

Uniwersytet Warszawski
Wydział Polonistyki

Zuzanna Julia Kann

Nr albumu: 290790

**Tanec indyjski:
między archiwum i repertuarem.
Sposób konstruowania postaci kobiecej
na przykładzie form
odissi i serajkela ćhau**

Praca magisterska
na kierunku kulturoznawstwo – wiedza o kulturze

Praca wykonana pod kierunkiem
dr Agaty Chałupnik
Instytut Kultury Polskiej

Warszawa, grudzień 2015

Oświadczenie kierującego pracą

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

data i podpis kierującego pracą

Oświadczenie autora pracy

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przeze mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

data i podpis autora pracy

Zuzanna Kann

Streszczenie

Taniec indyjski jest niezwykle różnorodnym, a zarazem problematycznym dla zachodnich badaczy źródłem i nośnikiem wiedzy o sobie samym. Poza skomplikowaną techniką, klasyczne i półklasyczne tańce indyjskie tworzy wiekowe zaplecze historyczne, religijne i kulturowe. Źródłem pisany dla wszystkich klasycznych form tanecznych w Indiach jest *Traktat o Teatrze – Natjaśastra*, będący nadal niezwykle ważnym (ale nie jedynym) „podręcznikiem” tancerzy w Indiach. Na przykładzie dwóch form tanecznych: dawniej świątynnego, klasycznego tańca odissi i wywodzącego się ze sztuki walki, półklasycznego tańca serajkela ćhau, omówię sposób kreowania postaci, w szczególności kobiecej. Narzędziami tancerzy tych sztuk w tworzeniu nowej tożsamości są przede wszystkim: ciało, kostium taneczny i maska/makijaż oraz ich doświadczenia życiowe.

Słowa kluczowe

repertuar, archiwum, odissi, ćhau, performans, *Natjaśastra*, *najika*,
tożsamość, płęć, *abhinaja*

Temat pracy dyplomowej w języku angielskim

Indian dance: between archive and repertoire.

Woman silhouette's creation method

based on odissi and seraikela chhau dance forms

Dziedzina pracy (kody wg programu Socrates-Erasmus)

14.7 kulturoznawstwo

Spis treści

Wstęp	9
Wprowadzenie.....	9
Cel	10
Rozdziały.....	10
Nazewnictwo.....	11
Uwagi techniczne	12
Rozdział 1. O źródłach	13
Problematyczność źródeł	13
<i>Nāṭyaśāstra</i>	20
Taniec indyjski	25
Rozdział 2. Charakterystyka tańców	29
Ćhau	29
Pochodzenie.....	29
<i>Ājtra Parwa Festival</i>	33
Maska	35
Repertuar	37
Płeć	38
Odissi.....	40
Pochodzenie.....	40
Współczesne odissi.....	44
Repertuar	45
Rozdział 3. Tożsamość	49
Kostium, maska, ciało: ćhau	49
Kostium, maska, ciało: odissi.....	51
Tożsamość	53
Płeć tancerza, płeć postaci.....	57
Kobiecość i męskość	59
<i>Najika (nāyikā)</i> : kobieta (nie)bohaterka.....	62
Zakończenie	71
Bibliografia	75

Wstęp

Wprowadzenie

Moja przygoda z tańcem indyjskim na dobre rozpoczęła się w 2006 roku. Zaczynałam jako uczennica tańca *Masala Movie – Videoclip Indian Dance*, potocznie nazywanego tańcem bollywood. Wtedy jeszcze nie przypuszczałam, że po dwóch latach zacznę regularnie jeździć do Indii i zgłębiać tajniki klasycznych technik tańca indyjskiego, takich jak bhara-tanajam i odissi. Z czasem zainteresowałam się również praktyką półklasycznego tańca chhau. Na początku interesowała mnie przede wszystkim nauka nowych kroków i technika opowiadania ciałem niezwykle złożonych historii. Z czasem zrozumiałam, że całe kulturowe zaplecze jest nierozdzielne z nauką techniki tanecznej. Z każdym nowym rokiem nauki tańca, kontaktów z tancerzami, oglądania występów, zdobywania coraz to nowych książek i opracowań, coraz bardziej zdawałam sobie sprawę z nieskończonego zasięgu tematu, z jakim mam do czynienia. Chciałabym jednak, nawet w tym niewielkim wycinku, jaki posiadam, przenieść część tej wiedzy na polski grunt i przybliżyć ją polskiemu odbiorcy. Fascynuje mnie wyjątkowość, odmienność i różnorodność tańca indyjskiego, jego burzliwa historia, ścisły związek z religią i nierozdzielność z teatrem.

Piszę więc o tańcu indyjskim z kilku perspektyw: tancerki, badaczki i Europejki. Dokładam wszelkich starań, ale mimo to wiem, że stanowisko, z którego piszę o tańcu, nie jest obiektywne. Zresztą stanowisko żadnego badacza nie jest, o czym dokładniej napiszę w pierwszym rozdziale mojej pracy. Duży wpływ na sposób pisania o tańcu ma już to, iż sama jestem tancerką, a nie obserwatorką „z zewnątrz”. Odbiór tematu dodatkowo komplikuje fakt, iż jestem europejską tancerką, zanurzoną w obcej kulturze. Nie wiem, czy zaznajomienie się od strony praktycznej z tematem jest uznawane za właściwe. Nie ma jednak określonej jednej i słusznej metody, każda bowiem na swój sposób nacechowyje obserwacje i czyni je subiektywnymi. Każdej metody warto spróbować. Richard Schechner, by poznać dogłębnie tradycyjny teatr z południa Indii i odkryć jego religijny

aspekt, niedostępny dla obcokrajowców, przeszedł na hinduizm¹. Aktorzy Odin Teatret podróżowali po całym świecie, by chociaż przez miesiąc uczyć się nowych technik aktorskich. Tym samym uważam, że warto również poznawać i badać taniec, samemu go próbując i doświadczając na własnym ciele.

Cel

Celem mojej pracy jest przyjrzenie się dwóm technikom tańca indyjskiego: óhau i odissi, a w szczególności tożsamości tancerki i tancerza tych dwóch form. Wybrałam właśnie te dwie techniki, gdyż uważam, że doskonale się uzupełniają i jednocześnie kontrastują ze sobą. Na pierwszy rzut oka bardzo się różnią: środowiskiem, techniką, pochodzeniem i płcią tancerzy, a także kostiumem, ale jeśli przyjrzeć im się bliżej, dzielą wiele subtelnych i zaskakujących podobieństw. Poza tym, obie są w Polsce prawie nieznanne. Jestem jedną z dwóch osób, które zajmują się w praktyce tańcem óhau w Polsce i jedną z kilku, które uczą się tańca odissi, dlatego właśnie tymi formami chciałabym się zająć i wiedzę na ich temat podzielić. Chcę je dokładnie opisać i zastanowić się nad sposobem kreowania postaci i roli, w które wcielają się tancerze oraz przedstawić, jak posługują się swoim ciałem i kostiumem. Interesują mnie szczególnie te role, w których performerzy wcielają się w odmienną od swojej płć. Zwrócę uwagę również na role kobiece w wykonaniu kobiet i mężczyzn. Zanim jednak zajmę się rozważaniami dotyczącymi tożsamości tancerza w dwóch formach tanecznych, przybliżę kontekst, w jakim narodziły się te tańce i postaram się przedstawić, jakie są obecnie.

Rozdziały

W pierwszym rozdziale swojej pracy omówię pokrótce wybrane pozycje naukowe dotyczące tematu tańca indyjskiego. Zastanowię się również nad problemem interpretowania źródeł niepisanych, jakim jest taniec oraz nad problemem perspektywy, z której są opisywane. W celu lepszego zrozumienia zasad i funkcjonowania wybranych tańców, opiszę także ważniejsze zagadnienia z traktatu *Nāṭyaśāstra*, którymi posługują się wykonawcy óhau i odissi. W drugim rozdziale opiszę historię tańca óhau i odissi, ich współczesny wygląd, technikę i repertuar. W trzecim przeanalizuję kostiumy tancerzy, a następnie, w kolejnej części pracy, przejdę do omówienia kreowania postaci

¹ Zob. Richard Schechner, *Przyszłość rytuału*, przeł. Tomasz Kubikowski, Wydawnictwo Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2000, s. 10-11.

scenicznej i miejsca na tożsamość tancerza w tańcu, na przykładzie wybranych choreografii lub postaci. Odwołam się również do komentarzy sesji ISTA, by przybliżyć również punkt widzenia zachodnich badaczy i zwrócę uwagę szczególnie na tworzenie ról kobiecych w tańcu indyjskim. Posłużę się również wypowiedziami kilku wybranych przeze mnie tancerzy i nauczycieli tańca.

W pracy zamieszczam kilka zdjęć prezentujących wygląd ucharakteryzowanych tancerzy, ich kostiumy, makijaże i maski. Za materiały posłużyły mi wybrane pozycje naukowe i opracowania europejskich i indyjskich autorów, teksty źródłowe, artykuły naukowe, wywiady z tancerzami i nauczycielami, zapisy i nagrania spektakli oraz własne doświadczenia, występy, lekcje tańca, podróże i rozmowy.

Nazewnictwo

Formy serajkela ćhau i odissi będę dla uproszczenia określała najczęściej mianem „taniec”. Chciałam jednak zaznaczyć, że dokładne sklasyfikowanie form performatywnych w Indiach jest problematyczne. Indyjski taniec jest formą łączącą w sobie zarówno elementy tańca, jak i teatru. Zachodni badacze teatru i widowisk dla ułatwienia ukuli termin *dance-drama*, rozumiany jako dramat taneczny lub spektakl teatralno-taneczny, Richard Schechner z kolei użył określenia „teatr tańca ćhau”². Eugenio Barba uważa zaś, że:

„Doświadczenie nauczyło mnie nie przyjmować podziału na taniec i teatr. [...] jedyny prawdziwy podział to ten na technikę codzienną i pozacodzienną. Od sposobu, w jaki posługujemy się obecnością, daleko do sposobu, w jaki używamy jej w sytuacji spektaklu. Wszystkie tradycyjne formy azjatyckie są «tańczącym teatrem». u podstaw ich kodyfikacji leży jasno sprecyzowana technika pozacodzienna”³.

Mieszkańców Indii będę określała mianem „Indusów”, mimo iż w języku polskim wciąż funkcjonuje znacznie popularniejsze określenie „Hindusi”. Indus jest obywatelem Republiki Indii, mieszkańcem Półwyspu Indyjskiego, hindus z kolei to wyznawca hinduizmu, a nie każdy obywatel Indii wyznaje tę religię. Dlatego chciałabym wyraźnie oddzielić te dwa pojęcia i konsekwentnie nie stosować tego, które wprowadza w błąd. Podobne rozróżnienie pojęć zastosuję w przypadku tańca hinduskiego i indyjskiego. Wyjaśnię je jednak dokładnie w pierwszym rozdziale.

² Tamże, s. 10.

³ Eugenio Barba, *Canoe z papieru*, przeł. Leszek Kolankiewicz, Dagmara Wiergowska-Janke, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007, s. 258.

Uwagi techniczne

W zapisie nazw sanskryckich posługuję się ich spolszczoną wersją. Podaję transkrypcję naukową jedynie ważnych terminów technicznych dla niniejszej pracy, gdy pojawiają się po raz pierwszy, przykładowo: *nāṭya*, *rāga*, *tāla*, *nāyikā*.

Anglojęzyczne nazwy i nazwiska pozostawiam w oryginalnej formie. Wszystkie wyrazy obce wyróżniam kursywą, natomiast nazwy technik tanecznych (serajkela éhau, odissi, bharatanatjam, tejjam) ze względu na ich częste występowanie w tekście, zdecydowałam się pozostawić bez wyróżnienia. Staram się zwracać uwagę w przypisach na etymologię ważniejszych terminów.

Nazwiska indyjskich autorów oraz nazwy geograficzne podaję w brzmieniu anglojęzycznym w spolszczonym zapisie. Nazwiska włoskich autorów pozostawiam w oryginalnym zapisie.

ROZDZIAŁ I

O źródłach

Problematyczność źródeł

Bardzo trudno jest określić dokładne, historyczne korzenie tańca indyjskiego. Ze względu na dominującą przez wieki kulturę oralną w Indiach, zapisy o technikach performatywnych z czasów starożytnych są dostępne dzisiaj w formie szczątkowej. Pojawiają się w nich duże rozbieżności w datowaniach, samych dat jest zresztą niewiele. Jednakże na przełomie XIX i XX wieku powstało dość sporo różnych książek i opracowań powoli otwierających ogromne możliwości badania tematu teatru i tańca indyjskiego. Pierwszą naukową publikacją badacza europejskiego, będącą próbą spojrzenia na zjawisko teatru indyjskiego, była książka *Le Théâtre Indien* Sylvaina Lévi z 1890 roku⁴. Potem pojawiały się różne publikacje indologów, orientalistów, badaczy i antropologów zagranicznych. Warto wymienić nazwiska Farley'a P. Richmonda, Phillipa Zarrilli czy Dariusza Swanna, autorów m.in. *Indian Theatre – traditions of performance*⁵ (do której będę się wielokrotnie odwoływać), czy Richarda Schechnera⁶ oraz teoretyków i praktyków teatru, jak np. Eugenio Barba. Z polskich publikacji naukowych traktujących o teatrze indyjskim można wymienić Stanisława Schayera⁷, *Początki dramatu indyjskiego a sprawa wpływów greckich* Andrzeja Gawrońskiego⁸, *Concept of Ancient*

⁴ Sylvain Lévi, *Le Théâtre Indien*, Émile Bouillon, Paris 1890.

⁵ Farley P. Richmond, Phillip Zarrilli, *Indian Theatre – traditions of performance*, wyd. MOTILAL BANARSIDASS PUBLISHERS, Delhi 1993.

⁶ Autor m.in. *From the Ramlila to the Avantgarde*, 1983.

⁷ Stanisław Schayer, *Klasyczny teatr indyjski*, w: Stanisław Schayer, *O filozofowaniu Hindusów*, wstęp: Marek Mejor, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, s. 13-32 (po raz pierwszy artykuł ukazał się w: „Scena Polska”, 1924, I, s. 5-24).

⁸ Andrzej Gawroński, *Początki dramatu indyjskiego a sprawa wpływów greckich*, z wstępem, uwagami i streszczeniem francuskim E. Słuszkiewicz, nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, Kraków 1946 (praca w rękopisie gotowa w 1916).

Indian Theatre Marii Krzysztofa Byrskiego⁹, *Z dziejów dramatu i teatru bengalskiego*¹⁰ czy *Tradycję teatru świątynnego kudijattam* Bożeny Śliwczyńskiej¹¹. O indyjskich technikach performatywnych pisał również etnograf i korespondent radiowy Krzysztof Renik¹². Innym źródłem informacji mogą być również różne kroniki teatralne, artykuły naukowe czy chociażby reportaże.

Publikacje pochodzące z Indii umieściłabym z pełną premedytacją w osobnej grupie, ze względu na ich specyfikę. Indyjskie zbiory książkowe dotyczące kultury i sztuki Indii z jednej strony przynoszą bogactwo informacji, ale z drugiej – są źródłem wielu błędów i mitów. Co jest w tym wszystkim zarazem i najniebezpieczniejsze, i najbardziej fascynujące, to fakt, że cenne informacje oraz mity i stereotypy są przemieszane i znacznie utrudniają przeszukiwania archiwów źródeł teatru i tańca. Ku mojemu zdziwieniu zauważyłam, że w przeważającej ilości książek o tańcu wydanych w Indiach, w rozdziałach typu „Origin of dance/*nāṭya*” za źródło podaje się historię z mitologii indyjskiej. W większości o tańcu i teatrze piszą dawni tancerze oraz nauczyciele tańca i teatru, znacznie zaś rzadziej historycy. Za każdym razem zapytany przeze mnie o pochodzenie tańca tancerz czy nauczyciel dowolnej klasycznej techniki indyjskiej odpowiadał: „Taniec przecież pochodzi od boga Śiwy”, jednego z trzech głównych bogów hinduizmu (*trimurti*). To zdanie ostrzegło mnie, że nie będzie wcale tak łatwo dojść do historycznych źródeł teatru, ale równocześnie dało mi do myślenia, jak ściśle sztuka w Indiach połączona jest z religią, a rozdzielanie tych dwóch aspektów nie ma najmniejszego sensu, o czym pisze Farley P. Richmond w książce *Indian Theatre – traditions of performance*¹³. Badacz podkreśla, że w Indiach nie ma granicy pomiędzy religią i sztuką, obie te kategorie przenikają się i nie należy ich traktować osobno. Wyraźnego podziału nie da się również zaobserwować pomiędzy życiem codziennym, świeckim czy religijnym.

Nie znaczy to, że faworyzuję przede wszystkim publikacje zachodnie, a indyjskie uznaję w dużej mierze za bezwartościowe. Chciałabym jednak zwrócić uwagę na odmienny sposób pozyskiwania i przechowywania wiedzy oraz na inne podejście do źródeł,

⁹ Maria Krzysztof Byrski, *Concept of Ancient Indian Theatre*, Munshiram Manoharlal, Delhi 1974.

¹⁰ Barbara Grabowska, Bożena Śliwczynska, Elżbieta Walter, *Z dziejów dramatu i teatru bengalskiego*, Wydawnictwo Akademickie DIALOG, Warszawa 1999.

¹¹ Bożena Śliwczyńska, *Tradycja teatru świątynnego kudijattam*, Wydawnictwo Akademickie DIALOG, Warszawa 2009

¹² Zob. Krzysztof Renik, *Śladem Bharaty*, Wydawnictwo Akademickie DIALOG, Warszawa 2001; *Kathakali – sztuka indyjskiego teatru*, Wydawnictwo Akademickie DIALOG, Warszawa 1994.

¹³ Farley P. Richmond, Phillip Zarrilli, *Indian Theatre – traditions of performance*, dz. cyt., s. 8-9.

które w naszym kręgu kulturowym uważane są za oczywiste. W Indiach głównym źródłem wiedzy o tańcu indyjskim nie są przede wszystkim publikacje, lecz sam taniec. Spróbuję to wyjaśnić odnosząc się do książki Diany Taylor z 2003 roku *Acts of Transfer; in the Archive and the Repertoire*¹⁴. Małgorzata Sugiera, tłumaczka Diany Taylor, pisze, że jej książka dotyczy sposobów transmisji pamięci kulturowej w Ameryce Północnej i Południowej, a ściślej: jednego z wcieleń dwudzielności dziedziny literatury i teatru, czyli dychotomii archiwum i repertuaru¹⁵. Diana Taylor pomaga mi w uzasadnieniu sposobu ujęcia tematu, którym będę się zajmować. Mam nadzieję, że jej wywody pomogą mi także wyjaśnić, dlaczego mam problem ze znalezieniem większej ilości materiałów źródłowych w Indiach oraz dlaczego do indyjskich książek podchodzę dość ostrożnie i nie traktuję ich jako głównego źródła wiedzy.

Diana Taylor, amerykańska badaczka performansu, w rozdziale *Archiwum i repertuar...* pisze, że podstawowymi funkcjami performansu jest między innymi przekazywanie wiedzy społecznej, pamięci i tożsamości poprzez powtarzanie zachowań¹⁶. Co należy rozumieć poprzez „zachowania”? Autorka ma na myśli pojęcie „zachowanych zachowań” Richarda Schechnera: „Zachowane zachowanie inaczej odtworzone zachowanie – działania fizyczne, słowne lub wirtualne, które odbywa się nie-po-raz-pierwszy; przygotowane i wypróbowane”¹⁷. Diana Taylor analizuje pojęcie performansu na różnych „poziomach”, dzielonych w zależności od jego formy, zastosowania i rodzaju zachowań. Pragnę się skupić na tym, który został przez nią określony jako:

„przedmiot lub proces analizy w ramach performatyki¹⁸ [...] odnosi się do wielu takich praktyk i wydarzeń jak taniec, teatr i rytuał [...], które od ich uczestników wymagają zachowań steatralizowanych, już wcześniej wypróbowanych, konwencjonalnych czy też odpowiednich do danej sytuacji, kiedy takie praktyki stają się przedmiotem analizy, zwykle

¹⁴ Diana Taylor, *Archiwum i repertuar: Performanse i performatywność. PerFORwhat studies*, przeł. Małgorzata Sugiera, „Didaskalia”, 120/2014, s. 22-38.

¹⁵ Małgorzata Sugiera, *Archiwum i repertuar: u źródeł autorytetu dramatu*, „Didaskalia” 119/2014, s. 48-53.

¹⁶ Diana Taylor, dz. cyt., s. 22.

¹⁷ Richard Schechner, *Performatyka: wstęp*, rozdz. *Co to jest performans?*, przeł. Tomasz Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005, s. 44.

¹⁸ Według Richarda Schechnera performatyka „zaczyna się tam, gdzie większość określonych dyscyplin się kończy. Performatyk nie bada tekstu, architektury, sztuk pięknych ani żadnego innego produktu sztuki czy kultury jako takiego, lecz tylko jako element ciągłej gry związków i relacji – «jako» performans. (...) Mówiąc krótko, bada się wszystko jako praktykę, zdarzenie czy zachowanie, nie jako «przedmiot» czy «rzecz»”, zob.: R. Schechner, *Performatyka: wstęp*, dz. cyt., s. 16 (przyp. autorki pracy).

oznacza to wyjęcie ich z nurtu życia codziennego za pomocą odpowiedniego obramowania. Czasem stanowi ono część samego wydarzenia. Dzieje się tak, na przykład, w chwili kiedy określony taniec lub zgromadzenie ma swój wyraźny początek i koniec, a więc nie przechodzi gładko i niepostrzeżenie w inne formy kulturowych artykulacji¹⁹.

W tę definicję wpisują się techniki tańca indyjskiego, którymi się zajmę i których źródeł poszukuję.

Idąc drogą Diany Taylor w *Archiwum i repertuar...*, chciałabym się również skupić na narzędziu poznania, jakim jest performans. Aby jednak móc postawić sobie pytanie, czy można poznawać „Innych” poprzez właśnie różnego rodzaju performans, trzeba najpierw się zastanowić, podobnie, jak czyni to autorka, czym on jest. Richard Schechner w *Performatyce* definiuje performanse jako „w sztuce, rytuałach, życiu codziennym – są «zachowanymi zachowaniami», «zachowaniami w dwójnasób»: działaniami przeciwzonymi i spełnionymi, które w pierw opanowano i wypróbowano²⁰. Według Victora Turnera zaś „performanse ujawniają najgłębszy i najbardziej prawdziwy i swoisty charakter danej kultury²¹. Z kolei inni badacze piszą: „fakt, że chodzi o zjawisko skonstruowane, sygnalizuje jego sztuczność – performans jest wtedy czymś «odegranym», znajduje się na antypodach tego, co «realne» i «prawdziwe»²². Diana Tylor przytacza również definicję performansu według Peggy Phelan, która uważa, że istotą performansu jest efemeryczność – istnieje on tylko w chwili obecnej i nie można go zarejestrować i zarchiwizować²³. Jak w takim razie badać i traktować takie zjawisko, jak taniec indyjski? Czy poprzez samo oglądanie występu tancerza możemy się czegoś dowiedzieć o technice, kulturze i o Indiach? Dowiedzieć się na pewno możemy, jednak nasza obserwacja pozbawiona będzie obiektywizmu i nieuchronnie odbędzie się z hierarchizującej perspektywy mieszkańców Europy Zachodniej. Edward Wadie Said pisze o Europejczykach zawłaszczających sobie pozycję „silniejszego” i opisujących kulturę Orientu poprzez pryzmat własnej kultury²⁴. Ludzie z Zachodu zawsze starali się dopasować obcą kulturę do własnych schematów, nie próbując poznać tych obowiązujących u Innych. Według autora, by zrozumieć kulturę

¹⁹ D. Taylor, dz. cyt., s. 22.

