgan Library & Museum, MS M.132 fol. 7v; British Library, Add. MS 12042, fol. 7r). Przedstawieni są tam bohaterowie opisani w tekście, ubrani niezwykle dwornie i dystyngowanie, uczestniczący w radosnym, tanecznym korowodzie prowadzonym przez boga miłości oraz pannę Radość. Sceny taneczne mogą pojawiać się także w bogato zdobionych inicjałach danej strony, chociaż nie jest to bardzo powszechna sytuacja, i też w takim wypadku najczęściej bezpośrednio treściowo nawiązują do tekstu. Przykładem może być pewien *Brewiarz*, gdzie w inicjale pojawiają się Izraelici tańczący dookoła złotego cielca (The Morgan Library & Museum, MS M. 1042, fol. 56r). Ilustracje taneczne mogą pojawiać się także na marginesach. Takie przedstawienia nazywa się marginaliami, są to sceny tworzone w przestrzeni marginalnej przede wszystkim od II połowy XIII wieku: choć takie sceny pojawiały się już wcześniej, to przyjmuje się, że pierwszym tekstem całościowo dekorowanym marginaliami jest *Psalterz Rutlanda* (ok. 1260, British Library, Add. MS 62925) (Camille, 1992, 22). Ilustracje te czasem są niezależnie od tekstu (znaczeniowo i wedle położenia na stronie), czasem z nim połączonych.

W tym tekście skupiono się na ilustracjach znajdujących się w rękopisach, ale nie można zapomnieć o tym, że przedstawienia ikonograficzne to również malarstwo monumentalne. Najbardziej znanym bodaj przykładem stanowią freski Ambrogio Lorenzettiego powstałe między 1338 a 1339 rokiem znajdujące się w Palazzo Pubblico w Sienie – przedstawiają one alegorie dobrych i złych rządów, a roztańczone pary pokazane są w centralnej części dobrze rządzonego miasta.

O ikonografii tańca i o jej badaniu napisał Tilman Seebass (1991) w swoim artykule *Iconography and Dance Research*, gdzie zaprezentował propozycje analizy konkretnych miniatur, wyczytując różne aspekty tańca z przedstawienia ikonograficznego (tamże, s. 33–51). Według niego, sceny taneczne można traktować jako pewną wizualną dokumentację tańca: przedstawiają one fizyczną pozycję tancerza (lub tancerki) i jego ekspresję emocji, jego wiek i płeć, a poprzez kostium i fryzurę – status społeczny. Obiekty trzymane w dłoniach stają się atrybutami tańca, a ponadto ilustracje mogą pokazywać przestrzeń, w której taniec się odbywa (Seebass, 1991, s. 34). Należy jednak pamiętać, że taniec jest sztuką rozwijającą się w czasie (*form-in-the-making*), a przedstawienie ikonograficzne może pokazać wyłącznie jeden wybrany moment tańca (tamże, s. 35). Jeśli dla autora istotne jest, by odbiorca rozpoznał taniec, spróbuje pokazać tak zwany ruch kinemiczny (*kinemic movement*), czyli najbardziej charakterystyczny i pozwalający na identyfikację danego tańca (tamże, 35).

Naturalnie nie można posługiwać się wyłącznie ustawieniem tancerza, by identyfikować taniec. Po pierwsze, niektóre ruchy mogą być charakterystyczne dla więcej, niż jednego tańca i nie pozwolą na jego rozpoznanie. Po drugie, jak już wspomniano, współcześnie tych ruchów w zasadzie nie znamy – tak naprawdę to właśnie na podstawie przedstawienia wizualnego dowiadujemy się, jakie ruchy mogły być wykorzystywane. Po trzecie, trzeba wziąć pod uwagę czynnik samego autora ilustracji, dekoratora duchownego lub świeckiego – nie można zakładać, że znał się on dobrze na tańcu. Przedstawienie ikonograficzne jest raczej pewnym wyobrażeniem autora na temat tego, jak wygląda taniec. Do tego dochodzi jeszcze problem dystansu czasowego. Nam, osobom żyjącym w XXI wieku, trudno sobie wyobrazić, jakie ruchy były naturalne i oczywiste dla średniowiecznego tancerza, jakie ograniczenia i możliwości dawał strój, status społeczny, a także sam kontekst wykonywania tańca.

