

ZUZANNA KANN-SKORUPSKA

# TANIEC JAKO NARZĘDZIE MIĘDZYKULTUROWE

## ANALIZA PROCESU NAUKI TAŃCA INDYJSKIEGO

### ZUZANNA KANN-SKORUPSKA

Doktorantka w Zakładzie Teatru i Widowisk Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego i absolwentka kulturoznawstwa w tym instytucie. Zajmuje się, w teorii i praktyce, klasycznymi indyjskimi tańcami świątynnymi *odissi* i *bharatanatjam* oraz półklasycznym tańcem *seraj-kela chau*, których naukę pobierała od nauczycieli w Indiach (Smt. Kavita Dwibedi, Guru Shashadhar Acharya). ORCID: 0000-0003-1934-8480.

### PIERWSZE DOŚWIADCZENIE

Pierwszy raz wyjechałam do Indii, mając dziewięćnaście lat, żeby u źródła uczyć się klasycznego tańca indyjskiego *bharatanatjam*<sup>1</sup>. Przed wyjazdem czytałam książki, oglądałam filmy dokumentalne, rozmawiałam z koleżankami-tancerkami, które przede mną jeździły do Indii na naukę tańca, więc wydawało się, że jestem teoretycznie przygotowana do podróży. Moja wiedza była jednak szczątkowa i tak naprawdę nie wiedziałam nic o miejscu, do którego jadę, o ludziach, u których będę mieszkać, o kulturze, z którą będę obcować. Nie znałam również zbyt dobrze języka angielskiego, o hindi czy tamilskim nawet nie wspominając. Potrzeba nauki tego tańca była jednak tak silna, że niewiele myśląc o konsekwencjach, poleciałam w swoją pierwszą w życiu taneczną i, jak się potem okazało, badawczą podróż do Indii. Moim celem był Ćennaj, zwany dawniej przez Brytyjczyków Madrasem. Już na lotnisku zadałam sobie pytanie: co ja właściwie tu robię? Nie było to na pewno pytanie świądomej badaczki o sens jej pracy. Niemniej jednak pojawiło się i zapoczątkowało całą serię kolejnych pytań.

<sup>1</sup> *Bharatanatjam* – klasyczny taniec z południa Indii, ze stanu Tamilnadu. Wykonawczyniami starożytnych tańców świątynnych z południa Półwyspu Indyjskiego, na podstawie których został stworzony *bharatanatjam*, były *devadasi* lub *natjasumangali* – tancerki-kapłanki. Więcej o tańcu *bharatanatjam* zob. A.M. Gaston, *Bharata Natyam – from Temple to Theatre*, Manohar, New Delhi 2005.

Nie umiałam nazwać potrzeby, która mną kierowała. O samym tańcu i jego historii wiedziałam niewiele. Nie zdawałam sobie też sprawy, u jak wybitnego artysty mieszkam, że przechodzę koło najważniejszego miejsca dla adeptów tańca *bharatanatjam* – Kalakszetry. Chodziłam jednak na lekcje kilka razy dziennie, wytrzymywałam wszelkie niedogodności: upał i wilgoć, ból mięśni, obtarte stopy, ukąszenia owadów, rozstrój żołądka i niewyspanie. Znosiłam krzyki nauczycieli, ich i swoją frustrację wynikającą z mojej nieznamomości języka. Pragnęłam bowiem nauczyć się tej pięknej, geometrycznej, usystematyzowanej i skodyfikowanej formy, jaką jest taniec *bharatanatjam*. Chciałam nauczyć się jak najwięcej.

Podczas pierwszego pobytu w Indiach, jak się dowiedziałam, moim gospodarzem był sam mistrz C.K. Balagopalan. Urodził się w 1939 roku i od początku swojego życia związany był z tańcem i teatrem. Jego ojcem był aktor Rasikasiromani Koman Nair, znany jako Charlie Chaplin Malabaru<sup>2</sup>. W wieku trzynastu lat C.K. Balagopalan został przyjęty do Kalakszetry, a jego nauczycielką była sama Rukmini Devi. Od guru T.K. Chandu Panickera pobierał nauki sztuki *kathakali*<sup>3</sup>. Po uzyskaniu dyplomu sam został nauczycielem tańca *bharatanatjam* i asystentem Devi. Zyskał wielką popularność jako wyjątkowy nauczyciel, ale i doskonały aktor *kathakali*, między innymi dzięki roli Hanumana w jednej ze sztuk. Grał w większości spektakli Kalakszetry<sup>4</sup>. W swoim domu w Ćennaju otworzył filię szkoły Balanrithjalaja, gdzie wraz ze swoją córką Prithviją Balagopalan nauczał tańca.

To Prithvija w zasadzie była moją pierwszą indyjską nauczycielką, to ona nauczyła mnie pierwszego tańca z repertuaru *bharatanatjam* – *puszpandźali*<sup>5</sup>. Zajęcia z tańca odbywały się w niewielkim budynku z salą treningową – właściwie cały budynek to była tylko sala taneczna z ołtarzem Śiwy Nataradźi w ogrodzie mistrza. Obok sali znajdowała się niewielka chatka, w której dzięki uprzejmości Balagopalana mogłyśmy z koleżanką zamieszkać. Niemal codziennie o siódmej rano budził mnie głos mistrza, śpiewającego pierwszą linijkę *warnam*<sup>6</sup>: „Rupamu dźuci walaci vači itine”, czyli: „Zobaczyłem twoje świetliste ciało, przybywam z miłością”<sup>7</sup>. Niemal dziesięć lat później sama rozpoczęłam naukę *warnam*.

2 G. Ramnarayan, *Art is his religion*, „The Hindu”, 3 września 2010, <https://thehindu.com/features/friday-review/dance/Art-is-his-religion/article15901584.ece> (23 lipca 2020).

3 Klasyczna forma widowiskowa ze stanu Kerali w Indiach. Więcej o *kathakali* zob. K. Renik, *Śladem Bharaty*, Wydawnictwo Akademickie „Dialog”, Warszawa 2015, s. 146–165.

4 C.K. Balagopalan, Sangeet Natak Akademi, [https://sangeetnatak.gov.in/sna/citation\\_popup.php?id=666&at=2](https://sangeetnatak.gov.in/sna/citation_popup.php?id=666&at=2) (23 lipca 2020).

5 *Puszpandźali* to układ rozpoczynający klasyczny recital tańca *bharatanatjam*; jest ofiarowaniem kwiatów bogom i złożeniem pokłonu w cztery strony świata. *Puszpa* to w sanskrycie „kwiat”, a *andźali* „powitanie”.

6 *Warnam* to jeden z utworów klasycznego repertuaru (*margam*) *bharatanatjam*, najdłuższy – może trwać nawet do 30 minut – i najbardziej skomplikowany w treści. Uczeń przystępuje do nauki *warnam* dopiero po osiągnięciu biegłości w technice i nauczaniu się wszystkich pozostałych rodzajów utworów. *Warnam* śpiewane przez C.K. Balagopalana zostało napisane w języku telugu przez Muthusvamiiego Dikshitarę, kompozytorem jest prawdopodobnie Ramasvami Dikshitar, a choreografię ułożyła Rukmini Devi. Więcej zob. S. Divyasena, *Essence and Essentials of Dance*, Divyanjali School of Classical Dance and Music, Chennai 2006.

