

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu – Instytut Językoznawstwa

MANUELA MARSAL CABITANGO

Kuduro.

**Próba charakterystyki zjawiska z perspektywy
antropologii tańca.**

PRACA LICENCJACKA NAPISANA POD KIERUNKIEM
DR VICTORII KAMASA

POZNAŃ, 2013

.....

OŚWIADCZENIE
Ja, niżej podpisana

MANUELA MARSAL CABITANGO

.....

studentka Wydziału Neofilologii
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
oświadczam, że przedkładaną pracę licencjacką

pt.

Kuduro. Próba charakterystyki zjawiska z perspektywy
antropologii tańca.

.....

napisałam samodzielnie.

Oznacza to, że przy pisaniu pracy, poza niezbędnymi konsultacjami, nie korzystałam z pomocy innych osób, a w szczególności nie zlecałam opracowania rozprawy lub jej istotnych części innym osobom, ani nie odpisywałam tej rozprawy lub jej istotnych części od innych osób.

Jednocześnie przyjmuję do wiadomości, że gdyby powyższe oświadczenie okazało się nieprawdziwe, decyzja o wydaniu mi dyplomu zostanie cofnięta.

Poznań, 2013

.....

(miejsowość, data)

(czytelny podpis)

Spis treści

Wstęp	6
1 Taniec afrykański w ujęciu antropologicznym.....	9
1.1 Pojęcie rytmu	10
1.2 Ruch i jego formy.....	13
1.2.1 Formy tańca	15
1.3 Czynniki kształtujące taniec afrykański	17
1.4 Funkcje tańca afrykańskiego.....	19
1.5 Sposób tańca kobiety a mężczyzny.....	21
1.6 Odmienność tańca afrykańskiego na tle innych.....	24
2 Kuduro – próba definicji rodzaju tańca afrykańskiego	27
2.1 Pojęcie rytmu w kuduro.....	28
2.2 Ruch i jego formy.....	29
2.2.1 Formy tańca	32
2.3 Czynniki kształtujące taniec kuduro	33
2.4 Funkcje tańca kuduro	36
2.5 Sposób tańca kobiety a mężczyzny.....	37
2.6 Odmienność kuduro na tle innych tańców	38
2.7 Definicja tańca kuduro	40
Zakończenie	42
Bibliografia.....	43
Filmografia.....	44

Wstęp

Przechadzając się licznymi *musekes* – dzielnicami peryferyjnymi Angoli – napotkać można dziwnie ubranych i, co więcej, dziwnie zachowujących się młodych ludzi. Dziwnie, bo wykonujących niezrozumiałe dla nas, osób „niewtajemniczonych”, ruchy. Jeden z nich może utykać jak kaleka, drugi poruszać się niczym modelka na wybiegu, a jeszcze inny, wykonywać zadziwiająco wyczynowe akrobacje. Co oni robią? Tańczą. A tańczą najprawdopodobniej *kuduro*, którego charakterystyce poświęcona jest niniejsza praca.

Z dotychczasowych źródeł, takich jak artykuły, które ukazały się na stronach internetowych i krótkie filmy na ten temat, można ustalić, że zjawisko *kuduro* powstało w stolicy Angoli, Luandzie, w południowo-zachodniej Afryce, u schyłku lat osiemdziesiątych. Określenie pochodzi od portugalskiego wyrażenia *cu duro*, co oznacza „sztywne pośladki”. *Kuduro* to gatunek muzyczny i zarazem styl tańca, oba w dużej mierze oparte są na tradycyjnych angolskich dźwiękach muzycznych i krokach. Ta praca ograniczy się do charakterystyki aspektu tanecznego.

Temat ten został wybrany przeze mnie ze względu na chęć i potrzebę opisanie zjawiska w języku polskim, w którym nie zostało ono jeszcze wyczerpująco wyjaśnione. Nie bez znaczenia dla wyboru tematu jest także moja osobista fascynacja tańcem *kuduro*. Jest to zjawisko młode, wciąż rozwijające się i słabo rozpowszechnione w Europie. Za jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy można uznać fakt, iż jakiegokolwiek materiały pojawiające się na ten temat tworzone są jedynie w języku portugalskim lub angielskim, co może stanowić barierę językową pomiędzy autorami tych materiałów a ich odbiorcami (wszystkie artykuły dotyczące *kuduro*, z których korzystałam, napisane są w języku angielskim lub portugalskim). Do tej pory ukazała się niewielka liczba opracowań naukowych, których przedmiotem jest ten gatunek muzyczny i taniec dla niego charakterystyczny. Bazą dla artykułów nierzadko jest warstwa liryczna utworów muzycznych w *kuduro*, które ukazują stosunek wykonawców do pojęć i zjawisk, o których śpiewają. Analiza tekstów w pewnym stopniu pozwala na określenie sytuacji życiowej, w jakiej dany wykonawca i jego otoczenie się znajdują. Nierzadko tematem przewodnim

utworów jest sytuacja kraju – wojna domowa trwająca od czasu uzyskania przez Angolę niepodległości aż do 2002 roku, sytuacja społeczna po tych destrukcyjnych wydarzeniach, czy też tematy polityczne.

Artykuły, na których oprę się w swojej pracy, w dużym stopniu podejmują tematykę młodego pokolenia Angolczyków, ich stosunku do współczesnej polityki kraju i życia codziennego (głównie na peryferiach Luandy, czyli miejsca, z którego wywodzi się kuduro). Z uwagi na wciąż niedostateczną liczbę materiałów naukowych, w swojej pracy oprę się również na filmie dokumentalnym *Kuduro, Fogo No Museke* z 2008 roku, a także na krótkich filmach dostępnych na stronie youtube.com. Taka baza materiałowa stanowiła spore wyzwanie związane z podjęciem niniejszego tematu. Problem ten został rozwiązany poprzez podział pracy na dwie części – pierwszą służącą zbudowaniu aparatu teoretycznego do opisu badanego zjawiska oraz drugą, w której aparat ten zostanie wykorzystany do definiowania kuduro na podstawie istniejących źródeł. Pierwsza część pracy zostanie poświęcona zatem wybranym aspektom antropologii tańca afrykańskiego. Jako że można go uznać za tzw. kolebkę stylów powstających na kontynencie Afryki, w tym także w Angoli, rozdział ten posłuży mi jako baza do zdefiniowania kuduro. Zanim zagłębię się w taniec afrykański, spróbuję jednak określić, czym są taniec, rytm i ruch, czyli fundamentalne pojęcia w obrębie tej pracy. Każde z pojęć przeanalizuję pod kątem tańca afrykańskiego. Istotnym krokiem będzie wyróżnienie czynników kształtujących powstanie tego tańca oraz określenie funkcji, jakie pełni w społeczeństwie. To pozwoli przybliżyć genezę tańca afrykańskiego. W kolejnej części pracy spróbuję przyjrzeć się sposobowi poruszania się charakterystycznemu dla kobiet i dla mężczyzn, a dzięki temu też znaleźć podobieństwa i różnice w sposobie ich tańca. To pozwoli określić zależność pomiędzy płcią a sposobem tańca. Wreszcie, postaram się odpowiedzieć, co – jeśli w ogóle – wyróżnia taniec afrykański na tle innych (jak na przykład europejskiego) i czy różnice te tkwią tylko w warstwie ruchowej, czy może mają szerszy zasięg.

W drugiej części pracy dokonam próby zdefiniowania tańca kuduro. Wykorzystam do tego opisany wcześniej aparat pojęciowy dotyczący tańca afrykańskiego. Omówione w części pierwszej pojęcia zostaną zastosowane do tego, co o tańcu kuduro wiadomo na podstawie zebranych przeze mnie

materiałów, takich jak filmy, czy publikacje internetowe. W pierwszej kolejności spróbuję określić, czym rytm i ruch jest w kuduro. Kolejna część pracy poświęcona zostanie analizie konkretnych kroków występujących w *kuduro*, przez co zaprezentuję jakości ruchowe wyróżnione przez R. Lange, omówione w pierwszej części pracy. W celu opisanie poszczególnych ruchów, a także próby wyjaśnienia ich użycia i znaczenia, posłużę się encyklopedią stworzoną przez Alexandrę Harlig (readymadebouquet.wordpress.com/encyclopedia-of-kuduro). Autorka scharakteryzowała kroki na podstawie dostępnych filmów (źródło: youtube.com) przedstawiających tancerzy w różnych miejscach oraz na podstawie wideoklipów muzycznych, w których pokazane są dane kroki. Omówię też zaproponowane przez R. Lange formy tańca pod kątem tego, jak przedstawione to jest w kuduro – które z form są używane przez tancerzy i w jakich sytuacjach. Następnie skupię się na czynnikach kształtujących taniec kuduro i funkcji tego tańca w społeczeństwie. Kolejno, podobnie jak w rozdziale pierwszym, przejdę do sposobu, w jaki tańczą kuduro kobiety i mężczyźni i spróbuję wskazać podobieństwa oraz różnice. Wreszcie, tak jak w części pierwszej, scharakteryzuję, na czym polega odmienność tańca kuduro na tle innych stylów tanecznych, w tym afrykańskich. Ostatnim, podsumowującym krokiem opartym na przedstawionych wcześniej elementach i cechach właściwym kuduro, będzie próba zdefiniowania tego zjawiska tanecznego.

1 Taniec afrykański w ujęciu antropologicznym

Czym jest taniec? to pytanie, które pozostaje bez jednoznacznej odpowiedzi. Pojęcie tańca, w zależności od podejść do tego tematu i czynników, na których badający się skupiają, ma szeroką gamę wyznaczników. Jest to zjawisko, które trudno uchwycić i jednolicie scharakteryzować. Dzieje się tak dlatego, że nie jest ono *obiekt materialnym* (R. Lange, 2009: 8). Oznacza to, że taniec trwa jedynie dokładnie w chwili, w której się go tańczy, a jedynym instrumentem do tego potrzebnym jest ciało ludzkie.

Niewątpliwie jednak, aby taniec zaistniał, musi istnieć też ruch. Jest to pewna bezsłowna forma przekazu i ekspresji. Jak ujmuje to W. Mond-Kozłowska we wstępie swojej pracy, taniec jest sztuką arcyłudzka, *organicznie włączoną w psychofizyczne istnienie człowieka, bowiem taniec to człowiek, a człowiek to ruch, będący manifestacją jego życia biologicznego i duchowego (...)* (W. Mond-Kozłowska, 2011: 17).

W. Mond-Kozłowska przytacza też definicję tańca przyjętą przez Adrienne E. Kaeppler, która określa taniec jako *złożoną formę przekazu łączącą w sobie aspekty wizualne, kinestetyczne i estetyczne ruchu ludzkiego w połączeniu (zazwyczaj) z akustycznym wymiarem dźwięków muzycznych i nierzadko z poezją. Taniec tworzony jest językiem symboli kulturowo rozpoznawalnych w obrębie danego kontekstu społecznego i religijnego, przekazując informacje i znaczenie w formie obrzędowej, kultowej i rekreacyjno-zabawowej* (W. Mond-Kozłowska, 2011: 16). Autorka zdaje się więc podkreślać ważną rolę, jaką odgrywa społeczeństwo w tworzeniu tańca – aby się on pojawił, muszą istnieć symbole właściwe danej kulturze, które będą zrozumiałe dla znajdujących się w jej obrębie. Natomiast istotą tańca jest, według niej, przekaz zawarty w ruchu.

Antropologia tańca, która będzie tłem dla tego rozdziału, wyjaśnia powiązania pomiędzy formami ruchu a ich użyciem.

1.1 Pojęcie rytmu

Pierwszym krokiem, jaki wydaje się istotnym, aby w ogóle pisać o tańcu, jest określenie, czym jest rytm i ruch. Bez tych dwóch czynników bowiem taniec nie istnieje.

Termin „rytm” jest wielorako definiowany, w zależności od dziedziny, jaka stanowi przedmiot badań. Według R. Lange, aby istniał rytm, musi również istnieć czynnik czasu. Wszystkie zjawiska fizyczne, również ruch ludzkiego ciała, przebiegają w przestrzeni oraz w czasie (R. Lange, 2009: 49).