### 3. Formy tańca średniowiecznego i ich ikonografia

Średniowieczny taniec miał trzy podstawowe formy, które opisane są w literaturze dotyczącej tańca i pojawiają się w ikonografii: taniec w formacji koła lub łańcucha, taniec w parach oraz taniec solowy. Taniec w formacji łańcucha lub koła, nazywany czasem *carole* (Mullally, 2016), zdaje się być najstarszą i najbardziej podstawową przestrzenną formą taneczną obecną w średniowieczu, a w dodatku formą najbardziej egalitarną – w kole nikt nie jest pierwszy i nikt nie jest najważniejszy. Niektórzy badacze sugerują, że nie jest ważne, czy w praktyce tancerze tańczyli wyłącznie w kole czy także w linii. W tych formach najistotniejszy jest fakt wspólnotowości, bycia razem, a nie kształt przestrzenny choreografii (Klimczyk, 2015, s. 59). Ze źródeł wynika, że wykonawcy tańczyli w lewą stronę trzymając się za dłonie, zwróceni twarzami do środka koła, co krytykom kojarzyło się przede wszystkim z jakiegoś rodzaju pogańskimi rytuałami – można przytoczyć tu słynne słowa

Jacquesa de Vitry, kaznodziei żyjącego na przełomie XII i XIII wieku, które padły w *Sermones Vulgates* (Bibliothèque national de France, fonds lat. 17509, fol. 146v): *Chorea est circulus, cuius centrum est diabolus et omnes vergunt in sinistrum*. W wolnym tłumaczeniu oznacza to, że *chorea* (łacińska wersja słowa *carole*) „jest tańczona po kole, w centrum znajduje się diabeł i wszyscy poruszają się w lewo”, czyli w kierunku potępienia.

*Carole* wymagała od tancerzy akompaniamentu w postaci śpiewu – być może śpiewali wszyscy uczestnicy, być może wyłącznie solista/lider (potrzebny przede wszystkim w formie łańcuchowej tańca, aby korowód gdzieś prowadzić), a być może istniał podział na partię zwrotki i refrenu. Tańczona była przez wszystkie grupy społeczne i prawdopodobnie ze względu na to nie mogła mieć skomplikowanej choreografii (Mullally, 1986, s. 226).

Trzymający się za dłonie tancerze pojawiają się w manuskryptach niezwykle często, między innymi w ilustracjach do słynnej w średniowieczu *Powieści o Róży*. Przedstawienia tańca w Ogrodzie Miłości oczywiście różnią się od siebie, ale wszystkie pokazują grupę mężczyzn i kobiet w eleganckich dworskich strojach – zgodnie z modą epoki, w której ilustracja powstała – idących w pochodzie tanecznym lub tańczących w formacji koła. Ruch ich płasu raczej nie jest mocno zaznaczony, postaci wydają się być niemal statyczne, dystyngowane, czasem tylko stojące w lekkim kontrapoście lub wysuwające do przodu jedną nogę. Stosunkowo dynamiczne przedstawienie prezentuje wersja z drugiej ćwierci XIV wieku z British Library (Il. 1), gdzie sześcioro tancerzy stoi w mocnym kontrapoście tańcząc w swoją lewą stronę, trzymają się za splecione dłonie na wysokości ramion, a jeden z mężczyzn wyraźnie podnosi swoją lewą nogę. Pierwsza i ostatnia osoba w łańcuchu podnosi wolną rękę na wysokość swojej twarzy. Ich stroje są wyjątkowo proste, bez ozdób. Niestety tancerze przedstawieni są na jednolitym tle, więc nie możemy zobaczyć, jak autor wyobrażał sobie wspomniany ogród.