²⁰ Richard Schechner, *Performatyka: wstęp*, dz. cyt., s. 44.

²¹ Cyt. za: D. Taylor, dz. cyt., s. 23.

²² To drugie stanowisko jednak odrzuca, tłumacząc, że poprzez uwzględnienie obramowania, które odróżnia taniec czy rytuał od innych praktyk społecznych nie oznacza, że performans nie jest prawdziwy. Por. D. Taylor, dz. cyt., s. 23.

²³ D. Taylor, tamże, s. 23.

²⁴ Edward W. Said, *Orientalizm*, rozdz. *Zasięg orientalizmu. Znajomość Orientu*, tłum. Monika Wyrwas-Wiśniewska, wyd. ZYSK i S-KA, Poznań 2005, s. 68-90.

Orientu potrzebne są jej własne wyznaczniki estetyczne, nie zaś europejskie, zniekształcające odbiór. Oczywiście nie da się zupełnie odciąć od swojej perspektywy kulturowej, trzeba jednak posiadać świadomość tej bariery.

Diana Taylor porusza również problem pomijania performansów przez badaczy jako niewiarygodnych dla Europejczyków źródeł historycznych – przywiązanych do uznawania pisma jako jedynej rzetelnej formy przekazywania wiedzy. Przez to pomijanie zapominano w końcu o uwzględnianiu performansu, „co prowokowało oskarżenia, że powstające badania performansów mają charakter ahistoryczny, o ile nie wręcz antyhistoryczny”²⁵. Odbiór kultury Innego przez Europejczyka definiowany jest poprzez pismo, a przecież „wiele innych rodzajów wiedzy, które nie uwzględniały elementów werbalnych, przekazywano z pomocą takich środków ekspresji jak taniec, rytuały, pogrzeby [...]”²⁶. Jeśli, badając taniec indyjski, skupimy się na analizie tekstów źródłowych i zapisów, a zmarginalizujemy obserwacje z lekcji tańca i samych występów, pozbawimy się zatem istotnego źródła wiedzy.

Autorka w swoich rozważaniach pisze, że kultura Zachodu identyfikuje pismo z pamięcią, co przyczynia się do zaniku wiedzy ucieleśnionej. Należy więc otworzyć się na nowe „źródło”, czyli koncepcję performansu, i zmienić punkt widzenia. Albowiem „kiedy poważnie traktuje się performans jako system zdobywania, przechowywania i przekazywania wiedzy, wtedy performatyka pozwala rozszerzyć przyjętą koncepcję «wiedzy», a zatem także przygotowuje chociażby do podważenia dominacji pisma w ramach zachodniej epistemologii. Jak mi się wydaje, pismo krok po kroku – i zgoła paradoksalnie – zastąpiło ucieleśnienie i stało się jego przeciwieństwem”²⁷. Większa świadomość i docenienie tego rodzaju wiedzy może pomóc w chronieniu i podtrzymywaniu źródeł pamięci ucieleśnionej.

Po dokładnym wprowadzeniu i omówieniu pojęcia performansu, jego roli i znaczenia jako źródła (dawniej i obecnie), Diana Taylor przechodzi do głównego tematu swoich rozważań, czyli rozróżnienia źródeł/„nośników”, z których czerpiemy wiedzę. Taylor wprowadza podział na „archiwum”, na które składają się materiały trwałe (teksty, dokumenty, budynki) i „repertuar”, którym są praktyki i wiedza ucieleśniona, ale ulotna (język mówiony, taniec, rytuały). W dużej mierze moim źródłem wiedzy będzie właśnie repertuar, dlatego przytoczę fragment wyjaśniający dokładniej to pojęcie:

²⁵ D. Taylor, dz. cyt., s. 29.

²⁶ Tamże, s. 29.

²⁷ Tamże, s. 28-29.

„Repertuar domaga się obecności: ludzie biorą aktywny udział w produkcji wiedzy «tu i teraz», stanowią istotną część procesu jej przekazywania. W przeciwieństwie do archiwum, działania składające się na repertuar nigdy nie pozostają takie same. [...] Repertuar jednocześnie zachowuje i przekształca choreografie znaczenia. [...] Taniec zmienia się w czasie, choć kolejne pokolenia tancerzy (a nawet pojedynczy tancerze) zaklinają się, że pozostaje on taki sam. Jednak nawet jeśli zmienia się zasada ucieleśnienia, znaczenie może pozostać takie samo”²⁸.

Zmienność repertuaru zarazem jest jego urokiem, jak i przekleństwem. Przeobrażenia, jakie w nim następują, świadczą o tym, że performans cały czas żyje, nie jest martwym dokumentem spoczywającym w archiwum. Jak już wspominałam, performans budzi w „kulturach archiwów” lęk przed jego ewentualną nieautentycznością. Zmienność i efemeryczność repertuaru wzbudza w zachodnim odbiorcy, który potrzebuje coraz bardziej materialnych dowodów potwierdzających istnienie czegoś, poczucie niepewności i braku wiary w jego autentyczność. Przez tę ogromną potrzebę kontroli i władzy nad pamięcią, jak twierdzi Rebecca Schneider²⁹, performatywne fragmenty historii trafiają do archiwum pod rubrykę „mityczne”, a według Diany Taylor „ahistoryczne”. W kulturze Indii, jak już pisałam, nie ma takiego podziału.

Diana Taylor i wielu innych badaczy zwraca uwagę na ulotność i znikanie repertuaru, który należy chronić w odpowiedni sposób. Z kolei Rebecca Schneider stara się obalić pogląd, jakoby performans znikał. Według autorki cały czas trwa, to tylko ciała, które służą za jego medium, się zmieniają. Nie można więc pozbawić repertuaru jego ciała-medium, które będzie odpowiedzialne za jego istnienie, należy zapewnić mu ciągłość przetrwania. Co zrobić, by ciało to było trwalsze i nie doprowadziło do zniknięcia repertuaru? W Indiach techniki performatywne mają na to swój system.

Wiedzę o tańcu indyjskim uczeń czerpie od swojego guru w przekazie ustnym. Sanskrycki termin *guru* oznaczający „nauczyciela”, „mistrza”, do dzisiaj jest w powszechnym użyciu. Dosłownie *guru* w sanskrycie znaczy „ciężki”, „ważny”, „istotny”, ten, który

²⁸ Tamże, s. 30.

²⁹ Rebecca Schneider, *Performans zostaje*, tłum. Dorota Sosnowska, w: *Re//mix: Performans i dokumentacja*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny, Warszawa 2014.

jest starszy, zasługujący na szacunek³⁰. Pozycje książkowe wydawane przez nauczycieli tańca czy dawnych tancerzy, zdają się być jedynie formalnym zapisem, dodatkowym podręcznikiem dla uczniów lub cudzoziemców, którzy chcą się zaznajomić „z grubsza” z opisem techniki. Cała wiedza przekazywana jest w trakcie zajęć z tańca. To właśnie ci nauczyciele i tancerze są w dużej mierze odpowiedzialni za „archiwizowanie” tej wiedzy, ale tylko poprzez naukę ich repertuar może poszerzyć archiwum³¹. Przede wszystkim liczy się repertuar. W ich publikacjach pojawiają się rozbieżności i, tak jak wspomniałam, świat religii i duchowość przeplatają się z nauką i historią. Całą najistotniejszą wiedzę, czyli obraz i formę tańca, przekazują poprzez „zachowania”: naukę ruchu, naśladowanie, ćwiczenie, powtarzanie, performans. I to jest źródło ich wiedzy. Nauczycielka jogi i tancerka odissi, Rosemary Jeanes Antze, w tekście *Przekłady Wschodnie*³² opisała tę zależność w następujący sposób: „Ciągłość w sztuce opiera się na istotach ludzkich. Teksty pisane mogą utrwalac pewne zasady, ale wiara w skuteczność żywego nauczyciela sięga [w przeszłość] aż do czasów dawnego mędrca Narady: «Co jest wyuczone w oparciu o książki, a nie od nauczyciela, nie błyszczy podczas zgromadzenia». Co więcej, jako że taniec i muzyka komunikują w sposób pozawerbalny i niuanse właściwej im ekspresji nie dają się ująć w słowach, sztuki te wyjątkowo wiele zawdzięczają żywej tradycji ustnej. Uczniowie zawierają wybranemu przez siebie guru, pełniącemu rolę klucza do bogatego świata twórczych dążeń³³. Guru jest więc nie tylko „źródłem wiedzy”, ale i rodzicem ucznia oraz wręcz bogiem. Uczeń, w podzięk za przyjęcie go pod opiekę i nauczanie, otacza guru najwyższą czcią i szacunkiem.

Zachodni adepci technik tańca indyjskiego często pomagają sobie nagraniami wideo w celu zachowania jak największej ilości materiału, a tym samym wiedzy. Jednak, jak pisze Diana Taylor, nagranie wideo nie jest performansem, a częścią archiwum, a „archiwum nie może pomieścić w sobie pamięci ucieleśnionej, ponieważ ona żyje³⁴. Nie można więc powiedzieć, że korzystając z nagrania, korzystamy z pamięci ucieleśnionej, z repertuaru, ale z dokumentu zachowanego w archiwum. Nie znaczy to jednak, że jest

³⁰ Rosemary Jeanes Antze, przywołując fragment 5 *upanisady Adwajatakara*, tak tłumaczy etymologię słowa *guru*: „Sylaba *gu* oznacza cienie (ciemność), sylaba *ru* – tego, który je rozprasza. Dzięki swojej mocy rozpraszania ciemności *guru* tak właśnie został nazwany”. Zob.: R. J. Antze, *Przekłady wschodnie*, w: *Sekretne Sztuka Aktora*, red. Eugenio Barba, Nicola Savarese, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, s. 253-256.

³¹ D. Taylor, dz. cyt., s. 33.

³² R. J. Antze, dz. cyt., s. 253.

³³ Tamże, s. 253.

³⁴ D. Taylor, dz. cyt., s. 31.

to niewłaściwe korzystanie z pamięci. Autorka pisze, że oba – archiwum i repertuar – stanowią istotne źródła informacji i zwykle działają razem. Nie należy więc zapominać, że poza repertuarem istnieje archiwum tańca indyjskiego. Poza różnego rodzaju książkami, publikacjami i współczesnymi opracowaniami, istnieją również starożytne teksty źródłowe traktujące o korzeniach, zasadach i obrazie tańca i teatru indyjskiego oraz tworzące swoisty kod i struktury, dzięki którym, według Diany Taylor, performanse, czyli tańce indyjskie, powielają się i przekazują z pokolenia na pokolenie. Taki kod zapisany jest właśnie w *Natjaśastrze*.

Nātyaśāstra

Źródłem teorii indyjskiej muzyki, teatru i tańca jest *Traktat o Teatrze* (w spolszczeniu *Natjaśastra*) datowany zazwyczaj na około 300 rok n.e. Warto jednak zwrócić uwagę, iż rok 300 n.e. jest konsensusem badaczy, gdyż datowanie jest więcej niż niepewne (szacuje się na okres czasu między I a III wiekiem n.e.). Sama praktyka, którą kodyfikuje traktat, to już IV-V w. p.n.e. Skomponowany w języku sanskryckim, składa się z około 6000 wersów i 35-37 rozdziałów, w zależności od podziału tekstowego. To wspólny tekst źródłowy dla wszystkich klasycznych tańców i teatrów indyjskich, stworzony przez mędrca i wieszczę Bharatę.

Jak głosi indyjski mit pochodzący z *Natjaśastry*, bogowie i boginie z Indrą na czele udali się do najważniejszego spośród siebie, do boga-stwórcy Brahmę, by ten stworzył jakąś rozrywkę, odpowiednią i zrozumiałą zarówno dla nich, jak i dla ludzi. Brahma, wysłuchawszy ich prośb, zgodził się i pogrążył w medytacji w poszukiwaniu rozwiązania. Następnie z czterech Wed³⁵ – świętych ksiąg hinduizmu – wziął cztery ich najważniejsze elementy: recytację (*pathja*) z *Rygwedy*, muzykę/śpiew (*saman*) z *Samawedy*, gest (*abhinaja*) z *Jadźurwedy*, i smak estetyczny (*rasa*) z *Atharwawedy*, i tak stworzył z nich piątą Wedę, czyli *Natjawedę*, *Natjaśastrę* – wiedzę o teatrze (*natja* oznacza w sanskrycie „teatr” lub „dramat”, a *śastra* „naukę”). Brahma polecił zapamiętać wieszczowi Bharacie nową Wedę i przekazać dalej. Pierwszą sztukę wystawił Bharata wraz ze swoimi synami i niebiańskimi nimfami przed bogiem Śiwą. Ten, zadowolony i poruszony grą, obiecał nauczyć

³⁵ *Weda* – w sanskrycie weda oznacza „wiedzę”. Najstarsze fragmenty Wed pochodzą z około 1500 roku p.n.e.

jego synów tańca. Śiwa nauczył ich *tandawy*³⁶, tańca energicznego i gwałtownego, a dla równowagi swą żonę, boginię Parwati, nauczył drugiego aspektu tańca: *lasji*³⁷, tańca wdzięcznego i delikatnego. Pojęcia *tandawa* i *lasja* funkcjonują w terminologii tańca indyjskiego po dziś dzień i są jego niezwykle ważnymi aspektami, gdyż określają rodzaj energii, która musi się pojawić w tańcu indyjskim³⁸. Wspomina też o tym Eugenio Barba: „Indyjskie style tańca są w swej istocie podzielone na dwie główne kategorie: *lasja* (miękki) i *tandawa* (energiczny, ożywiony), opierając się na sposobie, w jakim style te są realizowane poprzez ruch, bez względu na to, czy aktor jest mężczyzną czy kobietą”³⁹. Inna wersja mitu głosi, że te dwa aspekty tańca pochodzą od boga Śiwy w postaci Ardhanariśwary – pana będącego w połowie kobietą, a w połowie mężczyzną. Do dokładnego objaśnienia pojęcia Ardhanariśwary i jego znaczenia dla tańca indyjskiego oraz kategorii *tandawy* i *lasji* powrócę w kolejnym rozdziale, przy dokładnej analizie różnych tańców.

Zanim jednak przejdę do omówienia poszczególnych wytycznych *Natjaśastry*, chciałabym zwrócić uwagę, jakiej dziedziny (czy raczej: sfery) one dotyczą. Otóż w Indiach bardzo wyraźnie stawia się granicę pomiędzy zachowaniami życia codziennego a zachowaniami performowanymi. Sanjukta Panigrahi, tancerka odissi, wyjaśniła je Eugenio Barbie następująco: „Mamy dwa słowa [...] służące do opisu zachowania człowieka: *lokadharmi* oznacza zachowanie (*dharmi*) w życiu codziennym (*loka*), zaś *natjadharmi* oznacza zachowanie w tańcu (*natja*)”⁴⁰. Barba podkreśla, że w życiu codziennym posługujemy się ciałem w sposób nieświadomy i zupełnie inny, niż w technikach pozacodziennych/teatralnych. Píše również, że: „Celem codziennych technik ciała jest komunikacja. Wirtuozeria techniczna ma na celu przekształcanie ciała i wzbudzenie podziwu. Z kolei celem technik pozacodziennych jest informacja: dosłownie wkładają one ciało w formę. Na tym polega podstawowa różnica między technikami pozacodziennymi, a tymi technikami, które po prostu przekształcają ciało”⁴¹. Wytyczne w *Natjaśastrze* są przeznaczone właśnie dla technik pozacodziennych, czyli

³⁶ Tańca tego nauczył go mistrz Tandua.

³⁷ Por. S. Divyasena, *Essense & Essentials of Dance*, Chennai 2006, s. 54.

³⁸ Początkowo jednak pojęcie *tandawa* oznaczało po prostu taniec, sztukę, jaką bóg Śiwa dołączył do teatru. W *Natjaśastrze* rozdział o tańcu nazywał się *tandawa*. Dla rozróżnienia zaś taniec delikatny określano mianem *sukumari*. Dopiero z czasem taniec Śiwy zaczęto określać mianem *tandawa* w rozumieniu tańca gwałtownego i groźnego.

³⁹ Eugenio Barba, Nicola Savarese, *Sekretna Sztuka Aktora*, dz. cyt., s. 73.

⁴⁰ Tamże, s. 7.

⁴¹ Tamże, s. 8.

natjadharmi. Wszelkie te reguły służą do tego, by stworzyć formę dla ciała.

Bożena Śliwczyńska w aneksie o klasycznym teatrze indyjskim w książce o historii teatru bengalskiego wymienia najważniejsze składniki, które zawarł Bharata w *Natjaśa-
strze*⁴². Jej zdaniem: „traktat zajmuje się zjawiskiem teatru w całej jego złożoności i różnorodności. Zawiera wskazówki dotyczące wyboru miejsca prezentacji teatralnych tudzież konstrukcji budynku teatralnego i sceny, jak również licznych rytuałów towarzyszących temu przedsięwzięciu, a także zalecenia odnoszące się do struktury samego przedstawienia, przede wszystkim preliminaria mające zapewnić jego pomyślność”⁴³. Chciałabym dodać, że większość wskazówek może się odnosić zarówno do teatru, jak i tańca indyjskiego, z racji omawianego przeze mnie we wstępie wspólnego pojęcia tancerza-aktora i nierozdzielności tańca i teatru w sztukach Wschodu. Ja jednak chciałabym się skupić w swoich rozważaniach na zagadnieniach odnoszących się przede wszystkim do tańca indyjskiego.

W *Natjaśastrze* Bharata wymienia trzy elementy determinujące każdy klasyczny spektakl teatralny. Są to: *nrytta*, czyli taniec-ruch czysto techniczny, nie przenoszący żadnych treści; *nrytja* – taniec-ruch z elementami przekazującymi emocje, nastroje (*bhawa*) i przeżycia estetyczne (*rasa*), oraz *natja*, czyli teatr. Ostatni element charakteryzuje się w pełni rozwiniętą grą aktorską, recytacją, zawiera również (w różnym stopniu) *nryttę* i *nrytję*. *Natja* należy wyłącznie do teatru, nie jest elementem tańca. Taniec natomiast składa się z *nrytty* i *nrytji* oraz *abhinaji* – techniki przekazu i prezentacji scenicznej. Sanskrycki termin *abhinaja* znaczy „prowadzić w kierunku/w stronę”. Przedrostek *abhi* znaczy „kierunek”, „znak”, temat *ni* oznacza „nieść”, „przekazywać”. *Natjaśastra* wyszczególnia cztery techniki *abhinaji*. Pierwszy element, *aharja-abhinaja*, to makijaż sceniczny, kostium, scenografia. Kolejnym jest *angika-abhinaja*, czyli gesty i ruch sceniczny; opisuje gest każdej części ciała np. ruchy głowy, policzków, nosa, brwi, ust, szyi, klatki piersiowej, ramion, dłoni, bioder, kolan, stóp. *Waćika-abhinaja* obejmuje wszystko to, co jest związane z dźwiękiem, recytacją, słowem, tekstem i muzyką. Ostatnim elementem jest *sattwika-abhinaja*, czyli przekaz wspomnianych emocji i nastrojów (*bhawa*) oraz przeżyć estetycznych (*rasa*). *Sattwika-abhinaja* to emocje i nastroje pojawiające się na twarzy, w ruchu i w ciele tancerza-aktora. Warto jednak pamiętać, że nie byłoby *sattwiki-abhinaji*, gdyby nie było poprzednich elementów *abhinaji*, które się na nią składają.

⁴² Bożena Śliwczyńska, Aneks 1 *Kilka słów o klasycznym teatrze indyjskim*, w: Barbara Grabowska, Bożena Śliwczyńska, Elżbieta Walter, *Z dziejów teatru i dramatu bengalskiego*, wyd. DIALOG, Warszawa 1991, s. 301.

⁴³ Tamże, s. 302.

Z biegiem czasu pojęcie *abhinaja* zaczęto stosować przede wszystkim do określania prezentowania emocji i nastrojów (*bhawa*) oraz przeżyć estetycznych (*rasa*). Termin ten w potocznym użyciu uległ więc znacznemu zawężeniu – do gry aktorskiej.

Jednym z bardzo interesujących elementów *angika-abhinaji* są *hasty*, zwane później *mudrami*⁴⁴, czyli gestami rąk, mającymi wiele znaczeń i szerokie zastosowanie. Można je spotkać na przykład w praktyce religijnej buddyzmu i hinduizmu, gdzie służą do symbolicznego przedstawienia znaczenia świętych formuł i mantr. Język *hast* jest cechą charakterystyczną również dla tańca i teatru indyjskiego⁴⁵. W części technicznej (*nrytta*) *hasty* pełnią wyłącznie funkcję estetyczną, ozdobną. W *nrytji*, czyli części „opisowej” tańca, każda *hasta* ma ściśle określone znaczenie. W traktacie *Abhinaja darpana*⁴⁶ Nandikeśwara wymienia 28 *hast* pojedynczych (*asamjuta hasta*) oraz 24 *hasty* złożone (*samjuta hasta*)⁴⁷. Do każdej z tych *hast* przypisane są kolejne liczne znaczenia, czyli *winijogi*. *Hasty* to obowiązkowy element w każdym klasycznym tańcu indyjskim. W niektórych jednak gesty mogą się różnić między sobą swoją formą i drobnymi znaczeniami.

Gesty rąk i ich znaczenia są, tak naprawdę, jedynie dopełnieniem mimiki twarzy i wyrazu całego ciała, które ma przedstawiać różne przeżycia estetyczne – *rasa*, zwane również smakami estetycznymi. Wyszczególnia się osiem smaków. Z czterech podstawowych: miłości (*śryngara*), gniewu (*raudra*), bohaterstwa (*wira*) i wstrętu (*bibhatsa*) zrodziły się kolejno: wesołość (*hasja*), smutek (*karuna*), zachwyty (*adbhuta*) i przerażenie (*bhajanaka*). Spokój (*śanta*), dziewiąty smak, pojawia się znacznie później⁴⁸, stąd powszechne do dziś pojęcie *nawarasa* (dziewięć smaków estetycznych). Każdy spektakl musi skończyć się zachwytem (*adbhuta-rasa*), niezależnie jaka była treść i dominujący nastrój opowiadanej historii. Każdy ze smaków uosabiany jest przez odpowiednio przypisane mu ruchy głowy, czoła, oczu, powiek, brwi, policzków, płatków nosa, ust, brody. Emocje mają być czyste i czytelne. Na ile (i czy w ogóle) tancerz może sobie pozwolić na pewną dowolność w ich interpretowaniu, opiszę w kolejnym rozdziale przy wybranych przeze mnie technikach.