7 Taniec ten skierowany jest do Śiwy. Wierny zwraca się bezpośrednio do boga, zadaje mu pytania (które pozostają bez odpowiedzi), a także opisuje jego wygląd, historie z nim związane i atrybuty. Każdy wers zawiera inne emocje: miłość, strach, gniew, podziw, dumę. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenie autorki artykułu.

Z każdym kolejnym wyjazdem do Indii moja perspektywa się zmieniała. Nie byłam już tylko tancerką i praktyczką, stawiałam się badaczką i obserwatorką. Początkowo zaspokajałam wyłącznie potrzebę dążenia do idealnego tanecznego ciała, byłam skupiona na dopasowywaniu go do tej – zupełnie mi obcej – formy. Żeby osiągnąć odpowiedni efekt, nagiąć moje ciało, ukształtowane w odmiennej od indyjskiej kulturze, rozpoczęłam praktykę innych form. *Serajkela chau*<sup>8</sup> miało mnie wzmocnić, dodać siły, poprawić kondycję, zwinność i równowagę. Na lekcje jogi według Swamiego Śiwanandy udałam się, by nadać ciału elastyczność, a także wyciszyć umysł i poprawić koncentrację w tańcu. Byłam skupiona jednak na fizycznych aspektach nauki, potrzebowałam przede wszystkim większej świadomości ciała.

Z czasem zaczęłam przyglądać się samemu tańcowi, analizować, dlaczego tak właśnie wygląda, i zdecydowałam się badać jego technikę, filozofię i historię. Obserwowałam nauczycieli i samą siebie na lekcjach w Indiach. Kiedy stałam się badaczką, a kiedy jeszcze nią nie byłam? Co o tym decyduje? W końcu „znajomość kultury nie oznacza wiedzy o tym, jak kultura jest w rzeczywistości ukonstytuowana i ugruntowana. To jest wiedza antropologiczna”<sup>9</sup> – twierdzi Kirsten Hastrup. Jednak „droga do wiedzy antropologicznej wiedzie przez wspólne z innymi doświadczenie społeczne”<sup>10</sup>. Punktem wyjścia moich rozważań o tańcu jest własne doświadczenie (metodologia pragmatyczna). Opisując taniec, koncentruję się więc przede wszystkim na świadomości i samoświadomości swojego ciała. Nie dokonuję teoretycznej analizy tańca. Odwołuję się do sposobu badania doświadczenia, jakie proponuje Kirsten Hastrup w *Drodze do antropologii*. Tak więc zdobywanie wiedzy rozpoczęłam od praktyki cielesnej i fizycznego kontaktu z kulturą. Teoria pojawiła się znacznie później, po powrocie do Polski.

Kolejnym krokiem w budowaniu ciała tancerki klasycznego tańca indyjskiego była chęć spróbowania jeszcze jednej techniki, a mianowicie *odissi*<sup>11</sup>. Taniec ten jest często stawiany w opozycji do energetycznego, geometrycznego i „mocnego” tańca *bharatanatjam*. Zwykle nie poleca się też ich nauki równocześnie, bo chociaż uważane są niekiedy za swoje przeciwieństwa (różnią się przede wszystkim charakterem), to mają ze sobą zbyt wiele wspólnego (w końcu są tańcami klasycznymi, czerpiącymi ze wspólnego źródła, jakim jest *Natjaśastra*) i mogą się w praktyce mylić. Uznałam jednak, że może kilka lekcji pomoże mi w uspokojeniu mojego zbyt ruchliwego ciała.

Wraz z przyjaciółką udałam się na spotkanie z nauczycielką Kavita Dwibedi, córką słynnego Hare Krishna Behery, nauczyciela i tancerza *odissi*. Kavita zgodziła się mnie przyjąć i rozpoczęłam prywatną naukę u niej w domu, czasem

8 *Serajkela chau* to półklasyczna forma tańca wywodząca się z koszar wojskowych w stanie Odiśa. Więcej o *serajkela chau* zob. J.B. Singh Deo, *Chhau. Mask Dance of Seraikela*, Jayashree Devi, Calcutta 1973.

9 Zob. K. Hastrup, *Droga do antropologii. Między doświadczeniem a teorią*, tłum. E. Klekot, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008, s. 71.

10 Tamże, s. 29.

11 *Odissi* to klasyczny taniec z północno-wschodniej części Indii ze stanu Odiśa. Dawniej taniec współcześnie określany jako *odissi* wykonywały tancerki-kapłanki świątynne *mahari*. Więcej o tańcu *odissi* zob. D.N. Patnaik, *Odissi Dance*, Orissa Sangeet Natak Adademi, Bhubaneswar 2006.

uczestniczyłam też w grupowych lekcjach w świątyni. Był to przełomowy moment w mojej tanecznej historii, gdyż *odissi* – chociaż początkowo zupełnie nic na to nie wskazywało – stało się „moją” techniką taneczną, a decyzję o tym podjęło moje ciało. To moje ciało wybrało *odissi*.

### ŚWIADOMOŚĆ CIAŁA

Co to właściwie znaczy, że moje ciało wybrało *odissi*? Czy moje ciało jest osobnym, samostanowiącym o sobie bytem, żywym organizmem, czy może była to wyłącznie moja, ale nieświadoma decyzja?

Richard Shusterman „żyjące, czujące, dynamiczne i percepcyjne ciało”<sup>12</sup> nazywa *somą*: „*Soma* jest naszym podstawowym i niezbywalnym środkiem percepcji, działania i myślenia”<sup>13</sup>. Autor *Świadomości ciała* podkreśla, iż „pojęcie *soma* określa tu raczej żyjące, czujące i wrażliwe ciało niż zwykle fizyczne ciało, które mogłoby być pozbawione życia i wrażeń zmysłowych”<sup>14</sup>. Ciało w trakcie praktyki tańca wydaje się obdarzone świadomością, czy też samoświadomością. Amerykański filozof pisze o niej tak: „cielesna świadomość [...] jest nie tylko świadomością pomocną w uchwytowaniu przez umysł ciała jako przedmiotu, lecz łączy się z ucieleśnioną formą świadomości, którą obdarzone czuciem ciało kieruje w stronę świata, a także doświadcza w nim siebie. Dzięki takiej świadomości ciało może w istocie doświadczać siebie jako podmiotu i przedmiotu zarazem”<sup>15</sup>. Moje ciało (*soma*) wpasowane w obcą formę, zmuszone do posługiwania się innymi narzędziami i zupełnie innym językiem ciała, złamane siłą, w pewnym momencie samo zdecydowało – przejęło kontrolę nad wyborem formy, w której najlepiej się odnajduje i spełnia.