Z tą wizją spokojnego dworskiego tańca kontrastują przedstawienia łańcuchowych tańców wiejskich. Podobnie jak w tańcach w wykonaniu wyższych sfer, uczestnicy trzymają się za ręce, tańczą w kole lub w linii, ale tym razem ruchy są wyraźne, skoczne, czasem wręcz można je określić jako dzikie. Taniec taki możemy obserwować często pod miniaturą prezentującą Narodzenie Chrystusa lub Zwiastowanie Pasterzom – na dolnym marginesie pojawiają się wtedy radośni wieśniacy trzymający się za ręce, tańczący do muzyki instrumentu przypominającego dudy, cieszący się z przyścia Zbawiciela na świat. Co ciekawe, takie zestawienie pojawia się szczególnie często w piętnastowiecznych godzinkach powstałych na terenach północnej Francji lub Flandrii (np. The Morgan Library & Museum, MS M.1001, fol. 44r; The Morgan Library & Museum, M.287, fol. 64v; J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig IX 18 (83.ML.114), fol. 125v), ale nie tylko – można je zobaczyć już w połowie XIV wieku w Godzinkach Joanny II z Nawarry (Bibliothèque national de France, ms. nouv. acq. lat. 3145, fol. 53r). Pod sceną Zwiastowania Pasterzom, na dolnej bordiurze przedstawiony jest wyjątkowo żywiołowy taniec: czterej mężczyźni trzymają się za dłonie



tańcząc w linii i podskakując na jednej nodze. Co ciekawe, ostatnia osoba z prawej strony robi obrót pod ręką swojego towarzysza. Tancerzom przygrywa muzyk na dudach i na bębenu (Il. 2), a wszyscy uczestnicy mają na sobie kolorowe, acz proste stroje – mężczyźni mają tuniki kończące się na wysokości kolan, dzięki czemu mogą wykonywać skoczne ruchy.

Ten podział na dostojny, spokojny taniec wyższych klas i żywiołowy taniec niższych ma odzwierciedlenie w pracach teoretycznych o tańcu. Już Platon w swoich *Prawach* wyróżnił „szlachetny rodzaj tańca” oraz „ten inny”, zawierający elementy bachiczne i zmysłowe, który nie nadawał się dla cywilizowanych obywateli i powinien być wykluczony z obiegu (Platon, 1956, 91–97). Do tej idei nawiązywali kilkadziesiąt lat później autorzy włoskich poradników: Guglielmo Ebreo w swojej pracy wyróżnił taniec wysoki i niski. Taniec niski był tańcem chłopów lub mieszczan, używanym jako wymówka do rozwiązłości, morderstw i innych ciężkich grzechów. Taniec wysoki z kolei, czyli ten arystokratyczny i dworski, uznawany był przez autora jako kształtujący charakter sposób na spędzanie wolnego czasu (Neville, 2008, 299). Podobny podział proponowali niektórzy duchowni: na przykład żyjący na przełomie XII i XIII wieku Aleksander z Hales zaproponował podział na taniec lubieżny, wynikający z chuci i pragnień ciała, i taniec cnotliwy, wynikający z chęci zbliżenia się do Boga (Schmitt, 2006, 286).

Drugim typem przestrzennym tańca jest taniec w parach. Przyjmuje się, że został on wprowadzony przez trubadurów podróżujących z południa Francji w inne rejony Europy (Klimczyk, 2015, s. 64). Taniec w parach dawał (i nadal daje) zupełnie inne doświadczenie, niż taniec grupowy w kole czy w korowodzie. Przede wszystkim tańce te przeznaczone były nie tylko do tańczenia, ale również do oglądania, służyły publicznemu zaprezentowaniu się. Były związane z kulturą dworską, a owo odpowiednie prezentowanie się mogło podkreślać hierarchię społeczną (Rust, 1969, s. 34). Taka forma pozwalała też na zbudowanie zupełnie odmiennej, bardziej intymnej relacji z innym uczestnikiem. Jak pisze Wojciech Klimczyk (2015), dworski taniec był niejako kinetycznym odpowiednikiem poezji miłosnej trubadurów (tamże, s. 65).

Ten rodzaj tańca kojarzony jest z francuską nazwą *estampie* (*istampitta*, *stantipes*), jednak nie wiadomo, czy słowem *estampie* określano w ogóle taniec w parach – lub w trójkach – czy pewien bardzo konkretny rodzaj tańca (Rimmer, 1991, s. 61–68). Podobny problem sprawia określenie na dworski taniec, które pojawiło się w drugiej połowie XIV wieku: *hove danse* (Klimczyk, 2015, s. 64). Ilustracje przedstawiające ten typ tańca pojawiają się dużo rzadziej, a już niemal nigdy na marginesie manuskryptu. Ilustrację marginalną przedstawiającą ustawione pary (jednopłciowe – sic!) można zauważyć na dole jednej ze stron rękopisu zawierającego *Romans o Aleksandrze* i jego kontynuację, a dokładnie *Restor du paon* (1338–1444, Bodleian Library, MS. Bodl. 264, fol. 172r). Ilustracja najprawdopodobniej przedstawia jedno z opisanych w tekście odbywających się wesel bohaterów, więc być może

mamy tu do czynienia nie tyle z układem tanecznym, a raczej z czymś w rodzaju uroczystego pochodu z uczestnictwem muzyki.