Ogólna definicja przyjmuje, że rytm jest jednym z elementów muzyki i czynnikiem, który porządkuje dźwięki w czasie (S. Kokoszka, 2011: 216). Jak podaje S. Kokoszka, wyznacznikiem organizacji czasu w tradycji zachodniej jest dwu- lub trójdzielny podział – ćwierćnuta może, na przykład, składać się z dwóch ósemek. Zasadniczym elementem czasowego przebiegu utworu jest takt. Zawiera on jednostki metryczne, których ilość określa metrum¹. Części taktu mogą być słabe (nieakcentowane) lub mocne (akcentowane) (S. Kokoszka, 2011: 217).

T. Riccio zauważa, że rytm jest obecny na Ziemi i w życiu istoty ludzkiej od samego początku. Otacza nas, buduje, reguluje i podtrzymuje istnienie (T. Riccio, 2011: 121). Znamy go już od okresu prenatalnego – będąc w łonie matki, słyszymy bicie serca, które opiera się na określonym rytmie; oddychamy, a ta czynność z kolei wyznaczana jest przez dwie sekwencje: wdech i wydech. Obie te podstawowe czynności organizmu, niezależne od nas, są niezmiennie, fundamentalne. Będąc częścią świata, jesteśmy kierowani przez to, co Thomas Riccio opisuje jako dwa główne rytmy Ziemi – rotację i obieg (T. Riccio, 2011: 124).

Kula ziemską obraca się wokół własnej osi z zachodu na wschód jeden raz w ciągu dnia słonecznego. Ten rytm wytwarza zbiór fizycznych następstw, takich jak dzienny rytm światła i ciepła, ruch fal i działalność człowieka na ziemi (...). Obrotowe i obiegowe ruchy ziemi

¹ Schemat obowiązujący w utworze muzycznym i organizujący rytm.

*powodują zmiany w czasie i dacie, dzieląc świat na 24 strefy czasowe (...)*² (T. Riccio, 2011: 124).

W tym punkcie pracy odniosę się do przywołanego przez Riccio zjawiska zwanego rezonansem Schumanna, które jest istotne ze względu na teorię, którą autor na tej podstawie wypracował. Rezonans powoduje występowanie częstotliwości fal elektromagnetycznych w zakresie skrajnie niskich częstotliwości. Jednak nie odnosi się on jedynie do kuli ziemskiej. Jak uznaje Riccio, w ramach tego zjawiska istnieją lokalne wariacje rytmiczne. Oznacza to, że różne miejsca na Ziemi wytwarzają inne rytmy, które, łącząc się w jedno, tworzą owe zjawisko rezonansu. Na podstawie tego stwierdzenia można wywnioskować, iż różne kontynenty, ich większe i mniejsze zakątki, mają swój własny rytm życia – a co za tym idzie, muzyki i tańca - i że każdy z mieszkańców na własny sposób ten rytm odczuwa (T. Riccio, 2007: 126).

Afryka jako kontynent silnie zróżnicowany zarówno pod względem etnicznym, jak i kulturowym, jest skupiskiem rejonów o dużej odmienności muzycznej i tanecznej. Jednak jedna rzecz łączy tradycyjne rytmy taneczne Afryki – nakładanie się kilku warstw rytmu jednocześnie. Według Riccio, można odnieść wrażenie, że każda społeczność kulturowa słyszy swoją własną lokalizację, własny środowiskowy, duchowy, czy nawet zwierzęcy rytm, jednak wraz z tworzeniem tańca i muzyki tworzy się też ze wszystkich tych odmiennych części zintegrowaną całość. Natomiast całości nie sposób oddzielić od każdego jej składnika (T. Riccio, 2007: 128). Mimo że pojawiają się różnice pomiędzy poszczególnymi zakątkami, istnieją czynniki właściwe każdej grupie społecznej, które kształtują wspólny rytm.

W rozumieniu kultury afrykańskiej rytm postrzegany jest jako zjawisko samoistne (M. Garztecki-Rohr, 2011: 237). Według Garzteckiego-Rohra, na utwór muzyczny mogą składać się różnorodne równocześnie tworzone rytmy. Punktem odniesienia dla opisu rytmu w afrykańskiej tradycji jest postrzeganie rytmu w zachodniej kulturze. Jak twierdzi S. Kokoszka, w przeciwieństwie do zachodniej tradycji, to nie melodia, a rytm stanowi

² Tłumaczenie autorki.

najważniejszy element muzyki. W tradycji afrykańskiej nie występuje metrum będące wyznacznikiem czasu oraz jednostki pozwalające na rozróżnienie mocnych i słabych części taktu. Stąd różnorodność w interpretacji tej samej struktury rytmicznej w zależności od sposobu słuchania w danym momencie, co dla słuchaczy zachodnich bywa mylące. Nie przywykli oni do jednoczesnego rozbrzmiewania odmiennych struktur rytmicznych, z których każda pojawia się w odniesieniu do innej, dopiero wtedy tworząc z nią całość (S. Kokoszka, 2011: 218). Odzwierciedla to przywołany przez S. Kokoszkę przykład plemienia Ewe zamieszkującego tereny Ghany i Togo w Afryce Zachodniej (S. Kokoszka, 2011: 221). Oś czasu muzyki tego plemienia opiera się na trzech poziomach, są to: *pulsacja elementarna (ciąg najdrobniejszych wartości rytmicznych)*, *beat* (dzieli on czas na równe jednostki) i *pattern* (służy do wyznaczania długości cyklu). Muzycy tego plemienia grają często w obrębie głównego beatu albo też nie akcentują go, uderzeniami podkreślając inny beat, niż główny. To powoduje zatarcie struktury i dezorientację zachodniego słuchacza (S. Kokoszka, 2011: 224).

Zjawisko rytmu możemy zaobserwować w każdym z codziennych zajęć afrykańskiej ludności. Trafnym tego przykładem jest przytoczona przez J. J. Pawlika czynność ubijania klusek z pochrzynów lub manioku:

W zależności od ilości kobiet ubijających ugotowane bulwy można usłyszeć regularny rytm na dwa, trzy lub cztery. Uderzenia są tak regularne, że w czasie trwania tej czynności od czasu do czasu któraś z kobiet sprawnym ruchem obraca formującą się kluskę, wykorzystując moment między uderzeniami, nie obawiając się przy tym zmiążdżenia ręki (J. J. Pawlik, 2011: 76) .

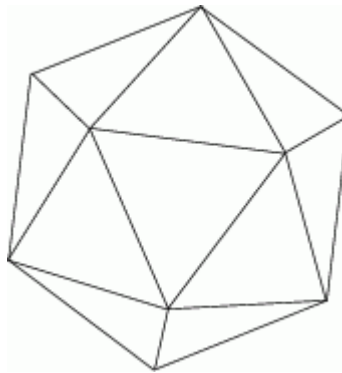
Istotną kwestią jest fakt, iż rytm jest sprzężony z motoryką. Będąc fundamentem muzyki, czyni motorykę nierozzerwalnie związaną z ruchem, a co za tym idzie – z tańcem. Według Kokoszki, już same struktury dźwiękowe wydawane w procesie gry na bębnach pojawiają się w wyniku ruchu ciała wykonawcy (S. Kokoszka, 2011: 218). Natomiast charakterystyczną cechą tańca ludności afrykańskiej jest *rozszczepienie ciała na różne, pozornie*

wzajemnie niezależne jednostki (S. Kokoszka, 2011: 218). Może to oznaczać symultaniczne wykonywanie ruchów przez różne części ciała, przy czym każda z nich porusza się w innym rytmie i w odmienny sposób.

W związku z powyższymi stwierdzeniami, można przyjąć, że rytm napędza i kształtuje ruch. Następnym krokiem, który podejmę, będzie więc zdefiniowanie, czym jest ruch.

1.2 Ruch i jego formy

Podstawą do zdefiniowania czynności ruchu według R. Lange jest model przestrzenny bryły dwudziestościanu stworzony przez Rudolfa Labana.



Rys. 1. Bryła dwudziestościanu, źródło: <http://www.zadania.info/7749960>

Model ten obejmuje wszystkie kontrasty ruchowe wynikające z symetrycznej budowy ciała ludzkiego, takie jak w górę – w dół, w prawo – w lewo, w przód – w tył, a także inne zachodzące i przebiegające w różnych kierunkach w obrębie dwudziestościanu. Ponadto, Laban podkreśla element czasu, czyli określenie, czy ruch zachodzi szybko, czy wolno. Skupia się również na oddziaływaniu siły przyciągania ziemskiego. Oznacza to, że jeśli ruch przebiega przy podstawie oparcia, nadaje mu to wyraz ciężkości, natomiast jeśli przebiega on w określonej odległości od podstawy, jest „lżejszy” (R. Lange, 2009: 64).

Model Labana pozwala nam zobrazować wszystkie możliwe zakresy ruchu – jego kierunek, zasięg – a także szybkość ruchu i sposób, w jaki jest wykonywany, w zależności od położenia względem podstawy oparcia. Będzie

to istotne przy omówieniu jakości ruchowych, a także form tańca w dalszej części pracy.

Istoty żywe, zarówno zwierzęta jak i ludzie, zdają się wykonywać ruch w określonym celu. Mimo różnic w uwarunkowaniach biologicznych i gatunkowych, jest to jeden z podstawowych środków wyrazu i komunikowania się. Jak stwierdza R. Lange, przekazy ruchowe są nierozzerwalnie związane z czynnościami biologicznymi znanymi istocie ludzkiej już od czasów życia płodowego (R. Lange, 2009: 73). Jeszcze nienarodzone dziecko wykonuje w łonie matki obroty, kurczy się i prostuje (R. Lange, 2009: 73). Ponadto Lange zaznacza, że człowiek śmieje się, płacze, kaszle, ziewa i wykonuje wszystkie inne podstawowe czynności, które zawierają swój przekaz w ruchu.

Od ujęcia ruchu jako podstawowej jednostki wyrazu i komunikowania się przejdę do głównych **jednostek ruchu**. R. Lange wyodrębnił w swojej pracy takie jednostki, jak: kroki, skoki, obroty, gesty rąk, nóg, ruchy głowy i ruchy tułowia. Możliwych jest wiele połączeń poszczególnych jednostek i stanów przejściowych między nimi.

Ciało człowieka, poruszając się w przestrzeni wyznacza pewne kształty, strukturę. Sposób, w jaki wykonuje on ruch, jego szybkość, płaszczyzna, na której go wykonuje i podobne czynniki tworzą z kolei **jakości ruchowe**, które zostały wymienione i opisane przez Lange (2009: 108):

- a) rzutowanie ruchu z ciała na zewnątrz lub do jego wnętrza – jest to wolny lub kontrolowany przepływ ruchu;
- b) stosowanie wielorakości relacji różnych części ciała w stosunku do siebie – w zakres tego wchodzi wszystkie relacje części ciała, jakie w momencie przebiegu ruchu zachodzą; określenie, ile części ciała znajduje się w akcji, w jaki sposób poruszają się w stosunku do siebie, która z części ciała jest dominująca;
- c) określenie stosunku do podstawy – tańczący może kierować akcją ruchów w kierunku do podłoża, równoległe do niego lub odrywając się od niego;
- d) użytkowania przestrzeni otaczającej tancerza – wyróżnia się tu tańczenie w miejscu i przesuwanie się w płaszczyźnie tańca;

- e) uzewnętrznianie rozmaitych postaw w stosunku do pojęć i myśli w takim zakresie, w jakim możliwe jest to do wykonania przy pomocy ruchu – w momencie, gdy tancerz wyraża jakąś treść i nie tylko wykonuje kroki, ale robi coś ponadto (przykładowo, używa gestów lub operuje mimiką twarzy), struktury tańca nabierają określonego znaczenia i przybierają cechy symboliczne (R. Lange, 2009: 108).

1.2.1 Formy tańca

Jednostki ruchu wraz z jakością ruchową tworzą **formy tańca**. Taniec, niezależnie od tego, czy improwizowany, czy mający swoje określone sekwencje i szybkość, z jaką muszą być one wykonywane, zawsze przybiera jakąś formę. Nie ogranicza się ona do elementów, czy motywów tanecznych, ale obejmuje również cały szereg postaw tancerza, które wyrażają treść w tańcu (R. Lange, 2009: 110). Przybliżenie form tańca pozwoli na późniejsze zrozumienie funkcji tańca afrykańskiego.