⁴⁴ Z sanskrytu termin *mudra* oznacza „znak”, „pieczęć”. Pojęcie *hasta* znaczy „dłoń”. użytą w odpowiedniej kombinacji *hastę* nazywamy *mudrą*.

⁴⁵ Skodyfikowany język gestów pojawia się także m.in. w klasycznym teatrze sanskryckim *kudijattam* z Kerali, czy w tańcu *kathakali*, także z Kerali.

⁴⁶ *Abhinaja darpana* autorstwa Nandikeśwary, najprawdopodobniej z XIII w n.e., to „podręcznik” opisujący dokładnie części *abhinaji*: mimikę twarzy, *mudry*, kostium itd.

⁴⁷ Dosłownie *asamjuta* znaczy w sanskrycie „niepołączone”, a *samjuta* „połączone”. *Hasty* pojedyncze połączone z innymi, w użyciu, nazywane są *mudrami*.

⁴⁸ Pojęcia pochodzą z: *The Mirror of Gesture. Being the Abhinaya Darpana of Nandikeśwara*, tłum. A. Coomaraswamy, G. K. Duggirala, wyd. CAMBRIDGE HARVARD UNIVERSITY PRESS, Londyn 1917.

Jak wspomina Bożena Śliwczyńska⁴⁹, muzyka jest niezwykle istotnym elementem spektaklu indyjskiego (i to nie tylko tańca, ale i również spektakli dramatycznych, gdzie brzmi przez cały czas trwania przedstawienia), więc w *Traktacie...* znajdziemy również instrukcje dotyczące zastosowania szczególnych instrumentów w spektaklach, modele melodyczne (*rāga*) i rytmiczne (*tāla*). W *Natjaśastrze* można znaleźć również instrukcje dotyczące adoracji bogów, opiekujących się sceną i tancerzami-aktorami.

W tym miejscu chciałabym powrócić do niezwykle istotnej postaci, jaką jest bóg Śiwa, o którym wspomina mit o powstaniu sztuki teatru i tańca. W hinduizmie funkcjonuje pojęcie *trimurti* – trójka najważniejszych bogów, a każdy z nich ma setki wcieleń. Najpotężniejszym z nich jest opisywany wcześniej Brahma, stwarzający świat. Jest również bóg Wisznu, odpowiedzialny za podtrzymanie istnienia świata, i Śiwa, który go niszczy (by mógł odrodzić się w cyklu kreacji tych trzech bóstw). Ten ostatni bóg uzyskał przydomek Nataradża, gdyż w jednym z wcieleń jest również tancerzem i królem tańca. Nataradża – z sanskrytu *natja* lub *nataka* oznacza „taniec”, a *radża* „króla”, „władcę”. *Nat* również oznaczało „tancerza” i „aktora”.

Sam taniec Śiwy jednocześnie stwarza i niszczy świat. Znajdujący się w kręgu płomieni Śiwa stoi na prawej nodze i depta karła – symbol zła i niewiedzy, a lewą nogę unosi do góry (co symbolizuje kierowanie się człowieka ku bogom). Ma cztery ręce, skierowane w różnych kierunkach: przednią, prawą dłoń kieruje ku górze⁵⁰, lewą zaś ku dołowi. Układ dłoni wyznacza sfery *sacrum* i *profanum*. W drugiej parze ramion trzyma (w prawej ręce) bębenek *damaru* symbolizujący rytm i cykliczność czasu, a w lewej ogień – symbol zniszczenia. Jak napisała Bożena Śliwczyńska: „Tańczący Śiwa symbolizuje idealną równowagę życia i śmierci. Jego gwałtowne ruchy i gesty wyrażają kosmiczną energię świata przejawionego, a pozostająca w bezruchu głowa i niezwykle spokojny jego twarz sugerują niezmienną bytu absolutnego będącego poza czasem, poza śmiercią”⁵¹. Śiwa Nataradża to patron wszystkich indyjskich tancerzy. Tańczący bóg jest bohaterem wielu opowieści zawartych w choreografiach klasycznych tańców indyjskich.

⁴⁹ B. Śliwczyńska, Aneks 1 *Kilka słów o klasycznym teatrze indyjskim*, dz. cyt., s. 303.

⁵⁰ Prawa ręka Śiwy może być ułożona również w geście *abhaja* – symbolu opieki oznaczającym, że zniszczenie nie dotyczy człowieka.

⁵¹ Bożena Śliwczyńska, *Świat indyjskiej kultury*, w: *Międzynarodowa Prezentacja Sztuki Performance, Nowe Twarze Sztuki Azji*, Lublin 1999, s. 4-5.

Taniec indyjski

Można zauważyć, jak pisze Farley P. Richmond w książce *Indian Theatre – traditions of performance*, że Zachód cierpi na potrzebę oddzielania teatru od tańca i doszukiwania się za wszelką cenę różnic pomiędzy teatrem a rytuałem⁵². W kulturach Wschodu, a konkretnie w Indiach, nie ma tego podziału, teatr nie jest ograniczony do jasnych i wąskich kategorii. Richmond uważa, że pojęcia „performans”, „teatr” i „taniec” stosowane są zamiennie w kulturach Wschodu. Jednak w językach Indii nie ma tylko uniwersalnych określeń odpowiadających tej zasadzie. Wykonawca danej techniki czy formy teatralnej lub tanecznej będzie więc bardzo często określany nazwą przypisaną wyłącznie do danej formy. Eugenio Barba we wprowadzeniu do swojej książki zastrzega, że pojęć „aktor” i „tancerz” będzie używał na zmianę. Różnicę w kategoryzowaniu sztuk performatywnych lub jej braku określa następująco: „Występująca w naszej kulturze tendencja do odróżniania tańca od teatru ujawnia głęboką wyrwę, pustkę pozostawioną przez nieobecność tradycji; stąd nieustanna groźba narzucania aktorowi negacji ciała, a tancerzowi – wirtuozerii. Wykonawca ze Wschodu rozróżnienie to uzna za absurdalne [...]”⁵³. Tutaj również dodam podobny jak w przypadku tekstu F. P. Richmonda komentarz, że Eugenio Barba nie bierze pod uwagę, iż niektóre formy w Indiach mają swoje własne określenia, np. aktor teatru kudijattam określany jest mianem *ćakjar*. Tego pojęcia nie można zastosować do żadnej innej formy performatywnej w Indiach poza kudijattam. Diana Taylor uważa, że „performatyka kwestionuje podział na rozmaite gatunki artystyczne, które sprawiają, że taniec staje się domeną jednego wydziału, muzyka innego, a teatr dramatyczny jeszcze innego, jakoby formy produkcji miały cokolwiek wspólnego z tymi podziałami”⁵⁴. Farley P. Richmond, by ułatwić jednak tę pożądaną klasyfikację, posługuje się popularnym wśród zachodnich badaczy terminem *dance-drama* (dramat taneczny) – najlepiej określającym klasyczne indyjskie techniki taneczne i scalającym razem pojęcie różnych form performatywnych. Chciałabym podkreślić, że nazwą tą posługują się tylko ludzie „wokół teatru” – badacze, teatrologi z Zachodu, nie zaś wykonawcy w Indiach⁵⁵.

Żeby się nie pogubić w mnogości i różnorodności indyjskich gatunków performatywnych, warto je jednak sklasyfikować. Amerykański badacz wyszczególnia pięć

⁵² Farley P. Richmond, Phillip Zarrilli, *Indian Theatre – traditions of performance*, dz. cyt., s. 3-4.

⁵³ E. Barba, *Sekretna Sztuka Aktora*, dz. cyt., s. 10.

⁵⁴ D. Taylor, *Archiwum i repertuar*, dz. cyt., s. 33.

⁵⁵ Farley P. Richmond przytacza również na określenie teatru terminy w lokalnych językach Indii, jednak ja chciałabym się skupić na określeniu *dance-drama*.

kategorię indyjskich performansów, które łączą sfery różnych wpływów. Są to: performanse klasyczne, rytualne, religijne, ludowe i nowoczesne. Każdy rodzaj performansu zawiera się w dwóch lub więcej sferach, np. może być taniec zarówno klasyczny i religijny, jak i równocześnie rytualny i ludowy. Autor definiuje klasyczne gatunki performansów jako te, które posiadają wysoki poziom wyrafinowanej techniki oraz posiadają ściśle określone reguły estetyczne, oparte w dużej mierze na antycznych tekstach dramatycznych. Widownia sztuki klasycznej to ludność z najwyższych kast, wykształcona i zaznajomiona z tajnikami danej techniki, będąca w stanie zrozumieć treść i docenić kunszt artysty. Klasyczne formy teatralne czy taneczne charakteryzują się zjawiskiem patronatu, a nad wybranymi artystami i szkołami czuwali patroni-mecenas⁵⁶. Wiedzę o klasycznej technice nie wszyscy mogli osiągnąć. Aktorów i tancerzy dobierało się z odpowiednich środowisk, poza tym musieli spełniać niekiedy bardzo rygorystyczne wymagania, dotyczące np. wyglądu. W Indiach wyszczególnia się osiem klasycznych tańców indyjskich. Są to: bharatanatjam (ze stanu Tamilnadu), kuććipudi (z Andhra Pradeś), mohinjattam i kathakali⁵⁷ (z Kerali), satrija (z Assamu), odissi (ze stanu Orissa), manipuri (ze stanu Manipur) oraz kathak (z północy Indii).

Poza tańcami klasycznymi wyróżniają się również tańce ludowe (jak np. kalbelia, bhangra), skierowane do szerokiej publiczności, nie poszukującej wysublimowanej formy artystycznej. Techniki ludowe znajdują się w sferze *profanum*, nie *sacrum*, gdyż dedykowane są ludziom, a nie bogom. Ich cechą jest regionalność, przynależą do poszczególnych sfer językowych i kulturowych⁵⁸. W widowiskach rytualnych, na przykład w tańcu tejjam⁵⁹, niezwykle istotny jest finał, ale i również cały czas trwania rytuału. Liczy się nie tylko sam moment transformacji wykonawcy w bóstwo (który zdarza się i na samym początku rytuału), lecz równie istotne jest samo trwanie bóstwa w ciele człowieka oraz późniejsza interakcja bóstwa z widzami. W trakcie spektaklu tejjam poszczególne bóstwo wciela się w wybranego tancerza. „Wybrani przez bogów” tancerze to *dalitowie* – pochodzą z najniższej warstwy społecznej. Na czas składania obrzędów porządek społeczny zostaje wywrócony i nawet *bramini* (najwyższa warstwa społeczna) są zobowiązani składać im pokłon. Obecność boga w ciele tancerza może trwać całą noc. W tym czasie ludność przybywa do tancerza-bóstwa po błogosławieństwo, porady, z darami. Bogowie wcielają

⁵⁶ Dofinansowywali artystów, ale również dbali o ciągłość i zachowanie tradycji.

⁵⁷ Kathakali – forma teatralna z dominującym elementem tańca.

⁵⁸ F. P. Richmond, P. Zarrilli, *Indian Theatre...*, dz. cyt., s. 9.

⁵⁹ Tejjam – widowisko rytualne o kilkutomysięcznej tradycji z południa Indii – Kerali. Nazwa „tejjam” pochodzi od sanskryckiego określenia boga – *dajwam*.

się w tancerzy w różnym czasie. Na początku rytuału przybywają pomniejszych bóstwa, na sam koniec najważniejsi bogowie. W widowiskach religijnych finał jest również ważny, jednak celem performerów jest przede wszystkim wprowadzić publiczność (i siebie) w stan *bhakti*, czyli oddania.

W nawiązaniu do ostatniej kategorii tańca, czyli tańca religijnego, który można również nazwać tańcem świątynnym, chciałabym zaznaczyć istotną różnicę w określeniu „taniec indyjski” a „taniec hinduski”. Historycznie tańce, takie jak odissi czy daśijattam (wcześniejsza forma bharatanatjam), były również tańcami świątynnymi, czyli religijnymi, wykonywanymi przez specjalnie do tego poświęcone tancerki-kapłanki świątynne *dewadasi*⁶⁰. Poślubiane bogom, tańczyły ku ich czci w świątyniach. Do tej pory niektóre tańce są nośnikiem treści religijnych i elementem rytuałów. Historie opowiedane przez klasyczne tańce indyjskie opierają się głównie na opowieściach mitologii indyjskiej. Takie tańce noszą miano tańców hinduskich, bo są związane z hinduizmem. Obecnie jednak tańce bharatanatjam i odissi opuściły świątynie i stały się również (i przede wszystkim) wyrafinowaną formą tańca artystycznego. Wszystkie wymienione przeze mnie tańce klasyczne, półklasyczne, a także folkowe i ludowe są tańcami indyjskimi, bo pochodzą z Półwyspu Indyjskiego. Mogą być również tańcami hinduskimi, a wszystkie, z klasycznymi łącznie, można określić mianem tańców tradycyjnych. Ja wybrałam do omówienia dwa z nich: odissi i, niewspomniane przeze mnie do tej pory, chau. Dlaczego akurat te, wyjaśnię później, omawiając każdy z nich w osobnym rozdziale.

⁶⁰ W tańcu daśijattam były to *dewadasi*, a w odissi *mahari*. Nazywane były również *alankaradasi*.

ROZDZIAŁ II

Charakterystyka tańców

Ćhau

Pochodzenie

Najprawdopodobniej forma ćhau pochodzi z dawnych plemiennych form performatywnych⁶¹. Nie ma jednak dokładnych dat, scenariuszy ani tekstów pozwalających chociaż w przybliżeniu określić początki tańca ćhau. Ze względu na umiejscowienie i ukształtowanie terenu północno-wschodniej części Indii, z której pochodzi ćhau, przez wieki ta forma teatralna, oparta na tańcu⁶², była izolowana przed obcymi kulturalnie wpływami. Kultury Orissy, Biharu i, dominująca w tej części Indii, kultura Bengalu, wzajemnie się przenikały⁶³, były starannie pielęgnowane w swoim środowisku bez zakłóceń wpływami zewnętrznymi. Ćhau nie miało więc szansy im ulec.

Rozróżnia się trzy style ćhau: najbardziej rozpowszechniony purulia ćhau z zachodniego Bengalu, majurbhandź ze stanu Dźarkhand oraz serajkela ćhau⁶⁴ ze stanu Orissa. Ostatni styl, najmniej rozpowszechniony, jest obiektem moich badań i obserwacji. Serajkela to miasteczko położone w północno-wschodnim stanie Indii Orissa, w pobliżu gór Saranda. Dawniej nazwa Serajkela dotyczyła większego obszaru z tego regionu, którym zarządzali potężni maharadźowie. To tam narodził się jeden z trzech stylów, zwany

⁶¹ Takiego zdania jest m.in. Philip Zarrilli, por. *Indian Theatre*, dz. cyt., s. 361.

⁶² Będę ją określała mianem *dance-drama*.

⁶³ Ćhau przyjęło elementy znacznie starszego od siebie oryjskiego tańca gotipua – tańczonego przez młodych chłopców w kobiecych strojach ku chwale boga Krysny lub Dźagannatha. *Gotipua* w języku orijski oznacza dosłownie „jeden chłopiec”. Taniec, uważany za kontynuację starożytnego tańca tancerki świątynnych *mahari*, charakteryzuje się dużą ilością akrobatycznych figur, a głównym tematem większości choreografii była historia Radhy i Krysny. Por.: D. N. Patnaik, *Odissi Dance*, s. 64. Więcej o gotipua piszę w podrozdziale o pochodzeniu tańca odissi.

⁶⁴ Te trzy formy pochodzą z subregionów, odpowiednio: Purulii, Majurbhandźu i Serajkeli. Jednakże, zgodnie z normą języka polskiego, nazwy tych form zapisuję małą literą.



Tancerz Omprakash Solanki w dhoti do ćwiczeń, fot. Rohit Ranjan

później serajkela ćhau. Od 1964 roku w Serajkeli funkcjonuje Government Chhau Dance Center – centrum treningu dla tancerzy i muzyków ćhau.

Do tej pory ćhau nie zostało uznane przez Sangeet Natak Akademi (indyjską Narodową Akademię Muzyki, Tańca i Teatru) za taniec klasyczny (choć przez Ministerstwo Kultury Indii już tak). Według Akademii niewystarczająca ilość badań, prac naukowych, a także odmienne pochodzenie tańca – plemi-

ne, nie świątynne – powodują, że ćhau nie można uznać za klasyczny taniec indyjski. Ze względu jednak na jego usystematyzowaną technikę, patronat i tematykę utworów, nazywany jest tańcem „na w pół” klasycznym. Członkowie królewskiej rodziny z Serajkeli utrzymywali wręcz, że ćhau jest klasyczną formą tańca i zaprzeczali jego plemiennymi korzeniami. Juga Bhanu Singh Deo, autor publikacji *Mask dance of Seraikela*, potomek rodu zajmującego się sztuką ćhau, podjął się napisania książki, gdyż do tej pory poza broszurami i artykułami nie było żadnej rzetelnej pozycji naukowej na ten temat.

Przyjęto, że ćhau narodziło się w koszarach wojskowych, a stworzyli je sami *kszatrijowie* – wojownicy z regionu Serajkeli. Do dzisiaj w podstawowej pozycji ułożenia rąk „trzyma się” symbolicznie tarczę i miecz, a w *namaskar* – powitaniu wykonywanym na rozpoczęcie każdego zajęcia oraz *recitalu* tanecznego – dłonią, która „trzyma” miecz dotyka się czoła i ziemi, na której się będzie tańczyć (lub właśnie zakończyło się zajęcie) na znak szacunku i zjednania sobie Matki Ziemi. Farley Richmond pisze, że pierwsza

Tancerz Pulkit Gupta
z tarczą i mieczem do serajkela ćhau,
fot. Rohit Ranjan

choreografia ćhau znana jest jako *Ruk-mar* (obrona i atak)⁶⁵. Ćwiczenia *parikhanda*⁶⁶ uważane są za początki techniki tańca ćhau. Początkowo ćhau służyło do prezentowania umiejętności akrobatycznych z użyciem miecza, a *parikhanda* stosowano do utrzymania dyscypliny wojskowej, której poddawani byli dawni wojownicy z Serajkeli. Juga Banu Singh Deo pisze, że zdumiewające pozy, wygięcia i skręty ciała praktykowane



przez dawnych wojowników miały na celu zmylenie i wystraszenie przeciwnika, z biegiem czasu stały się jednak tańcem samym w sobie. Z czasem pojawiły się *ćali* – kroki naśladujące sposób poruszania się ptaków i zwierząt; *ufli*⁶⁷ – zestaw ruchów naśladujących codzienne, kobiece czynności domowe; *khel* – ćwiczenia wykonywane przed wschodem słońca w miejscu poświęconym bogu Śiwie; oraz ruchy stóp, potocznie zwane *footwork*, czyli „wytupywanie” rytmu stopami ozdobionymi sznurem dzwonek *gungru*. Ćhau zaczęło coraz bardziej przypominać już nie tylko zestaw ćwiczeń wojskowych, ale określoną formę taneczną, aż w końcu zaczęło nabierać coraz więcej cech teatralnych, dzięki którym zachodni badacze zakwalifikowali ćhau (wraz z formami takimi jak kathakali czy bharatanatjam) do kategorii *dance-drama*. Philip Zarrilli komentuje to następująco: „W ćhau nie ma dialogów. Ćhau jest tańcem dramatycznym, jednak prezentuje niezwykle

⁶⁵ Farley P. Richmond, Phillip Zarrilli, *Indian Theatre*, dz. cyt., s. 362-363.

⁶⁶ *Parikhanda* – w sanskrycie *pari* oznacza „miecz”, a *khanda* „tarczę”.

⁶⁷ *Ufli* lub *upalaja* – z sanskrytu oznaczają dosłownie „skoki” i „ruchy”.

silny, teatralny charakter”⁶⁸. W tym momencie zachodni widz może się zastanowić, czy wykonawca *chhau* to w końcu tancerz, czy raczej aktor.

Ciesząc się coraz większą popularnością wśród ludu nową formą taneczną, zaczęli się interesować również maharadzowie Serajkeli, do tego stopnia, że od XVII wieku objęli go swoim patronatem i wynieśli *chhau* do rangi sztuki niemalże dworskiej. Królowie i władcy nie patronowali w zwykły sposób. Osobiście czuwali nad „duchem” i oryginalnością formy, pilnowali, by „płomień nie zgasł”, tradycja nie zaginęła, lecz była cały czas pielęgnowana i kontynuowana. Jak pisze Juga Banu Singh Deo: patroni byli „bodźcem i impulsem”. Wielu władców miało swój osobisty wkład w rozwój tej sztuki. Maharadża Serajkeli, Kumar Saheb, jako pierwszy wprowadził element *lasji* do *chhau*, nadając mu tym samym więcej wyrafinowania i ogłady. Aditya Pratap Singh Deo aktywnie pomagał w kreowaniu wizerunku tańca, miał swój wkład w wygląd masek, a z kolei Dinabandu Brahma z uczniem udoskonalili taniec z mieczem⁶⁹. W momencie, kiedy wymierała jedna królewska rodzina, kolejny ród płynnie przejmował tradycję nauczania i opieki nad sztuką *chhau*. Przez to, między innymi, pojawiały się różnice w stylu i nauczaniu. Bengalski uczony,



znawca folkloru Asutosh Bhattacharya⁷⁰, był jednak innego zdania, niż Juga Bhanu Singh Deo, który sam pochodził z królewskiej rodziny zajmującej się *chhau*. Nie podkreślał tak rangi rodów królewskich w ich wpływach na technikę *chhau* i jej przetrwanie. Uważał, że *chhau* przetrwało nie dzięki pojedynczym osobistościom i patronom, ale przede wszystkim dzięki całej społeczności Serajkeli, czyli zwykłym ludziom. Serajkela *chhau* i majurbhandź *chhau* miały szeroką publiczność właśnie dzięki

Tancerze serajkela chhau w roli boga Kryszny i jego ukochanej Radhy, fot. Nadia Gupta

⁶⁸ F. P. Richmond, P. Zarrilli, dz. cyt., s. 312.

⁶⁹ Juga Banu Singh Deo, *Mask Dance of Seraikela*, Kalkuta 1973, s. 8.

⁷⁰ Asutosh Bhattacharya, *Chhau Dance of Purulia*, rozdz. *Deviation in Seraikella and Mayurbhanj*, Kalkuta 1972, s. 79-85.