Pewna często reprodukowana ilustracja przedstawiają nie parę, a trójkę tancerzy i znajduje się w podręczniku wspomnianego już Guglielmo Ebreo (Guglielmo Ebreo da Pesaro, *De pratica seu arte tripudii*, Bibliothèque national de Paris, fonds ital. 973, fol. 21v). Mężczyzna oraz stojące po jego obu stronach dwie kobiety są gotowi do tańca, trzymają się za małe palce u dłoni podniesionych na wysokość piersi. Jasne jest, że ilustracja przedstawia postaci z wyższych sfer – tancerze stoją dumnie wyprostowani, ubrani w bogate stroje, kobiety noszą na sobie złote kolczyki, naszyjniki i ozdoby we włosach. Jednak ilustracja jest późna (1463 rok), przedstawia taniec już renesansowy, a nie średniowieczny. Brak przedstawień tańca średniowiecznego w parach nie należy naturalnie traktować jako zaprzeczenia istnienia takiego rodzaju tańca. Być może w późnych wiekach średnich tańce w parach nie przebił się jeszcze do *mainstreamu*? Może taki temat dla ilustratora był mało atrakcyjny? Warto w tym momencie wrócić do ilustracji *Powieści o Róży* z końca XV i początku XVI wieku – słynny taniec bywa przedstawiany jako taniec w parach, a nie w korowodzie. Na jednej z ilustracji pochodzącej z terenów holenderskich (Il. 3) przedstawionych jest pięć niezwykle bogato ubranych par tańczących w zamkniętym ogrodzie. Pary podążają w pochodzie formując półkole, a naprzeciwko pierwszej pary stoi trzech równie bogato ubranych muzyków z lirą, bębenkiem i instrumentem w rodzaju szałamai (*Roman de la Rose*, British Library, Harley 4425, fol. 14v). Tancerze trzymają się za dłonie, kobiety stoją po prawej stronie pary, mężczyźni po lewej. Kobiety swoje prawe ręce trzymają luźno w dole, natomiast mężczyźni wolną ręką podpierają się o biodro. Ich taniec musi być spokojny i dostojny, zbliżony bardziej do uroczystego pochodu – w zasadzie ruch postaci można rozpoznać wyłącznie po figurach trzech mężczyzn wyraźnie idących do przodu. Co ciekawe, każdy z nich jest w trakcie stawiania do przodu nogi lewej, ale nie robią tego równo, każdy jest w innym momencie ruchu. Dlaczego ilustrator nie zdecydował się przedstawić tancerzy w formacji łańcucha? Może pod koniec wieku XV dworskie tańce w parach były na tyle upowszechnione, że nie do pomyslenia byłoby zilustrowanie postaci wysokiego pochodzenia tańczących w inny sposób?

Ostatnia forma taneczna to taniec solowy, o którym zachowało się zdecydowanie najmniej informacji. Nie wiemy, czy korzystano z kroków używanych w innych tańcach, czy wyłącznie z innych, oryginalnych form choreograficznych; czy istniały skomponowane układy, czy tańce takie miały wyłącznie charakter improwizacyjny. Wiemy natomiast, że taniec solowy kojarzony był przede wszystkim z występami, pokazami i popisami, a niekoniecznie z tańcem dla przyjemności – choć nie wyklucza to sytuacji, gdzie ktoś tańczyłby sam dla swojej rozrywki czy ćwiczenia fizycznego. Występy takie kojarzone były przede wszystkim z wykonawcami – dziś rzeklibyśmy, ulicznymi performerami – tańczącymi je przede wszystkim dla zarobku. Występowali wędrowni artyści niskiego

pochodzenia, czasem zwani wagantami, jocularami czy szpilmanami, a to mogło oznaczać wiele profesji: zonglerów (towarzysze minstreli, trubadurów czy truwerów), muzyków, błaznów, śpiewaków śpiewających pieśni i recytujących poezję, akrobatów chodzących na szczydłach czy na linie, tancerzy, prestidigitatorów czy nawet połykaczy ognia (Duhamel-Amado, Brunel-Lobrichon, 2000). Artyści nie byli wyłącznie artystami wędrownymi – bywało, że zatrudniano ich na dworach lub w zespołach miejskich (Mayer-Brown, Polk, 2001, s. 97–161).