Według R. Lange, formy tańca zależne są od kilku czynników. Pierwszym z nich jest podejście indywidualnej jednostki do wykonywanego tańca. Przykładowo, w tańcu ludów pierwotnych obserwuje się swobodę, spontaniczne ruchy, często wykonywane przypadkowo. Nierzadko dodaje się do nich okrzyki, przyśpiewki. Dużą rolę odgrywa w tym tańcu nastrój tańczącego (R. Lange, 2009: 110).

Drugim czynnikiem kształtującym formę tańca jest liczba osób biorących w nim udział. Taniec niesie ze sobą inny przekaz, gdy wykonuje go jedna osoba, a inny wtedy, gdy jest wykonywany przez grupę tancerzy (R. Lange, 2009: 110).

Kolejny czynnik to współzależność tancerzy w stosunku do siebie i w stosunku do otaczającej przestrzeni (R. Lange, 2009: 110). Może to oznaczać relacje, w jakiej pozostaje tancerz w stosunku do innych tancerzy, jego podejście do określonych osób z grupy, czy sposób, w jaki tancerze wykorzystują przestrzeń, na której się poruszają.

Pierwszą z form jest **taniec wykonywany przez pojedynczą osobę**. Zwykle pojawia się ona, gdy tańczący chce rozładować

nagromadzone napięcia wewnętrzne, albowiem według Lange, *człowiek jest istotą gromadną i oczekuje afirmacji dla swych czynności ze strony swego środowiska* (R. Lange, 2009: 112). Przyjmuje się więc, że jeśli tańczy tylko pojedyncza jednostka, jej taniec przybiera postać zrytualizowaną. Lange przywołał tu osobę szamana, który tańcząc, musi przestrzegać formy właśnie takiego tańca. Dzieje się tak dlatego, że dzięki temu uczestnicy rytuału i duchy, w które wierzy się w danym regionie, i do których dany rytuał ma być skierowany, we właściwy sposób odbiorą przekazywaną im treść.

W tańcu może pojawić się też więcej niż jedna osoba. Wówczas kilka osób może utworzyć **bezkształtną grupę**. Dzieje się tak w momencie, gdy działalność taneczna pojawia się spontanicznie, przypadkowo lub tańczący pogrążeni są w transie. Wówczas każdy z nich skupia się na własnym przeżyciu wewnętrznym, tańczy na swój własny sposób, robi to zgodnie z własnymi myślami i odczuciami. Mamy wtedy do czynienia z kilkoma odrębnymi tańcami, które nie mają wspólnego punktu zaczepienia. Jedyne, co je łączy, to czas i miejsce. Przykładem na to może być współczesne miejsce, w którym spotyka się młodzież i tańczy (klub, dyskoteka). Każdy z nich tańczy na swój sposób, skupia się na samym sobie, nie utrzymuje kontaktu z pozostałymi. Łączy ich jedynie miejsce tańca i czas, w którym to robią (R. Lange, 2009: 113).

Koło to jedna z najczęstszych form tańca. Tworząc koło, każda z jednostek znajduje się w określonej odległości od środka koła, który jest punktem centralnym, a po obu swoich stronach czy też przed lub za sobą ma kolejne jednostki. Można też spotkać koło dwupiętrowe, w którym tancerze znajdujący się na górnym piętrze siedzą lub stoją na ramionach tancerzy z piętra dolnego (R. Lange, 2009: 116). Koło porusza się (np. toczy w określoną stronę) lub pozostaje bez ruchu. Charakter koła może być zamknięty, co wyraża się przez różnorakie uchwytty. Najczęściej jest to trzymanie się za dłonie, położenie rąk na ramieniu sąsiada, uchwycenie jego uszu lub palca. Z kolei koło otwarte zazwyczaj ma przodownika, który prowadzi resztą uczestników, przez co koło przesuwa się w określony sposób po płaszczyźnie. Jednym z przykładów w obrębie takiego koła może być łańcuch.

Ta forma tańca daje poczucie zespolenia i jedności. Każda jednostka jest częścią całości. Dodatkowo, zamknięty charakter koła wyraża brak wstępu osobom spoza niego, gra rolę ochronną i oddzielającą od środowiska zewnętrznego. Z kolei koło otwarte nie wyłącza niczego spoza swojego obrębu i też nie chroni tego, co w jego wnętrzu (R. Lange, 2009: 114).

Linia ma zupełnie inną postać, niż koło. Składa się z tancerzy ustawionymi obok siebie. Taka forma wynika z postawy, która mówi o tym, że tancerze muszą „stawić czoła” przeciwnościom, pokonać jakąś przeszkodę (R. Lange, 2009: 116).

Formy takie, jak koło czy linia pojawiają się tam, gdzie istnieje więź społeczna. Uczestnicy integrują się i manifestują swoją przynależność do danej grupy (R. Lange, 2009: 119).

Dwoje tancerzy to forma, w której zachodzi współdziałanie między tancerzami, jednak nie tworzą pary – nie trzymają się wzajemnie i wykonują ruchy niekoniecznie zależne od drugiego z nich (R. Lange, 2009: 117).

Para z kolei jest utworzona z dwojga ludzi, którzy trzymają się wzajemnie, przesuwiają i obracają się zależnie od siebie, wokół swojej wspólnej osi. W parze istotne jest, co robi partner, jaki ruch wykonuje. To prowadzi do ruchu drugiego z nich, który wykonuje go osobno lub jednocześnie z partnerem (R. Lange, 2009: 117).

Wyróżnia się też formę złożoną z **trójki lub większej liczby tancerzy**. Wówczas tancerze mogą poruszać się w kierunku przodu, tyłu lub boku. Forma ta często jest połączeniem kilku innych, np. koła, łańcucha, czy par w obrębie grupy złożonej z parzystej liczby tańczących (R. Lange, 2009: 118).

1.3 Czynniki kształtujące taniec afrykański

Taniec jest formą wyrazu i przekazywania informacji. Wyraża się w nim egzystencja jednostki, jej odczucia, nastroje – radosny bądź smutny – emocje, które chce pokazać, wydarzenia, które miały miejsce w jej życiu. Jak wskazuje Pawlik, według teoretyków tańca wywodzi się on z *pragnienia naśladowania typowych zachowań człowieka* (J. J. Pawlik, 2011: 75). Wiąże

się to więc z jego codziennymi czynnościami, pracą, a także otoczeniem i czynnikami środowiskowymi, takimi jak ukształtowanie terenu.

Na początku skupię się na wspomnianym ukształtowaniu terenu i warunkach klimatycznych, w jakich żyje mieszkaniec Afryki – interesującą refleksję o wpływie tych czynników na sposób poruszania się w tańcu proponuje Pawlik (2011). W jego opinii człowiek w terenie wyżynnym i górzystym z powodu wysokości i pofałdowania terenu porusza się ostrożnie, ale zdecydowanie. To sprawia, że jego krok jest sprężysty, a taniec żywy, ale też uważny. Zazwyczaj tańczy w miejscu, podskakując (J. J. Pawlik, 2011: 77).

Mieszkańca terenu nizinnego Pawlik określa jako rolnika. Mieszkaniec ten kroczy więc pewnie, wolno, stawiając całą stopę na podłożu. Ponieważ uprawia on ziemię, ma do wykorzystania dużą przestrzeń. Będąc jej świadomym, tańczy, przemieszczając się, biegając, często robi to w grupie (J. J. Pawlik, 2011: 77).

Żyjący na obszarach lasu równikowego musi odznaczać się zmysłem myśliwskim. Chodzi więc powoli, z ostrożnością, porusza się lekko i cicho, aby nie spłoszyć ofiary, którą chce upolować. Jego taniec przypomina więc proces polowania – tempo jego ruchów zmienia się z wolnego i niemal uśpionego w gwałtowne, żywe. Jako że często chodzi na palcach, sposób, w jaki tańczy, jest lekki (J. J. Pawlik, 2011: 77).

Z kolei mieszkaniec wybrzeża lub pustyni przywykł do piaszczystego podłoża. Twardy grunt nie jest dla niego codziennością, wobec tego stąpa lekko, stawiając całą stopę tak, aby nie zapaść się w piasku. Taniec tego mieszkańca przypomina sposób tańca żyjących na nizinach, jednak jego ruch jest jeszcze bardziej dopracowany i zdecydowany (J. J. Pawlik, 2011: 77).

Wiele rodzajów tańca afrykańskiego jest także stworzonych na podstawie zaobserwowanych wykonywanych czynności w trakcie polowania – od tropienia zwierzyny, poprzez kamuflaż, skradanie się, aż do przystępowania do ataku i świętowania zwycięstwa. Ponadto, Afrykańczyk, będąc silnie związany z naturą i otaczającym go środowiskiem, nierzadko naśladuje zachowania zwierząt i utożsamia się z przyrodą (J. J. Pawlik, 2011: 76).

Drugim, zaraz po środowisku naturalnym, źródłem tańca, jest codzienność Afrykańczyków. Obowiązki domowe kobiet i mężczyzn wiążą się z rytmicznym wykonywaniem powtarzalnych czynności, czasem wykonywanych tak mechanicznie, że niemal w transie. Każda z tych czynności wymaga określonego ruchu całego ciała bądź jego partii. I tak, jednym z zajęć codziennych jest uderzanie za pomocą tłuczka w móździerz. W móździerzu młóci się proso lub rozgniatą przyprawę. Robi się to codziennie, jest to podstawowa czynność potrzebna do przygotowania pożywienia. Również rąbanie drzewa za pomocą siekiery jest zajęciem, które wymaga określonego rytmu i sposobu wykonywania go (J. J. Pawlik, 2011: 76).

Każdy z codziennych lżejszych lub cięższych obowiązków osób dorosłych lub dzieci, mężczyzn lub kobiet, na terenie nizinnym czy wyżynnym, wymaga regularnych ruchów o określonym natężeniu, co z kolei narzuca konieczność poruszania częściami ciała. Rytmiczna akcja ciała ludzkiego odbywająca się przez określony czas tworzy istotę tańca. To może częściowo tłumaczyć, dlaczego jest on rzeczą tak naturalną dla Afrykańczyków.

1.4 Funkcje tańca afrykańskiego

Taniec posiada wiele różnorodnych funkcji. Każde wykonanie go czemuś służy i niesie ze sobą przekaz. Według J. L. Hanna, jest to *zachowanie fizyczne, artystyczne, kulturowe, społeczne, psychologiczne, ekonomiczne, polityczne oraz komunikatywne* (J. J. Pawlik, 2011: 80). Autorka w swojej pracy zaznacza, iż jeszcze do niedawna rzadko tańczono taniec afrykański wyłącznie dla przyjemności, jako że posiadał on znaczenie użyteczne i używano go jako środka do podtrzymywania życia (J. J. Pawlik, 2011: 80). Poniższe funkcje zostaną przytoczone na podstawie pracy J. J. Pawlika (2011).

Jedną z najważniejszych funkcji tańca w Afryce jest funkcja sakralna. Tańczy się, by oddać cześć i uwielbienie, składać prośby do bóstw, w które w danym regionie się wierzy lub sprowadzić siły pozanaturalne. I tak na przykład, górale ludu Daba (północny Kamerun) podczas święta *Dara*

musruf – co tłumaczyć można jako „święto duchów”, zarówno tych dobrych, jak i złych – poprzez taniec wyrażają wdzięczność zmarłym przodkom i siłom natury za opiekę, zdrowie i pomyślność. (R. Vorbrich, 2011: 167). Według Vorbricha, *taniec to dla nich forma ekspresji religijnej, forma modlitwy, afirmacja życia, sposób wyrażenia radości, to środek ułatwiający integrację społeczną, połączenie się ze światem transcendentnym (...)* (R. Vorbrich, 2011: 168).

Z kolei zamieszkujący Nigerię lud Ubakala oddaje poprzez taniec cześć zmarłym, natomiast ci należący do ludu Efi, którzy czczą morskie bóstwo Ndem, energicznym tańcem w kręgu proszą o szczęśliwą podróż (J. J. Pawlik, 2011: 80).

Element sakralny dostrzegalny jest także w tańcu masek u ludu Joruba z Nigerii³ (J. J. Pawlik, 2011: 82). W trakcie tego tańca oddawana jest cześć żeńskim bóstwom, które prosi się o płodność i pomyślność.