*Tancerze serajkela chau w roli boga Śiwy i bogini Parwati w choreografii Hara Parwati,
fot. Nora Lamadrid*

swoim maharadzom, jednak nikt poza właściwymi im regionami nie wiedział o ich istnieniu przez długi czas.

Čhau rozwijało się więc niezależnie wśród zwykłych ludzi w wioskach i równoległe w królewskich familiach, których członkowie sami praktykowali tę sztukę. Powstawały również królewskie trupy taneczne, składające się z tancerzy pochodzących ze wszystkich warstw społecznych. Trening mógł być tak rygorystyczny, jak u profesjonalnych tancerzy, jednak sama forma ćwiczona i wykonywana była (i jest) przez amatorów. Čhau mógł nauczyć się każdy: król, wojownik i chłop, i między innymi zapewne otwartość tej sztuki dyskwalifikowała ją w zaklasyfikowaniu do gatunku klasycznych tańców indyjskich, które szczyły się swoją hierarchicznością i hermetycznością.

Čajtra Parwa Festival

Čhau wciąż jest częścią rytuałów i religijnych obrządków ludzi z tego regionu Indii. Wielkim wydarzeniem w Serajkeli jest coroczne święto čhau *Čajtra Parwa* (Święto Wiosny), który odbywa się na przełomie marca i kwietnia. Ważnym elementem tego święta



Tancerze serajkela chau w tańcu
Varsha Jham Jham, fot. Nora Lamadrid

są prezentacje chau. Asutosh Bhattacharya⁷¹ twierdzi, że nie ma zbyt dużego związku pomiędzy świętem a samym tańcem chau. Według autora oba wydarzenia trwają obok siebie i w tym samym czasie, ale są zupełnie niezależne. Bhattacharya uważa również, że nie ma oczywistego związku chau z samymi rytuałami religijnymi, taniec jest artystyczny, a nie rytualny. Być może współcześnie obrzędy religijne oddzieliły się bardziej od samych pokazów tanecznych, niż miało to miejsce za panowania maharadzów. Chau stało się jednak integralną częścią całego festiwalu i jest nią po dziś dzień⁷². Nie jest

już tańcem rytualnym, ale ma charakter odświętny. Z książek Farley'a P. Richmonda czy Jugi Bhanu Singh Deo możemy zaś dowiedzieć się, że od dawna taniec i festiwal były ze sobą nierozdzielnie połączone. Elementem spajającym może być chociażby bóg Śiwa w postaci Ardhanariśwary, któremu, w prośbie o błogosławieństwo, poświęcony jest cały festiwal. Ardhanariśwara, jak pisałam wcześniej, to Śiwa będący w połowie samym sobą, a w połowie kobietą – swoją małżonką Parwati. Juga Banu Singh Deo pisze, że kiedy Śiwa jest połączony z Śakti (Parwati), może tworzyć świat, w przeciwnym razie nie może nawet się poruszyć⁷³. Ardhanariśwara jest symbolem stworzenia i płodności, a o to z okazji nadchodzącej wiosny proszą go w swoich modlitwach wierni podczas święta. Jak głosi mit, taniec został stworzony przez Śiwę w tej postaci i dzięki temu są dwa, wymieniane

⁷¹ Asutosh Bhattacharya, *Chhau Dance of Purulia*, dz. cyt., s. 79-85.

⁷² Co prawda współcześnie występy chau zdają się wręcz dominować nad samym świętem. Przez to wydają się funkcjonować jako osobna część wydarzenia.

⁷³ Juga Banu Singh Deo, *Mask Dance of Seraikela*, dz. cyt., s. 32.

już wcześniej, aspekty tańca: *tandawa* i *lasja*⁷⁴.

Na czas trwania święta zacierają się różnice międzykastowe. Bogaci biorą udział razem z biednymi, wszyscy idą wspólnie do świątyni. Obchody święta *Ćajtra Parwa* trwają trzydzieści dni, a samo święto tańca – trzynaście. W pierwszą noc święta, *Akh-da-Mada*, rozpoczynają się pokazy taneczne pod gołym niebem. Performerzy, z nagimi torsami i *dhoti* na biodrach, przed rozpoczęciem tańca padają przed wizerunkiem Śiwy na twarz oddając mu hołd, następnie biorą tarczę i miecz, i idą na arenę. Kolejnej nocy, *Jatha Ghata*, tancerze wykonują taniec Ardhanariśwary, prezentując oba pierwiastki – kobiecy i męski. Kolejny z wieczorów, o nazwie *Garia Bhar*, poświęcony jest zabawom boga Kryszny z pasterkami (*gopi*). Procesja wiernych i tancerzy rusza z areny do pałacu królewskiego. Na czele podąża trzech *swarupów*⁷⁵: jeden jest bogiem Kryszną, dwóch pozostałych kobietami, jeden w czerni, drugi w bieli. Po sześciu dniach, w dzień przerwy od tańca, jeden z chłopców przeobraża się w boginię Kali i malowany jest na czarno – kolor bogini. Dawniej w trakcie święta odbywał się konkurs dla tancerzy, a sędziował sam maharadża. Nagrodą była srebrna flaga – symbol zwycięstwa boga Indry nad demonami, które rzuciły zły urok na tancerzy.

Maska

Jest wiele hipotez dotyczących etymologii słowa „ćhau”. Jedna z nich mówi, że nazwa ćhau prawdopodobnie wywodzi się od sanskryckiego słowa *ćhaja* oznaczającego „obraz”, „cień” lub „maskę”⁷⁶. Druga, że nazwa ćhau pochodzi od słowa *ćhak* z języka mundari⁷⁷ i oznacza „ducha”⁷⁸. Dlaczego akurat „duch” albo „cień”? Karl Kerényi wymienia trzy funkcje maski: skrywanie (funkcja ochronna), wywoływanie strachu i stwarzanie. Tej ostatniej funkcji chciałabym się przyjrzeć. „Ze względu na swoją skamieniałość maska kojarzy się ze zmarłymi, których – zgodnie z tradycją wielu kultur archaicznych – reprezentowała.

⁷⁴ Każdy indyjski taniec musi zawierać w sobie pierwiastek męski i żeński, element *tandawy* i *lasji*.

⁷⁵ *Swarupowie* to mali chłopcy odgrywający role wybranych postaci, np. bogów, i przejmujący ich osobowości: w trakcie święta otrzymują cześć należną samemu Krysznie i jego ukochanej (Radha). *Swarup* z sanskrytu oznacza „własna forma”, „własny kształt”. *Sva* – „swój”, *rupa* – „kształt”, „forma”.

⁷⁶ Tę wersję przywołuje Juga Bhanu Singh Deo we wstępie do książki *Mask Dance of Seraikela*, dz. cyt., s. 4-5.

⁷⁷ Język mundari – język należący do mundajskiej azjatyckiej rodziny językowej. Posługują się nim plemiona Mundari i Bhumidź zamieszkujące wschód Indii (tereny regionów: Dżarkhand, Bengal, Orissa).

⁷⁸ Ta wersja etymologii słowa „ćhau” pochodzi z książki Asutoshy Bhattacharyi *Chhau Dance of Purulia* z 1972 roku, z rozdziału *The Origin of Chhau Dance*. Autor spekuluje również nad pochodzeniem ćhau od sanskryckiego słowa *chhauni* oznaczającego „obóz żołnierzy”, mocno jednak w tę hipotezę wątpi tłumacząc, że ten wariant wyklucza wtedy rytualny charakter tańca.



*Maski serajkela chau,
fot. Aleksandra Michalska-Singh*

[...] Żywi zamieniają się w umarłych, a umarli w żywych – albo raczej umarli i żywi jednoczą się dzięki masce [...] Maska jest narzędziem jednoczącej przemiany⁷⁹ – pisze. To by tłumaczyło obecność ducha lub

cienia w nazwie tańca, który tańczony jest w masce. Karl Kerényi zaznacza, że zjednoczenie lub przemiana mogą nastąpić między żywymi i umarłymi, ale również, np. w tragedii greckiej, między aktorami tragedii greckiej a mitycznymi herosami czy postaciami z przeszłości. W chau tancerze wcielają się w rolę indyjskich bogów (Śiwa, Kryszna) lub herosów (Ardżuna). Jednak, w przeciwieństwie do widowiska rytualnego tejjam, taniec chau nie jest tańcem rytualnym i jego celem nie jest finał, czyli wejście bóstwa w ciało tancerza, tylko przebieg całego spektaklu. W chau performer nie staje się bogiem, nie traci świadomości i kontaktu z rzeczywistością.

Nie wiadomo dokładnie, kiedy pojawiły się maski w chau. Guru Śaśadhar Aćarja – jedyny obecnie nauczyciel serajkela chau w Nowym Delhi – przypuszcza, że maski również narodziły się w koszarach wojskowych: idący na bitwę wojownicy malowali twarze zielonym kolorem po to, by się ukrywać i chronić. Taka jest również funkcja maski, o której wspomniałam wcześniej – ochronna. Serajkela i purulia chau tańczone są w maskach, które zasłaniają całą twarz tancerza⁸⁰. W majurbhandź chau tancerze nie zakładają masek, tylko stosują makijaż. Maski w purulia chau są niezwykle ozdobne, dopracowane w każdym szczególe. Mają wyraźnie wyrysowane cechy charakteru

⁷⁹ Karl Kerényi, *Człowiek i maska*, tłum. Justyna Jaworska, w: L. Kolankiewicz (red.), *Antropologia Widowisk*, Warszawa 2010, s. 683-693. O masce przemiany w kulturach wschodu pisał również Jean Thierry Maertens, zob.: *Maska i lustro. Esej z antropologii odkrycia twarzy*, w: *Antropologia Widowisk*, dz. cyt., s. 718.

⁸⁰ Podobno pierwsze maski chau malowane były na twarzach performerów.

i postaci. Maski serajkela ćhau są znacznie bardziej surowe i uniwersalne, pozbawione jakichkolwiek emocji. To ciało tancerza ma nadać charakter postaci, nie maska. Przez zasłoniętą twarz wyeliminowane są ruchy głowy, szyi, oczu (bardzo charakterystyczne dla tańca indyjskiego) oraz wzrok i spojrzenia, a tworzenie i ukazywanie emocji przenosi się na ciało. Bez twarzy tancerz staje się bezosobowy i nierozpoznawalny, nie można dostrzec jego płci ani urody, widoczne są tylko jego umiejętności taneczne i postać, którą tworzy. To właśnie ciało nadaje masce ekspresję i oblicze. Jak pisze Juga Bhanu Singh Rao: „twarz milczy, a ciało mówi”⁸¹. Ruchy ciała stają się bardziej ekspansywne i dynamiczne. W innych formach *dance-drama* twarz jest głównym źródłem wyrazu, kradnie uwagę. Jeśli zaś wyeliminuje się ją, uwaga i odpowiedzialność za przekazywanie emocji przeniesie się na ciało, stopy i rytm⁸².

Repertuar

W ćhau nie ma scenariuszy ani tekstów, jednak repertuar jest ściśle określony, od pokoleń przekazywany ustnie przez nauczycieli. W tym miejscu zajmę się repertuarem w jego dosłownym znaczeniu, czyli zbiorem utworów. Historie opowiedane w tańcu dotyczą często epizodów z eposu *Mahabharata*, mitologii indyjskiej, a także, co wyróżnia ćhau od innych tradycyjnych form tańca indyjskiego, z opowieści z dnia codziennego o zwykłych ludziach i zwierzętach. Tancerze wcielają się również w role abstrakcyjne: oceanu, nocy, złudzenia, kwiatów.

Choreografie ćhau mają na celu wzbudzić w widzach emocje i nastroje/smaki estetyczne (*bhawa* i *rasa*). Taniec musi w widzu wywołać również ściśle określone odczucia względem tancerza. Według Asutoshy Bhattacharyi, uczucia w serajkela ćhau są bardziej wymyślne, złożone i dojrzałe niż w pozostałych stylach⁸³. W porównaniu do purulii ćhau czy majurbhandź ćhau, serajkela ćhau jest znacznie bardziej skromną i wyrafinowaną formą artystyczną. Operuje bowiem w dużej mierze abstrakcyjnymi tematami i symbolami. Na przykład choreografie, w których pojawiają się zwierzęta, tak naprawdę symbolizują ludzkie uczucia: jeleń jest ucieleśnieniem strachu, paw symbolizuje próżność i pychę, ale – co ciekawe – również skomplikowany ludzki umysł. Taniec wioślارza i jego żony oznacza trudności napotykaną w życiu małżeńskim. Tego typu choreografie wykonywano przed maharadzą i jego rodziną, przez królewską

⁸¹ Juga Banu Singh Deo, *Mask Dance of Seraikela*, dz. cyt., s. 54.

⁸² Tamże, s. 23.

⁸³ Asutosh Bhattacharya, *Chhau Dance of Purulia*, dz. cyt., s. 82-83.

publiczność były odpowiednio rozumiane i interpretowane⁸⁴.

Ċhau stosuje te same zasady, co klasyczne tańce indyjskie: składa się *nrytty* i *nrytji*, posługuje się czterema elementami prezentacji scenicznej (*abhinaja*)⁸⁵. Wiedzę zaś o geście czerpie również z *Abhinaja darpany* Nandikeśwary. Znaczenie musi być bardzo czytelne, emocje zaś czyste. Juga Bhanu Singh Deo potwierdza to, co powtarza każdy nauczyciel tańca indyjskiego: aby osiągnąć mistrzostwo w języku tańca, potrzeba ciężkich ćwiczeń i konsekwencji, a perfekcję osiąga się tylko poprzez dyscyplinę. Artysta ma być zakorzeniony w tradycji i podstawach zasad tańca i teatru, ale musi być jednocześnie otwarty na własne interpretacje. Z tego punktu widzenia można nazywać ċhau tańcem klasycznym. W ten sposób, na przykład, udowadnia „klasycyzm” tego tańca badacz ċhau Singh Deo. Trzeba jednak pamiętać, że dawniej w dużej mierze ċhau wykonywali ludzie z niższych kast, niewykształceni, którzy nie znali *Natjaśastry*. Ich źródłem wiedzy nie był zatem starożytny traktat, nie archiwum, lecz repertuar – to, co pokazali im mistrzowie i co sami mogli obejrzeć, potem dokładnie odtwarzać i poczuć we własnym ciele dzięki treningom i dyscyplinie.

Techniczne niedogodności w postaci maski determinują czas trwania utworów od pięciu do maksymalnie dziesięciu minut, gdyż z powodu braku widoczności i małych otworów ograniczających oddychanie, każdy taniec jest niezwykle wyczerpujący. Choreografie wykonują najczęściej mężczyźni, solo lub w duecie, bardzo rzadko zbiorowo (wyjątkiem są choreografie tańczone przez młodych, uczących się chłopców). Tak jak taniec bhataranatjam czy odissi przez wieki był domeną wyłącznie kobiet, tak ċhau, z racji swojego militarnego pochodzenia i wymogu dużej sprawności fizycznej i siły, kojarzony jest do dzisiaj głównie z tancerzami płci męskiej. Współcześnie pozwala się na występy kobiet na różnych festiwalach sztuki scenicznej, nie jest to jednak częsta praktyka. Tancerki ċhau stanowią zdecydowaną mniejszość wśród adeptów tej sztuki. Postaci męskie i żeńskie grane są więc przez mężczyzn. O kostiumach i wcielaniu się w role przez tancerzy ċhau napiszę w dalszej części mojej pracy.

Płeć

W sztuce indyjskiej wszystko musi się odbywać na zasadzie równowagi, o czym może świadczyć wspomniana przeze mnie postać Ardhanariśwary. Nawet muzyka w tańcu indyjskim zawiera w sobie cechy męskie i żeńskie. Według ludowej etymologii przyjęło

⁸⁴ Tamże, s. 81.

⁸⁵ Patrz: s. 21 tej pracy.



się, że sanskryckie słowo *tāla* oznacza „rytm”, a część „ta” – pochodzi od *tandawy*, a „la” – od *lasji*. Dosłownie jednak słowo *tāla* w sanskrycie znaczy „ręka”, a *tand* znaczy „uderzać”. Ręką wybija się i klaszczą rytm, który jest niczym

Ardhanariśwara – stały, niezmienny i wieczny, jest również jak połączenie zasad, reguł i mocy Śiwy z energią Parwati. W klasycznej muzyce indyjskiej jest sześć *rag* (melodii) kobiecych (*ragini*) i sześć *rag* męskich (*raga*). Na przykład *Desz Ragini* uważana jest za „żonę” lub „partnerkę” *Megha Ragi*. *Desz Ragini* porównywana jest do padającego deszczu, a *Megha Raga* do boga Kryszny, który tworzy deszczową chmurę. Ciało Kryszny jest w kolorze ciemnego, deszczowego nieba⁸⁶.

Jak już wspomniałam, tancerzami *chau* są przeważnie mężczyźni. Mało kobiet praktykuje *chau* ze względu na wymaganą dużą siłę i kondycję, ale również z powodu stereotypów. Tańczony bowiem dawniej przez wojowników *parikhanda*, wykonywany często z tarczą i mieczem *chau* mieści się w społecznym przekonaniu w męskiej sferze zainteresowań. Współczesne młode dziewczęta z dobrych domów chodzą na lekcje *odissi* lub *bharatanatjam*, a nie *chau*, na którego treningach przebywa się w towarzystwie obcych chłopców. W mieście sytuacja wygląda trochę inaczej. W Nowym Delhi jest jedno miejsce, w którym można się uczyć *serajkela chau* – Triweni Kala Sangam (Akademia Sztuki) i tam dość często można spotkać kobiety, które przychodzą na lekcje. W *Serajkeli chau* jest jednak domeną wyłącznie mężczyzn.

⁸⁶ J. B. Sigh Deo, *Mask Dance of Seraikela*, dz. cyt., s. 46.



Tancerka odissi, Kawita Dwibedi, fot. Ashwini Chopra

Odissi

Pochodzenie

Najstarsze ślady świadczące o istnieniu tańca odissi pochodzą z II wieku p.n.e. w postaci płaskorzeźb na ścianach Rani Gumpha⁸⁷ – pałacu, sceny lub teatru wykutego w jaskiniach w górach Udajagiri w Orissie. Kolejne świadectwa tańca w tym regionie Indii to płaskorzeźby znalezione w śiwaickiej świątyni Parasurameswar z VIII wieku n.e., przedstawiające boga Śiwę w tanecznych pozach. W średniowiecznych oryjskich świątyniach, np. w Bhubaneśwarze (stolica Orissy), w świątyni Radżarani również można odnaleźć wiele przedstawień kobiet naśladowujących tańczącego Śiwę i przedstawiających pozy zgodne z wytycznymi z *Natjaśastry*, np. tancerki na płaskorzeźbach dłonie mają ułożone w *hasty*.

⁸⁷ *Rani Gumpha* w sanskrycie oznacza „jaskinię królowej”. Prawdopodobnie pomieszczenie, w którym odnaleziono płaskorzeźby, znajdowało się w części zamieszkiwanej przez królową i było przeznaczone do wszelkich zgromadzeń, a także przedstawień teatralnych i muzycznych.

Wiele historycznych zapisów mówi⁸⁸, że władca Ćodagangadewa z rodu Ganga w XII wieku założył w Puri wspaniałą świątynię boga Dżagannathy i jako pierwszy rozpowszechnił tradycję tańca jako jednego z elementów świątynnego rytuału. Taniec świątynny pojawił się wśród rytuałów niezależnie od woli władców, którzy mogli co najwyżej dbać o podtrzymanie zwyczajów, otaczać je opieką oraz udzielać funduszy na stwarzanie przestrzeni do tańca w świątyniach. Wejście tańca do ściśle wyznaczonej sfery *sacrum* było procesem długotrwałym. Taniec nie wkroczył do świątyni dzięki jednemu wydarzeniu, dlatego warto traktować te wzmianki dość umownie. Na pewno Ćodagangadewa był hojnym patronem i aktywnym ambasadorem sztuki, i w dużym stopniu przyczynił się do popularyzacji tańca w świątyniach i pałacach, a świątynia Dżagannathy w Puri była pierwszą wielką świątynią słynącą z tancerek oddanych bogu (*mahari*).



Nazwa odissi pochodzi od regionu, w którym się narodziło – Orissy. Początkowo obszar ten (północno-wschodnia część półwyspu indyjskiego) nosił miano Odra Desza, a taniec nazwano *Odra Nritya*. Można się spotkać również z mniej popularną nazwą – „orissi”. Ja jednak będę posługiwać się oficjalnie przyjętym terminem „odissi”. Nazwy te różnią się jedynie zapisem, w wymowie brzmią tak samo.

Obrzędy ku czci boga Dżagannathy u swych źródeł mają elementy różnych nurtów religijnych, przykładowo dżinizmu, buddyźmu, siwaizmu i mniej znanych, tantrycznych form kultu bogów, które zawierały w sobie różne działania performatywne. Postać

⁸⁸ Zob. m.in.: Bidut Kumari Choudhury, *Odissi Dance*, Bhubaneswar 1999; Dhirendranath N. Patnaik, *Odissi Dance*, Orissa 2006.



Kawita Dwibedi, fot. Prahaar Web

Dźagannathy to przede wszystkim wcielenie Wisznu – Kryszny. Kult Dźagannathy rozpowszechnił się w Orissie w XII wieku. Dzięki hermetyczności obszaru, o której pisałam wcześniej, od tamtej pory do dziś dominuje w obrzędach tego regionu.

W świątyniach oryjskich tańczyły *mahari* – według prastarej tradycji poślubiane bogom, specjalnie do tego przeznaczone tancerki-kapłanki. *Mahari*, oprócz pełnienia funkcji kapłańskich w świątyniach, przybywały

na wezwanie władców do odprawiania pałacowych, religijnych rytuałów. Jako małżonki bogów, nie mogły nigdy być wdowami, ich obecność zapewniała więc szczęście i pomyślność, dlatego tak chętnie otaczano się ich towarzystwem. Do funkcji świątynnej tancerki wybierano dziewczęta z wyższych kast, z dobrych domów, które spełniały odpowiednie wytyczne dotyczące m.in. cech charakteru czy wyglądu – nieskazitelna uroda, zgrabne, pozbawione skaz i znamion ciało. W dziewiątym roku życia poddawane były obrzędowi przejścia – symbolicznych zaślubin z bogiem⁸⁹. Po ślubie dziewczynka rozpoczynała intensywną naukę tańca i muzyki pod okiem guru. Kiedy osiągnęła najwyższy poziom w tańcu, była gotowa do służby w świątyni.

Mahari były otaczane opieką przez bogatych patronów (urzędników, władców, możnych), którzy zapewniali im utrzymanie, stąd z biegiem czasu ich status ulegał zniekształceniu: coraz częściej zdarzało się, że tancerki stawały się towarzyszkami seksualnymi sponsorujących ich możnowładców. Podczas panowania muzułmanów w Indiach na przestrzeni

⁸⁹ Na temat ceremonii zaślubin zob.: D. N. Patnaik, *Odissi Dance*, dz. cyt., s. 54-60.