Chociaż zachowało się o nim najmniej informacji, to taniec solowy spotyka się w manuskryptach średniowiecznych bodaj najczęściej. Akrobatów i tancerzy spotykamy oplecionych dookoła bordiury, jak na przykład w Psalterzu-Godzinkach Guiluys de Boisieux (The Morgan Library & Museum, MS M.730), gdzie można się dopatrzeć takich postaci na niemal każdej stronie. Soliści niezwykle często pojawiają się w dolnej części strony (*bas-de-page*) także w Godzinkach stworzonych na użytek w diecezji Cambrai (Walters Art Museum, Walters Ms. W. 88), ale także innego typu modlitewnikach. Nie jest zadaniem tego artykułu zastanawiać się dlaczego takie tańczące postaci pojawiają się w tekstach religijnych, ale można wspomnieć pokrótce kilka teorii. Mogły służyć po prostu rozrywce, pobudzić błąkający się gdzieś po obrzeżach umysł czytelnika podczas modlitwy (Lecoy de la Marche, 1868, 275). Jednocześnie miały być pokazem inwencji i fantazji ich autora, który za wszelką cenę chciałby zainteresować, a wręcz zszokować odbiorcę (Harthan, 1983, s. 8). Jednak należy pamiętać, że – jak pisał Michael Camille – w epoce gotyku nic nie było wyłącznie dekoracyjne i każdy element miał swoją funkcję. To samo dotyczyło ilustracji marginalnych, które pozwalały na ponowne odczytanie i reinterpretowanie tekstu (Camille, 1996, s. 152).

Tancerze solowi często prezentowani są w pozach akrobatycznych, ale z towarzyszeniem instrumentów muzycznych, co podkreśla taneczną formułę ich występu. Można znaleźć wiele postaci stojących na rękach – na przykład akrobatka stojąca nie dość, że na rękach, to jeszcze balansująca na dwóch mieczach w Dekretałach Grzegorza IX (tak zwane *Smithfield Decretals*, British Library, Royal MS 10 E IV, fol. 58r) to podobno Mathilda Makejoy, słynna londyńska *saltatrix*, czyli tancerka (Il. 4) (Camille, 1992, 116). W takiej samej pozycji znajdziemy postać w Psalterzu Rutlanda (British Library, Add MS 62925, fol. 65r), ale także, co ciekawe, Salome tańczącą przed Herodem (Godzinki z Taymouth, British Library, Yates Thompson 13, fol. 106v) (Il. 5). Można odnaleźć też Salome robiącą mostek podczas swojego występu (Mszał, Kininklijke Bibliotheek, 78 D, fol. 108 r). Taka poza wbrew pozorom nie powinna być kojarzona wyłącznie z tańcem grzesznym, gorszym czy tańcem za pieniądze – w takiej samej pozie mostka znajdujemy na jednej z ilustracji niezwykle świątobliwą osobę, mianowicie zonglera Najświętszej Maryi Panny (Il. 6) (*Recueil – Poésies françaises du XIIIe siècle*, Bibliothèque nationale de France, MS Arsenal 3516, fol. 127r). Jest to bohater średniowiecznej legendy opowiadającej o wędrownym artyście, który przystąpił do zakonu, jednak jedyną formą modlitwy jaką znał i umiał ofiarować, był taniec przed



figurą Matki Boskiej. Iluminacja pokazuje moment, w który figura ożywa i błogosławi zonglerowi – według jednej z wersji legendy mnich zatańczył się na śmierć i został od razu wzięty do Raju (Ziolkowski, 2018).