### USIĄDŹ NIŻEJ! CZYLI POZYCJE PODSTAWOWE: *ĆOUK* I *ARAMANDI*

Co było dla mnie najbardziej niewygodne i problematyczne na początku mojej praktyki tańca w Indiach? Siedzenie. A dokładniej – zwyczajny siad skrzyżny na podłodze. Przyjmować tę pozycję musiałam jednak bardzo często: kiedy chciałam odpocząć między zajęciami na korytarzu, podczas posiłków w świątyni lub ze znajomymi, w trakcie medytacji na lekcjach jogi czy w czasie wykładu mojej guru na widowni w college’u. W czasie tego konkretnego wydarzenia, które trwało nieprawdopodobnie długo, chciałam rozprostować nogi chociaż na chwilę, ale było to niemal niewykonalne, gdyż wszyscy widzowie siedzieli bardzo blisko siebie. Byłoby to również odebrane jako nietakt, gdyż prostując nogi, prawdopodobnie podsunęłabym do kogoś swoje stopy – rytualnie jedną z najbardziej nieczystych części ciała, a że zostałam potraktowana jako gość specjalny z zagranicy i usadzona z przodu, pośród innych nauczycieli, tym bardziej nie mogłam sobie na takie zachowanie pozwolić. Nie potrafiłam skupić się na treści wykładu,

<sup>12</sup> R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. W. Małecki, S. Stankiewicz, Universitas, Kraków 2016, s. 7.

<sup>13</sup> Tamże, s. 8.

<sup>14</sup> Tamże, s. 19.

<sup>15</sup> Tamże, s. 7.

ponieważ walczyłam, by nie rozplakać się na widowni, a potem nie przewrócić przy wstawaniu z powodu braku czucia w zdrętwiałych nogach. Tak więc to, co dla Indusów jest pozycją komfortową, dla mnie – dopóki nie weszłam w określony schemat i nie dopasowałam swojego ciała – przez długi czas było torturą. Doświadczenie społeczne innej kultury, jak pisze Hastrup, „to doświadczenie obcości – intelektualnej i zmysłowej – oraz czasowej zmiany tożsamości: etnografka w terenie działa jako osoba «trzecia»”<sup>16</sup>. Mój kontakt z indyjską kulturą rozpoczął się przede wszystkim jako proces fizyczny i zmysłowy, intelektualne poznanie zaś – jak już pisałam – nastąpiło znacznie później. Poprzez ból, niewygodę i dyskomfort ciało przypominało mi również: jesteś z zewnątrz, jesteś Innym, Obcym.

Badanie form tanecznych odmiennych od własnej kultury warto rozpocząć od przyjrzenia się ukształtowanym przez tradycję technikom posługiwania się ciałem w życiu codziennym, na przykład pozycjom ciała przyjmowanym podczas wypoczynku, jedzenia czy powitania<sup>17</sup>. Codzienne sposoby posługiwania się ciałem mogą wyjaśnić po części, dlaczego tancerze czy aktorzy przybierają takie, a nie inne pozy. W wielu przypadkach są to powiększone i skodyfikowane ruchy, nad którymi na co dzień się nie zastanawiamy. Nie znaczy to jednak, że na scenie wykonywane są bezwiednie. Właśnie odpowiednia kodyfikacja i deformacja chronią przez stereotypami ruchu.

Moje ciało stawiało opór przed siadem skrzyżnym, nie odpoczywało w nim, odczuwało dyskomfort, a nawet ból. Wysyłało mi sygnały, że chce powrócić do pozycji wygodnej dla siebie, bezpiecznej, neutralnej. Mój umysł był zależny od ciała. Nie mógł swobodnie funkcjonować, bo umęczone ciało mu na to nie pozwalało. Eugenio Barba zwracał jednak uwagę, że niewygodą jest istotną formą kontroli, która umożliwia prawidłowe wykonanie ruchu oraz chroni przed wspomnianymi automatyzmami<sup>18</sup>.

Drugim problematycznym dla mnie siadem było *aramandi*. Żeby wytrzymać w *aramandi* czy *couku* – podstawowych pozycjach *bharatanatjam* i *odissi*, musiałam specjalnie wcześniej rozciągać pachwiny i biodra. Induski nie muszą tego robić, bo ich biodra są otwierane podczas codziennych sposobów posługiwania się ciałem<sup>19</sup>, chociażby właśnie w trakcie siedzenia w siadzie skrzyżnym podczas posiłków czy innych domowych czynności. W trakcie nauki *odissi* lub *bharatanatjam* kolana uciekają do środka, biodra walczą, łokcie ciążą ku dołowi i do boków tułowia. Ciało broni się. Jednak automatyzmy w końcu zostają przełamane<sup>20</sup>.

Im dłuższe nogi, tym niżej trzeba usiąść. Dla dość wysokich kobiet z Zachodu – takich jak ja – jest to pozycja bardzo niewygodna i wymaga znacznie większego

<sup>16</sup> K. Hastrup, *Droga do antropologii...*, dz. cyt., s. 64.

<sup>17</sup> M. Mauss, *Sposoby posługiwania się ciałem*, tłum. M. Król, [w:] tegoż, *Socjologia i antropologia*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973, s. 533.

<sup>18</sup> E. Barba, N. Savarese, *Antropologia teatru*, tłum. G. Godlewski, [w:] tychże, *Sekretne sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, tłum. J. Fret, G. Godlewski, A. Górka, G. Janikowski, A. Jelewska-Michaś, I. Kurz, M. Steiner, G. Ziolkowski, red. wyd. pol. L. Kolankiewicz, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005, s. 15.

<sup>19</sup> Tamże, s. 7.

<sup>20</sup> Tamże, s. 143.

nakładu pracy niż w przypadku niższych Indusek. W *aramandi* konieczna jest również duża elastyczność ścięgna Achillesa i mięśnia prostownika długiego palców. Obie pozycje (*aramandi* i *couk*) potrzebują odpowiedniego rozciągnięcia, ale i siły do otwarcia bioder – nie wystarczy ich otworzyć, trzeba jeszcze utrzymać kolana i stopy skierowane na zewnątrz, w przeciwnym razie dochodzi do kontuzji kolan. Należy więc wzmocnić nogi, zbudować silną postawę, ale jednocześnie uelastyczyć się i otworzyć biodra.

Po latach praktyki tańca indyjskiego siedzenie i odpoczywanie na krześle zamieniłam na siad skrzyżny – zapożyczony z innej kultury, ale po czasie na trwałe przeszczepiony do mojej codzienności. Teraz, pisząc ten tekst, siedzę właśnie w takiej pozycji. W innym ułożeniu ciała, które kiedyś było dla mnie przecież pozycją neutralną, moje ciało zaczyna się męczyć, a nawet protestować.

