

Katarzyna Skiba

ZNACZENIE CIAŁA W KLASYCZNYCH TRADYCJACH TAŃCA INDYJSKIEGO W KONTEKŚCIE PRZEMIAN SOCJOKULTUROWYCH

Zmiany w podejściu do cielesności w tradycjach klasycznego tańca indyjskiego w znacznym stopniu odnoszą się do historycznego kontekstu formowania się i transformacji owych tradycji. Przeobrażenia społeczno-kulturowe w Azji Południowej wraz z upowszechnieniem praktyki tańca indyjskiego na Zachodzie wpływały na wizję ciała tancerza, które ulegało szerzącym się na przestrzeni ostatniego stulecia tendencjom: od sanskrytyzacji po sekularyzm. Analiza zmian w estetyce klasycznego tańca indyjskiego w odniesieniu do zjawiska postkolonializmu i globalnej nowoczesności służy ukazaniu współzależności między znaczeniem ciała performerów a ogółem nurtów i ideologii, kształtujących jego poglądy i tożsamość.

SPOŁECZNE UWARUNKOWANIA PROCESÓW FORMOWANIA SIĘ KLASYCZNEJ POSTACI TAŃCA INDYJSKIEGO

Klasyczne formy tańca w Indiach wyodrębniły się w pierwszej połowie XX wieku, w procesie „renesansu” regionalnych tradycji, spełniających rozmaite funkcje religijne¹. Część z nich wywodzi się z lokalnych odmian tańca świą-

¹ Niektóre tradycje tańca indyjskiego, zanim uzyskały status sztuk klasycznych, stanowiły sposób adoracji świątynnych bóstw (na przykład tradycje *bharatanatjam*, *odissi*), rytuał odtwarzania mitycznych wydarzeń bądź środek propagowania treści hinduizmu.

tynnego, stanowiących ważny element hinduskiego obrządku, zwłaszcza w sanktuariach południowych Indii i Orissy. Rytualny charakter tych praktyk utrzymywał się do czasu podjęcia przez brytyjskich kolonizatorów kampanii *anti-nautch movement* w końcu XIX wieku (w myśl szerzenia oświaty i „moralnych reform”). Terminem *nautch* (angielską wersją wyrazu *nāc*, oznaczającego w hindi „taniec”) określano zarówno kontynuatorki tradycji tańca świątynnego, zwane *dewadasi* (sansk. *devadāsī* – „służebnica/niewolnica Boga”) lub – w odniesieniu do obszaru Orissy – *mahari* (or. *mahārī* – „kobieta Boga”), jak i artystki występujące na dworach lokalnych patronów oraz kurtyzany biegle w sztuce tańca i uliczne tancerki, których podstawowym źródłem zarobku była prostytutka. Brytyjski dyskurs kolonialny szybko zamienił świątynną służbę *dewadasi* w „formę wyzysku” i „społeczne zło”, którym należało się czynnie przeciwstawić², a pozostałe przedstawicielki sztuki tańca w Indiach naznaczył stygmatem, utożsamiając je z kobietami „lekkich obyczajów”. Niechlubny wizerunek indyjskiej tancerki, uformowany w rezultacie kolonialnej propagandy, mocno oddziaływał na wyobraźnię wielu Indusów³ aż do momentu podjęcia inicjatyw na rzecz odnowy tańca indyjskiego w latach trzydziestych XX wieku. Do tego czasu sztuka tańca przekazywana była w Indiach w sposób „kameralny” i znajdowała szersze uznanie jedynie w wykonaniu mężczyzn, w których przypadku nie było wątpliwości, że to ich artystyczny kunszt, a nie ciało, stanowi rzeczywisty obiekt zainteresowania patronów⁴. W związku z tym kobiety dbające o swoją reputację obawiały się obierania ścieżki scenicznej kariery. Ostracyzm wobec tancerek *nautch* oraz utrata patronatu władców przyczyniły się do drastycznego spadku ich liczby. Nie mając innego źródła dochodu, wiele z nich rzeczywiście zaczęło utrzymywać się z prostytutki. Niektóre znalazły zatrudnienie w przemyśle filmowym, przemieniły się w śpiewaczki, eliminując jednak element tańca ze swoich występów.

Odrodzenie tradycji tanecznych Indii zbiega się w czasie z okresem nasilających się tendencji nacjonalistycznych, nurtów reformatorskich i aktywności takich instytucji, jak Towarzystwo Teozoficzne⁵, Brahma Samadź⁶ czy

² Podobnie jak zwyczaj wczesnego zamążpójścia, krytyce poddano zwłaszcza wiek, w którym dziewczynki poświęcano świątynnej służbie, a także zakaz zawierania małżeństw przez *dewadasi*.

³ Sami Indusi nie tylko ulegli propagandzie *anti-nautch movement*, ale także wielu z nich przyłączyło się do tego ruchu. Kampania miała poparcie zwłaszcza wśród wyżej postawionych przedstawicieli bengalskiej klasy średniej (tak zwanych *bhadralok*).