Z tego zestawienia wynika, że – przynajmniej w XIV wieku – stanie na rękach czy robienie mostka mogło być integralnym elementem solowych występów akrobatyczno-tanecznych. W ten sposób można naturalnie prześledzić inne równie charakterystyczne ruchy. Ponownie należy jednak wziąć pod uwagę czynnik ludzki, czyli to, że autor dekoracji niekoniecznie mógł kiedykolwiek widzieć solowego tancerza, choć jest to mało prawdopodobny scenariusz. Produkcja manuskryptów po XII wieku przeniosła się przede wszystkim do świeckich miejskich warsztatów, a w Europie w późnych wiekach średnich nie brakowało okazji, by takiego tancerza spotkać (Heers, 1995). Warto dodać, że na wyżej wymienionych ilustracjach akrobaci i akrobatki ubrani są w prosty sposób, a także nie sięgają zgorszenia poprzez pokazywanie nagiego ciała, o czym wspominało w wielu krytykach tego zawodu (Schmitt, 2006). Jedyny przejaw fantazji to fryzury kobiet – zaplecione w różny sposób warkocze. Tancerze nie pochodzą z żadnej wysokiej grupy społecznej, więc można wnioskować, że tańce solowe faktycznie kojarzone były raczej z niezamożnymi wędrownymi artystami. Należy pamiętać, że artyści nie tworzyli osobnej klasy społecznej. Do XIV wieku adepci muzyki mogli szkolić się przy katedrach i kościołach lub jako uczniowie praktykującego muzyka, a dopiero od połowy XIV wieku zaczęto zakładać gildie muzyków (Mayer-Brown, Polk, 2001, s. 97–161).

### Podsumowanie

Powyższe rozważania zarysowały sposób, w jaki można odczytywać ikonografię tańca średniowiecznego. Oprócz zwracania uwagi na same ruchy kinemiczne, należy spojrzeć na strój tancerza, określić jego płeć i status społeczny, dzięki czemu można wyciągnąć nowe informacje. Z tej prostej analizy wynikły pewne wnioski, które znajdują swoje potwierdzenie w opracowaniach epoki: skoczny taniec kojarzono z niższymi warstwami społecznymi i rozumiany był negatywnie – zarówno w sensie moralnym, jak i postrzegania pozycji społecznej (Schmitt, 2006). Bogato ubrani tancerze wykonujący skoczny taniec oczywiście mają rację bytu, ale pojawiają się raczej w kontekście jakiejś krytyki społecznej czy moralnej – można tu podać za przykład ilustrację z XV wieku (Le Mirouer historial de Vincent de Beauvais, trad. Jehan du Vignay, Bibliothèque nationale de France, MS Français 50, fol. 52r) przedstawiającą bałwochwalczy taniec Izraelitów, gdzie modnie, bogato i kolorowo ubrane towarzystwo dynamicznie podskakuje na jednej nodze w tańcu w kole (Il. 7). Tańce solowe powszechnie kojarzone były z wykonywaniem akrobacji przez artystów niskiego pochodzenia społecznego, co odzwierciedlone jest w raczej skromnych (choć nie zawsze, zwłaszcza w bogatszych fundacjach) ubiorach akrobatów. Przedstawienia tańców

w parach pojawiają się dopiero u progu renesansu – od wieku XV są coraz bardziej popularne, co można interpretować jako rozpowszechnienie tego rodzaju tańców do tego stopnia, że ilustratorzy używają ich w swojej pracy.

Niniejszy tekst nie uzurpuje sobie prawa do bycia wyczerpującą analizą – zwraca raczej uwagę na pewien sposób odczytywania ilustracji przedstawiających taniec i szukania analogii, które potem w zestawieniu z materiałem źródłowym mogą dać ciekawy pogląd na taniec średniowieczny.