Stanie na szeroko rozstawionych, ugiętych nogach najczęściej kojarzy się ze sztukami walki – jest to najwygodniejsza pozycja do przypuszczenia i odparcia ataku, ciało pozyskuje bowiem energię z ziemi, ma przestrzeń na oddanie ciosu, jest stabilnie oparte. W balecie klasycznym *plié* (dosłownie „ugięcie kolan”) nie jest pozycją statyczną, a jedynie przejściową, służącą do wybicia się do skoku czy obrotu. W *couku* czy *aramandi* natomiast tancerka trwa, czy jak się potocznie mówi: siedzi. Są to pozycje wyjściowe lub finalne. W *aramandi* ma piąty złączone lub rozsunięte na szerokość najwyżej pięści – jej nogi tworzą romb; w *couku* zaś stopy rozsunięte są na szerokość około jednego metra tak, by można było wpisać w powstałą między kolanami a ziemią przestrzeń kwadrat. W *couku* stoi tancerz *serajkela chau*, wojownik *kalarippajatu*, bóg Śiwa<sup>21</sup> rozzdzierający tygrysa – jest to pozycja mocna, waleczna, skierowana do centrum. W taki sposób prezentowane są również *apsarasy*, tancerki na murach świątyń, a także bóstwa i inne postaci z indyjskiej mitologii w miłosnym zespoleniu. Szeroko otwarte nogi i biodra skupiają uwagę obserwatora na dolnej części brzucha, w miejscu *ćakry swadhiszthany*<sup>22</sup> – czyli tam, gdzie powstaje energia seksualna.

Otwarte nogi w *odissi* czy *bharatanatjam* są zapraszająco otwarte, ale i skryte kokieteryjnie za kurtyną z *pallu*, potocznie nazywanym wachlarzem. Tancerki na płaskorzeźbach nie mają takiej zasłony, ich biodra ozdabiają jedynie skąpe opaski.

To, po czym można więc, już przy pierwszym spojrzeniu, rozpoznać w indyjskich rzeźbach i malowidłach tancerki, to właśnie ugięte nogi i otwarte kolana. Sala do lekcji tańca, scena i świątynia są właściwie jedynymi przestrzeniami, gdzie *couk*, *aramandi* i *murumandi* (pozycja najniższa – kuczna, ale z otwartymi szeroko kolanami) zdają się tracić jakikolwiek niewłaściwy wydźwięk. W końcu dawne wykonawczynie tańców świątynnych *mahari* i *dewadasi* były małżonkami bogów. Wobec męża i kochanka powściągliwość nie obowiązuje. Można również dostrzec

21 Więcej o bogu Śiwie zob. T. Herrman, *Śiwa*, [w:] *Słownik mitologii hinduskiej*, red. A. Ługowski, Wydawnictwo Akademickie „Dialog”, Warszawa 1994, s. 183–186.

22 *Ćakra swadhiszthana* to jedna z sześciu lub siedmiu *ćakr* – ośrodków energetycznych lub duchowych umiejscowionych w ciele. *Swadhiszthana* oznacza w sanskrycie „mający swoją siedzibę”. Zob. B.J. Koc, *Ćakra*, [w:] *Słownik mitologii hinduskiej*, dz. cyt., s. 47.

wyraźne podobieństwo między pozami tancerek świątynnych a wizerunkami kobiet na tantrycznych świątyniach w Khadźuraho czy w świątyni słońca w Konarku.

Warto jednak wyobrazić sobie, jakie zgorszenie i oburzenie musiały wywoływać indyjskie tancerki wśród Mogołów i Brytyjczyków, którzy byli przyzwyczajeni do zupełnie innego traktowania i pokazywania kobiecego ciała. Europejczycy, w obawie przed otwartymi kolanami, jeszcze do drugiej połowy XX wieku sadzali kobiety w damskich siodłach – niewygodnych, niezdrowych i niebezpiecznych. Indyjskie tańce świątynne – lokalnie akceptowane i cieszące się szacunkiem – uchodziły na Zachodzie za obsceniczne i nieestetyczne. Poprzez wędrówkę cielesnych narzędzi doszło do zderzenia i konfliktu dwóch odmiennych sposobów posługiwania się ciałem. Każde społeczeństwo posiada bowiem własną „wrażliwość kinetyczną charakterystyczną dla danego miejsca i czasu”<sup>23</sup>, którą Wojciech Klimczyk określa mianem *kinesis*: „[Kinesis – przyp. Z.K.S.] to forma, którą kultura nakłada na ludzki potencjał ruchowy, to sposób, w jaki człowiek swoją własną ruchliwość aktualizuje i przeżywa. [...] To nic innego, jak ramy uruchamialności naszych ciał, które mają historyczny charakter. Biorą one udział w kształtowaniu naszej ruchowej codzienności, ale i mają fundamentalny wpływ na sferę ruchu estetyzowanego”<sup>24</sup>.

Tak więc inaczej kształtowane przez pokolenia indyjskie i brytyjskie ciała oczekiwały (i oczekują) zupełnie odmiennego obrazu tańca i świętości. Brak próby zrozumienia i poszanowania lokalnej kultury przez najeźdźcę skutkowało narzucaniem własnych, a dla mieszkańców Półwyspu Indyjskiego obcych technik ciała, innej historii, innej *kinesis*. Jak pisze Klimczyk: „Poruszając się w taki a nie inny sposób, jednostki i społeczności budują konkretną kinetyczną tożsamość, dokonują politycznego wyboru określonych wartości, te zaś wchodzą zawsze w relację antagonistyczną, niekoniecznie otwarcie wrogą z innymi wartościami i tożsamościami. Taniec, wytwarzając kinetyczną wspólnotę, jest w związku z tym narzędziem światopoglądowego sporu”<sup>25</sup>.

Efektom takiego starcia jest chociażby omawiany przeze mnie klasyczny taniec z południa Indii. *Bharatanatjam* miał być – według jego twórców – przyzwoitą i cenzuralną wersją tańców świątynnych, przystającą między innymi do zachodnich standardów<sup>26</sup>, a także kulturowym towarem eksportowym Indii. W związku z tym był kompromisem pomiędzy dwoma odmiennymi *kinesis*, chociaż w swojej najbardziej podstawowej pozycji zachował to, co w innych kulturach (nawet w Indiach), w codziennych technikach posługiwania się ciałem kobiecie nie uchodzi i jest uważane za niezwykle erotyczne oraz dosadne – czyli szeroko otwarte kolana i biodra.

<sup>23</sup> W. Klimczyk, *Wirus mobilizacji. Taniec a kształtowanie się nowoczesności (1455–1795)*, t. 1: *Dworskie kroki*, Universitas, Kraków 2015, s. 17.

<sup>24</sup> Tamże, s. 17.

<sup>25</sup> Tamże, s. 19.

<sup>26</sup> Nie tylko Brytyjczycy, ale również indyjskie ruchy nacjonalistyczne walczyły z erotycznym charakterem tańców świątynnych i kontrowersyjną profesją wykonujących je tancerek. Starano się je wymazać i odciąć od jakichkolwiek powiązań z tantrą z obawy o złą reputację. Więcej zob. R. Tandon, *Dance as Yoga. The Spirit and Technique of Odissi*, Niyogi Books, New Delhi 2017, s. 137–138.