Kolejną rolą, jaką w obrębie funkcji sakralnej odgrywa taniec afrykański jest pośredniczenie w obrzędzie przejścia. Pawlik podaje przykład *chisungu*, ceremonii inicjacyjnej dziewcząt, obecnej u zambijskiego ludu Bemba, podczas której taniec *pośredniczy między statusem dziecka i dojrzałości* (J. J. Pawlik, 2011: 81). Przywołuje też przejście ze stanu żyjący-zmarły do stanu przodka. We wspomnianym wyżej ludzie Ubakala odgrywa się dramaty taneczne, które mają na celu wprowadzenie zmarłych do zaświatów, tak aby stali się przodkami⁴ (J. J. Pawlik, 2011: 81).

Do funkcji sakralnych pełnionych przez taniec należy również sprowadzenie pozanaturalnych dóbr, sił lub bóstwa. Jako że członkowie ludu Ganda w Ugandzie wierzą, że bliźnięta oznaczają wyjątkową płodność, rodzice bliźniąt tańczą w ogrodzie przyjaciół, aby przekazać płodność zasadzonym w nim roślinom (J. J. Pawlik, 2011: 80). Pawlik przytacza wypowiedź J. L. Hanny, która twierdzi, że szybki rytm i wzór przestrzenny tańca przekazują określone oczekiwane jakości (J. J. Pawlik, 2011: 81).

„Środkiem” do sprowadzenia bóstwa może być opętany tancerz. Owładnięty przez formę ruchu, jaką jest taniec, w wyniku zmianu stanów

³ Tańczy się go na początku roku rolniczego – na targach i ulicach, wyrażając tym samym role społeczne, które odgrywają poszczególne jednostki.

⁴ Po pewnym czasie przebywania w zaświatach mają oni powrócić na ziemię w postaci noworodków. Zob. tamże.

somatycznych może zemdleć, a wówczas sprowadzić do wioski boga (J. J. Pawlik, 2011: 81). Taniec może też wypędzić złe siły z ciała opętanego, tak jak wierzy się u ludu Cewa z Malawi. Uzdrawiający taniec *vimbuza* ma za zadanie uwolnić chorych od koszmarów i nieprzyjemnych wizji (J. J. Pawlik, 2011: 81).

Kolejną funkcją tańca afrykańskiego jest funkcja społeczna. Za pomocą tańca przekazuje się fundamentalne wzory kulturowe, np. zwyczaje. Używając ruchów, gestów i śpiewu tancerze nierzadko wyśmiewają społecznie niedopuszczalne zachowania. Taniec pomaga również kontrolować napięcia pomiędzy poszczególnymi jednostkami czy grupami. Tym samym, prowadzi do integracji społecznej, motywując do wspólnych przedsięwzięć dotyczących pracy lub wojny. (J. J. Pawlik, 2011: 82). A. Czekanowska zaznacza z kolei, że taniec to pewnego rodzaju *katharsis* – *dzięki zachowaniom muzycznym i tanecznym można pokonać własne ułomności, poznać lepiej siebie i przełamać swoją bierność* (A. Czekanowska, 2008: 14), a także *wyjść naprzeciw innym, podać im w tańcu dłoń i – przez ten akt – samemu poczuć się wzmocnionym* (A. Czekanowska, 2008: 14). Autorka podaje tu przykład tańczenia na dachach bloków zamieszkałych przez ubogich w Hawanie.

Oprócz tego, taniec może służyć jako środek *wyrażania uczuć i emocji* (J. J. Pawlik, 2011: 83). Radość u społeczności afrykańskiej wyrażana jest poprzez taniec dynamiczny, ekspresywny, natomiast smutek i ból wyraża się tańcem adekwatnie powolnym, majestatycznym. Młodzi ludzie w wioskach afrykańskich często wyznają sobie miłość właśnie poprzez taniec. Poruszając torsem, uzewnętrznia się to, czego nie potrafi się wyrazić w inny sposób, mówiąc, śpiewając lub pisząc. (J. J. Pawlik, 2011: 83). Taniec afrykański jest więc *środkiem komunikacji bardziej wymownym niż język, bardziej bogatym niż pismo* (J. J. Pawlik, 2011: 83).

1.5 Sposób tańca kobiety a mężczyzny

Afrykańczycy różnią się od siebie pod względem tańca, zależnie od zamieszkiwanego przez nich rejonu. Różnice te dostrzegalne są zarówno w obrębie danych jednostek, jak i plemion. Tym, co determinuje różnice w

sposobie tańca, jest również płeć. W zależności od niej, taniec kobiety i taniec mężczyzny będzie w pewnych sytuacjach wyglądał inaczej, w pewnych jednak podobnie. Skupię się na dwóch czynnikach determinujących określony sposób tańca u obu płci.

- **Budowa ciała i jego funkcje**

Kobieta i mężczyzna są istotami o odmiennej budowie ciała. Kobieta posiada gruczoły tworzące piersi, natomiast klatka piersiowa mężczyzny kształtem jest płaska. Biodra kobiety w porównaniu z biodrami mężczyzny są szersze, obie z płci posiadają też inne narządy płciowe. Budowa ciała kobiety w Afryce bardzo często jest bardziej krągła, natomiast ciała mężczyzny – smukła, wydłużona.

Ciało kobiety przystosowane jest do pełnienia innych funkcji, niż ciało mężczyzny. Podczas, gdy narządy rozrodcze kobiety mają za zadanie wydać potomka na świat, narządy mężczyzny pełnią rolę oddania nasienia potrzebnego do rozwoju płodu. Odmienność ról obu płci jest w krajach afrykańskich silnie odczuwana. W kulturze Dogonów żyjących w Mali istnieją domy odosobnienia dla kobiet, które są w trakcie menstruacji. Spędzają w nich około pięciu dni (J. Łapott, 2011: 65). Innym tego przykładem jest lud Daba w Nigerii. W trakcie przygotowań do święta *dara musruf* kobiety warzą zapasy piwa z sorga, jednak mogą to robić tylko kobiety „czyste”, czyli te nieskalane krwią. Dlatego też zajęcie to przypada na kobiety starsze, po okresie przekwitania i młode dziewczęta przed okresem dojrzewania (R. Vorbrich, 2011: 168).

Budowa okolic miednicy jest istotna dla tańca, a taniec dla niej. J. J. Pawlik przytacza przykład A. Tiérou, który mówi o elastyczności miednicy. Według Tiérou, zablokowanie jej mogłoby mieć negatywny wpływ na relacje pary małżeńskiej, a to przez przysporzenie frustracji i kompleksów. *Ponieważ miednica kryje w sobie organy płciowe, musi być zdolna wysuwać się do przodu w poszukiwaniu przyjemności. Jej całkowite wyzwolenie jest więc jednym z powodów licznych ruchów bioder i brzucha, które zauważyć można w wielu tańcach pochodzenia afrykańskiego (...)* (J. J. Pawlik, 2011: 83). Powyższe stwierdzenie może więc tłumaczyć częste

ruchy miednicy podczas tańca zarówno u kobiety, jak i mężczyzny. Narządy obojga pełnią określoną funkcję, która jest istotna dla ich pożycia oraz dla wydawania na świat potomków. Dlatego też podkreśla się ich użycie, wykonując określone ruchy w tańcu.

Budowa całego ciała może też determinować użycie różnych jego partii podczas tańca, który ma coś partnerowi przekazywać. Kobiety używają kolistych ruchów bioder i potrząsają klatką piersiową, aby pokazać to, co stanowi o ich kobiecości i odmienności względem mężczyzny, tak aby z kolei okazać mu swoje zainteresowanie i zaprezentować się. Natomiast mężczyźni robią coś zupełnie innego. Przykładowo, mężczyźni z plemienia Wodaabe podczas tańca wykonywanego w trakcie konkursu piękności (*Geerewol*), w celu zwrócenia na siebie uwagi, wytrzeszczają oczy i nadymają policzki, jako że to stanowi o ich atrakcyjności (voyage.pl).

- **Podział codziennych obowiązków**

Role kobiety i mężczyzny w Afryce nierzadko są podzielone. Mężczyźni zazwyczaj wykonują zadania w terenie, takie jak polowanie, z kolei kobiety wykonują prace w określonej przestrzeni – jak np. wspomniane wcześniej ubijanie manioku (J. J. Pawlik, 2011: 76). A. Kędzierska-Manzon w swojej pracy skupia się na myśliwych Mande. Zajęcia przez nich wykonywane są dla kobiet zakazane w wielu regionach (A. Kędzierska-Manzon, 2011: 111).

Zakres obowiązków i ich forma (poruszanie się w terenie lub osiadanie w jednym miejscu) mogą być zauważalne w podziale ról, jaki mają obie płci w trakcie tańców rytualnych. Jest on widoczny, na przykład, w przywoływanym przez S. Glasser tańcu transu wykonywanym przez Buszmenów na Kalahari. Kobiety siadają w kole, wokół ogniska i wyklaskują rytm leczniczych piosenek, podczas gdy mężczyźni tańczą wokół kobiet, prosząc w ten sposób bogów, w których wierzą, o nadprzyrodzoną moc. Kobiety odgrywają więc swoją rolę w miejscu, podczas gdy mężczyźni przemieszczają się (S. Glasser, 2011: 97).

1.6 Odmienność tańca afrykańskiego na tle innych

W poniższym podrozdziale ukazę, pod jakimi względami i w jaki sposób taniec afrykański różni się od innych rodzajów tańca. Skupię się na przyczynach oraz aspektach tej odmienności.

Tym, co determinuje wyróżnianie się tańca afrykańskiego, jest położenie geograficzne i wszystko to, co się z nim wiąże. To ono przesądza o warunkach klimatycznych, a co za tym idzie - codziennych czynnościach człowieka, jak i jego zachowaniach. Antropolodzy wskazują na biologiczne uwarunkowanie odmienności muzycznej ludności afrykańskiej. Anna Czekanowska zaznacza, iż taniec i muzykę człowieka, zwłaszcza tego z rejonów Afryki sub-Saharyjskiej i Południowej, cechuje *największa – jak się zdaje – bezpośredniość* (A. Czekanowska, 2008: 13). Bezpośredniość ta prawdopodobnie jawi się w nieskrępowaniu i spontanicznym poruszaniu poszczególnymi częściami ciała, czy śpiewaniu i wydawaniu okrzyków podczas tańca.

W Afrykańczykach, w wyniku trwającej wiele lat izolacji, wykształciły się właściwe im zachowania, a także predyspozycje ruchowe i zdolności, które wyróżniają taniec ich kontynentu spośród pozostałych. Według A. Czekanowskiej odmienność zaobserwowana w reakcjach ruchowych Afrykańczyków może wynikać z ciągłego kultywowania pewnych zachowań muzyczno-tanecznych na przestrzeni pokoleń (A. Czekanowska, 2008: 26). Były one przekazywane dzieciom przez tańczące i śpiewające matki już w okresie prenatalnym. Również Riccio wymienia ten aspekt w swojej pracy. Praktyki takie, jak np. trenowanie tańca do rytmu bębnow, co miało za zadanie przygotować dziecko do produktywnego udziału w dorosłym życiu, zaowocowało wytworzeniem się odrębności reakcji ruchowych ludności afrykańskiej (T. Riccio, 2011: 133). Reakcja na rytm wykonywany przez takie instrumenty jak bęben, perkusja i tym podobne może więc być uznana za integralną część życia Afrykańczyków, obecną od momentu ich narodzenia. Jest to dla nich naturalny odruch, reagują na nadrzędny znany im bodziec, jakim jest muzyka.

Jedną z umiejętności muzyków i tancerzy z Afryki jest wykonywanie co najmniej dwóch ruchów jednocześnie i zachowanie rozdzielności pomiędzy

nimi, na co wskazuje Czekanowska (A. Czekanowska, 2008: 26). Muzyk jest w stanie grać symultanicznie w kilku różniących się od siebie rytmach, natomiast tancerz może wykonywać ruchy kilkoma częściami ciała, każdą w innym rytmie. Poszczególne ruchy, na przykład rąk i nóg, mogą się sobie przeciwstawiać. Przykładowo, prawa ręka porusza się w innym rytmie, niż lewa, a do tego dodaje się jeszcze ruch nóg, które z kolei poruszają się we własnym rytmie.