Warto jednak pamiętać o jednej bardzo ważnej rzeczy. Pomimo rozpoznania pewnych charakterystycznych, powtarzających się w ikonografii ruchów, współcześnie nie jesteśmy w stanie zrekonstruować średniowiecznego tańca: wciąż brakuje nam informacji o krokach wykorzystywanych pomiędzy rozpoznanymi przez nas ruchami kinemicznymi. Nawet, jeśli użyjemy zrekonstruowanej muzyki, założymy zrekonstruowane stroje, spróbujemy odtworzyć realia przestrzeni, posłużymy się całą wiedzą o tańcu dostępną w źródłach średniowiecznych i późniejszych (w końcu tańce renesansowe nie powstały *ex nihilo*, a były pewnym rozwinięciem wcześniejszych form), to i tak jesteśmy skazani na porażkę. Nie wiemy, jak poruszali się ludzie średniowiecza ani jaka estetyka ruchu była im bliska – nasza wrażliwość taneczna jest już zupełnie inna, nasze ciała są inne i inaczej przeżywają ruch. Brakuje nam wiedzy o wspomnianej już *kinesis*, pewnej formie kulturowej nałożonej na ludzki ruch. Naturalnie ta niewiedza rozciąga się również na późniejsze epoki, ale już od wieku XV jesteśmy w stanie wyciągnąć jakieś wnioski na podstawie traktatów, opisów i zapisów choreograficznych – jest wiele zespołów rekonstruujących tańce, na przykład Zespół Tańca Dawnego Pawanilia czy Balet Cracovia Danza.

Taniec jest na tyle efemeryczną sztuką, że w zasadzie niemożliwe jest uchwycenie go w wyobrażeniu ikonograficznym: można próbować uwiecznić jakiś moment, podsumować pewne ruchy, ale ciągle to będzie jedynie przedstawienie ułamka całego fenomenu. Prawdopodobnie nigdy nie dowiemy się, jak naprawdę tańczyli ludzie w średniowieczu – chociaż to nie oznacza, że mamy zaprzestać naszych poszukiwań. W ikonografii i w źródłach dotyczących tańca kryje się wiedza dotycząca kultury fascynującej epoki średniowiecza.

#### **Bibliografia:**

- Arcangeli, A. (1994). Dance under Trial: The Moral Debate 1200–1600, *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 2, t. 12, 127–155.
- Backman, E. L. (1952). *Religious Dances in the Christian Church and in Popular Medicine*. Tłum. E. Classen. London: George Allen & Unwin Ltd.
- Camille, M. (1992). *Images on the Edge. The Margins of Medieval Art*. London: Reaktion Books Limited.

- Camille, M. (1996). *Gothic Art. Visions and Revelations of the Medieval World*, London: Calmann and King Ltd.
- Duhamel-Amado, C., Brunel-Lobrichon, G. (2000). *Życie codzienne w czasach trubadurów*. Tłum. A. Loba, Poznań: Wydawnictwo Moderski i S-ka.
- Harthan, J. (1983). *An Introduction to Illuminated Manuscripts*, London: HM's Stationary Office.
- Heers, J. (1995). *Święta głupców i karnawały*, przeł. G. Majcher, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen, Wydawnictwo Marabut.
- Klimczyk, W. (2015). *Wirus mobilizacji. Taniec a kształtowanie się nowoczesności (1455–1795)*. T. 1, *Dworskie kroki*. Kraków: Universitas.
- Lecoy de la Marche, A. (1868). *La Chaire française au Moyen Âge, spécialement au XIIIe siècle, d'après les manuscrits contemporains*, Paris.
- McGee, T. J. (1989) *Medieval Instrumental Dances*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Meyer-Brown, H., Polk, K. (2001). Instrumental Music, c.1300–c.1520, (w:) R. Strohm and B. J. Blackburn (red.), *The New Oxford History of Music. Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*, t. III, cz. I, 97–161, New York: Oxford University Press.
- Mullally, R. (1986). *Cançon de Carole*, *Acta Musicologica*, 58, 224–231.
- Mullally, R. (1988). Johannes de Grocheo's 'Musica Vulgaris', *Music & Letters*, 1, t. 79, 1–25.
- Mullally, R. (2016). *The Carole. A Study of Medieval Dance*. London and New York: Routledge.
- Neville, J. (2008). Dance Performance in the Late Middle Ages: a Contested Space, (in:) E. Gertsman (ed.), *Visualizing Medieval Performance. Perspectives, Histories, Contexts*, 295–310, Burlington: Ashgate.
- Neville, J. (2004). *The Eloquent Body. Dance and Humanist Culture in Fifteenth-Century Italy*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.
- Peterson Royce A. (2014). *Antropologia tańca*, przeł. J. Łumiński, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Platon. (1956). *Laws*, tłum. R. G. Bury, t. I, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, London: William Heinemann Ltd.
- Rimmer, J. (1985). Dance Elements in Trouvère Repertory, *Dance Research: The Journal of the Society of Dance Research*, 2, t. 3, 23–34.
- Rimmer, J. (1991). Medieval Instrumental Dance Music, *Music & Letters*, 1, t. 72, 61–68.
- Rust, F. (1969). *Dance in Society. An Analysis of the Relationship between the Social Dance and Society in England from the Middle Ages to the Present Day*. New York & London: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Seebass, T. (1991). Iconography and Dance Research, *Yearbook for Traditional Music*, 23, 33–51.
- Schmitt, J.-C. (2006). *Gest w średniowiecznej Europie*, Tłum. H. Zaremska, Warszawa: Oficyna naukowa.