Tancerka *kućipudi* Sabrina D. MisirHiralall chciałaby, aby jej taniec postrzegany był wyłącznie jako akt religijny, a jej ciało widziane jako skromne i neutralne<sup>27</sup>. Trudno jednak taniec indyjski uwolnić od seksualizującego (jak je określa wspomniana autorka w swoich rozważaniach) spojrzenia. W końcu same bóstwa hinduskie są bardzo cielesne – piękne, zmysłowe, udoskonalone. Nie są aseksualne. Jak pisze Walter Burkert: „Ciało jest łącznikiem między światem mentalnym człowieka a jego środowiskiem naturalnym. Z kolei rytuały są strategiami kontrolowania ciała. W konsekwencji świat mentalny zmierza do zamknięcia swojej powagi, wpływając na ciało właśnie”<sup>28</sup>. Nie można więc pokazywać wyłącznie wyizolowanej duchowości, jeśli cielesność i fizyczność są z nią tak głęboko związane. Indyjska duchowość w dużej mierze manifestuje się więc poprzez stwarzanie ciała, doskonalenie cielesności; jogini ćwiczą i opanowują swoje ciała, przyjmując rozmaite asany, tancerki świątynne – praktykując skomplikowany, wyrafinowany taniec, a hinduskie bóstwa mają bardzo konkretne, piękne ciała<sup>29</sup>.

Współczesne tancerki klasycznych tańców indyjskich stoją więc śmiało – świadomie lub nie – w pozycjach, które przywołują na myśl zarazem walecznych wojowników i uwodzicielskie *apsarasy*, boginie oraz inne postaci ze słynnych świątyń w Khadžuraho czy Konarku.

## ENERGIA

Anna Świrszczyńska w wierszu *Moje ciało musuje* pisze: „idę tańcząc, jeśli zechcę, uniosę się w powietrze”<sup>30</sup>. Lekkość i nieważkość w tańcu jest charakterystyczna dla kultury Zachodu. Balet klasyczny – najbardziej rozpoznawalny na świecie taniec europejski – opiera się przede wszystkim na wrażeniu nieważkości, odrealnienia. Wrażenie to potęgują pointy, na których tancerki mogą wznieść się jeszcze wyżej nad ziemię. Tańczące zachodnie ciało jest więc lekkie, eteryczne, musujące – jak delikatne bąbelki z gazem, rozpływające się szybko w powietrzu. Nie znaczy to jednak, że performujące wschodnie ciało jest tych cech zupełnie pozbawione. Lekkość i skoczność właściwe są również indyjskim sztukom walki, na przykład południowemu *kalarippajatu*, ale i tańcom wywodzącym się z koszarów wojskowych, jak *purulia*, *serajkela* i *majurbhandź chau* – gdzie tancerze wykonują akrobatyczne skoki i salta. Także ludowy taniec *bhangra* z Pendżabu charakteryzuje się wyjątkową skocznością<sup>31</sup>.

Wszystkie wymienione przeze mnie indyjskie pozacodzienne techniki ruchu wywołują wrażenie nieważkości i lekkości. Nie da się tego jednak powiedzieć

27 S.D. MisirHiralall, *Confronting Orientalism. A Self Study of Educating through Hindu Dance*, Sense Publishers, Rotterdam 2017, s. 48 i 73–74.

28 W. Burkert, *Stwarzanie świętości: ślady biologii we wczesnych wierzeniach religijnych*, tłum. L. Trzcionkowski, Wydawnictwo „Homini”, Kraków 2006, s. 222.

29 Warto jednak zwrócić uwagę, iż celem tych praktyk jest moksza, czyli wyzwolenie z kręgu wcieleń, wyzwolenie z ciała. Do tego również dążą jogini. Opuszczenie cielesności następuje poprzez jej udoskonalenie i opanowanie.

30 A. Świrszczyńska, *Moje ciało musuje*, [w:] tejsze, *Wybór wierszy*, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 247.

31 Prawdopodobnie przyczyna jednak jest inna – *bhangra* to taniec rolników, wykonywany wśród wysokich zbóż i traw.



o klasycznych tańcach indyjskich, *bharatanatjam* stanowi tu wyjątek. Tyle że jest to taniec stosunkowo młody, oparty na zrekonstruowanych starożytnych tańcach *dasijattam* i *sadir nac*, połączonych z wytycznymi z *Natjaśastry*, ale inspirowany także baletem klasycznym – Rukmini Devi oraz indyjscy reformatorzy i twórcy potrzebowali nowego towaru eksportowego Indii, czegoś na miarę europejskiego baletu. Jednak energia, jaką wytwarza przy skoku indyjski tancerz, różni się od zachodniej. Wschodnie techniki taneczne charakteryzuje mocne osadzenie w ziemi – to z niej tancerki i tancerze czerpią siłę do skoku i obrotu.

Ośmielę się więc powiedzieć, że to *odissi* w swoim charakterze jest najbardziej „indyjskie” ze wszystkich klasycznych tańców tego kraju – ciężkie, uziemione, wręcz gliniaste<sup>32</sup>. Przypomina intensywne sandałowe perfumy z różą, świątynne kadzidło. Delikatne i zmysłowe ręce, w kontraście do nóg, poruszają się zaś gładko, jak nasmarowane olejem kokosowym.

Dolna część ciała tancerki ma być ciężka, mocno zakorzeniona w ziemi. Idealnym są silne, potężne uda i szerokie biodra. Nawet kostium ma podkreślać i uwydatniać biodra i pośladki. Góra ciała klasycznej tancerki ma być natomiast lekka, idąca ku górze lub – jak w przypadku *odissi* – do boku, ale w przeciwnym kierunku niż biodra i nogi. Uderzenie bosą stopą o ziemię uwalnia ruch poszczególnych części ciała. Przez „elastyczny duet Ziemi i stopy”<sup>33</sup> uruchamia się cały skomplikowany mechanizm, jakby w ciele działały koła zębate. Jak już pisałam, od ziemi idzie energia – to ona nadaje ciału ruch. Dźwięk dzwoneczków (*gungru*) przywiązanych do kostek daje impuls całemu ciału.

Bardzo ważna jest izolacja, gdyż w ciele tancerki rozgrywa się walka dwóch przeciwstawnych sił. Każda połowa ciała jest autonomiczna – dół funkcjonuje niezależnie od góry, jak osobny byt. Jednak oko od ruchu ręki nie jest już niezależne, są połączone. Ciało jest zarazem marionetką, która daje się prowadzić, i własnym przewodnikiem. Stopa nadaje impuls, porusza mechanizmem, oko prowadzi rękę, tułów, głowę.

Ciało jest znakiem, talizmanem. Stopy układają się w kształt swastyki – symbolu szczęścia, dłonie opowiadają złożone historie za pomocą skodyfikowanego języka gestów. Ciało mówi: jestem kobietą lub mężczyzną, jestem bóstwem lub jestem człowiekiem. A gdy tańczy, wciąż mówi, prowadzi nieustający monolog. Mówi o sobie, o postaci, jaką przedstawia, o czasie nierzeczywistym, o czasie rzeczywistym.