XII-XVII wieku, tancerki przestały być traktowane z szacunkiem należnym kapłankom. Z powodu swojego kontrowersyjnego statusu społecznego zyskały miano konkubin. W czasach rządów brytyjskich w Indiach⁹⁰ profesja tancerek, traktowana jak prostytutka, została zakazana⁹¹. Niemniej, mimo wieków rządów muzułmańskich i brytyjskich, których skutkiem był kompletny upadek pozycji mahari, taniec odissi przetrwał w postaci tańca gotipua. *Mahari* porzuciły taniec w świątyniach, stały się wyodrębnioną klasą społeczną, tzw. *gandharwa*⁹². W tym czasie stworzono klasę chłopców-tancerzy, w celu podtrzymania tradycji nauczania tańca *mahari*. Z tańca gotipua powołano do życia taniec, który dzisiaj nazywany jest tańcem odissi. Co ciekawe, wielu współczesnych guru tańca odissi dawniej było tancerzami gotipua⁹³.

Nie wiadomo dokładnie, jak i kiedy pojawiła się ta technika taneczna, jej rozwój datuje się raczej na mniej więcej XVII wiek. Dlaczego akurat tańcem *mahari* zajęli się wyłącznie chłopcy? Prawdopodobnie praktyka ta narodziła się w środowiskach wisznuickich, które nie akceptowały tańczących kobiet. Chłopcy zaczynali trening w wieku siedmiu lat i kończyli karierę taneczną, kiedy osiągnęli dojrzałość płciową. Występowali w kobiecych strojach, do złudzenia przypominali młode dziewczęta. Z powodzeniem naśladowali ich sposób poruszania się w tańcu. Chłopcy nie mogli jednak występować w samych świątyniach, można ich było spotkać na różnych otwartych festiwalach sztuk scenicznych i świątach religijnych organizowanych w pobliżu świątyń. To, co odróżnia gotipua od współczesnego odissi, to *bandha nrutja* – zestaw ruchów zawierający w sobie akrobatyczne ruchy i pozy. Odissi czerpie z *Natjaśastry*, ale również z innego tekstu – pochodzącej z XVII wieku *Abhinaja ćandriki* autorstwa Maheswara Mohapatry. Jest to kolejny traktat o tańcu, ale opisujący pracę stóp, rąk, pozycje i ruchy charakterystyczne wyłącznie dla tańca odissi, nazywanego przez autora *Udra Nrutja*. *Abhinaja ćandrika* określa ćwiczenia *bandha nrutja* jako trudne i bolesne dla dorosłych tancerek. Maheswara Mohapatra uważa więc, że powinni je wykonywać młodszy tancerze w okresie dorastania, których ciało jest bardziej sprężyste i podatne na rozciąganie.

⁹⁰ Dhirendranath. N. Patnaik panowanie brytyjskie datuje od 1803 roku. Zob.: D. N. Patnaik, dz. cyt., s. 61.

⁹¹ *Mahari* zaczęto nazywać *dari*, czyli „ prostytutki”.

⁹² *Gandharwa* – sanskrycki termin oznaczający „niebiańskich muzyków”. To społeczność składająca z tancerek, prostitutek i artystek. Wykształciła się w XVI wieku w Orissie. Profesja *mahari* zaczęła być dziedziczona, wybierano dziewczęta jedynie z tej klasy społecznej, a nie jak dawniej, z dobrych domów i najwyższych kast.

⁹³ D. N. Patnaik, *Odissi dance*, dz. cyt., s. 64.

I rzeczywiście, współczesne odissi coraz bardziej odchodzi od skomplikowanych *kararan*⁹⁴ z zestawu *bandha nrutji*, pozostawiając je wyłącznie domeną chłopców tańczących gotipua. Pewne figury z tańca gotipua możemy natomiast odnaleźć w tańcu óchau.

Współczesne odissi

Indie uzyskały niepodległość w 1947 roku. Mniej więcej od tej pory indyjski rząd i instytucje kultury zaczęły interesować się własnym dziedzictwem sztuki scenicznej, by zaprezentować ją światu. W 1958 roku Sangeet Natak Academi do listy czterech klasycznych tańców indyjskich, obejmujących formy bharatanatjam, kathak, kathakali i manipuri⁹⁵, dołączyła odissi. Moment ten poprzedziło jednak wiele lat ciężkiej pracy nauczycieli i tancerzy, którzy walczyli o podtrzymanie tradycji i dbali o zachowanie formy. Ważnymi postaciami w historii odbudowy tańca odissi byli guru Pankadź Ćaran Das – pochodzący z rodziny *mahari*, autor wielu pierwszych choreografii⁹⁶, guru Kelucharan Mohapatra, dawny tancerz gotipua oraz jego uczennica, tancerka i performerka, Sandżukta Panigrahi, która przyczyniła się do zaklasyfikowania odissi jako tańca klasycznego.

Jak już wspomniałam, taniec odissi opiera się na zasadach z *Natjaśastry*. Każdy klasyczny taniec indyjski, w tym również i odissi, składa się z *nrytty* i *nrytji*. Charakterystyczne dla tańca odissi są dwie podstawowe pozycje ciała: *tribhangi*⁹⁷ – pozycja trzech trójkątów, które tworzą skrzyżowane nogi (z wygięciem biodra), tors oraz głowa. Drugą pozycją jest *chouk*, czyli „kwadrat” – taka sama podstawowa pozycja, jak w tańcu óchau. Elementy *nrytty* w odissi charakteryzują się dużą dozą *lasji*, wyjątkową delikatnością i wdziękiem – ruchy są bardzo płynne i nie tak ekspansywne, dynamiczne i punktowe, jak np. w tańcu bharatanatjam⁹⁸. Niespotykanym w innym tańcu indyjskim elementem są delikatne ruchy klatki piersiowej i wygięte w *tribhangi* do boku całe ciało, a przede wszystkim wypchnięte do boku biodro. Tak jak w pozostałych technikach tanecznych, tancerka

⁹⁴ *Karany* – w sanskrycie *karana* znaczy „działanie”. Są to pozycje i ułożenia ciała opisane w *Natjaśastrze*, używane w klasycznych tańcach indyjskich. *Natjaśastra* wymienia 108 *karan*. Nie każdy klasyczny taniec indyjski używa wszystkich *karan*. Wiele z nich wymaga dużej sprawności fizycznej i siły. Te najbardziej akrobatyczne stosowane są właśnie w tańcu gotipua.

⁹⁵ Bhataranatjam, kathak, kathakali i manipuri oficjalnie zostały uznane za klasyczne tańce indyjskie przez Sangeet Natak Academi w 1947 roku.

⁹⁶ Pierwszych choreografii z dziejów współczesnej formy tańca odissi, która ostatecznie uformowała się w XX wieku.

⁹⁷ *Tri* w sanskrycie znaczy „trzy”, a *bhanga* „wygięcie”. Ustawienie *tribhangi* można odnaleźć na płaskorzeźbach z jaskini Rani Gumpha.

⁹⁸ Taniec bharatanatjam jest tańcem bardzo geometrycznym i matematycznym. Tancerka w *nrytji* wykonuje ruchy, które kreślą w przestrzeni *mandalę*.

odissi „wytupuje” rytm stopami. Charakterystyczne dla odissi jest tańczenie i wybijanie rytmu na piętach. Zestawy ruchów w *nrytti* to *beli*, a połączone ze sobą składają się w *ar* – dłuższe i bardziej skomplikowane sekwencje ruchowe. Odissi posługuje się, zarówno w *nrytti*, jak i *nrytji*, alfabetem gestów rąk⁹⁹. Oczywiście nieodłącznym elementem klasycznego tańca indyjskiego jest *abhinaja*.

Dawniej w trakcie występu *mahari* nie mogła spoglądać na publiczność, jej uwaga miała być skupiona wyłącznie na bogu, a wszystkie uczucia i emocje przeznaczone były tylko dla niego. Z czasem jej rola zmieniła się. Tancerka stała się medium pomiędzy widzami a bogiem. To ona pomagała widzowi w doskonaleniu uczucia nabożności i oddania (*bhakti*) i nawiązywała porozumienie z publicznością, stając się swego rodzaju narratorem. Widz został dopuszczony do tej intymnej relacji pomiędzy tancerką a bogiem, mężem i żoną.

Repertuar

Mateusz Kanabrodzki pisze:

„Liczne (rytuały) osiągnęły stadium hybryd: pozostały ceremonią religijną i równocześnie stały się widowiskiem. Z pozoru wydawałoby się, że tego rodzaju synkretyzm w sposobie łączenia różnych funkcji będzie tylko stanem przejściowym, ale w wielu kulturach okazał się on niezwykle trwały [...]. Jak długo przeważa w nim sacrum pozostajemy w świetle obrządków religijnych. Kiedy zwycięża widowisko, otwiera się szansa na powstanie teatru, który może teraz zaistnieć jako nowa jakość. Ale nie zawsze tak bywa. Większość teatrów południowo-wschodniej Azji ma właśnie taki hybrydalny status: zachowały charakter religijny, a równocześnie są widowiskami, cieszącymi zarówno wyznawców, jak i widzów”¹⁰⁰.

Z racji tego, że taniec odissi był tańcem świątynnym, jego repertuar¹⁰¹ jest ściśle związany z hinduizmem. Współcześnie w dużej mierze klasyczne techniki tańca indyjskiego traktowane są jako wyrafinowana forma artystyczna przeniesiona na deski teatru, a znacznie rzadziej jako forma odprawiania rytuałów czy modlitwy w świątyniach, jednak duchowość tańca pozostaje indywidualną kwestią każdej tancerki. Dla pochodzących

⁹⁹ Odissi wykorzystuje dwadzieścia z dwudziestu czterech *hast* pojedynczych wymienionych w *Natjaśastrze*.

¹⁰⁰ Mateusz Kanabrodzki, *Posłowie*, w: Henryk Jurkowski, *Materiał jako wehikuł treści rytuału*, Warszawa 2011, s. 15.

¹⁰¹ W tym miejscu pod hasłem „repertuar” mam na myśli, podobnie jak w części o *chau*, zestaw choreografii składających się na całość spektaklu, nie zaś repertuar, o którym pisałam w pierwszym rozdziale, czyli performanse same w sobie i naukę tańca jako zapis pamięci o tańcu.

spoza Indii adeptów odissi będzie rodzajem sztuki mającym swoje korzenie w rytuałach religijnych, z kolei dla wierzącej hinduski taniec jest formą modlitwy i oddawania bogu czci. Niezależnie jednak od podejścia i poglądów współczesnych tancerzy, treść choreografii zawierającej *abhinaję* się nie zmieniła i w dalszym ciągu opowiada historie bogów z mitologii hinduskiej.

Klasyczny recital tańca odissi składa się z następujących tańców:

1. *Mangalaćaran* – rozpoczynający recital taniec, składa się z trzech elementów: *bhumi pranam* – pozdrowienia sceny – ziemi¹⁰², *pandany* – modlitwy i *sabha pranam* – powitania i pozdrowienia boga, guru i publiczności¹⁰³.
2. *Batu Nrytja* – dedykowany bogu Śiwie jest tańcem czysto technicznym i służy do zaprezentowania umiejętności tancerki. Uchodzi za najtrudniejszy z repertuaru. W akompaniamencie nie ma pieśni, są jedynie instrumenty i rytmicznie wypowiedane sylaby – *bol* – naśladujące dźwięk bębna.
3. *Pallawi* – to liryczny utwór łączący oba elementy: *nryttę* i *nrytję*. Delikatny i wdzięczny techniczny kawałek poprzedzony jest sanskrycką strofą – pieśnią (*śloka*¹⁰⁴). Tancerce akompaniuje (poza orkiestrą) śpiewający sanskrycką pieśń muzyk.
4. *Abhinaja* jest ilustracją emocji i nastrojów (*bhawa* i *rasa*) zawartych w pieśni, interpretacją treści tańczonego przez tancerkę utworu. Większość pieśni w repertuarze odissi to pochodzące z XII wieku sanskryckie poematy z *Gita Govinda*¹⁰⁵ autorstwa Dżajadewy.
5. *Moksza* (*moksza*) – taniec finałowy, kulminacyjny. Treść utworu nawiązuje do filozofii hinduistycznej, do wyzwolenia się z kręgu narodzin i śmierci. *Moksza* dosłownie znaczy „wyzwolenie, czyli reintegrację z absolutem”, które następuje właśnie po wyzwoleniu się z cyklu reinkarnacji, utwór ten podkreśla

¹⁰² *Bhumi pranam* wykonuje się również na początku i końcu każdej lekcji odissi. W każdym klasycznym tańcu indyjskim wykonuje się ten symboliczny gest – pozdrowienia Matki Ziemi (sceny), zjednania jej sobie i przeproszenie, że będzie się po niej stąpać i tupać, a tym samym zadawać jej ból, podobnie jak w *chau*, w którym wykonuje się *namaskar* z tarczą i mieczem, o którym pisałam już wcześniej.

¹⁰³ Są to trzy pokłony opisane przez *Natjaśastrę*. Wykonuje się je z *mudrą anjali* (płaskie, złożone dłonie, jak w codziennym geście powitania) – dłonie nad głową to pokłon w stronę boga, na wysokości twarzy do guru, a na wysokości klatki piersiowej skierowany do publiczności.

¹⁰⁴ *Śloka*, czyli strofa. *Śloka* jest również nazwą metrum. Starożytne indyjskie eposy *Mahabharata* i *Ramajana* zbudowane są na *ślokach*.

¹⁰⁵ *Gitagowinda* – zbiór 24 poetyckich pieśni traktujących o losach Krysny i Radhy, jest podstawą *abhinaji* w odissi. Charakter utworów opisywany jest jako religijny, liryczny i erotyczny.

duchowość całego występu (performans), ma na celu zjednanie sobie i publiczności przychylności bóstwa. W tym utworze akompaniamentem są jedynie wypowiedane rytmicznie *bole* i dźwięk dzwonków umieszczonych na nogach tancerki, nie ma natomiast innych instrumentów albo śpiewu.

Współcześnie tańca odissi mogą się uczyć wszyscy, bez względu na płeć i narodowość, jednak, ze względu na swój liryczny i pełen *lasji* charakter, jest to technika kojarzona przede wszystkim z kobietami – chociaż znanych jest wielu wybitnych tancerzy płci męskiej, to należą oni do zdecydowanej mniejszości.

ROZDZIAŁ III

Tożsamość

Kostium, maska, ciało: ćhau

Tancerz ćhau na lekcjach ćwiczy boso, z *gungru* na kostkach, upiętym na biodrach *dhoti*¹⁰⁶, związanym w pasie bawełnianym paskiem lub zwiniętą chustą i nagim torsem. Dopiero na występ zakłada pełny kostium, charakterystyczny dla postaci, w którą będzie się wcielać. Każdy kostium tancerza serajkela ćhau składa się ze stroju/ubrania, biżuterii, rekwizytów, kilkurzędowych *gungru* i – co najważniejsze – maski¹⁰⁷. W serajkela ćhau maski, jak pisałam, nie mają cech charakterystycznych¹⁰⁸, są gładkie i skromne, mają neutralny tajemniczy wyraz, nie zdradzają również płci. Dopiero strój, biżuteria i dodatki (również jako duże i misterne stroiki/wachlarze przyczepiane na czubku głowy do krawędzi masek i włosów) wskazują na postać, która będzie prezentowana. Ciało zaś ma nadać postaci cechy charakteru i pokazać emocje i nastroje. Wojownicy, bogowie, rybacy czy zwierzęta



Maska z wizerunkiem boga Śiwy
w postaci Ardhanariśwary,
fot. Aleksandra Michalska-Singh

¹⁰⁶ *Dhoti* – tradycyjny strój męski noszony w Indiach. To długi na 4-5 metrów i szeroki na 1 metr bawełniany (lub na świąteczne okazje – jedwabny) materiał, drapowany odpowiednio i wiązany na biodrach.

¹⁰⁷ Formę maski w serajkela ćhau tworzy się z gliny, nadając jej odpowiedni kształt i rozmiar. Kiedy glina zastygnie, przykleja się do niej stare gazety, papier, cienki materiał (np. zużyte *sari*), a następnie pokrywa warstwą powstałą z połączenia proszku ryżowego i wody masy ryżowej, która twardnieje. Na koniec tak przygotowaną maskę maluje się farbami.

¹⁰⁸ Mogą się różnić kolorem – np. maska boga Kryszny będzie zawsze niebieska. Pozostałe zaś bladorożowe lub białe. W serajkela ćhau bardzo rzadko zdarzają się ciemne maski (np. do postaci Ratri – nocy).



Wytwarzanie maski serajkela
chau, fot. Aleksandra
Michalska-Singh

występują w *dhoti*¹⁰⁹, kobiece postaci, jak np. Radha, wymagają długiej *lehengi* (rodzaj spódnicy), ozdobnej *coli* (bluzki) z zarysowanym kształtem piersi oraz *dupatty* (chusty) założonej na głowę.

Każda część ciała, oprócz dłoni i czasami przedramion, jest zasłonięta. Nie wiemy, kto kryje się za maską i kostiumem Radhy, widzimy wyłącznie Radhę.

Charakterystyczne dla serajkela chau są również elementy kostiumu w formie skrzydeł, peleryny, wielkiego słońca lub księżyca – wyciętego z papieru lub drewna, obszytego materiałem i umocowanego na plecach. Wygląd biżuterii nie jest określony czy doprecyzowany, ozdoby dobierane są już indywidualnie. Choć kostiumy wykonane są najczęściej z tanich i sztucznych surowców (oprócz masek), mają za zadanie imitować szlachetne materiały. W przypadku postaci bogów, królów i wojowników, stroje są pełne przepychu, muszą sprawiać wrażenie adekwatne do statusu postaci. Kostiumy i rekwizyty w chau dobierane są tak, by widz od pierwszego spojrzenia wiedział, z jaką postacią będzie miał okazję obcować. Rybak dzierży wiosło i rybacką sieć, bóg Śiwa trzyma wszystkie swoje atrybuty¹¹⁰, noc przykrywa peleryna z gwiazd, orzeł ma skrzydła, Kryszna flet, wojownik miecz, a *surja*, czyli słońce, do głowy będzie miał przymocowaną koronę imitującą promienie słoneczne. Co ciekawe, choć kostiumy są bardzo dosłowne i zdają się przypominać stroje teatrów i tańców ludowych (które, w przeciwieństwie do tańca klasycznego czy sanskryckiego teatru, są bardzo dosłowne, strojne, kolorowe, niesymboliczne), to treść choreografii i przesłanie są znacznie bardziej złożone i wielowymiarowe.

¹⁰⁹ Również postać *dewadasi* ubrana jest w *dhoti*, w przeciwieństwie do innych postaci kobiecych, które noszą spódnice lub *sari*.

¹¹⁰ Atrybutami Śiwy są, między innymi, długie, splątane włosy, księżyc na czubku głowy, kobra owinięta wokół szyi, skóra tygrysa przewiązana na biodrach, bębenek *damaru*.

Zuzanna Kann, tancerka,
w tradycyjnym kostiumie odissi,
fot. Eliza Kacprzak-Karabin

Kostium, maska, ciało: odissi

Jednym z czterech elementów prezentacji scenicznej (*abhinaji*), które wymienia Bharata w *Natjaśastrze* jest *aharja-abhinaja*, czyli makijaż sceniczny i kostium. W każdym klasycznym tańcu indyjskim strój sceniczny musi spełniać odpowiednie wytyczne zawarte w *Natjaśastrze*, może jednak zawierać elementy charakterystyczne dla regionu, z którym jest związany.

Szczegóły dotyczące kostiumów *mahari* można znaleźć w wielu tekstach tworzonych w języku orijskim w XV wieku. Traktat *Abhinaja śāndrikā* również wymienia elementy makijażu i kostiumu charakterystyczne wyłącznie dla odissi. Wiele z nich możemy zauważyć na rzeźbach starych, oryjskich świątyń. Ardżuna, wojownik i heros, jeden z braci Pandawów, spędził na wygnaniu rok w królestwie Wirata Matsji, gdzie w kobiecym przebraniu pod imieniem Bryhannala uczył śpiewu i tańca księżniczkę Uttarę¹¹¹. Według opisu Ardżuna jako Bryhannala nosił *khandua patani* – jedwabne *sari* z Orissy, charakterystyczne upięcie włosów z kwiatami, biżuterię składającą się z naszyjników, szerokiego pasa, kolczyków, łańcuszków nad czołem, bransolet na nadgarstkach i kostkach nóg, a jego ciało posmarowane było pastą szafranową, nadającą mu złoty odcień. Ten opis odpowiada dokładnie kostiumowi tancerki świątynnych w starożytnych Indiach. Część *Wirata Parwa* została przetłumaczona



¹¹¹ W eposie *Mahabharata* w epizodzie *Wirata Parwa*.

na język oryjski za panowania Kapilendradewy w XV wieku. To jeden z kilku przykładów, które przywołuje Dhirendranath N. Patnaik w książce *Odissi Dance* na dowód, że opis kostiumu *mahari* znany był już od dawna¹¹².

Z czasem odchodzono od dużej ilości bogatej i ciężkiej biżuterii, żeby ułatwić tancerce poruszanie się w tańcu. *Sari*, które tworzyło kostium, skrócono i podzielono na osobne części, by tancerka mogła się sama ubrać i swobodniej poruszać na scenie. Dzisiejszy kostium odissi składa się z następujących elementów: jedwabnego *sari*; srebrnej biżuterii, dzwoneczków *gungru* na kostkach nóg oraz białej tiary na głowie zwanej *puszpaćuda* (dosłownie „diadem z kwiatów”) symbolizującej świątynię Dżagannathy. Kostium udrapowany i zszyty jest najczęściej na kształt *dhoti*, z tego samego *sari* szyta jest również krótka bluzka (*ćoli*), końcówkę *sari* (*pallu*), upina się w fałdy na klatce piersiowej. Pomiędzy nogami tancerki znajduje się wachlarz, łączący nogawki *dhoti*. *Sari*, tkane wyłącznie w Orissie, powinno być w dwóch kontrastowych kolorach, z charakterystycznym wyłącznie dla tego regionu wzorem biegnącym po krawędzi kostiumu. Odissi jako jedyny klasyczny indyjski taniec używa srebrnej, a nie złotej biżuterii¹¹³. W tradycji *dewadasi* z południa Indii, biżuteria zakładana do tańca była ślubną biżuterią, na znak zawarcia małżeństwa z bogiem – czy tak jest w odissi, nie wiadomo.