Rzecz, która odróżnia muzykę afrykańską od europejskiej, to brak jednego nadrzędnego metrum (A. Czekanowska, 2008: 26). Muzycy i tancerze afrykańscy wykazują swobodę w kształtowaniu rytmu i ruchu. *W przeciwieństwie do rytmu i muzyki innych kultur, rytm afrykański jest ogniskiem zbiorowych wartości, jako że pośredniczy w życiu wspólnoty – nie tylko ludzkiej, ale też zwierzęcej, geograficznej, wspólnoty duchów, przodków i klimatu (...). Rytm afrykański jest środkiem łączącym muzykę, jednostkę i społeczeństwo, które są nierozdzielne ze społecznym i kulturowym kontekstem, z historią i tożsamością*⁵ (T. Riccio, 2011: 12). Ludność Afryki wykazuje więc swobodę nie tylko w tworzeniu rytmu i ruchu, ale także w zachowaniu podczas tańca. Nie jest niczym zaskakującym spontaniczne wydawanie okrzyków, śpiewanie, wykonywanie spontanicznych gestów i operowanie mimiką twarzy.

Niezwykle istotna jest więc eksponowana w tańcu Afrykańczyków. Społeczeństwo w większości tańczy w obrębie koła. Forma ta jest symbolem jedności, tancerze manifestują w ten sposób rezygnację z tożsamości osobistej na rzecz grupowej oraz przynależność do wspólnoty. Poza tym kształt owalny jest spotykany na co dzień – chaty rozmieszczone są na planie koła, kształt ten ma też taboret wodza, a nakreślony krąg symbolizuje świętą przestrzeń (J. J. Pawlik, 2011: 79). Drugą często spotykaną formą jest taniec w rzędzie, który symbolizuje wspólne przeciwstawianie się i zwalczanie napotykanym przeszkód.

Ostatnim elementem stanowiącym o odrębności tańca afrykańskiego, są różnorakie rekwizyty używane przez tańczących. Są to przede wszystkim nieodłączne bębny, poza tym włócznie, czy drewniane pałaki. Bębny, jak pisze A. Czekanowska, to najważniejsze instrumenty dla mieszkańców

⁵ Tłumaczenie autorki.

Afryki. Wynika to z *totemistycznych konotacji tych instrumentów, czego dowodzą ich kształty. Bębny umożliwiają łączność z innymi istotami, zarówno z duchami ludzi, jak i zwierząt (...). Instrument ten jest przekąźnikiem dominujących w Afryce wierzeń, odwołujących się do rytmu pokoleń, genealogii i kultu przodków* (A. Czekanowska, 2008: 54). Nie da się zaobserwować podobnie przywiązywanej do tego instrumentu wagi w tańcu europejskim lub azjatyckim.

W powyższej części została ukazana rama pojęciowa istotna do podjęcia dalszego kroku, jakim będzie zdefiniowanie tańca kuduro. Zawarłam w niej określenie takich pojęć, jak rytm, ruch, formy tańca. Wyróżniłam także czynniki kształtujące sposób poruszania się w tańcu, rolę płci w wykonywaniu ruchów oraz cechy, które wyróżniają taniec afrykański na tle innych.

Najważniejszym punktem w odniesieniu do tej części jest fakt, iż rytm jest rozumiany w kulturze afrykańskiej inaczej, niż w kulturze zachodniej. Rytm sprzężony jest z ruchem i nierzadko wyznacza jego postać. Ponadto, czynniki takie, jak płeć, czy ukształtowanie terenu, które warunkują codzienne życie Afrykańczyków, kształtują też ich sposób tańca. Wszystkie z tych pojęć zdają się być ze sobą powiązane i każde z nich odgrywa określoną rolę w tworzeniu tańca i nadawaniu mu formy.

2 Kuduro – próba definicji rodzaju tańca afrykańskiego

Czym jest taniec kuduro? Na to z kolei pytanie będę starała się odpowiedzieć w poniższym rozdziale. Na podstawie dotychczasowych źródeł, takich jak opracowania naukowe dostępne w języku portugalskim i angielskim, które w tej pracy wykorzystam, ustalono, że kuduro to gatunek muzyki i tańca powstały w stolicy Angoli, Luandzie, pod koniec lat 80. Wówczas producenci muzyczni zaczęli łączyć perkusyjną muzykę afrykańską z *calypso*⁶, co dało początek stylowi zwanemu *batidá*. Wraz z łączeniem tej muzyki z elektroniczną, taką jak *techno*⁷, które zaczęło pojawiać się w batidzie w latach 1993-1995 (A. B. Wilper 2011: 3), czy *house*⁸, a także z pochodzącym z Ameryki *rapem*⁹, powstało kuduro. Stąd w utworach pojawiają się rymowane mówione teksty, a sama muzyka jest muzyką elektroniczną, z wpływami angolskiej, afrykańskiej i afro-amerykańskiej (A. B. Wilper 2011: 3). Ze względu na wpływ muzyki amerykańskiej, bywa, że kuduro kojarzone jest właśnie z rapem. José Luis Mendonça postrzega tę muzykę jako rap angolski (F1¹⁰). Taniec kuduro jest z kolei połączeniem wywodzącego się z

⁶ Styl muzyki afro-karaibskiej.

⁷ Muzyka powstała w Detroit w latach 80. Cechuje ją jednostajny rytm w metrum cztery czwarte. Charakteryzuje się syntetycznie bądź elektronicznie przetworzonymi dźwiękami.

⁸ Rodzaj muzyki elektronicznej powstałej w Stanach Zjednoczonych, wywodzącej się z muzyki disco lat 70. Nierzadko obecne są w niej śpiewane wstawki, a linia melodyczna opiera się na brzmieniu instrumentów takich, jak skrzypce czy fortepian.

⁹ Rodzaj ekspresji wokalne. Polega na rytmicznym wypowiedaniu rymowanych słów. Często określane jest zamiennie z wyrażeniem *hip hop*.

¹⁰ F – skrót od filmu. Poniższe materiały filmowe są materiałami wykorzystanymi w pracy i posiadają następujące oznaczenia:

F1 – António, Jorge (2007), *Kuduro, Fogo No Museke*, film dokumentalny (60 min.)

F2 – *Os Kuduristas EPK* (2012)

<http://www.youtube.com/watch?v=FMbEGswqDaw>

F3 – *Os Kuduristas On The Road* (2012)

<http://www.youtube.com/watch?v=17qqO6SCveM>

F4 – Zanada, Jorge (1988), *Tango, baile nuestro*, film dokumentalny (66 min.)

F5 – *Os Kuduristas Sweden Street Exhibition* (2012)

<http://www.youtube.com/watch?v=1B33jYBjggE>

F6 – *Os Kuduristas – Show at Fryshuset – Sweden 2012* (2012)

<http://www.youtube.com/watch?v=JxAAovMJIKQ>

F7 – *My Africa Is webisode 2: Os Kuduristas – MyAfricals* (2013)

<http://www.youtube.com/watch?v=pd5vNi2mn88>

F8 – *KUDURO all style* (2012)

<http://www.youtube.com/watch?v=mSloFGXue6A>

Ameryki *hip hopu*¹¹ i *house'u*¹² ze sposobem poruszania się właściwym Angolczykom. Choreografka A. C. Guerra Marques twierdzi, że wyraźnie zaznaczone są w nim wpływy amerykańskiego stylu *street dance* – tańca ulicznego¹³ – które wpływają na określone zachowanie w tańcu (F1). Zarówno muzyka, jak i taniec charakteryzują się szybkim tempem – 130-140 BPM¹⁴ (Presidente Gasolina, F2). Oba elementy są nierozłączne (A. B. Wilper, 2011: 3). Matan'yadi Norberto, dyrektor szkoły teatralnej, twierdzi, że do tańca kuduro musi istnieć odpowiednia muzyka, jak i na odwrót (F1). W tej części pracy dokonam analizy tańca kuduro – jego genezy, wpływów w nim obecnych, sposobu ruchu i znaczenia dla współczesnych, głównie młodych, Angolczyków.

2.1 Pojęcie rytmu w kuduro

Rytm kuduro, będący częścią muzyki afrykańskiej, postrzegany jest tak, jak rytm w koncepcji afrykańskiej, a zatem jako zjawisko samoistne. Nie posiada on jednego nadrzędnego metrum i może być interpretowany przez słuchaczy na różne sposoby. Świadczy o tym między innymi postrzeganie rytmu w kuduro poprzez pryzmat gatunku muzycznego, jakim jest *semba*¹⁵. M. J. Moorman pisze, że (...) *etnomuzykolodzy, muzycy i wnikliwi melomani określają sembę jako niepowtarzalny beat, który nadaje tej muzyce charakterystyczne angolskie brzmienie* (M. J. Moorman, 2008: 7). Następnie Moorman przytacza słowa António Venâncio: *semba nie jest tylko muzyką. Semba jest po prostu rytmem. Rytm jest częścią (...) muzyki. Muzyka jest połączeniem tekstów, rytmu, głosów, melodii i wszystkich*

¹¹ Styl tańca powstałego w latach 70. o charakterze improwizowanym. Zawiera elementy takich stylów, jak *break-dance*, czy *locking*. Grupy tańczące hip hop często biorą udział w zawodach tanecznych, kolokwialnie nazywanych bitwami, w których pojedynkują się między sobą na taniec.

¹² Rodzaj tańca improwizowanego powstałego w klubach Chicago i Nowego Jorku, w którym główny nacisk kładzie się na kroki ukierunkowane na stopy i płynne ruchy tułowia. Tańczony do muzyki elektronicznej.

¹³ Termin odnosi się do wszystkich stylów tanecznych powstałych w miejscach innych, niż studia tańca, takich jak ulice, parki, kluby nocne. Często mają charakter improwizacyjny i społeczny, angażujący widzów i innych tancerzy.

¹⁴ BPM – z ang. *beats per minute* – liczba regularnych uderzeń przypadających na jedną minutę.

¹⁵ Tradycyjny gatunek muzyki w Angoli. Tematyką tekstów piosenek semby często jest przestroga, a także opowieści dotyczące życia codziennego, zazwyczaj śpiewane w dowcipny sposób. Gatunek jest bardzo uniwersalny – gra się go zazwyczaj na pogrzebach, jak i na angolskich przyjęciach. Z semby wywodzi się samba – brazylijski styl tańca i muzyki - stworzona przez angolskich niewolników.

pozostałych składników. Muzyka może być grana lub śpiewana w oparciu o *sembę* (...) ¹⁶ (M. J. Moorman, 2008: 8). Ku temu pogładowi skłania się również Jorge Macedo, etnomuzykolog (F1). W swojej wypowiedzi zaznacza, że muzyka kuduro to uderzenia *semby*, które są bardziej rytmiczne. *Semba* jest więc określana jako *beat sam* w sobie, w obrębie którego grane jest kuduro. Nadaje muzyce swoiste brzmienie i stanowi podłoże rytmu omawianego w tej pracy gatunku.

2.2 Ruch i jego formy

Jak można zaobserwować w analizowanych przeze mnie filmach, sposób poruszania się w kuduro ma swój odrębny charakter – jest to taniec energiczny, o szybkim tempie i bezpośrednich gestach używanych przez tancerzy. Cechuje go duży zakres ruchu – ruch może być gwałtowny i obszerny, wykonywany na rozległej przestrzeni, z drugiej strony może być ledwo dostrzegalny, spokojny i zajmujący bardzo małą powierzchnię. Takie przejścia, z ruchu mocniejszego do łagodniejszego, sprawiają, że taniec jest silnie ekspresywny. Kuduro, według Fernando Alvim, to taniec twórczy, w którym cały czas pojawiają się nowe elementy, na przykład akrobatyczne (A. Cascais, 2011: 5). Odnacza się dowolnością i daje tancerzom swobodę ruchu. Każdy z *kuduristas*¹⁷ – artystów muzycznych i tancerzy kuduro – może w każdej chwili stworzyć nowy element, dlatego też trudno mówić o jednej stałej formie kuduro. Jednak istnieją przykłady kroków, które można wyróżnić w oparciu o jakości ruchowe wytypowane przez R. Lange, dające wyobrażenie o sposobie tańca kuduro. Poszczególne kroki zostały zaobserwowane przez A. Harlig (<http://readymadebouquet.wordpress.com/encyclopedia-of-kuduro>).

- a) rzutowanie ruchu: tancerz może wyprowadzać ruch z ciała na zewnątrz – na przykład wtedy, gdy podskakuje, energicznie „wyrzucając” ręce lub nogi w przód (krok *heel click*) – lub odwrotnie, kiedy pochyla się, ręce umieszczając w różnorakich

¹⁶ Tłumaczenie autorki.