Ciało tancerki *bharatanatjam* jest jak litera *dewanagari*, jak drzewo – z pnia/tułowia rozchodzą się gałęzie/kończyny. W Kerali tancerki *mohinijattam* porównuje się do młodego ryżu kołyszącego się na wietrze. Tancerka *odissi* przypomina zaś krzew róžany – mocny, nisko przy ziemi skręcony pień, z którego wychodzą delikatne gałęzie z subtelnymi kwiatami. Jest jak bardzo zmysłowa, ale i drapieżna roślina, której korzenie stanowią silne nogi. Tancerka *bharatanatjam* wydaje się natomiast strzelistą palmą, giętką i mocną, wprowadzającą powiew świeżości,

<sup>32</sup> W indyjskiej kulturze pojęcie ciężkości czy przysadzistości nie jest postrzegane negatywnie. Porównanie chodu kobiety (czy też ruchów tancerki) do sposobu poruszania się słonicy czy krowy może być uznane za komplement.

<sup>33</sup> A. Świrszczyńska, *Moje ciało musi je*, dz. cyt., s. 247.

bryzy znad morza, w pobliżu którego rośnie. Ręce tancerki *bharatanatjam* rozłożone są na boki do *aramandi* – pozycji przypominającej pozycję drugą ręk w balecie, jakby chciały objąć widza lub cały świat. Górna część ciała jest więc znacznie szersza od dolnej, ciało zamyka się w pozycji diamentu. Ręce i nogi tancerki *odissi* układają się w *couk*, pozycję oryjskiego boga Dżagannathy.

Ciało kobiety tańczącej jest wbrew pozorom ciałem kobiety wyzwolonej – nie chowa ona wzroku, nie spuszcza głowy, oprócz sytuacji, gdy gra konkretną postać kobiecą, czyjaś małżonkę, pasterkę. Wtedy pojawiają się techniki codzienne, ale – jak już wspominałam – jeszcze bardziej uwydatnione, odwrócone, zintensyfikowane. *Kinesis* indyjskiej kobiety, tancerki, mitologicznej postaci i wyobrażenia na temat każdej z nich różnią się znacznie między sobą.

W samej czystej technice (*nrytti*) ciało jest ciałem nadkobiecym, uniwersalnym. Tancerka nie jest człowiekiem, lecz narzędziem. Ciało uosabia kosmos, ruchy kreślą mandale, rysują konstelacje gwiazd. Jak Śiwa, który wykonuje swój kosmiczny taniec. Ciało jest poszerzone o cały kosmos.

Ciało tancerki *odissi* nie jest tak naprężone i ekspansywne jak ciało tancerki *bharatanatjam*. Nie używa siły i męskiej energii (*tandawy*), onieśmiela kobiecością (*lasją*). Nie znaczy to jednak, że jest skromniejsze, wręcz przeciwnie. Kusząco wypina biodro, porusza klatką piersiową, zalotnie opuszcza wzrok, by zaraz przeszyć nim widownię. Zaskakuje widza. Kieruje uwagę raz na jednego, raz na drugiego, nie mruga.

### WALKA I PROTEST CIAŁA

Kolejnym powodem, dla którego moje ciało wybrało *odissi* (choć *bharatanatjam* uczyłam się dłużej, to oficjalnie zostałam tancerką *odissi*), mogła być niezwykła więź łącząca mnie z guru. Wcześniej miałam kilka nauczycielek *bharatanatjam*, ale żadna nie była taka jak Kavita. W *bharatanatjam* moja uwaga była rozproszona pomiędzy różne wzorce. Nie miałam więc poczucia bezpieczeństwa. Moje ciało było zdane na siebie, sama dla siebie zaczęłam być guru, nie wiedziałam, kogo mam słuchać, obserwować i naśladować. Moje nauczanie przebiegało więc w bardzo tradycyjny i prawidłowy – według indyjskich standardów – sposób. Pozwalałam swojemu ciału rządzić: nogom rozchodzić się z *aramandi* do *couku*, a rękami bardziej zamykać. Upłynniałam ruchy, stopy niechętnie odrywały się od ziemi. Była to moja forma protestu i tęsknoty za praktyką *odissi*.

Pomimo iż moje ciało wybrało *odissi*, najwięcej czasu poświęcałam w Polsce na praktykę *bharatanatjam*. W Warszawie jestem jedyną osobą, która tańczy oryjski taniec (i jedną z trzech w Polsce), *bharatanatjam* zaś, od ponad dziesięciu lat, mogę regularnie ćwiczyć z moimi czterema przyjaciółkami. Jedną z nich, Marta Krzemień-Ojak, tancerka *bharatanatjam* z ponaddwudziestotrzyletnim doświadczeniem w tej technice, pełni funkcję naszej guru w Polsce. Z praktyką *odissi* jestem zaś zupełnie osamotniona. Ćwiczące ciało potrzebuje innych ciał – by się wspierać, naśladować, rywalizować. Sposobem, aby nie zapomnieć *odissi*, jest więc nauczanie innych.

„Nie pokazuj mi, że się męczysz, masz mnie oszukać, że jest ci dobrze i sprawia ci to przyjemność!” – mówię do swoich uczennic tak, jak mówiła do mnie moja

guru. Tancerz okłamuje widza. Jego ciało podejmuje niezwykle wysiłek, naukę przypląca bólem, czasami kontuzją, ale obserwator widzi jedynie *śringaram* – wyraz twarzy oznaczający zadowolenie i spokój. Tancerz sprawia wrażenie, jakby nie podejmował żadnego wysiłku, choć okupione jest ono bólem i zmęczeniem. Złamane, wytrenowane ciało ma wysyłać sprzeczny sygnał. Jak tresowane zwierzę, które wykona sztuczkę, chociaż nie sprawia mu to przyjemności i jest wbrew jego naturze. Celem jest przyjemność umysłu. Codzienne sposoby poruszania się powstają tak, by osiągnąć maksymalny efekt przy minimum wysiłku.

Regularnie trenowane ciało w przerwach od nauki odczuwa jednak głód. Brakuje mu wysiłku, zmęczenia, rozciągnięcia, które są przecież źródłem cierpienia. Ciało domaga się energii. Czerpie również przyjemność z samokontroli:

*Najlepsze spośród form somaestetyki pragmatycznej łączą w sobie takie rozkosze transformacyjnego samopoddania się z surowymi dyscyplinami somatycznej samokontroli (postawy, oddechu, ruchu etc.). Dyscypliny takie przygotowują i organizują doświadczenie ekstatyczne, ale i stanowią kontrolowane pole, w obrębie którego inspirująca energia doświadczeń szczytowych może być wykorzystywana i zachowana dzięki systematycznym praktykom, które sprzyjają powtórnemu zdobywaniu tych szczytów w zdrowych kontekstach. Daje to pewność, że szykując się do kolejnego skoku w całkowite samopoddanie, możemy się oprzeć na asekurującej sieci zdyscyplinowanej samokontroli<sup>34</sup>.*

### DLACZEGO ODISSI?

Muzykolog Curt Sachs klasyfikuje tańce, wedle temperamentów, na introwertyczne i ekstrawertyczne<sup>35</sup>. *Bharatanatjam* jest tańcem ekstrawertycznym, *odissi* zaś introwertycznym, podobnie zresztą jak ja. „Zdają sobie oni [artyści – przyp. Z.K.S.] sprawę z tego, jak mocno i precyzyjnie cielesna ekspresja odsłania nasze umysłowe życie, pokazują w związku z tym, że nawet najbardziej zniuansowane przekonania, pragnienia i uczucia są odzwierciedlane w sylwetce, gestach i postawach naszych ciał i mimice twarzy”<sup>36</sup> – pisze Richard Shusterman. Taniec jest więc odbiciem nie tylko ruchu społeczności, ale i wewnętrznego ja, a z kolei ciało i jego świadomość manifestują się poprzez wybór i dopasowanie konkretnej formy tańca. „Świat mentalny, tak podatny na zmiany i kruchy, a przy tym w znacznym stopniu kształtowany przez prywatność i wolność indywidualną, dopomina się o uwagę i szuka potwierdzenia w cielesności”<sup>37</sup> – twierdzi Burkert.