W óhau maska skrywa twarz, a w klasycznych tańcach indyjskich maską jest makijaż. Brwi i oczy tancerki należy obrysować grubo czarną kredką, a kształt oka powinien przypominać rybę z ogonem¹¹⁴. Przy takim intensywnym obramowaniu każdy ruch oka i każde spojrzenie jest doskonale widoczne. Czerwone *bindi* – kropka na czole, obrysowane małymi, białymi kropkami symbolizuje słońce i księżyc lub kwiat. Usta maluje się na ciemnoczerwono. Palce dłoni i stóp (i krawędzie stóp) pomalowane są czerwonym barwnikiem (*alta*). Kolor na dłoniach podkreśla *hasty* i sprawia, że są bardziej widoczne, a czerwone stopy mają przypominać kwiat lotosu¹¹⁵. Chłopcy *gotipua* mają taki sam makijaż i, oprócz *puszpaćudy* na głowie, noszą tę samą biżuterię co tancerki odissi, a także bardzo podobny, kobiecy strój. Dorośli mężczyźni tańczący odissi również ozdabiają twarz makijażem, a ciało biżuterią, jednak ich strój jest znacznie skromniejszy, a upięcie

¹¹² Od dawna, czyli w czasach powstawania *Mahabharaty* (V w. p.n.e. – V w. n.e.). Por. D. N. Patnaik, *Odissi Dance*, dz. cyt., s. 95-98.

¹¹³ Miasto Katak, drugie co do wielkości w stanie Orissa, słynie z wyrobów metalowych i srebrnej, ażurowej biżuterii.

¹¹⁴ D. N. Patnaik, *Odissi Dance*, dz. cyt., s. 98

¹¹⁵ Warto również dodać, że ten ciemnoczerwony, roślinny barwnik miał właściwości odkażające. Tancerki tańczyły boso, odkażały tym samym spękane i uszkodzone stopy.

dhoti bardziej zbliżone do codziennego, męskiego¹¹⁶.

W trakcie spektaklu tancerka nie zmienia kostiumu. Niezależnie od treści choreografii i postaci, w którą się wciela, jej strój pozostaje taki sam – uniwersalny do wszystkich choreografii, bardzo kobiecy. To ruchy ciała i twarz mają wyrazić postać, nie kostium i akcesoria. Tancerka odissi w jednej choreografii tańczy role kilku postaci, w przeciwieństwie do tancerza *chau*, który pozostaje jedną postacią od początku do końca.

Tożsamość

Tradycyjni indyjscy tancerze-aktorzy podporządkowują się całemu zbiorowi zasad i reguł wytyczonych przez *Natjaśastrę*, które Eugenio Barba określił jako „«bezwzględne rady» – reguły sztuki kodyfikujące pewien ścisły styl wykonawczy, który muszą zachowywać wszyscy aktorzy reprezentujący określony kierunek”¹¹⁷. Z kolei współcześni aktorzy zachodni według Barby „nie dysponują żadnym zbiorem takich «rad», który dawałby im oparcie i orientację. Brakuje im reguł działania, które, nie ograniczając wolności artystycznej, wspierałyby ich przy realizacji różnych zadań”¹¹⁸.

Rzeczywiście, techniki tańca indyjskiego są silnie ugruntowane w zbiorze swoich twardych zasad i reguł, a z biegiem czasu techniki te raczej się systematyzują niż przeobrażają. Nie można jednak nie zauważyć, że i one, zapewne przez coraz większą ich globalną dostępność i międzynarodową popularność, ulegają nieznacznym zmianom i wpływom oraz, jak pisze Richard Schechner, rytuały (pod rozumienie których „podciągam” również i taniec¹¹⁹) wciąż żyją i ewoluują: „[...] rytuały nie stanowią bezpiecznych skarbów raz przyjętych idei, lecz na ogół są dynamicznymi systemami performatywnymi, generującymi coraz to nowy materiał i wciąż na nowo kombinującymi tradycyjne działania”¹²⁰. Eugenio Barba uważa wręcz, że „[...] aktorzy pracujący w ramach skodyfikowanych reguł mają większość wolności niż ci, którzy – jak aktorzy zachodni – są więźniami arbitralności i braku reguł”¹²¹. Mimo to, klasyczne formy tańca indyjskiego pozostają

¹¹⁶ Tancerz odissi występuje w upiętym podobnie jak w *chau dhoti*, ma nagi tors, *gungru* i skromną biżuterię składającą się z naszyjników (najczęściej dwóch), kolczyków, bransolet na nadgarstki lub ramiona i pasa na biodra. W przeciwieństwie do kobiet i tancerzy *gotipua*, nie ma ozdób na włosach ani kwiatów.

¹¹⁷ Eugenio Barba, *Sekretna sztuka aktora*, dz. cyt., s. 6.

¹¹⁸ Tamże, s. 6.

¹¹⁹ Zgodnie z tym, co pisałam w pierwszym rozdziale swojej pracy, że rytuał i taniec należą do repertuaru, a w tej grupie zacierają się reguły między każdą formą, wszystkie się płynnie przenikają.

¹²⁰ Richard Schechner, *Przyszłość rytuału*, dz. cyt., s. 221.

¹²¹ Eugenio Barba, *Sekretna sztuka aktora*, dz. cyt., s. 6.



Guru Śaśadhar Aćarja w roli Ratri (nocy)
oraz Omprakash Solanki (księżyc),
fot. Nadia Gupta

sztuką silnie opartą na tradycji i regulach, gdzie wciąż nie ma miejsca na wiele dowolności i indywidualności, gdyż, jak uważa Barba „aktorzy wschodni swoją większą wolność okupują wyspecjalizowaniem, które ogranicza ich możliwości wykroczenia poza to, co wiedzą”¹²². Jak w takim razie indyjski performer konstruuje tożsamość postaci? Z współczesnego, zachodniego punktu widzenia wydawać by się mogło, że zasady jedy-

nie ograniczają, a zachowanie własnej indywidualności i charakteru jest bardziej twórcze i pomaga w stworzeniu czegoś zupełnie nowego. Indyjscy nauczyciele z kolei twierdzą, że wytyczne są po to, by pomagać artystom. Koncentracja na „realizowaniu siebie” odwołuje się do prawidłowego kreowania wiarygodnego charakteru odgrywanej postaci. Ograniczenie jest więc potrzebne, by nie odejść zbyt daleko od głównego celu. Eugenio Barba w książce *Canoe z papieru* wspomina o popularności w środowisku teatralnym anegdot opowiadających o azjatyckich (ale i również europejskich) mistrzach-tradycjonalistach, którzy zakazują uczniom zbliżać się do obcych form teatralnych, gdyż „tylko w ten sposób uczeń zachowa czystość i jakość swojego kunsztu i tylko w ten sposób okaże przywiązanie do drogi, którą obrał”¹²³.

Zgodnie z wytycznymi *Natjaśastry*, guru serajkela ćhau Śaśadhar Aćarja przyznaje, że maska jest istotną częścią *aharja-abhinaji*, a *aharja* – kostiumy, biżuteria i maska/makijaż, służą do ukrycia prawdziwej tożsamości tancerza. W ćhau, według nauczyciela, własną tożsamość należy odsunąć na bok, skupić się zaś na kreowaniu nowej. Oto jak Śaśadhar Aćarja opisuje kwestię identyfikacji z postacią w tańcu ćhau: „Kiedy tańczę na scenie, nie

¹²² Tamże, s. 6.

¹²³ Eugenio Barba, *Canoe z papieru*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007, s. 29.

mogę być sobą. Na początku muszę poznać postać i ją zrozumieć, ale przede wszystkim muszę poczuć się Radhą, żeby ją zagrać. W momencie kiedy zakładam maskę, przestaję być sobą, staję się postacią, którą gram. Ludzie, którzy mnie znają, nie powinni być w stanie powiedzieć «to Śaśadhar Aćarja tańczy», ale «to Radha na scenie». Maską skrywa moją tożsamość. Nie jestem sobą, tancerz się nie liczy, tylko rola, pojęcie lub postać są istotne¹²⁴.

Manohar Lakszman Varadpande¹²⁵ w eseju na temat masek w teatrze i tańcu indyjskim pisze, że w zakresie indyjskiej filozofii maskę można odnieść do sanskryckiego słowa *maja*, oznaczającego „złudzenie”. Richard Schechner przywołuje również tłumaczenie tego pojęcia przez Wendę O’Flaherta jako przemianę, siłę artystyczną lub powoływanie czegoś do istnienia. Pojęciem towarzyszącym *maji* jest *lila*, tłumaczona z sanskrytu jako „zabawa”. Według Schechnera „*maja-lila* stanowi podstawowy, przedstawieniowo-twórczy akt ciągłej zabawy, wobec którego tracą moc podstawowe pozytywistyczne rozróżnienia «prawdy» i «fałszu», lub «rzeczywistości» i «niereczywistości»¹²⁶. W kategoriach teatru Richard Schechner do wyjaśnienia *maja-lila* przywołuje przykłady indyjskich przedstawień *raslila*, gdzie *swarupowie* przebijają się za Kryszenę, Radhę oraz pasterki (*gopi*) i przyjmują ich osobowości (o *swarupach* będących kobietami z otoczenia boga Krysny wspominałam już przy opisywaniu święta *Ćajtra Parwa*). Według wiernych, *swarupowie* nie przebijają się za bogów, lecz stają się nimi. Chłopcy jednocześnie stają się boskimi istotami, które pragną ujrzeć ludzkie (uzyskać *darszan*)¹²⁷, ale i pozostają samymi sobą. Przebijanie się, taniec, mogą być dla *swarupów* zabawą, ale jednocześnie zabawa ta jest czymś wyjątkowym i uświęconym. Jak pisze Richard Schechner: „Chłopcy-bogowie zabijają muchy, posypiają, chichoczą i tęsknie patrzą na swoje matki; nabierają jednak niespodziewanej godności, kiedy tańczą albo recytują wersy szeptane im do uszu przez zawsze obecnych kapłanów-reżyserów¹²⁸. Podobnie wykonawca serajkela *chau*, zakładając maskę i kostium tworzy złudzenie i powołuje do istnienia postać. Warto jednak zwrócić uwagę, że mali *swarupowie* są dziećmi i nie do końca zdają sobie sprawę z przenikania się tych dwóch stanów, dorosły tancerz przechodzi przez nie znacznie bardziej świadomie. Tancerz

¹²⁴ Śaśadhar Aćarja, autor wywiadu: Zuzanna Kann (sierpień 2012).

¹²⁵ Opracowania Varadpande zawierają liczne błędy merytoryczne i rozbieżności oraz wywołują sporo kontrowersji wśród europejskich badaczy teatru indyjskiego. Zdecydowałam się jednak na przywołanie jego nazwiska, gdyż poruszenie przez niego tematu maski w kontekście *maja-lila* wydało mi się interesujące i warte wtrącenia.

¹²⁶ Richard Schechner, *Przyszłość rytuału*, dz. cyt., s. 36.

¹²⁷ Tamże, s. 37.

¹²⁸ Tamże, s. 37.

chau wewnątrz jest cały czas sobą, zachowuje własną tożsamość i nie ztraca jej świadomości, ale na zewnątrz, dla widza staje się odgrywaną postacią, a nie sobą. Można powiedzieć, że zyskuje drugą tożsamość, np. tożsamość Radhy. Jednak tylko ta tożsamość powinna być widoczna dla widza. Jak tłumaczy Richard Schechner, poprzez zabawę (*lila*) złudzenie i siła artystyczna (*maja*) tworzy kolejne, mnogie rzeczywistości, a z kolei taniec boga Śiwy niszczy *maję* i stanowi jego *lilę*¹²⁹, czyli poprzez taniec stwarza i niszczy świat jednocześnie. Taniec jest więc aktem stwarzania, kreacji. Tancerz tworzy nową postać, „niszczy” i usuwa na bok poprzednią lub siebie.

Jak już pisałam wcześniej, europejskiemu twórcy może się wydawać, że zbiór ścisłych reguł i zasad ogranicza indyjskiego tancerza. Jednak, jak pisze Richard Schechner, to Zachód kulturowo narzuca sobie pewne ograniczenia, a „indyjska tradycja *maja-lila* odrzuca zachodnie systemy ścisłych, nieprzenikalnych ram, jednoznacznej metakomunikacji i przepisów o hierarchicznej budowie rzeczywistości”¹³⁰. Indyjskiego twórcę, a raczej jego ciało, ogranicza jedynie technika, umysł zaś, dzięki rozumieniu *maja-lila*, pozostaje otwarty.

Swarupowie, podobnie jak tancerze chau, stają się postacią w momencie założenia kostiumu¹³¹. Maski i kostium dopełniają tego, co stwarza ciało w tańcu. Inaczej rzecz wygląda w przypadku tańca odissi. Tancerka ma trudne zadanie, gdyż podczas jednego spektaklu występuje w kilku rolach, ale nie zmienia kostiumu. Strój tancerki odissi, jak już wspomniałam, jest bogaty, barwny, kobiecy, ale jednocześnie uniwersalny – nie jest strojem postaci, tylko tancerki. Nie zawiera cech szczególnych żadnej z postaci, można w nim zatańczyć utwór techniczny (*nryttę*), jak i zaprezentować boga Krysznę i jego ukochaną (Radha). Tancerka może również stworzyć niezwykle wachlarz kobiecych wcieleń i postaci, pełnych różnych nastrojów.

Można się więc zastanowić, co jest trudniejsze: tworzenie jednej postaci posługując się jedynie ciałem, bez pomocy twarzy, czy raczej możliwość korzystania z mimiki twarzy, ale przy częstej zmianie postaci.

¹²⁹ Tamże, s. 38.

¹³⁰ Tamże, s. 41.

¹³¹ Również u performerów kathakali czy kudijattam nałożenie maski (makijażu) jest symbolicznym momentem przejścia.

Płeć tancerza, płeć postaci

W 1979 roku została ufundowana Międzynarodowa Szkoła Antropologii Teatru – ISTA¹³², której pomysłodawcą i dyrektorem jest Eugenio Barba, założyciel Odin Teatret Theaterlaboratorium i Odin Theatre Company. ISTA to wielokulturowa zbiorowość artystów i uczonych, tworząca „ruchomy” uniwersytet, którego głównym obszarem badań jest właśnie antropologia teatru, a dokładniej poszukiwania uniwersaliów sztuki aktorskiej i zgłębianie jej w międzykulturowym wymiarze. ISTA funkcjonuje w postaci cyklicznych sesji, organizowanych w różnych krajowych i zagranicznych instytucjach kultury. Owocem pracy cyklu spotkań w latach 1980–2004 jest chociażby książka *Sekretna Sztuka Aktora*¹³³, na którą się wielokrotnie powołuję. Każda sesja zajmuje się inną problematyką, która badana jest poprzez zajęcia praktyczne, prezentacje, dyskusje i analizy porównawcze. W spotkaniach uczestniczą badacze, uczeni, krytycy, tancerze, reżyserzy, aktorzy, choreografowie z różnych stron świata¹³⁴. Temat jednej z sesji ISTA, organizowanej w 1986 roku, dotyczył wyobrażenia ról kobiecych w teatrach europejskich i azjatyckich, a przede wszystkim problemu powielania stereotypów w tych właśnie rolach. Jako że temat sesji nawiązuje do moich rozważań na temat prezentowania ról kobiecych w tańcu indyjskim, chciałabym przywołać więc kilka interesujących komentarzy. Zanim jednak do nich przejdę, warto pamiętać o tym, że komentarze pochodzą sprzed trzydziestu lat. Przez ten czas rozumienie i definiowanie pewnych pojęć ewoluowało i może znacznie różnić się od tych dzisiejszych. Prace wokół antropologii teatru są na zupełnie innym etapie i to, co dziś uważa się za oczywiste, w latach 80. i 90. XX wieku jeszcze takim nie było.

Na początek skupię się na komentarzu Susan Bassnett, która pisze, że już sama konwencja kongresu i sposób jego przeprowadzenia wywołał dość burzliwą dyskusję wśród twórców i badaczy teatru. Susan Bassnett w swoim artykule zwróciła uwagę, że dyskusja, skupiająca twórców z różnych stron świata, upada przez zupełnie inny punkt widzenia poszczególnych środowisk. Jak uważa autorka, taka debata nie ma wiele sensu, gdyż z powodu obowiązywania w danych kulturach innych wzorców i schematów postrzegania świata, nie doprowadzi ona do porozumienia i zgodności dotyczącej kobiecej seksualności i stereotypów z nią związanych, a jedynie do niezrozumiałej wymiany własnych poglądów. Teatr Wschodu buduje inny wizerunek kobiety od teatru Zachodu. Każdy z nich ma przemówić

¹³² International School of Theatre Anthropology.

¹³³ Eugenio Barba, Nicola Savarese, *Sekretna Sztuka Aktora*, dz. cyt.

¹³⁴ Dostępny w internecie: <http://www.odinteatret.dk/research/ista.aspx>.

i dopasować się do oczekiwań obowiązujących w danej grupie społecznej. Obowiązujące wzorce zaczerpnięte z jednej kultury nie będą miały zastosowania w drugiej. Jedno jednak jest pewne: każde środowisko ma pewne wyidealizowane szablony dotyczące wyglądu i zachowania kobiet, których od wykonawców i wykonawczyń się oczekuje. Rolą teatru jest albo te szablony dostarczać widzom i je umacniać, albo je łamać.

Inny komentarz dotyczący kongresu ISTA napisał Phillip Zarrilli¹³⁵. Autor pisze, że według Eugenia Barby problemem aktora jest to, iż grając drugą płęć czerpie na jej temat wiedzę z historycznych wzorców, literatury, obyczajów i zasad oraz kreuje jej wizerunek według obowiązującej w jego kulturze estetyki. Według Barby elementy kultury fałszują obraz i zakłócają odbiór energii aktora, z której tworzy postać. Z kolei Phillip Zarrilli pisze, że nie jest możliwe zagranie roli postaci bez jej historycznej i społecznej konstrukcji, kulturowego zaplecza i kontekstu. Powinien zaś istnieć stały dialog między trzema elementami: warsztatem-miejscem, gdzie powstaje performans; historycznymi, kulturowymi, politycznymi i ideologicznymi pytaniami o środowisko, które stworzyło role; wykorzystywanymi technikami i tokiem stwarzania performansu. Według Zarrillego nie da się wyizolować samej techniki i modelu tworzenia postaci. Jego zdaniem stworzenie postaci uniwersalnej i posługiwanie się w jej tworzeniu czystą techniką i energią, do czego dąży Barba, nie jest możliwe. Performer może odkrywać w praktykowaniu alternatywnych metod nowe rozwiązania i zapożyczać inne sposoby kreowania postaci, ale nie powinien zapominać o kontekście, z jakiego pochodzą. Zarrilli nie godzi się na wizję „orientalnego aktora” Barby, którą nazywa „mieszką pozbawioną społeczno-kulturowych kontekstów”¹³⁶.

Kolejny komentarz na temat sesji ISTA, który chciałabym przywołać¹³⁷, wydała Małgorzata Szpakowska. Biorąca udział w sesji napisała, że bogaty przegląd form teatralnych z Azji i Europy to duża zaleta wydarzenia, a „spór o nieprzekładalności kultur wydał się nagle cokolwiek wątpliwy”¹³⁸, gdyż – poza niektórymi przypadkami – większość teatrów przemawiała językiem uniwersalnym. Zdaniem autorki emocje i treści były w większości do zrozumienia dla europejskiego odbiorcy. Uczestnicy kongresu mieli okazję obejrzeć występy różnych azjatyckich i europejskich form teatralnych i tanecznych. Występ indyjskich artystów, kobiety i mężczyzny, Małgorzata Szpakowska opisała następująco: „Oglądaliśmy więc improwizacje rozpacz, strachu, zachwytu, mogliśmy

¹³⁵ Phillip Zarrilli, *For Whom Is the “Invisible” Not Visible? Reflections on Representation in the Work of Eugenio Barba*, w: TDR, 1988.

¹³⁶ Tamże, s. 101.

¹³⁷ Małgorzata Szpakowska, *ISTA i płęć*, w: „Dialog” 1987, nr 1, tom 32, Kronika.

¹³⁸ Tamże, s. 172.

podziwiać dziewczynę oczekującą na kochanka, taniec wojownika i małej kaczkę – wszystko to w wykonaniu guru, który przybył z małym tancerzem gotipua oraz tancerki odissi; oboje swobodnie wymieniali między sobą role męskie i żeńskie¹³⁹.

Można również zauważyć, że autorka nie podziela zdania Philipa Zarrillego, gdyż, podobnie jak Eugenio Barba uważa, że kobiecość i męskość są tym, co najmniej kulturowe, a najbardziej uniwersalne¹⁴⁰. Emocje i nastroje mogą być uniwersalne, a język ciała jest najlepszym i chyba najłatwiej zrozumiałym narzędziem w dialogu międzykulturowym¹⁴¹. Nie mogę się jednak zgodzić z autorką odnośnie do uniwersalności pojęć kobiecości i męskości. Jak pisze Susan Bassnett, każda kultura wypracowała swój własny model i uważa go za obiektywny w swoim rozumieniu. Nie można mówić o płci bez tego, o czym wspominał Phillip Zarrilli, czyli kontekstu oraz pryzmatu kulturowego. Jak napisała Małgorzata Szpakowska: „[...] w teatrach Wschodu prezentacja scenicznej kobiecości lub męskości to przede wszystkim sprawa ściśle skodyfikowanej konwencji, nie podporządkowania ani płci wykonawcy, ani podobieństwu do rzeczywistych zachowań”¹⁴². Skodyfikowany język gestów, charakterystyczny i wyjątkowy dla każdego teatru, w którym powstał, w dużej mierze rzeczywiście nie przypomina rzeczywistych zachowań. Jest wytworem kultury i „sztucznie” stworzoną techniką. Kobiecość i męskość wykreowane przez ten język są w takim razie również artefaktem, a nie czymś naturalnym, jak uważa autorka.

Kobiecość i męskość

Mając na względzie wagę środowiska i kontekstu, chciałabym powrócić do kreowania drugiej płci na scenie, a przede wszystkim płci żeńskiej. Poza podziałami kulturowymi, różne konstrukcje kobiecości są zależne również od biologicznej płci, na co zwraca uwagę Susan Bassnett. Inaczej kobietę przedstawi kobieta, a inaczej mężczyzna. Autorka pisze, że wschodnie tancerki, aktorki i performerki, np. Balijki albo Induska Sandzukta Panigrahi, tworzą bogaty obraz kobiecej siły i energii oraz prezentują szeroki zakres archetypów kobiet. Azjatyccy performerzy najczęściej z kolei przedstawiają kobiety po prostu

¹³⁹ Tamże, s. 171.

¹⁴⁰ Tamże, s. 171.

¹⁴¹ Mam na myśli odbiór podstawowych emocji i nastrojów w większości, ale nie we wszystkich teatrach. Skodyfikowane gesty ciała zarówno dla nieprzygotowanych Europejczyków, jak i Azjatów, będą zupełnie niezrozumiałe. W teatrze Chin czy Japonii, o których wspominała Małgorzata Szpakowska, nie ma z kolei mowy o emocjach i nastrojach w indoeuropejskim rozumieniu.