¹⁷ Określenie pochodzi z języka portugalskiego.

- pozycjach na twarzy, czy wykonując małe ruchy (takie, jak „dreptanie” stopami w miejscu);
- b) stosowanie wielorakości relacji różnych części ciała w stosunku do siebie: pracę tylko jednej lub dwóch części ciała można zaobserwować w przypadku, gdy tancerz naśladuje pewne zachowanie lub chce zaprezentować swoje nastawienie do poszczególnych zjawisk (patrz: podpunkt d). Większość ruchów w kudurowym wymaga od tancerza pracy kilku części ciała jednocześnie, a poszczególne z nich pozostają w określonej w stosunku do siebie relacji. Przykładem jest krok *katsu katsu*, który tancerz rozpoczyna od małych szybkich podskoków, z których naprzemiennie wyprowadza prawą i lewą nogę do boku. Ramiona w tym czasie płynnie poruszają się wzdłuż ciała. Następnie wykonuje się dwa szybkie obroty miednicą w rytm uderzeń muzyki. Innym przykładem jest *do fulante* – ten ruch angażuje jednocześnie nogi, kolana i biodra;
- c) określenie stosunku do podstawy: tańczący może kierować akcją ruchu w stronę podstawy, utrzymując kontakt z podłożem pionowo (za pomocą stóp) lub poziomo (całe ciało lub jego część znajduje się na podłożu w pozycji leżącej), a także odrywać się od niego. Przykładem ruchu, w którym tancerz pozostaje w kontakcie pionowym, jest *cross-foot turn* – obrót, podczas którego krzyżuje stopy, stawiając jedną przed drugą, a następnie obraca się przez ramię w tył, co tworzy pół-obrót. Poziomy kontakt z podłożem tancerz utrzymuje poprzez siad z wyprostowanymi nogami – porusza ramionami i nogami, naśladując w miejscu ruchy wykonywane na stojąco. Za pomocą przesuwania bioder i zginania kolan, porusza ciałem w przód, podobnie do ruchu pełzającego robaka. Z kolei w przypadku oderwania się od podłoża, mamy do czynienia z wszelkimi ruchami, w których tańczący podskakuje i odrywa stopy od podstawy. Na przykład, w kroku *headspin* tancerz staje na głowie, unosząc resztę ciała w górę i podpierając się dla równowagi dłońmi;

- d) użytkowanie przestrzeni: tancerz może wykorzystać przestrzeń, którą dysponuje w trakcie tańca, w większym lub mniejszym stopniu. Istnieją kroki takie, które wymagają poruszania się w większym zakresie – przykładowo, *do manganza*, kiedy tancerz chodzi z uniesionymi kolanami i przesadnie wypchniętymi w tył biodrami – a także te, w których tancerz może pozostać w miejscu, poruszając jedynie poszczególnymi częściami ciała, innymi, niż nogi. Przykład takiego kroku stanowi *ma fode*, podczas którego tańczący stoi ze złączonymi nogami i wykonuje małe krążenia bioder, z dłońmi złożonymi tak, jak do modlitwy;
- e) uzewnętrznianie rozmaitych postaw w stosunku do pojęć i myśli: kuduro, jako taniec silnie ekspresywny, odznacza się licznymi elementami, mającymi na celu ukazanie postawy tancerza wobec określonych zjawisk. Dzięki poszczególnym ruchom taniec nabiera znaczenia. Są to więc wszelkie gesty oraz ruchy mimetyczne (naśladujące). Jednym z nich, podczas gdy tańczący zniekształca wyraz twarzy i przedstawia zabawne miny, jest *cara feia* (brzydka twarz). Tancerz może też poruszać się w sposób przypominający starszą osobę – wówczas jego ruchy są powolne, wykonuje obrót, trzymając jedną rękę na kolanie, a drugą na plecach, tak, jakby te obszary były bardzo bolesne. Istnieje również sposób przywołujący na myśl homoseksualistę – zwiotczałe ruchy rąk, przesadne eksponowanie ruchu bioder podczas chodzenia i pozowanie jak modelka. Wreszcie kudurista może naśladować osobę fizycznie lub psychicznie upośledzoną – kuśtyka, udaje potknięcia w trakcie chodzenia, czy zniekształca wyraz twarzy, tak jak w kroku *tá maluca*. Tancerze nierzadko naśladują też zwierzęta – figury i mimika używane przez Kamorteiro (F1) przypominają fokę. A. B. Wilper wskazuje na sporą dawkę teatru odgrywanego poprzez taniec (2011: 4). Zauważa ją w ruchach wskazujących na brak kończyn lub inne problemy fizyczne – w naśladowaniu przez kuduristas głodnych Afrykanów, ludzi upośledzonych, a także w czołganiu się po

podłożu i poruszaniu z nogami skierowanymi do środka, jak gdyby mieli przy nich kule (2011: 4).

2.2.1 Formy tańca

Jak zostało wspomniane w poprzednim rozdziale, formy tańca obejmują szereg postaw tancerza, które wyrażają w tańcu określoną treść (R. Lange, 2009: 110). Również w kuduro, w zależności od liczby osób, ich podejścia do tańca oraz wzajemnego stosunku do siebie i wykonywanego tańca pomiędzy poszczególnymi jednostkami, przybiera on konkretną formę. Wzorując się na tych wyznaczonych przez Lange, przytoczę przykładową ich postać w tańcu kuduro.

Taniec wykonywany przez pojedynczą osobę. To jedna z najczęstszych form w kuduro. Tancerz wyraża swoje indywidualne podejście do pojęć i zjawisk. W tym czasie może naśladować zwierzę, parodiować zachowanie określonej osoby lub po prostu wykonywać kroki dla zabawy (F1).

Dwoje tancerzy. W tej formie tancerze nie utrzymują ze sobą kontaktu fizycznego. Stoją naprzeciwko siebie i prowadzą rodzaj wojny tanecznej, w której pojedynkują się na taniec, pokazując swoje umiejętności (pojedynek prowadzony przez dwóch chłopców, F1). Istnieje też inny wariant – kuduristas stoją obok siebie i jednocześnie wykonują choreografię składającą się z takich samych ruchów (Kamorteiro i Tony Amado, F1).

Para. Taniec w tej formie ruchu przebiega nieco inaczej, niż w *sembie* czy *kizombie*¹⁸. Wskazuje na nią zaobserwowany przez A. Harlig krok *assisted mobility* – aby wzmocnić ruch nóg i bioder, jeden z tancerzy jest podtrzymywany przez drugiego. W trakcie ich interakcji, tancerz podtrzymujący chwytta drugiego w talii, lekko unosząc go ponad ziemię, co zapewnia nieskrępowanie ruchu podtrzymywanemu (A. Harlig, <http://readymadebouquet.wordpress.com/encyclopedia-of-kuduro>).

¹⁸ Rodzaj muzyki i tańca powstałego w Angoli w latach 80. Muzyka oparta jest na karaibskiej muzyce *zouk*. Natomiast taniec polega na bliskim kontakcie trzymających się partnerów, którzy tańczą w sposób powolny, delikatny i zmysłowy.

Koło. Jest to kolejna częsta forma spotykana w kuduro. Jako taniec o silnym charakterze społecznym i ekspresywnym, zrzesza grupy osób, które w tym samym miejscu i o tym samym czasie tworzą całość. W środku, punkcie centralnym koła, tańczy jeden lub więcej kuduristas, podczas gdy pozostałe osoby przypatrują się z określonej – bliższej lub dalszej – odległości. Koło daje poczucie zespolenia, co można zauważyć w zachowaniu pozostałych tancerzy – nierzadko śpiewają, wydają okrzyki i gesty mające wyrazić aprobatę i poprzeć kuduristę znajdującego się w centrum koła (F1, 6:05).

Linia występuje w kuduro sporadycznie. Z fragmentów tańca przedstawionych w dokumencie *Kuduro, Fogo No Museke* można wywnioskować, iż głównie w celu odegrania scenki, która ma być opowiedziana w tańcu albo odtworzenia choreografii, w której tancerze ustawiają się w tej formie (F6).

Trzech lub więcej tancerzy. Nierzadko forma ta połączona jest z inną. Przykładowo, już nawet trzech tancerzy może stworzyć formę na kształt koła. W jej obrębie, podobnie jak w obrębie linii, kuduristas mogą też wykonywać choreografie przeznaczone dla większej liczby osób. Przykład takiej choreografii pokazany jest w filmie F6, gdzie grupa składająca się z czwórki tancerzy wykonuje krótki układ taneczny.

2.3 Czynniki kształtujące taniec kuduro

Kuduro, jako zjawisko młode, cały czas się kształtuje. Zmiany zachodzące w tańcu, takie jak rodzaj kroków, sposób ich wykonania, czy wpływy innych stylów kształtujących postać kuduro, zależne są od tańczących. Jako że forma kuduro pozostawia dużą dowolność ruchów, każdy z kuduristas tańczy na swój unikalny sposób. Jednak, jak w przypadku każdego stylu tanecznego, istnieją czynniki, które nadały kuduro formę, w jakiej obserwuje się je współcześnie. Poszczególne czynniki wymienię na podstawie wypowiedzi muzyków i tancerzy kuduro z filmu dokumentalnego *Kuduro, Fogo no museke* z 2008 roku oraz fragmentów pracy M. J. Moorman.

Sam termin określający taniec, *kuduro*, powstał w 1992 roku z inicjatywy artysty Tony Amado (A. Cascais, 2011: 4). Słowo jest połączeniem

dwóch wyrazów – portugalskiego *cú*, dosłownie oznaczającego „tyłek” i *duro* oznaczającego „twardy” (M. J. Moorman, 2008: 235). Bodźcem do tego prawdopodobnie był sposób poruszania się aktora o nazwisku Jean-Claude van Damme podczas jednej ze scen w filmie *Kickboxer* (1989). Van Damme miał w nim wykonywać charakterystyczny ruch bioder, naprzemiennie w prawą i lewą stronę. O sytuacji, podczas której doszło do stworzenia tego terminu, opowiada Amado w dokumencie F1. Artysta, w podobny sposób ruszając biodrami, śpiewa jednocześnie *dance-ke-dance-ke-dance-vandamme*, co wskazuje na nazwisko aktora Jean-Claude van Damme’a. Wtedy jedna z obserwujących go osób wykrzykuje: *isso é cú duro!*¹⁹, mając prawdopodobnie na myśli to, że sposób tego tańca wygląda właśnie jak poruszanie „twardym tyłkiem”. Ruch ten ukazany jest również w F8 (5:50).

Pierwszym z czynników stworzenia tańca kuduro jest życie codzienne Angolczyków w miejscu, w którym zjawisko powstało – *museke*. Są to przedmieścia Angoli. Wraz z powstawaniem gett, narastaniem buntu przeciwko sytuacji społeczeństwa i naradzaniem się konfliktów pomiędzy młodymi mieszkańcami tych okolic, młode pokolenie potrzebowało w pewien sposób wyrazić swoją frustrację. Z trudami życia na przedmieściach wiąże się muzyka *hip hop*, powstała w amerykańskich dzielnicach i przeznaczona dla imigrantów i Afro-Amerykanów je zamieszkujących. Pod koniec lat 70. zaczęła pojawiać się w Angoli. Ze względu na podobną sytuację życiową, wywarła duży wpływ na młodych Angolczyków dzielnic peryferyjnych (A. B. Wilper, 2011: 5), którzy elementy muzyki, a później i tańca *hip hop*, zaczęli wykorzystywać w kuduro. Piosenkarka Noite & Dia wskazuje na wulgaryzmy używane w muzyce kuduro (F1). Bezpośredni i dosadny sposób śpiewania i tańca są efektem życia na marginesie i przeżyć z nim związanych.

Równie ważnym czynnikiem jest okres wojny domowej w Angoli, podczas którego powstało kuduro. Mimo że Angola uzyskała niepodległość, problemy społeczności wciąż pozostawały nierozwiązane, a obietnice rządu niespełnione. Sytuacja polityczna kraju pogorszyła się wraz z nadejściem wojny, która zakończyła się w 2002 roku (M. S. Caio Netto, P. M. Silva de Santana, 2011: 2). Artyści kuduro, Presidente Gasolina i Principe Ouro Negro, wspominają ten czas jako okres trwogi i niebezpieczeństwa:

¹⁹ *To jest kuduro!* Tłumaczenie autorki.