Moje ciało wybrało *odissi*, bo potrzebowało wyciszenia, okiełznania *tandawy*, a wydobycia *lasji*. Inne tancerki powtarzały mi: „Do ciebie pasuje *bharatanatjam*, nie *odissi*. Jesteś na nie zbyt skoczna”. Co ciekawe, to wcale mnie nie zniechęciło, bo w końcu zdałam sobie sprawę, czego tak naprawdę mi brakuje.

Z Aleksandrą Michalską-Singh, Martą Krzemień-Ojak i Magdaleną Niernsee stworzyłyśmy w 2014 roku spektakl *Nayika – oblicza kobiecości*. Zdecydowałyśmy

<sup>34</sup> R. Shusterman, *Świadomość ciała...*, dz. cyt., s. 70.

<sup>35</sup> M. Mauss, *Sposoby posługiwania się ciałem*, dz. cyt., s. 557.

<sup>36</sup> R. Shusterman, *Świadomość ciała...*, dz. cyt., s. 12.

<sup>37</sup> W. Burkert, *Stwarzanie świętości...*, dz. cyt., s. 222.

zgodnie, że kobietę dojrzałą, świadomą swojej kobiecości i opanowaną dobrze przedstawi *odissi*, a wdzięcznym, radosnym, trochę infantylnym podlotkiem będzie tancerka *bharatanatjam*. Moje ciało, mój umysł, moje ja mówiły: nie chcę być podlotkiem, chcę, żeby widziano mnie jako świadomą kobietę. Choć czerpałam ogromną satysfakcję ze skoków, przysiadów, bo wykonywałam je dobrze technicznie i przychodziły mi z łatwością, ciało podskórnie pragnęło poszerzyć się w inną stronę – już nie wertykalnie, a horyzontalnie. Moje ciało mówiło do *odissi*: zapanuj nade mną, jeśli mam być wpasowane w określoną formę, to chcę doświadczyć właśnie takiej. Umysł był rozbiegany, szalony, ciało potrzebowało wyciszenia, opanowania i spokoju. Chciałam pokazać i udowodnić innym, że potrafię być kobieta.

Tym, co pomogło mi okiełznać moje przepełnione energią, nadaktywne ciało, była joga. Nauczyła mnie trwać w bezruchu, odpoczywać w nim, być świadomą każdej części ciała. W tańcu nie ma miejsca na *śawasana* – pozycję trupa. Tańczące ciało jest żywym organizmem, jej rolę może najwyżej odgrywać twarz, przybierając wyraz *śringara* lub *śanti* – pokoju.

„Ciało wyraża dwuznaczność istoty ludzkiej, będącej subiektywną wrażliwością doświadczającą świata, a zarazem postrzeganym w tym świecie przedmiotem”<sup>38</sup> – pisze Shusterman. Lubiłam swoją męską stronę – żywiołową *tandawę*. Bardzo lubiłam rolę Śiwy. Jednak każdy tancerz potrzebuje tych dwóch aspektów ludzkiej natury: energii *tandawy* i *lasji*. Poza tym moja *tandawa* była zbyt chłopcęca, dziecięca, pozbawiona płci. To nie był Śiwa rozszarpujący gołymi rękami tygrysa, lecz młody Krysna, który rozbijał dzbanki i kradł masło. Zaczęłam więc osiadać, wypychać biodro, uruchamiać klatkę piersiową, uspokajając oczy i dłonie, upłynniać je, rozleniwiać.

Po niemal dekadzie tańczenia *bharatanatjam* w moim życiu pojawiła się niespodziewanie nowa, zupełnie inna forma – tańce swingowe. Ciało ukształtowane w tańcu indyjskim zaczyna walczyć z codziennymi technikami zachodnimi – kolana próbują się otwierać, łokcie unosić, dłonie naprężyć. W pozacodziennych zachodnich technikach dominuje natomiast indyjski sposób poruszania ciałem. Czy stosowanie obu praktyk równocześnie było trudne?

Tancerka *odissi* ręce ma przy sobie – trochę tak, jakby chciała mieć nad nimi kontrolę, znajdują się one w zasięgu wzroku, blisko ciała, w każdej chwili można przyciągnąć je z powrotem. Ta potrzeba kontroli zaczęła mi przeszkadzać w tańcach swingowych, nie umiałam się bawić, improwizować. Trwałam w permanentnej kontroli własnego ciała. Czy wynikała ona z tego, że moje ciało nie było wyćwiczone w żadnej technice i musiałam je cały czas pilnować? Ilość kumulowanych, ściśniętych emocji spowodowała u mnie również mocne napięcia mięśniowe i blokady. Lata tanecznego gorsetu, tej samej energetycznej ramy spowodowały, że jakikolwiek wyrzut energii w nowy sposób nie był na początku możliwy. Ciało się przed tym broniło. Trzeba było zaczynać wszystko od początku. W moim ciele toczyła się więc rozpaczliwa walka: wszystkie techniki

38 R. Shusterman, *Świadomość ciała...*, dz. cyt., s. 21.

ścierały się, ciało czasami było narzędziem każdej formy, a czasami nie należało do żadnej z nich.

### CZYJ TO TANIEC – MÓJ CZY MAHARI?

Mówi się, że uczeń jest jak naczynie, do którego guru przelewa swoją wiedzę. Jeśli jednak zaczniemy w kółko przelewać ciecz z jednego naczynia w drugie, z każdym przelaniem będzie jej coraz mniej. Żeby ilość się zgadzała, trzeba dolewać czegoś nowego. Z czasem tego nowego będzie więcej niż tego, co było. Czy tak jest właśnie z tańcem indyjskim? Ile w naczyniu będącym współczesną tancerką *odissi* jest tańca *mahari*, a ile tańca dziesiątek poprzednich twórców i nauczycieli? Może zaledwie niewielki procent, a może tylko wspomnienie? Jednak „nie doświadczamy poruszenia w próżni, a wśród Innych. Dlatego też ruch ludzki jest zawsze symboliczny. Ruch jest kwestią jednostkowej kinetycznej wyobraźni kształtowanej w doświadczeniu życia razem z Innymi, a więc na tle społeczno-kulturowym”<sup>39</sup> – pisze Klimczyk. Mimo iż mistrzowie klasycznych tańców i teatrów indyjskich starają się dbać o nieskazitelność formy poprzez hermetyczność przekazu, ona zawsze będzie żyła i ewoluowała. „Walka o sposób dzielenia poruszanego powołuje do istnienia niekończącą się serię wcieleń, te zaś wcielenia mają przełożenie na formy taneczne, które je utrwalają bądź kontestują”<sup>40</sup> – zauważa Klimczyk. Mój indyjski taniec, moja praktyka jest jego i swoim własnym kolejnym wcieleniem, nowym sposobem i wersją poruszenia.