⁴ U. A. Coorlawala, *Ruth St. Denis and India's Dance Renaissance*, „Dance Chronicle” 1992, Vol. 15, No. 2, s. 130.

⁵ Towarzystwo Teozoficzne – organizacja założona w 1875 roku w Nowym Jorku przez Helenę Bławatską, propagująca teozofię – światopogląd religijno-filozoficzny, łączący koncepcje panteizmu, buddyzmu, neoplatonizmu. Związana z nim była między innymi tancerka i reformatorka tańca klasycznego – Rukmini Devi Arundale.

Arja Samadź⁷. W obronie tradycji tanecznych wystąpiły głównie środowiska nowych miejskich elit urzędniczych pochodzenia bramińskiego, szybko adoptujące nowy typ europejskiej edukacji, a wraz z nim zachodnie idee, takie jak nacjonalizm czy niepodległość. Wpływowi myśliciele i działacze ruchów niepodległościowych głosili poczucie narodowej tożsamości i jedności Indusów, odwołując się do idei wspólnego dziedzictwa duchowego i kulturowego Indii. Postulaty te inspirowały ówczesnych filozofów i teoretyków sztuki. Znamienną rolę odegrał wśród nich Ananda Coomaraswamy, który wykreował wizerunek boga Śiwy Nataradży – „Króla Tańca”, przyczyniając się do upowszechniania wizji tańca indyjskiego jako praktyki religijnej i duchowej. W swym zbiorze esejów zatytułowanym *The Dance of Shiva – Fourteen Indian Essays* (1918) ukazał metafizyczny wymiar tańca Śiwy, umacniając przekonanie o sakralnej naturze indyjskich tradycji tanecznych. Miało to bardzo istotny wpływ na kierunek rozwoju zrekonstruowanych form tańca klasycznego. Zainspirowani poglądami Coomaraswamy’ego reformatorzy tradycji kształtowali nowe oblicze tańca indyjskiego, który odzwierciedlać miał głęboko duchowy charakter narodu indyjskiego i jego kulturowego dziedzictwa.

Chcąc zrehabilitować potępione instytucje tańca, zaczęto zwracać uwagę na walory piękna indyjskich form scenicznych i zasługi *dewadasi* w kultywowaniu tradycyjnych wartości estetycznych, określonych w traktacie *Natyaśastra*. Krąg reformatorów uznał *sadir* (prototyp *bharatanatjam*) za najczystsza i najbardziej autentyczną tradycję tańca skodyfikowanego w *Natyaśastrze*. Tego rodzaju odniesienie do autorytatywnych dzieł sanskryckich stało się dominującą praktyką przy poświadczaniu statusu „klasyczności” kolejnych form tańca indyjskiego.

Lokalne tradycje taneczne poddane zostały procesom rekonstrukcji, w których istotną rolę pełniła tendencja do „sanskrytyzacji” i „hinduizacji” restytuowanych tradycji. W wyniku tych zabiegów powstały nowe tradycje (określane dziś terminem „klasycznych”), które charakteryzowały się tendencją do wywodzenia podstaw swojej estetyki od dzieł sanskryckich teoretyków sztuki oraz repertuarem zaczerpniętym z mitologii hinduizmu. Odwoływanie się do spuścizny sanskrytu, zwłaszcza epoki wedyjskiej, stanowiło jedną ze strategii

⁶ Brahma Samadź – stowarzyszenie religijne założone w 1828 roku w Kalkucie przez Rammohana Roya, które odegrało znaczącą rolę w rozbudzeniu świadomości narodowej w dobie dążenia Indusów do niepodległości. Jego członkowie odwoływali się do tradycji okresu wedyjskiego, lecz także postulowali program reform społecznych, dążący między innymi do wyeliminowania podziałów kastowych i zniesienia niektórych praktyk hinduizmu, na przykład zwyczaju samospalenia wdów (*sati*) czy aranżowania małżeństw dzieci.

⁷ Arja Samadź – towarzystwo założone przez Dayanandę Saraswatiego w 1875 roku w Bombaju. Miało duże znaczenie dla rozwoju hinduskiego nacjonalizmu i związanej z nim nietolerancji wobec muzułmanów i wyznawców innych religii w Indiach. Postulowało „powrót do Wed”, oczyszczenie hinduizmu z wszelkich obcych wpływów i promowało ideę indyjskiego państwa opartego na ideałach hinduskiej *dharmy* („prawości”).

reformatorów doby „hinduskiego renesansu”, którzy postulowali wyeliminowanie z hinduizmu rozmaitych praktyk, uznanych za nieetyczne czy irracjonalne, a także wyrugowanie obcych wpływów (muzułmańskich, zachodnich). W myśl postulatu „oczyszczenia tańca” i podkreślenia jego związku ze sferą religii popularne w tańcu dworskim i świątynnym wątki miłości zmysłowej ograniczono na rzecz podań sławiących potęgę, heroizm i moralność hinduskich bogów i bohaterów oraz ideałów pobożności w duchu *bhakti*⁸. Równoległe często towarzyszące przedstawieniom pieśni o tematyce miłosnej wyparte zostały przez hymny dewocyjne (*bhadźany*). Taniec kobiecy miał odtąd ucieleśniać propagowany wówczas wizerunek kobiety biernej, skromnej, wstydlivej, cnotliwej, powściągliwej w wyrażaniu nie tylko swojej seksualności, ale i indywidualności.