Nasze mamy uciekały z nami na plecach, a w wieku czterech, pięciu lat słyszeliśmy odgłosy strzałów z broni. To sprawiło, że skłanialiśmy się w stronę bardziej agresywnego stylu²⁰ (F2).

Obserwowanie przemocy i życie w strachu przyczyniły się do wojowniczego wyrazu tańca. Jednym z jego pionierów jest młody mężczyzna bez nogi, który symbolizuje ogromne zniszczenia po wojnie, tysiące ludzi, którzy odczuli straty oraz niewyobrażalną odporność tych osób (M. Moorman, 2008: 193).

Za faktor kształtujący formę tańca można uznać połączenie form tradycyjnych – semby, kizomby – z amerykańskim stylem ulicznym. W tańcu kuduro da się zaobserwować elementy takie, jak *break-dance*²¹ czy *locking*²². Według A. B. Wilper znaczna część kuduro jest związana z tym pierwszym (2011: 3). Kroki zaobserwowane przez A. Hilger, takie jak *headspin* czy *suicide*²³ (F1), wywodzą się właśnie z break-dance’u. Do takiego stanu rzeczy mógł przyczynić się charakter tego tańca – break-dance jest tańcem ulicznym, a większość ruchów w nim używanych to ruchy mocne, ekspresyjne, wymagające dużej wytrzymałości fizycznej i zręczności. Fakt, iż pionierem kuduro jest mężczyzna symbolizujący wydarzenia związane z wojną, może tłumaczyć silny i agresywny charakter kuduro, który rozwinął się właśnie przy pomocy kroków tańca break-dance. Część elementów kuduro pochodzi też ze sposobu tańca pochodzącego z Kongo – na przykład szybki i zwinny ruch nóg zaczerpnięty z kroku *dombolo* (A. B. Wilper 2011: 4).

²⁰ Tłumaczenie autorki.

²¹ Rodzaj tańca powstałego na początku lat 70., składającego się z ruchów akrobatycznych i wykonywanych na podłożu. Z racji tego wymaga dobrej kondycji fizycznej i wytrzymałości. Jego pierwotna nazwa to *b-boying*.

²² Rodzaj tańca funk powstałego w latach 70. w Kalifornii, którego nazwa pochodzi od muzyki funk, do której tańczono. Locking opiera się na zatrzymaniu po szybkim ruchu i delikatnym poruszaniu się w danej pozycji, a potem kontynuowaniu w tak samo szybkim tempie, jak uprzednio. Polega na szybkich ruchach ramion i dłoni, połączonych z rozluźnionym ruchem bioder i nóg. Ruchy te są obszerne, często wyolbrzymione, z elementem komizmu, ściśle zsynchronizowane z muzyką.

²³ Przewrót w przód wykonywany w powietrzu bez użycia rąk, po którym ląduje się płasko na plecach.

2.4 Funkcje tańca kuduro

Kuduro zawiera w sobie kilka warstw przekazu. Najważniejszą z jego funkcji, jak wskazują na to analizowane przeze mnie filmy, zdaje się być funkcja reprezentatywna. Określam ją w ten sposób z racji tego, że taniec, choć bez słów, również zdaje się coś wyrażać – zupełnie tak, jak język. Ma służyć jako środek reprezentujący wiadomość, którą tancerze chcą przekazać. Taniec został stworzony przez młode pokolenie Angolczyków podczas okresu wojny domowej, niestabilnego rządu i biedy. Artyści reprezentują swój naród, swoje pokolenie, przemawiając słowem lub ruchem do szerszej publiczności, wykraczającej poza granice Angoli i całej Afryki. Według muzyka Paulo Flores, kuduro reprezentuje Angolę, która chce żyć, Angolę młodych, Angolę peryferii, Angolę, która ma do przekazania wiadomość (F1). Dla artysty Cabo Snoop kuduro jest życiem (F2). Jest to muzyka przedmieści, poprzez którą opowiada się historie życia codziennego i manifestuje się swoje podejście do problemów społecznych. Ekspresywny taniec, za pomocą którego można pokazać niemal każde dowolne pojęcie, jest środkiem, który reprezentuje żyjących w tym kraju. Młodzi ludzie przekształcają negatywne doświadczenia w produktywne działanie. Dzięki unikalnej i pejoratywnej formie tańca, na którą wskazuje Matan'yadi Norberto (F1), stawiają czoła codziennym problemom, takim jak bieda, sprawy kryminalne, czy trudna sytuacja materialna, w sposób, który nie pociąga za sobą złych konsekwencji.

Kolejną z funkcji jest funkcja artystyczna. Matan'yadi Norberto jest zdania, że zarówno muzyka, jak i taniec kuduro to sztuka (F1). Twierdzi, że kuduristas mają możliwość zmiany poziomu degeneracji mentalnej, kulturalnej i moralnej jednostek indywidualnych, rodzin i społeczeństwa. Artyści współpracują z muzykami z całego świata, podróżują, udzielając lekcji tańca kuduro. Muzyka spopularyzowała się już, przykładowo, w Portugalii, dzięki grupie Buraka Som Sistema. Zespół złożony z czterech muzyków otrzymał między innymi nagrodę w konkursie Złote Globy w Portugalii w kategorii grupy roku, a ich singiel *Kalemba (Wegue Wegue)* z 2008 roku uplasował się na pierwszym miejscu na liście przebojów w Hiszpanii. Z kolei grupa taneczna Os Kuduristas reprezentuje swój kraj

podczas warsztatów tanecznych prowadzonych, między innymi, w Europie (F3).

Kuduro odgrywa także znaczącą rolę społeczną. Taniec został stworzony przez młodych i dla młodych, którzy w bezpośredni sposób pokazują nastawienie do określonych zjawisk. Najczęściej tańczą w grupach, większych lub mniejszych, w których każdy jest częścią wspólnoty. Kuduro to czynnik, który ich jednoczy. Taniec pozwala wyrazić nie tylko negatywną postawę lub agresję. Coréon Dú wskazuje na pogodę ducha Angolczyków, którą, pomimo przeżyć wojennych, wciąż w sobie mają (F2), z kolei Miguel Neto określa muzykę kuduro jako muzykę zabawy, graną, na przykład, w dyskotekach (F1). Kuduro to też potrzeba wolności, radość, energia (C. Snoop, F2). Z racji ekspresywnej formy tańca artysta Sebem określa go jako moc, siłę, ogień (F1).

2.5 Sposób tańca kobiety a mężczyzny

Taniec kuduro, będąc stylem agresywnym, jest wykonywany głównie przez mężczyzn. Członkini grupy tanecznej Os Kuduristas, Mirene, uważa, że tańczenie kuduro nie jest dla kobiety w Angoli czymś normalnym, właśnie dlatego, że wymaga dużej siły (F7). Wspomina jednak, że wraz z powstawaniem nowych ruchów i rozwijaniem się tańca, kuduro staje się dla kobiet łatwiejsze.

Tym, co łączy taniec obu płci, są ruchy bioder i miednicy. Zarówno mężczyźni, jak i kobiety w swoim tańcu używają głównie miednicy, na co też wskazuje geneza nazwy tańca kuduro. Istnieje wiele ich możliwości, takich jak zakreślanie biodrami kół, uderzanie biodrami na przemian w prawą i lewą stronę, wysuwanie miednicy w przód i w tył. W przeciwieństwie do tych z tańców afrykańskich, w których główną rolę odgrywa budowa ciała – kobiety poruszają głównie biodrami, a mężczyźni torsem – kuduro, pod tym względem, nie ma podziału na płeć.

Istnieją ruchy wykonywane tylko przez męską część kuduristas, takie jak wspomniane przez A. Harlig *circumsisions/ doll faces*, co dosłownie

oznacza obrzezania/ twarze lalek. Nazwa pochodzi od Reuters'a (2009), który opisał to w ten sposób. Jest to wyraz twarzy, którego mężczyźni używają podczas wykonywania innych kroków lub samodzielnie. Harlig pisze, że dla wielu grup etnicznych Angoli obrzezanie jest obrzędem inicjacji, wykonywanym w momencie, gdy chłopcy osiągają wiek dojrzały, a taniec w maskach lub bez nich, jest częścią rytuału (A. Harlig, [://readymadebouquet.wordpress.com/encyclopedia-of-kuduro](http://readymadebouquet.wordpress.com/encyclopedia-of-kuduro)). Według autorki, użycie tego rodzaju mimiki nie odzwierciedla rytualnego tańca, lecz wyraz twarzy, jaki może pojawić się w trakcie obrzędu. Można więc uznać, iż z racji tego, że obrzęd dotyczy jedynie mężczyzn, kobiety nie wykonują tego rodzaju kroku.

Mężczyzn zdaje się też cechować większa siła fizyczna i wytrzymałość, które można zaobserwować w krokach zapożyczonych lub stworzonych na bazie break-dance'u. Figury takie, jak salto (przewrót w przód lub w tył wykonywany w powietrzu), czy stanie na głowie i podtrzymywanie się jedynie rękoma, zauważalne są w tańcu mężczyzn, kobiety nie wykonują takich kroków. Kobiety jednak również tańczą na poziomie parteru, przy podłożu. Wtedy, przykładowo, podpierają się rękoma i nogami, a w górę unoszą jedynie biodra, którymi wykonują określone ruchy (F5). Mogą też w trakcie tego ruchu unieść jedną z nóg.

2.6 Odmienność kuduro na tle innych tańców

Kuduro silnie wyróżnia się na tle innych stylów tańca, nie tylko tych pochodzących z innych kontynentów. Z racji swoich cech, kontrastuje też z różnymi rodzajami tańców afrykańskich, w tym angolskich.

Taniec kuduro, w przeciwieństwie do towarzyskiego, takiego jak *walc angielski*²⁴, jest tańcem swobodnym, o dużej dowolności wykonywanych ruchów. Kuduristas nie trenują na salach wyposażonych w lustra, nie biorą lekcji kuduro. Tańczą niemal wszędzie – na ulicy, podwórku – i

²⁴ Technika i styl tego tańca zostały określone w 1921 r. w Anglii. Jest to taniec o dużej liczbie obrotów i prostych, rytmicznych ruchach o metrum $\frac{3}{4}$ i tempie 30 taktów/ min. Przy pierwszym uderzeniu wykonuje się płaski krok, a pod koniec rozpoczyna się akcję unoszenia. Podczas drugiego kroku unoszenie jest kontynuowane, natomiast pod koniec trzeciego wykonuje się akcję opadania.

spontanicznie. Tu ponownie przywołam słowa Fernando Alvim, według którego kuduro to taniec twórczy, w którym cały czas pojawiają się nowe elementy (A. Cascais, 2011: 5). Pomimo istnienia kroków często powtarzających się w wykonaniach tancerzy, kuduro pozostawia szerokie pole manewru. Określone kroki nierzadko powstają z inicjatywy muzyków i tancerzy, którzy sami też mogą inspirować siebie nawzajem do ich tworzenia. A. Harlig pisze o *da bobeira*, który prawdopodobnie został tak nazwany, ponieważ zdawał się być charakterystycznym ruchem wykonywanym przez grupę Os da Bobeira (A. Harlig, <http://readymadebouquet.wordpress.com/encyclopedia-of-kuduro>). W przeciwieństwie do np. walca angielskiego, który obejmuje skończoną liczbę kroków, w kuduro nowe kroki mogą się pojawić w każdej chwili i zostać zapoczątkowane przez jakiegokolwiek tancerza. Również latynoamerykańska i żywiółowa *samba*²⁵, która z pozoru wydaje się być tańcem nieskrępowanym, posiada reguły, według których kroki muszą być wykonywane – obejmują one na przykład zginanie i prostowanie nogi w kolanie, zaakcentowanie muzyki wypchnięciem biodra w przód, wyprowadzenie stopy poprzez palec, a nie piętę. Kuduro nie posiada sztywnych zasad. Duża liczba kroków jest też skonstruowana tak, iż po ich zakończeniu tancerz może kontynuować taniec w dowolny sposób. Poszczególne kroki mogą być też tańczone w różnych kombinacjach i w kolejności, w jakiej w danym momencie kudurista chce je zatańczyć.