¹⁴² Małgorzata Szpakowska, dz. cyt., s. 169.

jako „kobieco”¹⁴³. Kobiety, w mniemaniu mężczyzn, są zwykle dużo delikatniejsze niż w rzeczywistości i takimi je prezentują. Kobieta „stworzona” przez mężczyznę jest więc bardziej kobieca, niż ta stworzona przez kobietę. Autorka przywołuje wypowiedź Jana Kotta, w której krytyk uważa, że kobiecość istnieje wyłącznie w oczach mężczyzny¹⁴⁴. Ta kobiecość jest idealizacją kobiety i pragnieniem osiągnięcia tego ideału. Jan Kott pisze: „jeśli ktoś poprosi aktorkę, by sportretowała kobietę, chodziła jak kobieta, piła herbatę jak kobieta, zdumiona zapyta: «ale która kobieta?»”¹⁴⁵. Mężczyzna z kolei wykona te czynności po prostu „kobieco”.

Antytezą delikatnej i wiotkiej kobiety jest silny i umięśniony mężczyzna. Tancerz prezentując na zmianę obie postaci, stara się wyraźnie podkreślić różnicę między płciami. Jeśli stoi obok siebie dwóch tancerzy óhau i jeden z nich będzie w roli kobiety, drugi mężczyzny, to będą jawić się niczym swoje przeciwieństwa. Podobnie tancerka odissi, która pokazuje na zmianę dwie postaci: musi wyraźnie zaznaczyć moment, w którym przechodzi w drugą postać, widz nie może mieć wątpliwości w odróżnieniu postaci, obraz nie może mu się „zlewać”. Mężczyzna będzie więc bardziej „męski”, a kobieta „kobieca”. Najczęstszym motywem prezentowania dwóch pierwiastków: męskiego i żeńskiego, jest wspomniany przeze mnie Śiwa w postaci Ardhanariśwary. Jedna tancerka prezentuje podwójne ciało i osobowość boga: silnego i groźnego boga Śiwę i jego delikatną żonę Parwati, oboje w jednym ciele i jednym artyście. Eugenio Barba obserwując występ Sandżukty Panigrahi w roli Ardhanariśwary skomentował, że tancerka zdaje się przekraczać granice własnej osobowości i płci¹⁴⁶. W repertuarze óhau występuje choreografia o tytule *Hara Parwati*. Jest to taniec miłosny Śiwy i Parwati. W tej choreografii jednak bogowie są rozdzieleni do dwóch ciał tancerzy, najczęściej jednak męskich. Podobnym zestawieniem przeciwieństw, przedstawieniem dwóch pierwiastków: męskiego i żeńskiego, może być, na przykład, duet Radha i Krysna lub Nabik-wioślarz i jego żona.

Co ciekawe, kiedy obejrzymy solowy występ tancerki/tancerza w roli Śiwy, jego postać będzie zdecydowanie bardziej złożona. Indyjski bóg w jednej chwili będzie groźny i niszczycielski, za moment zaś radosny i łaskawy, często kapryśny, na pewno przez cały taniec nieprzewidywalny i budzący respekt. Będzie można wyczytać różne emocje i nastroje (*bhawa* i *rasa*) pojawiające się w ciele lub na twarzy tancerza, w zależności

¹⁴³ Susan Bassnett, *Perceptions of the Female Role: the ISTA Congress*, w: „New Theatre Quarterly”, 1987, s. 235.

¹⁴⁴ Tamże, s. 235.

¹⁴⁵ Tamże, s. 235.

¹⁴⁶ Eugenio Barba, *Canoe z papieru*, dz. cyt., s. 153.

czy będzie to Śiwa w tańcu serajkela ćhau czy odissi. W duecie lub w opozycji do swojej partnerki Parwati może się wydawać, że Śiwa będzie mniej charakterystyczny i „zdefiniowany”. Choć z religijnego punktu widzenia jego postać dopiero w połączeniu z żoną jest kompletna i właściwa, to paradoksalnie w tej roli w tańcu jest, na pierwszy rzut oka, uboższa. Będzie ograniczona do bycia „męskim” i silnym. Parwati z kolei ma być esencją „kobiecości”, żywym obrazem miłości do swojego męża. Jednak tancerze mają właśnie stać się ucieleśnieniem tych dwóch pierwiastków: kobiecego i męskiego. Prezentują czyścą „kobiecość” i „męskość”, i jest to zabieg celowy¹⁴⁷.

¹⁴⁷ *Natjaśastra* podkreśla istotną rolę czystości emocji i nastrojów prezentowanych przez performerów.



Tancerka odissi, Sujata Mohapatra, źródło: <http://unesaisonindienne.overblog.com>

***Najika (nāyikā):* kobieta (nie)bohaterka**

Jeśli jednak tancerka będzie prezentować wyłącznie kobiece role, podobnie, jak w przypadku prezentowania boga Śiwy, może im nadać znacznie więcej odcieni i cech. Nie musi już próbować kobiety uniwersalizować, może ją zindywidualizować. W indyjskim tańcu i teatrze funkcjonuje pojęcie takie jak *najika*, czyli z sanskrytu „bohaterka”. *Natyaśāstra* wymienia osiem typów kobiecości (*ashta-najika*¹⁴⁸), które pojawiają w historiach prezentowanych w tańcu i teatrze indyjskim: *Wasakasaddā* – wesoła kobieta, która ubiera się i niecierpliwie czeka na przybycie swojego pana¹⁴⁹; *Wirahotkanthita* – zmartwiona z powodu rozłąki ze swoim ukochanym; *Swadhinabhartryka* – szczęśliwa, dumna i zadowolona, gdyż jej ukochany jest jej przeznaczony, oddany – to znaczy, że rodzina

¹⁴⁸ NŚGhosh, XXIV, 210-211; *The Nātyaśāstra*, tom I, tłum. Dr. Manomohan Ghosh, Manisha, Kalkuta 1995 (trzecia edycja). Dalej będę się posługiwała skrótem „NŚGhosh...”.

¹⁴⁹ S. Divyasena w *Essense & Essentials of Dance*, dz. cyt., s. 68, stosuje angielskie pojęcie *lord*, które może oznaczać w tym przypadku zarówno „męża”, jak i „władcę” lub „boga”.

mężczyzny zdecydowała, że będzie mógł ją pojąć za żonę i zdobyła go swoją miłością; *Kalahantarita* – to kobieta, która stoczyła walkę słowną ze swoim ukochanym z błahego powodu i ją przegrała, jej kochanek odszedł, a ona została sama. Kolejne bohaterki to: *Khandita* – wściekła i rozzłoszczona, gdyż ukochany był jej niewierny; *Wipralabdha* – kobieta zawiedziona, czekała na swojego mężczyznę, ale ten nie przyszedł na umówione spotkanie; *Proszitabhartryka* – cierpiąca z powodu rozłąki z kochankiem, który musiał wyjechać w długą podróż; oraz *Abhisarika* – bohaterka zuchwale i śmiało wychodząca na spotkanie z mężczyzną, porzuca skromność, nie dba o opinię, jest zamroczona miłością¹⁵⁰. Jak można zauważyć, wszystkie typy *najiki* są stworzone do konfrontacji z męską postacią. Każda wykonywana solowo postać kobieca ma zawsze w tle mężczyznę, od którego zależy jej los. *Najika* jest definiowana przez męski pierwiastek, jest od niego zależna i to on nadaje sens istnieniu jej postaci. Ona jest tylko jego dopełnieniem. Stan emocjonalny *najiki* zależy od tego, jak potraktuje ją mężczyzna. Jeśli cierpi lub ogarnia ją wściekłość, to z jego powodu, jest szczęśliwa i wesoła, bo on ma do niej przyjść. Trudno ją więc nazwać bohaterką w takim rozumieniu, jakim określamy męskiego bohatera.

W *Natjaśastrze* znajdziemy również inny podział na trzy typy kobiet w zależności od ich pozycji społecznej¹⁵¹. Są to: *abhjantara* – kobieta z dobrej rodziny, wysoko urodzona, o prawidłowym, nienagannym zachowaniu; *bahja* – kobieta, która wychodzi na zewnątrz, poza swój ród, dom; oraz kombinacja obu poprzednich typów – *bahja-abhjantara* – kobieta dobrego pochodzenia, ale niewłaściwie postępująca. W kontekście kreowania postaci żeńskich przez autorów-mężczyzn, w ramach porównania, chciałabym się odnieść do innego, tym razem europejskiego, przykładu. Otóż Sue-Ellen Case, autorka książki *Feminism and Theatre*, analizując początki teatru, pisze o popularnych dwóch wizerunkach kobiet w klasycznych tekstach europejskich. Pierwszy to wizerunek postaci kobiecej pozytywnej, która jest niepodległa/niezależna, inteligentna i heroiczna, oraz o dominującym wizerunku mizoginicznych ról prostytutki, wiedźmy, kobiety-wampa, dziewicy-bogini¹⁵². W obu przykładach wyraźnie widać rozdział ról kobiecych na dobre lub złe, w zależności od ich czynów i profesji oraz ich udziału i aktywności w życiu publicznym.

W micie o stworzeniu tańca i teatru mówi się, że wieszcz Bharata poprosił boga Brahmę, by ten pozwolił kobietom uczestniczyć w przedstawieniach, argumentując, że kobiety są wyjątkowo zdolne do uczynienia prezentacji scenicznej wspanialszą.

¹⁵⁰ Por.: NŚGhosh, XXIV, 210-211, z: S. Divyasena, *Essense and Essentials of Dance*, dz. cyt., s. 68-69.

¹⁵¹ NŚGhosh, XXIV, 151-154.

¹⁵² Sue-Ellen Case, *Feminism and Theatre*, Methuen, New York 1988, s. 6.

Nazwał je wprost: *natjalankara* (*nāṭyālaṅkara*), czyli ozdobą sztuki scenicznej. Brahma wysłuchał prośby i stworzył *apsarasy* – boskie tancerki¹⁵³. Jak już wspominałam, od drugiej połowy XX wieku, kiedy taniec indyjski stał się dostępny dla wszystkich, role zaczęły się mieszać. Coraz więcej mężczyzn zostaje tancerzami klasycznych tańców indyjskich, a dawne tancerki zostają szanowanymi guru, tworzą szkoły i uczą nowe pokolenia. W serajkela *chau* można zauważyć coraz więcej kobiet. Klasyczne tańce indyjskie, jak na przykład *odissi*, były jednak do niedawna domeną wyłącznie kobiet. Funkcję nauczyciela, menadżera i patrona tancerki klasycznego tańca dawniej pełnili wyłącznie mężczyźni, publiczność była mieszana, a scena należała już tylko do płci żeńskiej¹⁵⁴. Można zauważyć tu pewien paradoks: z jednej strony kobiety-tancerki zależne były od mężczyzn, którzy je uczyli, utrzymywali, finansowali, pisali im role, w których podkreślali kobiecą zależność i słabość, kreowali własny i pożądanym przez nich ideał „kobiecości”; z drugiej zaś stawiali kobiety na scenie, wyróżniali, uważali za godne kontaktu z bogiem i poślubienia go, sami zaś uważali się za niezdolnych do czynienia tak pięknej sztuki. Na scenie kobiety dominowały, znajdowały się w swoim świecie, do którego mężczyźni nie mieli dostępu. Wśród morza otaczających ich zasad, reguł i obostrzeń stworzonych przez mężczyzn, kreowały nowe tożsamości, nowe postaci i to one oczarowywały bogów i widownię.

Natomiast taniec serajkela *chau* pochodzi ze świata wyłącznie męskiego, w którym, by stworzyć kobiecą postać, należy przywdziać maskę, ukryć „męskość” oraz swoją tożsamość. Tak jakby ta była powodem do wstydu. Można również odnieść wrażenie, że mężczyźni nie czuli się zdolni do wejścia w kobiecą rolę i zdawali sobie sprawę, że wkraczają w żeński świat, jakim był taniec. Stąd w *chau* następuje zatarcie płci biologicznej, a stworzenie nowej, scenicznej. W *odissi* kobieta nie ukrywa swojej płci. Przeciwnie, podkreśla ją pięknym kostiumem, makijażem i biżuterią. Dopiero gestami ciała i mimiką twarzy tworzy postaci męskie i żeńskie. Cały czas jest jednak kobietą. Pokazuje widzowi, jak mierzy się z niezwykle trudnym zadaniem: w jednym utworze jest na przykład Kryszną, Radhą, wyznawcą boga, pasterką i narratorem, i wszystko to potrafi zmieścić w jednej sobie.

Obserwując występ tancerki *odissi* warto wciąż pamiętać o tym, o czym pisał Phillip Zarrilli: o kontekście i całym kulturowym zapleczu. Indyjska tancerka *odissi*

¹⁵³ NŚGhosh, I, 46-47.

¹⁵⁴ Mam na myśli środek sceny, część taneczną, gdyż z boku sceny zasiadała orkiestra składająca się przede wszystkim z samych mężczyzn.

(podobnie zresztą, jak każda kobieta w każdej kulturze) dźwiga na sobie cały bagaż tradycji i kultury, wzorców i oczekiwań. *Natjaśastra* zajmuje ważne miejsce w indyjskiej tradycji i kulturze oraz jest głęboko zakorzeniona w świadomości nawet współczesnych tancerzy¹⁵⁵. *Traktat o Teatrze* poza wskazówkami technicznymi dla artystów, zawiera również cały zbiór informacji odnoszących się do „tanecznej hierarchii”, w której znajduje się tancerka. Określa się go jako najbardziej uniwersalny zbiór zasad dotyczących kontroli i źródła władzy w relacji guru-uczeń, tancerka-patron. Według tych wytycznych, podziały są czymś naturalnym i powinno się ich uczyć tak, jak lekcji tańca. Wymienia się pięć głównych zasad, które stosowane są w nauce klasycznego tańca, niektóre z nich po dziś dzień: uznanie nauczyciela jako najwyższej władzy; posłuszeństwo bez zadawania pytań; prezentuje się sztukę, a nie siebie; ciało jest tylko narzędziem i nie jest tym, co się prezentuje; ciało jest dla boga, nie dla rozrywki¹⁵⁶.

Indyjska kobieta-tancerka powinna więc być piękna, ale nie ponętna seksualnie, atrakcyjna w tańcu i ciele, zawsze przystająca do norm na poziomie akceptacji i nigdy nie powinna przekraczać wyznaczonych jej ram. To odnosiło się również do tancerek świątynnych, gdyż na początku taniec służył do rozrywki bogom, oddawania im czci. Jak już pisałam, z czasem jego rola zmieniła się, stąd w repertuarze odissi, poza opowieściami o bogach, spotyka się wiele chorografii o erotycznym zabarwieniu.¹⁵⁷

Natjaśastra wymienia dziesięć, jak się dawniej uważało, wrodzonych przymiotów natury kobiecej¹⁵⁸. Między innymi są to: skłonność do igraszek, rozkosznej zabawy, piękno wynikające z niefrasobliwej dbałości o wygląd, zakłopotanie/roztrzępanie, gorączkowość/płaczliwość, ukazywanie uczuć, udawana złość, fałszywa oziębłość, zalotność, brak reakcji na zaloty. Większość z tych przymiotów wynika z konfrontacji kobiety z mężczyzną. Wydają się być raczej reakcją kobiety na zachowanie i obecność kochanka, niż powszechnymi, codziennymi zachowaniami. Zdają się być cechami kobiety młodej, niedojrzałej i atrakcyjnej.

Bohaterka nie ukrywa swoich uczuć: może wzdychać, płakać, wstydzić się, bać się, drzeć. Główny, męski bohater, co prawda nie jest pozbawiony tych emocji, jednak

¹⁵⁵ Pisze o tym m.in. Bishnupriya Dutt w książce *Engendering Performance, Indian Woman Performers in Search of an Identity*, Nowe Delhi 2010. Autorka wyczerpująco opisuje role indyjskiej kobiety w teatrze i tańcu indyjskim.

¹⁵⁶ Bishnupriya Dutt, *Engendering performance*, dz. cyt., s. 165-181.

¹⁵⁷ Warto jednak zwrócić uwagę, że skoro tancerka była poślubiona bogu, więc erotyczne i uwodzicielskie gesty mogły być przeznaczone dla jej „małżonka”, potem patrona, na pewno jednak nie widza.

¹⁵⁸ NŚGhosh, XXIV, 12-13.

oczekuje się od niego, że będzie je okazywał znacznie oszczędniej¹⁵⁹. W prezentowaniu emocji istniał także podział nie tylko na płeć, ale i na warstwy społeczne (kasty) i wiek. Kobiety z wyższych sfer i starszym, nie wypadało kusić, zawstydząć i „intensywnie” okazywać emocji, a wskaźnikiem majętności był kostium do tańca. Strój był metką, informacją dla widzów do kogo należy tancerka i z której społeczności pochodzi¹⁶⁰. Współcześnie nie stosuje się już tego podziału, mężczyźni i kobiety pokazują wszystkie emocje, w tańcu nie ma zwykle znaczenia również pochodzenie tancerzy¹⁶¹. Tancerki odissi mają podobne kostiumy nie zdradzające pochodzenia. Tancerz *chau* ukrywa swój status społeczny, płeć, urodę i narodowość za maską.

Klasyknych tańców indyjskich mogą się również uczyć Europejczycy. Jednak bez odpowiedniej świadomości historii tańca indyjskiego, kontekstu kulturowego i społecznego, nie będzie to właściwy taniec indyjski, a jedynie nauka niezrozumiałej techniki. Podobnie powinien postępować mężczyzna, jeśli chce wcielić się w kobiecą rolę. Musi ją obserwować, nauczyć się jej ruchów, myśleć i czuć jak ona. W przeciwnym razie będzie ją tylko naśladował, nie stanie się natomiast wiarygodną postacią.

Małżeństwo dwojga tancerzy klasycznego tańca indyjskiego Renjith Babu i Vijn Vasudevan¹⁶², na pytanie, czy identyfikują się z postacią, którą mają przedstawiać, odpowiedziało, że tak, starają się myśleć, jak przedstawiany bohater, identyfikować się z nim. Na początku zaczynają grać postać, a następnie, w kolejnym etapie, „stają się” nią. Kiedy mają wejść w rolę odmiennej płci, starają się obserwować siebie nawzajem w życiu codziennym. Uczą się od siebie sposobu poruszania się, myślenia, chcą lepiej zrozumieć płęć przeciwną, poczuć się nią na chwilę. Co ciekawe, stwierdzili, że kobiecie łatwiej jest wejść w rolę męską, niż mężczyźnie w kobiecą.

Traktat *Natyaśastra*, mówi również o sposobie wychowania i oczekiwaniach wobec artystów, w zależności od płci i klasy społecznej. Bishnupriya Dutt pisze, że u mężczyzn

¹⁵⁹ Napisałam „główny”, gdyż nie każda postać męska musi się cechować wyłącznie siłą i opanowaniem. Np. nie oczekuje się odwagi i męstwa od sługi.

¹⁶⁰ Bishnupriya Dutt, *Engendering performance*, dz. cyt., s. 176.

¹⁶¹ Klasykne tańce indyjskie są otwarte i dostępne dla wszystkich, jeśli opłaci się lekcje. Wciąż jednak są szkoły tańca, w których obowiązują zasady podziałów na płeć i status społeczny.

¹⁶² Renjith Babu i Vijn Vasudevan są, co prawda, tancerzami tańca *bharatanatjam*, ale zdecydowałam się ich słowa przytoczyć ze względu na to, iż taniec *bharatanatjam* jest również, jak *odissi*, tańcem klasycznym i rządzi się dokładnie tymi samymi prawami w kreowaniu postaci, angażowaniu się w rolę. Różni się techniką, natomiast metodą pracy nad *abhinają* nie. Chciałam zaznaczyć, że nie wszystkie klasyczne tańce indyjskie funkcjonują na tych zasadach. *Odissi* i *bharatanatjam* są do siebie jednak bardzo zbliżone dlatego pozwoliłam sobie na użycie materiałów dotyczących ich obu, chociaż skupiam się przede wszystkim na tańcu *odissi*. Autor wywiadu: Marta Krzemień-Ojak (lipiec 2014).

wyróżnia się ich umiejętności, wiedzę i maniery, a kobietom przypisuje się ich naturalne cnoty, umiejętności i obowiązki wynikające z ich płci kulturowej¹⁶³. Mężczyźni powinni być obdarzeni wiedzą (*śastra*) z różnych dziedzin, na przykład nauką i sztuką, różnorodnym rzemiosłem. Oczekuje się od nich również hojności, mądrości, opanowania, troskliwości, zdolności do poświęcenia i odwagi. Kobiety z kolei powinny być skromne, łagodne, uśmiechnięte, współczujące, uprzejme i piękne. Chciałabym jednak zwrócić uwagę, iż *Natjaśastra* mówi przede wszystkim o bohaterach. Wymienia przymioty, jakich się oczekuje od prezentowanej postaci, a nie od aktora, co Bishnupriya Dutt zdaje się mylić. Od tancerek, aktorek, także kurtyzan, również wymagało się wykształcenia, inteligencji i znajomości różnych rzemiosł. Mężczyźni zaś musieli spełniać rygorystyczne kryteria dotyczące fizycznych predyspozycji do tańca, wyjątkowej urody i wdzięku. Jak pisze *Natjaśastra*: „Kobiety powinny raczej śpiewać pieśni, bo ich głos jest słodki/miły/delikatny, mężczyźni zaś recytować, gdyż ich głos jest silny/gwałtowny/donośny”¹⁶⁴. Nie oznacza to jednak, że kobiety nie mogły recytować, ani że mężczyźni nie mogli śpiewać. W dalszych wersach *Natjaśastry* czytamy, że przeciętnemu głosowi męskiemu brak słodczy i piękna kobiecego głosu, jeśli jednak aktor ma odpowiednie predyspozycje – jak najbardziej może również wykonywać pieśni. I *vice versa* – jeśli kobieta ma donośny i silny głos, ma takie samo prawo recytować, jak mężczyzna¹⁶⁵. *Traktat* zatem zdaje się jedynie sugerować podział ról wobec płci, żadnej jednak nie pozbawia możliwości przyjęcia określonej roli czy zadania.

Zanim powrócę do tematu wcielania się w role odmiennej płci, chciałabym przywołać trzy typy ról, które wymienia *Natjaśastra*. Są to:

1. role zbliżone do natury prezentowanej postaci (*anurūpā*): „Kiedy kobiety odgrywają role kobiet, a mężczyźni role mężczyzn, a ich [aktorów] wiek jest taki sam, jak granej postaci, taka personifikacja zwana jest naturalną”;
2. role przeciwne do natury przedstawianej postaci (*virūpā*): „Kiedy chłopiec gra rolę starego mężczyzny, stary człowiek rolę chłopca, to jest to zdrada «własnej» [aktora] natury i taka personifikacja zwie się nienaturalną” oraz
3. role imitujące naturę przedstawianej postaci (*rūpānusāriṇī*), które *Natjaśastra* opisuje: „Kiedy mężczyzna przyjmuje naturę kobiecą, to to nazywa się imitacją/naśladowaniem. Kobieta również może udawać/imitować mężczyznę,

¹⁶³ Bishnupriya Dutt, *Engendering Performance*, dz. cyt., s. 170-171.

¹⁶⁴ NŚGhosh, XXXV, 34.