Czy ciało jest naczyniem? Czy raczej cieczą? A może plastyczną masą, lekko podsychającą, pod wpływem dotyku znacznie bardziej podatną i elastyczną, z czasem przyjemnie ciepłą? Zbyt długo urabiane staje się jednak lepkie i znów niepodatne na działanie. Ciało urabiane w jednej technice zaczyna wysychać, zastygając lub się lepić. Czy sięgnięcie po zupełnie inne, bardziej swobodne techniki jest zdradą? Należy zachować wierność tradycji i czystość formy, czy raczej słuchać potrzeb swojego ciała? Czego należy dolewać, by ta masa wciąż pracowała, ale strukturą przypominała siebie z samego początku? Każdy ruch ciała jest powtórzeniem ruchu nauczyciela, jak i własnym ruchem. Co więcej, jeśli do ruchu Kavity dodają swój ruch, powstaje trzeci, zupełnie nowy.

Tańczenie obcej kulturowo formy jest więc zbiorowym, wspólnym doświadczeniem, o którym pisała Hastrup – moim, guru, innych tancerek i widzów, ale także aktem kreacji, tworzenia nowych wcieleń mojej i ich kultury. Doświadczamy, uczymy i tworzymy siebie nawzajem.

O czym w takim razie mówi moje tańczące ciało i w jakim języku mówi, gdy tańczy? Czy opowiada historię *mahari*, *dewadasi*, czy może moją – współczesnej zachodniej tancerki? Być może każdą z nich. Może opowiada te historie zupełnie na nowo lub też milczy i kreśli tylko skomplikowane, niewzruszone mandale.

Poprzez doświadczenie społeczne i osadzenie w innej kulturze moje ciało – jako narzędzie poznania – pogłębiło własną samoświadomość i dokonało

<sup>39</sup> W. Klimczyk, *Wirus mobilizacji...*, dz. cyt., s. 16.

<sup>40</sup> Tamże, s. 20.

samopoznania. By nauczyć się *bharatanatjam*, musiałam rozłożyć je na części pierwsze, zdekonstruować i świadomie, w nowy sposób, złożyć na nowo. Konsekwencją może być jednak to, że ciało takie nie będzie już pasować do żadnego kontekstu<sup>41</sup>.

## BIBLIOGRAFIA

- Apffel-Marglin, Frédérique. *Wives of the God-King: The Rituals of the Devadasis of Puri*. Delhi-Oxford-New York: Oxford Univeristy Press, 1985.
- Barba, Eugenio. *Canoe z papieru*. Tłum. Leszek Kolankiewicz, Dagmara Wiergowska-Janke. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2007.
- Barba, Eugenio, Nicola Savarese. *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*. Red. wyd. pol. Leszek Kolankiewicz. Tłum. Jarosław Fret, Grzegorz Godlewski, Anna Górka, Grzegorz Janikowski, Agnieszka Jelewska-Michaś, Iwona Kurz, Marta Steiner, Grzegorz Ziółkowski. Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2005.
- Burkert, Walter. *Stwarzanie świętości: ślady biologii we wczesnych wierzeniach religijnych*. Tłum. Lech Trzcionkowski. Kraków: Wydawnictwo „Homini”, 2006.
- Divyasena S. *Essence and Essentials of Dance*. Chennai: Divyanjali School of Classical Dance and Music, 2006.
- Gaston, Anne-Marie. *Bharata Natyam. From Temple to Theatre*. New Delhi: Manohar, 2005.
- Hastrup, Kirsten. *Droga do antropologii. Między doświadczeniem a teorią*. Tłum. Ewa Klekot. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2008.
- Kersenboom-Story, Saskia. *Nityasumangali: Devadasi Tradition in South India*. Delhi: Motilal Banarsidass, 1987.
- Klimczyk, Wojciech. *Wirus mobilizacji. Taniec a kształtowanie się nowoczesności (1455–1795)*. T. 1: *Dworskie kroki*. Kraków: Universitas, 2015.
- Mauss, Marcel. *Sposoby postępowania się ciałem*. Tłum. Marcin Król. W: Marcel Mauss. *Socjologia i antropologia*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973.
- MisirHiralall, Sabrina D. *Confronting Orientalism. A Self Study of Educating through Hindu Dance*. Rotterdam: Sense Publishers, 2017.
- Peterson Royce, Anya. *Antropologia tańca*. Tłum. Jerzy Łumiński. Warszawa: Wydawnictwa UW, 2014.
- Shusterman, Richard. *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*. Tłum. Wojciech Małecki, Sebastian Stankiewicz. Kraków: Universitas, 2016.
- Tandon, Rekha. *Dance as Yoga. The Spirit and Technique of Odissi*. Niyogi Books: New Delhi, 2017.
- Zarrilli, Phillip B. *Kalaripayatu and Kathakali*. W: *Indian Dance: The Ultimate Metaphor*, red. Shanta Serbjeet Singh. New Delhi: Ravi Kumar Publisher, 2000.

Data wpłynięcia: 27 lipca 2020 r. Data zatwierdzenia do druku: 28 października 2020 r.

<sup>41</sup> O problemie odnalezienia się badacza w innej kulturze i tożsamości kulturowej pisał między innymi Richard Schechner. Zob. R. Schechner, *Przyszłość rytuału*, tłum. T. Kubikowski, Oficyna Wydawnicza „Volumen”, Warszawa 2000.

---

## DANCE AS AN INTERCULTURAL TOOL. AN ANALYSIS OF THE LEARNING PROCESS OF INDIAN CLASSICAL DANCE

Indian classical dance is a remarkable source of knowledge about the culture of the Indian Peninsula. Admired in theatres, community centres, at festivals, and Hindu temples across the world, the current form of this dance is a product of multiple cultures and 'bodily tools' developed over the centuries of people's migrations. Indian classical dance also says a lot about its performer. Does it matter who practices it? What processes take place in the body of a modern Western dancer who studies the Indian classical dance? Is her body prepared to accommodate a dance such as *odissi* or *bharatanatyam*? To what extent? Shaped by Western techniques and placed in modern reality, the body is hardly a blank slate. It needs to adapt to a new form. Can the history of ancient temple dancers be reflected in the body of a modern European dancer? This article analyses the author's learning process of two Indian classical dances, primarily *odissi* and also *bharatanatyam*. In her study she approaches her own body as the object of research, applying Richard Shusterman's concept of somaesthetics, or body consciousness, as the theoretical background.

**SŁOWA KLUCZOWE:** ciało, *bharatanatjam*, *odissi*, samoświadomość, *mahari*

**KEY WORDS:** body, *bharatanatyam*, *odissi*, self-awareness, *mahari*