Kuduro charakteryzuje bezpośredniość, która jest rzadko spotykana w stylu choćby takim, jak zmysłowa i delikatna kizomba. Przykładowo, nazwa wspomnianego wcześniej kroku *ma fode* w języku angielskim oznacza wulgarny zwrot *fuck me* (A. Harlig). W kuduro można zaobserwować ruchy mające naśladować stosunek seksualny, podczas gdy pozostałe angolskie style tańca nie posiadają tak bezpośrednich, związanych z seksem ruchów. Tak, jak w tekstach piosenek kuduro pojawiają się wulgarnie wyrażenia, w tańcu wulgaryzmy te oddaje ruch.

²⁵ Taniec brazylijski, wywodzący się prawdopodobnie z tańca w kole afrykańskich ludów Bantu. Tempo samby wynosi 54-56 taktów/ min. Sambę tańczy się w parze, poruszając się po kole. Figury można wykonywać w trzymaniu zamkniętym lub otwartym. Większość ruchów polega na energicznym wypychaniu bioder w przód i ich powracaniu w tył, pracy przepony i utrzymywaniu ciężaru ciała nad przednią częścią stóp.

Ponadto, cechą wyróżniającą kuduro jest duża dawka teatru i dramatyizmu. Jak wspomniałam powyżej, kuduristas nie tańczą jedynie „czysto” fizycznie, lecz odgrywają pewne postaci. Naśladują ludzi i ich ułomności (Kamorteiro, F1), powszechne zachowania fizjologiczne (jak na przykład poprawianie spodni na pośladkach, F1), czy zwierzęta. Swoim tańcem opowiadają historie. Oczywiście niemal w każdym innym tańcu można dopatrzeć się historii. Na przykład, choreografie tańca towarzyskiego, mimo iż posiadają ściśle określone reguły, często przerywane są scenkami, które przedstawiają opowieść lub, jak w przypadku namiętnego *tango*²⁶, sposób ruchu tancerzy i ich wyraz twarzy przywodzi na myśl kłótnie kochanków (F4). Jednak, przynajmniej na poziomie stylów standardowych, czy wywodzącego się z Paryża baletu, nie sposób ujrzyć parodiowania przez tancerza homoseksualisty, czy naśladowania odbywania aktu płciowego w tak bezpośredni sposób, w jaki prezentują to kuduristas.

Ostatnią, ale równie ważną cechą kuduro jest ścisły związek tańca z muzyką, do jakiej jest wykonywany. Według Wilper, oba elementy są nierozłączne (A. B. Wilper, 2011: 3), z kolei Matan'yadi Norberto utrzymuje, że muzyka kuduro musi wiązać się z określonym tańcem, a taniec z muzyką (F1). W przeciwieństwie do street dance'u, w którym współcześnie granice muzyczne nieco się zacierają (break-dance może być zatańczony do muzyki hip hop, a house nie tylko do muzyki elektronicznej), kuduro bez odpowiedniej do niego muzyki traci swoją unikalną formę.

2.7 Definicja tańca kuduro

Podsumowując powyższe stwierdzenia oparte częściowo na wypowiedziach muzyków, tancerzy i etnomuzykologów, a częściowo na dostępnych materiałach piśmiennych, dokonam próby zdefiniowania tańca kuduro. Jest to styl powstały na przedmieściach Angoli na przełomie lat 80. i 90. XX wieku, z inicjatywy młodych Angolczyków. Bodźcem prowadzącym do stworzenia go były prawdopodobnie wydarzenia towarzyszące trwającej 26

²⁶ Taniec pochodzący z Argentyny i Urugwaju. Cechuje go bliskość partnerów, którzy tańczą najczęściej w trzymaniu zamkniętym. Tango najczęściej wyraża zawód miłosny lub silną namiętność.

lat wojnie domowej, co wpłynęło na nierzadko agresywną formę tańca, jaką wybierają kuduristas. Nazwa tańca, tłumaczona jako „twardy tyłek”, prawdopodobnie pochodzi od sposobu, w jaki aktor Jean-Claude van Damme tańczył w filmie *Kickboxer*. Styl kuduro przypomina połączenie właściwego Angolczykom sposobu poruszania się (ruchy zaczerpnięte z tradycyjnego tańca typu semba) z amerykańskim hip hopem i housem, jednak tworzy odrębny rodzaj tańca z właściwymi tylko sobie krokami. Kuduro cechuje duża liczba elementów opartych na mimice twarzy, a także ruchów, za pomocą których kuduristas parodiują określony sposób bycia lub naśladują pewne typy osób (homoseksualistów, ludzi starych), jak i zwierząt. Elementy te mają też na celu wyrażenie emocji – złości, zadowolenia, smutku. W odróżnieniu od stylów tańca z narzuconą techniką ruchu i ściśle określonymi krokami, kuduro charakteryzuje duża dowolność – jest to taniec spontaniczny, którego kroki mogą zostać stworzone przez każdego. Każdy może też nadać temu tańcowi odpowiedni charakter – agresywny, który ma wyrażać bunt przeciwko zastanej sytuacji społecznej i przyjętym normom lub radosny, zabawowy, mający pokazać nadzieję i energię czerpaną z tańca.

Zakończenie

Celem powyższej pracy było scharakteryzowanie tańca kuduro i sformułowanie jego definicji. Jako że jest to styl powstały w Afryce i można go uznać za jeden z gatunków tańca afrykańskiego, stworzyłam w tym celu podstawę do opisanie kuduro – rozdział traktujący o genezie tańca afrykańskiego, sposobie wykonywania go w zależności od płci i cechach wyróżniających go spośród innych stylów. Bazując na punktach wyszczególnionych w części pierwszej i opierając się na nielicznych artykułach opisujących kuduro jako zjawisko muzyczne i taneczne, a także na filmach dokumentalnych, scharakteryzowałam najistotniejsze, według mnie, cechy kuduro – od czynników prawdopodobnie wpływających na powstanie i wygląd tego tańca, poprzez formy, w jakich kuduristas go wykonują i sposób tańczenia w zależności od płci, aż do cech warunkujących odmienną kuduro na tle innych stylów tanecznych. Następnie podjęłam próbę zdefiniowania tańca kuduro.

Stworzony przeze mnie opis na pewno jednak nie jest wyczerpujący. Istnieje wiele zagadnień, do których można i należałoby się odnieść w dalszych badaniach tego zjawiska. Jednak wątki takie, jak walka o niepodległość Angoli, wojna domowa, czy *angolanidade* – tożsamość narodowa Angolczyków, silnie powiązana z nurtem kuduro – to z pewnością zadanie na dłuższą, niż ta, pracę.

Bibliografia

Caio Netto, M. S., Silva de Santana, P. M. (2011). *O kuduro é de Angola: Espectro da cultura, inovação e descentramento* (strona 2). Pobrano 19 maja 2013 z lokalizacji XI CONLAB:
http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1308361369_ARQUIVO_KuduroedeAngola_Conlab2011.pdf

Cascais, A. (2011). *Música em Angola* (strony 4-5). Pobrano 19 maja 2013 z lokalizacji Ebook browse:
<http://ebookbrowse.com/manuscript-musica-angolana-pdf-d372684750>

Czekanowska, A. (2008). *Kultury tradycyjne wobec współczesności. Muzyka, poezja, taniec* (strony 13-14, 26, 54). Warszawa: Wydawnictwo Trio; Collegium Civitas

Garztecki-Rohr, M. (2011). *Muzyka afroamerykańska jako produkt kreolizacji*. W Mond – Kozłowska, Akademia Ignatianum (Red.), *Rhythms and steps of Africa. Rytm i kroki Afryki* (strona 237). Kraków: Wydawnictwo WAM

Glasser, S. (2011). *Pojęcie tańca prymitywnego*. W Mond – Kozłowska, Akademia Ignatianum (Red.), *Rhythms and steps of Africa. Rytm i kroki Afryki* (strona 97). Kraków: Wydawnictwo WAM

Harlig, A. *Encyclopedia of Kuduro. Encyclopedia of Kuduro Moves*. Pobrano 18 czerwca 2013 z lokalizacji Ready Made Bouquet:
<http://readymadebouquet.wordpress.com/encyclopedia-of-kuduro/>

Kędzierska-Manzon, A. (2011). *Podróż wewnętrzna: taniec myśliwych Mande*. W Mond – Kozłowska, Akademia Ignatianum (Red.), *Rhythms and steps of Africa. Rytm i kroki Afryki* (strona 111). Kraków: Wydawnictwo WAM

Kokoszka, S. (2011). *Rytm w muzyce Afryki i jego recepcja w twórczości kompozytorów współczesnych*. W Mond – Kozłowska, Akademia Ignatianum (Red.), *Rhythms and steps of Africa. Rytm i kroki Afryki* (strony 218, 224). Kraków: Wydawnictwo WAM – w spisie treści inny tytuł

Lange, R. (2009). *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze: perspektywa antropologiczna*. Poznań: Wydawnictwo Rhythmos

Łapott, S. (2011). *Wioska plemienia Dogon jako symbol ciała mitycznego przodka – czyli co zostało z mitu?* W Mond – Kozłowska, Akademia Ignatianum (Red.), *Rhythms and steps of Africa. Rytm i kroki Afryki* (strona 65). Kraków: Wydawnictwo WAM

Mond-Kozłowska, W. (2011). *Rhythms and steps of Africa. Rytmy i kroki Afryki* (strony 16-17). W Mond – Kozłowska, Akademia Ignatianum (Red.). Kraków: Wydawnictwo WAM

Moorman, M. J. (2008). *Intonations: A Social History of Music and Nation in Luanda, Angola, from 1945 to Recent Times* (strony 7, 8, 235). Ateny, Ohio. Pobrano 19 czerwca 2013 z lokalizacji Google Books:
http://books.google.pl/books/about/Intonations.html?id=XxtNa5hQmacC&redir_esc=y

Pawlik, J. J. (2011). *Źródła, symbolika i znaczenie tańca afrykańskiego*. W Mond – Kozłowska, Akademia Ignatianum (Red.), *Rhythms and steps of Africa. Rytmy i kroki Afryki* (strony 73-85). Kraków: Wydawnictwo WAM

Riccio, T. (2011). *Rhythm reality*. W Mond – Kozłowska, Akademia Ignatianum (Red.), *Rhythms and steps of Africa. Rytmy i kroki Afryki* (strony 120-135). Kraków: Wydawnictwo WAM

Vorbrich, R. (2011). *Święto duchów, czyli jak przetańczyć święto, Kamerun* (strony 167-168). W Mond – Kozłowska, Akademia Ignatianum (Red.), *Rhythms and steps of Africa. Rytmy i kroki Afryki* (strony 167-168). Kraków: Wydawnictwo WAM

Wilper, A. B. (2011). *Kuduro de Angola. A exclusão de uma nova linguagem* (strony 3-4). Pobrano 19 maja 2013 z lokalizacji XI CONLAB:
http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1308362282_ARQUIVO_KudurodeAngola.Aexclusaodeumanovalinguagem.pdf

www.voyage.pl

Filmografia

F1 – António, J. (2007). *Kuduro, Fogo no Museke*, Produção Mukixe e Lx Filmes, film dokumentalny (60 min.)

F2 – *Os Kuduristas EPK* (2012). Pobrano 18 czerwca 2013 z witryny Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=FMbEGswqDaw> [F2]

F3 – *Os Kuduristas On The Road* (2012). Pobrano 19 czerwca 2013 z witryny Youtube:
<http://www.youtube.com/watch?v=17qqO6SCveM>

F4 – Zanada, J. (1988), *Tango, baile nuestro*, film dokumentalny (66 min.)

F5 – *Os Kuduristas Sweden Street Exhibition* (2012). Pobrano 19 czerwca 2013 z witryny Youtube:

<http://www.youtube.com/watch?v=1B33jYBjggE>

F6 – *Os Kuduristas – Show at Fryshuset – Sweden 2012* (2012). Pobrano 19 czerwca 2013 z witryny Youtube:

<http://www.youtube.com/watch?v=JxAAovMJlKQ>

F7 – *My Africa Is webisode 2: Os Kuduristas – MyAfricals* (2013). Pobrano 16 czerwca 2013 z lokalizacji Youtube:

<http://www.youtube.com/watch?v=pd5vNi2mn88>

F8 – *KUDURO all style* (2012). Pobrano 16 czerwca 2013 z lokalizacji Youtube:

<http://www.youtube.com/watch?v=mSloFGXue6A>