¹⁶⁵ NŚGhosh, XXXV, 35-36.

ale stary i młody mężczyzna nie powinni naśladować/imitować siebie [swoich natur] nawzajem”¹⁶⁶.

Jak można zauważyć, pierwszy typ roli (*virūpā*) uznawany jest za najwłaściwszy dla aktora. Nie oznacza to jednak, że jest najczęściej występującym w repertuarze.

Jeśli przyjmiemy, że kobiece postaci charakteryzują się przede wszystkim okazywaniem emocji i uczuciami, a męskie działaniem, to możemy uznać, że łatwiej jest kobiecie nauczyć się pewnych zadań i obowiązków, niż mężczyźni po prostu być kobietą. Jak pisałam wcześniej, różne wcielenia bohaterki (*najiki*) są zależne od jej konfrontacji z mężczyzną. Uczucia, które prezentuje to m.in. strach, oddanie, tęsknota, zazdrość, bezradność, ból. Mężczyzna nie pokaże uczuć i emocji, które nie pasują do jego postaci, gdyż nie „wypadnie” w niej autentycznie. Może dlatego właśnie wspomniani przeze mnie wcześniej tancerze Renjith i Vijna, opierając się na wytycznych z *Natjaśastry* (ale również i na własnym doświadczeniu) stwierdzili, że kobiece role są znacznie trudniejsze.

Niektórzy tancerze i nauczyciele klasycznego tańca indyjskiego z kolei uważają, że tancerz powinien być jedynie narratorem, a nie graną postacią¹⁶⁷. Tłumaczą to, że często podczas jednego recitalu prezentują więcej niż jedną postać i nie są w stanie zaangażować się i wcielić w rolę każdą z osobna. W przeciwieństwie do tancerza serajkela *chau*, który może się zatracić i poświęcić jednej postaci oraz stać się nią, tancerz *odissi* powinien zachować dystans. Jednak tym, na co zwracają uwagę zarówno ci, którzy stają się postacią, jak i ci, którzy są jej narratorem – jest szczerłość i autentyczność przekazywanych emocji. Nie ma jedynej słusznej pracy nad *abhinają*. Poza całym zbiorem zasad i reguł wytyczonych przez *Natjaśastrę*, tancerz musi kierować się również intuicją, indywidualnością i własnym, życiowym doświadczeniem. Do wyuczonej techniki należy dodać więc własną metodę wzbudzania w sobie emocji, a jaka to jest metoda – nie ma znaczenia.

Kilkuletnia dziewczynka może być wspaniałą technicznie tancerką, ale jeśli zaprezentuje choreografię o ukochanej Krysny – dorosłej, zdradzonej i zranionej kobiecie – to nie zostanie dobrze odebrana przez widownię. Nie będzie w tym autentyczności, jedynie sztuczne odtwarzanie poszczególnych ruchów i wyuczonych „grymasów” właściwych danej emocji, których nie zna i nie rozumie. Jeżeli obcokrajowiec tańczy jakąś mitologiczną historię w tańcu *odissi*, powinien przełożyć ją na swój język i swój sposób

¹⁶⁶ NŚGhosh, XXXV, 28-31.

¹⁶⁷ Taki pogląd podziela m.in. Kapil Sharma, tancerz i nauczyciel *bharatanatjam* w stylu Kalakshetry, uczeń Leeli Samson; autor wywiadu: Marta Krzemień-Ojak (sierpień 2014).

rozumienia tak, żeby wypaść wiarygodnie¹⁶⁸. Jak już wspominałam, każdy spektakl powinien skończyć się zachwytem (*adbhuta-rasa*), niezależnie, jaka była treść choreografii. Zachwyt w widowni mogą jednak wywołać jedynie autentyczne i szczere emocje.

Nauczycielka i tancerka odissi Kawita Dwibedi do każdej uczennicy dopasowuje nieznacznie postawę ciała, „długość” gestu i odpowiednią mimikę twarzy. Chce, by tancerka czuła się i wyglądała w ruchu dobrze i wiarygodnie. Uważam to za dość nowoczesne i nieczęsto spotykane podejście w tradycyjnej, indyjskiej nauce tańca. Nie ma, co prawda, w jej ani żadnej innej metodzie miejsca na spontaniczność w ruchach i treści, ostateczny wygląd i charakter postaci zostaje jednak dziełem wyłącznie tancerki i nikogo więcej. Wielu nauczycieli podąża twardo za wytycznymi *Natjaśastry* i regułami techniki swojego tańca. Dla nich nie ma znaczenia, jak wygląda tancerka, jakie ma proporcje ciała i budowę twarzy, ma postępować tak, jak wymaga tego instrukcja. Kawita Dwibedi pochodzi z tradycyjnej indyjskiej rodziny, jest osobą wierzącą, taniec zaś traktuje jako modlitwę. Uważa, że nieważne w kogo lub w co się wierzy, istotna jest jednak sama wiara. Nie musi to być wiara w pierwszym tego słowa znaczeniu, na przykład w boga, ale zawierzenie sobie, uwierzenie w historię i emocje, które w danym tańcu się prezentuje. Mają być szczere, płynące od serca. Jeżeli tancerka nie uwierzy w prawdziwość swoich emocji, widz tym bardziej tego nie zrobi¹⁶⁹. Opinia Kawity Dwibedi pokazuje, jak niezwykle ważne jest odpowiednie podejście i zaangażowanie tancerza do tańca i stworzenia właściwej postaci.

¹⁶⁸ Kapil Sharma, autor wywiadu: Marta Krzemień-Ojak (sierpień 2014).

¹⁶⁹ Kawita Dwibedi, autor wywiadu: Zuzanna Kann (sierpień 2013).

Zakończenie

Współczesne tancerki i tancerze klasycznych tańców indyjskich (zarówno Indusi i Europejczycy) prezentują choreografie, w których przedstawiony jest wzór indyjskiej kobiety lub mężczyzny z *Natjaśastry*, lub najdalej z początku XX wieku¹⁷⁰. Współcześnie komponowane choreografie tworzone są według tradycyjnego schematu, opowiadają historie o bogach i postaciach z mitologii indyjskiej. Dzisiejszy tancerz musi się więc zmierzyć z postacią zwykle odmiennej płci, innej klasy społecznej, a przede wszystkim innej epoki, umieszczonej często w innym kontekście kulturowym. Jest więc nieuniknione, że klasyczne czy półklasyczne tańce indyjskie będą ewoluować – przecież są repertuarem, o którym pisała Diana Taylor, że żyje, a działania składające się na repertuar nigdy nie pozostają takie same¹⁷¹. Jak pisała autorka: „Repertuar jednocześnie zachowuje i przekształca choreografie znaczenia [...] Taniec zmienia się w czasie, choć kolejne pokolenia tancerzy (a nawet pojedynczy tancerze) zaklinają się, że pozostaje on taki sam. Jednak nawet jeśli zmienia się zasada ucieleśnienia, znaczenie może pozostać takie samo”¹⁷². Technika i forma starają się pozostać niezmiennie – co w takim razie z dawnymi i współczesnymi rolami społecznymi, ukrytymi w rolach scenicznych dzisiejszych indyjskich kobiet? Czy przystają do opowiadanych historii? Te znane, mitologiczne historie to element scenariusza, a jak pisze Diana Taylor, scenariusz to:

„zarazem kontekst i działanie, dlatego nadaje on ramę i aktywizuje dramaty społeczne. Kontekst zawiera cały zestaw możliwości: wszystkie elementy są już gotowe: spotkanie, konflikt, postanowienie, rozwiązanie – by wymienić tylko niektóre [...] Wszystkie scenariusze mają konkretne znaczenie, choć wiele z nich pozoruje uniwersalność. Działania i zachowania w danym kontekście daje się przewidzieć, są «naturalnymi» konsekwencjami założeń, wartości, celów, relacji władzy, oczekiwanych odbiorców i siatek poznawczych

¹⁷⁰ W procesie systematyzowania klasycznych tańców indyjskich nauczyciele-rekonstruktorzy technik tworzyli nowe choreografie, ale według tradycyjnego schematu.

¹⁷¹ Diana Taylor, *Archiwum i repertuar...*, dz. cyt., s. 30.

¹⁷² Tamże, s. 30.

ustanowionych przez sam kontekst. Ale w ostatecznym rozrachunku okazują się elastyczne i podatne na zmiany”¹⁷³.

Scenariusz jest czymś pomiędzy archiwum a repertuarem: spisana mitologiczna opowieść przedstawiona przez tancerkę odissi lub tancerza ćhau staje się żywa i aktualna. Diana Taylor pisze:

„Aktorom społecznym przypadają role, które niektórzy uważają za ustalone z góry i trudne do modyfikacji. Jednak niemożliwe do pogodzenia tarcie między aktorami społecznymi a ich rolami pozwala na pewien stopień krytycznego dystansu i kulturowej sprawczości”¹⁷⁴.

Skoro tancerki i tancerze są w takim razie w stanie utożsamiać się ze swoimi postaciami (nawet mimo dzielącego ich czasu), uczą się kreować kobiecość i męskość na nowo, ale w tradycyjnej formie, to może klasyczne tańce indyjskie są ponadczasowe, międzykulturowe, a pojęcie kobiecości i męskości są rzeczywiście uniwersalne, jak pisała Małgorzata Szpakowska? Być może jest tak, jak uważa Eugenio Barba, iż należy stosować różne metody pracy i łączenie kultur, by odnaleźć czystą energię i technikę pomagającą właściwie skonstruować swoją oryginalną postać¹⁷⁵. Jak pisze Barba: „«tańczące teatry» w Azji wyszły poza ten poziom oczarowywania. Ożywiły dramaturgię, sposób tkania czasu, przestrzeni [...], by wprowadzić widza we wszechświat, który jest nie tylko energią wymodelowaną w działaniach, ale także egzystencjalną refleksją zawartą w konkretnych opowieściach”¹⁷⁶.

Jednak, żeby tańce, takie jak odissi i ćhau, pozostały tańcami klasycznymi, tradycyjnymi i tymi „oryginalnymi”, muszą być trzymane w ryzach twardych reguł i wytycznych, a te stworzyło odpowiednie środowisko i czas. Nie istnieje więc odissi i serajkela ćhau bez zaplecza historycznego i całego kulturowego kontekstu. Tożsamość postaci wcielonej w tancerza ćhau czy odissi, może być jednak zarówno współczesna, jak i przeniesiona do czasów *mahari* czy oryjskich wojowników. Źródłem zaś wiedzy o historii i technice tanecznej, która służy do odpowiedniego prezentowania tych postaci, może być nauczyciel i/lub *Natajaśastra*. Nie da się więc zamknąć tańca indyjskiego wyłącznie w obszarze repertuaru, zawiera się on również w archiwum, a ich niezbędnym łącznikiem jest scenariusz, czyli kontekst. Diana Taylor pisze, że archiwum

¹⁷³ Tamże, s. 34.

¹⁷⁴ Tamże, s. 34.

¹⁷⁵ Phillip Zarrilli, *For Whom Is the “Invisible” Not Visible...*, dz. cyt., s. 98.

¹⁷⁶ Eugenio Barba, *Canoe z papieru*, dz. cyt., s. 258-259.

i repertuar działają razem. „Niezliczone praktyki nawet w najlepiej wykształconych społeczeństwach muszą posiadać tak wymiar archiwalny, jak ucieleśniony”¹⁷⁷ – zaznacza autorka. Właśnie tak istnieje i działa taniec indyjski – dzięki wiedzy z archiwum i repertuaru, które się nawzajem uzupełniają. Odissi i serajkela chau to zarówno stałe archiwum, jak i zmienny i żyjący repertuar.

Jak w takim razie analizować właściwie taniec indyjski, kreowane w nim role postaci i ich płęć oraz czy techniki badania tych tematów przez Europejczyków można przenieść na grunt azjatycki? Zachodni badacze genderowych motywów i *cross-dressingu* w teatrze europejskim od wielu lat prowadzą burzliwe debaty na temat znaczenia zamiany płęci i ról w teatrze. Pytania m.in. o rozumienie pojęć „kobiecości” i „męskości” w teatrze, o obecność (lub jej brak) kobiety w teatrze, o to, jaki wpływ na hierarchię płęci w teatrze i życiu codziennym ma *cross-dressing* oraz czy przebierając się za kobietę mężczyzna na scenie jest zagrożeniem dla tradycyjnego pojęcia męskości – zadaje zespół badaczy i autorów książki *Crossing the Stage*¹⁷⁸. Problematyka i stawiane pytania są podobne w każdym kręgu kulturowym, różni się jednak sam teatr i jego źródła. Autorzy analizują oryginalne teksty dramatów oraz ich teatralne realizacje (dawne i współczesne), a także komentarze innych twórców i myślicieli z danych epok. Jednak nawet z tak wielkim zapleczem źródeł i materiałów nie da się wciąż jednoznacznie odpowiedzieć na niektóre zagadnienia. Sue-Ellen Case – feministyczna badaczka teatru – zwraca uwagę na brak jakiegokolwiek udziału kobiet w tworzeniu tradycji teatru i ich nieobecność w jego początkowej historii. Aż do XVII wieku w Europie nie pojawiła się oficjalnie żadna sztuka napisana przez kobietę. Do analizy kobiecych ról i postaci służyły więc tylko teksty pisane przez mężczyzn. Autorka pisze, że początkowo wizerunki kobiet w dramatach służyły feministycznym badaczkom i badaczom jako wskazówki do odtworzenia obrazu prawdziwych kobiet z tamtych epok¹⁷⁹. Postaci kobiece klasycznego teatru europejskiego można więc odtworzyć jedynie z archiwum. Diana Taylor zwracała uwagę na umiłowanie kultury Zachodu do pisma i traktowanie go jako głównego źródła wiedzy oraz na zwodnicze utożsamianie pisma z pamięcią w Europie¹⁸⁰. Eugenio Barba zdaje się być tego świadomy, gdyż uważa, że czerpanie wiedzy o drugiej płęci z historycznych tekstów i tradycji przekłamuje jej obraz¹⁸¹. Patrząc więc na wizerunek kobiety stworzony

¹⁷⁷ D. Taylor, *Archiwum i repertuar*, dz. cyt., s. 31.

¹⁷⁸ *Crossing the Stage. Controversies on cross-dressing*, red. Lesley Ferris Routledge, London 1993.

¹⁷⁹ Sue-Ellen Case, *Feminism and Theatre*, Methuen, New York 1988, s. 5.

¹⁸⁰ Diana Taylor, *Archiwum i repertuar*, dz. cyt., s. 32.

¹⁸¹ Philip Zarrilli, *For Whom Is the “Invisible” Not Visible?*, dz. cyt., s. 97-98.

wyłącznie przez mężczyzn, trudno w tym momencie nie zgodzić się z Barbą. Autorzy dramatów opisywali kobietę taką, jaką była lub taką, jaką chcieliby widzieć. Granica pomiędzy rzeczywistością a wyobraźnią autorów jest często zatarta i niedostrzegalna, w takim razie zawieranie pismu może być zgubne. Barba skłania się w swojej pracy w stronę praktyk i filozofii Wschodu. Skupia się więc bardziej na repertuarze, a nie archiwum, na badaniu performansu poprzez performans.

Analizując sposób kreowania w postaci w tańcu indyjskim zdaję się mieć podobne odczucia do tych, które mieli uczestnicy kongresu ISTA: mam przed sobą ogromny przekrój i morze materiału, nie jestem jednak w stanie w nim odnaleźć jednego właściwego opisu tożsamości tancerza indyjskiego, metody tworzenia i pracy nad postacią, w którą się wciela. Ogranicza mnie w tym zarówno bariera językowa i kulturowa, jak i to, że każda z tych metod jest tak naprawdę wyjątkowa i słuszna tylko dla jednego tancerza, który ją wypracował lub zastosował.

Oglądając zatem występ tancerki odissi czy tancerza serajkela ćhau, warto czasem odsunąć na bok bogactwo archiwów, całą skompletowaną w książkach wiedzę, zapomnieć o nagrywaniu i fotografowaniu, a skupić się tylko na tym, co w danej chwili odbywa się na naszych oczach. Trzeba pozwolić sobie czasem na odpowiednie przeżywanie, bycie po prostu świadkiem i uczestnikiem performansu. Należy cieszyć się jego efemerycznością, gdyż nigdy więcej się już nie powtórzy w takiej samej formie, w jakiej go właśnie oglądamy¹⁸². W końcu ten taniec został stworzony przede wszystkim po to, by wywołać zachwyt (*adbhuta-rasa*).

¹⁸² Innego zdania jest Rebecca Schneider, gdyż w swoim tekście *Performans pozostaje*, dyskutuje z powszechnie akceptowanym przekonaniem o ulotności i krótkotrwałości performansu. Ja jednak pozostanę przy stanowisku m.in. takich badaczy jak Richard Schechner czy Peggy Phelan. Zob. Rebecca Schneider, *Performans zostaje*, przekł. Dorota Sosnowska, w: *Re//mix: Performans i dokumentacja*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny, Warszawa 2014.

Bibliografia

Polskie publikacje:

1. Byrski Maria Krzysztof, *Concept of Ancient Indian Theatre*, Munshiram Manoharlal, Delhi 1974
2. Gawroński Andrzej, *Początki dramatu indyjskiego a sprawa wpływów greckich*, wydawnictwo Polskiej Akademii Umiejętności, Kraków 1946
3. Kanabrodzki Mateusz, *Posłowie*, w: *Materiał jako wehikuł treści rytuału*, Henryk Jurkowski, Warszawa 2011
4. Kowalska Jolanta, *Taniec drzewa życia. Uniwersalia kulturowe o tańcu*, Instytut Historii Kultury Materialnej Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1991
5. Renik Krzysztof, *Kathakali – sztuka indyjskiego teatru*, Wydawnictwo Akademickie DIALOG, Warszawa 1994
6. Renik Krzysztof, *Śladem Bharaty*, Wydawnictwo Akademickie DIALOG, Warszawa 2001
7. Schayer Stanisław, *O filozofowaniu Hindusów*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988
8. Śliwczyńska Bożena, *Świat indyjskiej kultury*, w: *Międzynarodowa Prezentacja Sztuki Performance, Nowe Twarze Sztuki Azji*, Lublin 1999
9. Śliwczyńska Bożena, *The vācika-abhinaya in the Kūṭiyāṭṭam theatre tradition*, w: *Interrelations of Indian Literature and Arts*, red. Lidia Sudyka, wyd. Księgarnia Akademicka, Kraków 2011
10. Śliwczyńska Bożena, *Tradycja teatru świątynnego kudijattam*, Wydawnictwo Akademickie DIALOG, Warszawa 2009
11. Barbara Grabowska, Bożena Śliwczyńska, Elżbieta Walter, *Z dziejów dramatu i teatru bengalskiego*, Wydawnictwo Akademickie DIALOG, Warszawa 1999

Indyjskie publikacje:

1. Bhattacharya Asutosh, *Chhau Dance of Purulia*, Kalkuta 1972
2. Bhavnami Enakshi, *The Dance in India. The Origin & History, Foundations, the Art & Science of the Dance in India – Classical, Folk & Tribal*, New Delhi
3. Jyotishi Chetana, *Nayika Bheda in Kathak (Abhinava Grantha Mala: Dvitiya Puspa)*, wyd. AGAM KALA PRAKASHAN, Delhi 2009
4. Divyasena S., *Essense and Essentials of Dance*, Chennai 2006
5. Dutt Bishnupriya, *Engendering Performance. Indian Women Performers in Search of an Identity*, New Delhi 2010
6. Kumari Choudhury Bidut, *Odissi Dance*, Kalkuta 1973
7. Lowen Sharon, *Odissi*, New Delhi 2004
8. *Sangeet Natak*, red. H. K. Ranganath, wyd. Sangeet Natak Akademi, New Delhi 1981
9. Singh Shanta Serbjeet, *Indian Dance. The Ultimate Metaphor*, New Delhi 2000
10. Shah Priyabala, *Art of Dancing (Classical and Folk Dances)*, Delhi 2005
11. Pani Jiwan, *Back to the Roots. Essays on Performing Arts of India*, Delhi 2004
12. Patnaik Dhirendranath N., *Odissi Dance*, Cuttack 2006
13. *The Mirror of Gesture. Being the Abhinaya Darpana of Nandikeśvara*, tłum. A. Coomaraswamy, G. K. Duggirala, wyd. CAMBRIDGE HARVARD UNIVERSITY PRESS, Londyn 1917
14. NŚGhosh = *The Nāṭyaśāstra*, tom I, tłum.: dr Manomohan Ghosh, Manisha, Kalkuta 1995 (trzecia edycja)

Artykuły:

1. Bassnett Susan, *Perceptions of the Female Role: the ISTA Congress*, w: „New Theatre Quarterly”, 1987
2. Schneider Rebecca, *Performans zostaje*, przekł. Dorota Sosnowska, w: *Re//mix: Performans i dokumentacja*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny, Warszawa 2014
3. Sugiera Małgorzata, *Archiwum i Repertuar: u źródeł autorytetu dramatu*, „Didaskalia” 119/2014

4. Szpakowska Małgorzata, *ISTA i pleć*, „Dialog” 4/1986, Kronika
5. Śliwczyńska Bożena, *Świat indyjskiej kultury*, w: *Międzynarodowa Prezentacja Sztuki – Performance, Nowe Twarze Sztuki Azji*, Lublin 1999
6. Taylor Diana, *Archiwum i Repertuar: Performanse i performatywność. PerFORwhat studies*, „Didaskalia” 120/ 2014
7. Zarrilli Phillip, *For Whom Is the “Invisible” Not Visible? Reflections on Representation in the Work of Eugenio Barba*, w: TDR, 1988

Polskie wydania:

1. Barba Eugenio, *Canoe z papieru*, przeł. Leszek Kolankiewicz, Dagmara Wiergowska-Janke, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007
2. Barba Eugenio, Savarese Nicola, *Sekretna Sztuka Aktora*, wyd. Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005
3. Kerényi Karl, *Człowiek i maska*, w: *Antropologia Widowisk*, red. Leszek Kolankiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010
4. Maertens Jean Thierry, *Maska i lustro. Esej z antropologii odkrycia twarzy*, w: *Antropologia Widowisk*, red. Leszek Kolankiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010
5. Said Edward Wadie, *Orientalizm*, wyd. ZYSK i S-KA, Poznań 2005
6. Schechner Richard, *Przyszłość rytuału*, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2000
7. Schechner Richard, *Performatyka: wstęp*, wyd. Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005

Zagraniczne wydania:

1. Case Sue-Ellen, *Feminism and Theatre*, Methuen, New York 1988
2. *Crossing the Stage. Controversies on cross-dressing*, red. Lesley Ferris, wyd. Routledge, London 1993
3. Sylvain Lévi, *Le Théâtre Indien*, Émile Bouillon, Paris 1890
4. Richmond Farley P., Zarrilli Phillip, *Indian Theatre – traditions of performance*, wyd. MOTILAL BANARSIDASS PUBLISHERS, Delhi 1993