Ziolkowski, J. (2018). *The Juggler of Notre Dame and the Medievalizing of Modernity. Volume 1: The Middle Ages*, Cambridge: Open Book Publishers.

**Teksty źródłowe:**

- Cornazano, *Libro dell'arte del danzare*, 1455, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms Capponiani 203.
- da Pesaro, G. E., *De pratica seu arte tripudii*, 1463, Bibliothèque national de Paris, fonds ital. 973.
- da Piacenza, D. *De arte saltandi et choreas ducendi*, ok. 1455, Bibliothèque nationale de Paris, fonds ital. 973.
- de Lorris, G. de Meun, J. (1997) *Powieść o Róży*, przeł. i wstęp M. Frankowska-Terlecka i T. Giermak-Zielińska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

**Ilustracje:**



1 – Powieść o Róży, 1325–50, British Library, Stowe 947, fol. 7r





2 – Godzinki Joanny II z Nawarry, ok. 1340, Bibliotheque national de France, ms. nouv. acq. lat. 3145, fol. 53r

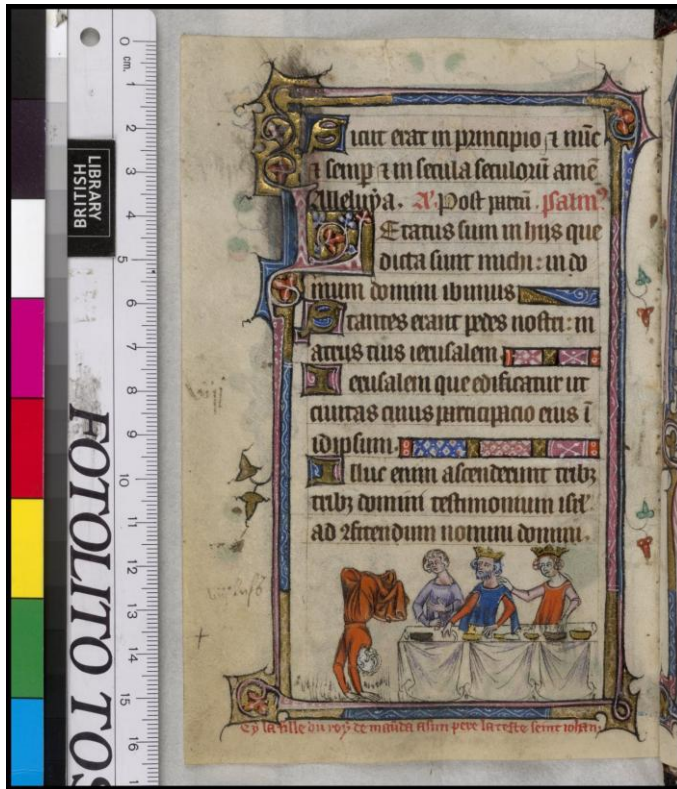




3 – Powieść o Róży, ok. 1490–1500,  
 British Library, Harley 4425, fol. 14v



4 – Smithfield Decretals, ok. 1300–1340,  
 British Library, Royal MS 10 E IV, fol. 58r



5 – Godzinki z Taymouth, 1325–1350, British Library, Yates Thompson 13, fol. 106v



6 – Recueil – Poésies françaises du XIIIe siècle, 1250–1300, Bibliothèque nationale de France, MS Arsenal 3516, fol. 127r





7 – Le Mirouer historial de Vincent de Beauvais, trad. Jehan du Vignay, XV w., Bibliothèque nationale de France, MS Français 50, fol. 52r