„Hinduizacja” dotyczyła także stroju i kompozycji przedstawienia, co wiadać zwłaszcza w przypadku tradycji *kathak*, która w toku rozwoju ulegała silnym wpływom islamu. Klasycznym kostiumem tancerki *kathaku* stała się długa spódnica⁹, a zamiast przejętego na muzułmańskich dworach zwyczaju zakrywania głowy chustą (*dupattā*) tancerki zaczęły wpinać we włosy kwiaty. W strukturze spektaklu wprowadzono zmiany, które redukowały typowo muzułmańskie sekwencje, na przykład *salāmi* – powitalna część występu, przywodząca na myśl modlitewne gesty wyznawców islamu, zastąpiona została wstępem nazwanym sanskryckim odpowiednikiem słowa *salāmi* – *vandnā*, które określa oddawany w tańcu pokłon bóstwu (jako rodzaj inwokacji) bądź nauczycielowi (*guru-vandnā*). Wstęp ten wykorzystuje elementy nawiązujące do popularnej obyczajowości hinduskiej, odwołujące się do zespołu gestów rozpoznawalnych w kontekście religijnym przez większość Hindusów. Jednocześnie rozbudowano sekwencje ilustrujące sceny z mitologii hinduizmu, zwłaszcza motyw igraszek Kriszny z pasterkami (*kṛṣṇa-līlā*), interpretowany w tym kontekście w kategoriach miłości człowieka do boga.

By odciąć wyobrażenia o klasycznych formach tańca indyjskiego od napiętnowanej instytucji *dewadasi* i nadwornych tancerek, wyizolowano je także z poprzedniego środowiska: świątyń¹⁰, dworów, rezydencji zamożnych patronów (co wiązało się także z zanikiem dawnych form patronatu ze strony lokalnych władców). Miejscem edukacji artystycznej stały się szkoły tańca (otwarte dla szerokich kręgów społecznych), spektakle zaś przeniesiono na

⁸ *bhakti* – nurt filozoficzno-religijny, oparty na ideale zarliwej pobożności i miłości do Boga (pojmowanego jako bóg osobowy bądź jako abstrakcyjny, wszechogarniający absolut). Zrodził się w południowych Indiach około VII w. n.e. i następnie rozprzestrzenił się na północy subkontynentu około XIV w., głównie w łonie tradycji hinduistycznych.

⁹ Miniatury mogolskie z okresu panowania Akbara przedstawiają nadworne tancerki *kathaku* w krótkich, obcisłych bluzkach, wąskich spodniach i spódnicach ponad kolano.

¹⁰ Dotyczy to szczególnie tradycji *dewadasi*, których świątynne usługi nazbyt kojarzyły się z prostytucją. W przypadku teatru tańca *kathakali*, tradycyjnie wykonywanego przez mężczyzn, część widowisk wciąż odbywa się na terenie świątyń.

sceny. Ponadto, zachodnie sławy tańca, takie jak Anna Pawłowa, goszcząc na indyjskich scenach w latach dwudziestych XX wieku, poprzez swoją fascynację i zainteresowanie tańcem azjatyckim rozbudzały entuzjastyczne nastroje i inspiracje w indyjskich artystach i publiczności. Reformatorzy tańca (Rukmini Devi Arundale, Uday Shankar, Madame Menaka, Ram Gopal) współpracowali z europejskimi balerunami, czerpiąc inspiracje ze sztuki baletu. Rezultatem tych przedsięwzięć był szereg innowacji w zakresie techniki tańców klasycznych. Niektóre z kompozycji, przez włączenie elementów zachodnich technik tańca klasycznego oraz indyjskich tańców ludowych, tak dalece odbiegały od klasycznych kanonów, iż uznane zostały za osobny nurt teatru tańca indyjskiego, określane najczęściej mianem „modern Indian dance”.

Wyselekcjonowane tradycje tańca klasycznego, odnoszące się do spuścizny sanskrytu, zostały zrehabilitowane jako ucieleśnienie ducha Indii okresu wedyjskiego. Popularyzacja panindyjskiego „klasycznego tańca indyjskiego” poza świętą przestrzenią pociągnęła za sobą postępujący proces jego sekularyzacji, paradoksalnie jednak deklarowano jego „sakralny” charakter. Kreowana przez krąg reformatorów wizja panindyjskiego tańca klasycznego jako duchowej praktyki, będącej wytworem kultury sanskrytu, wpisywała się w postulat wspólnego dziedzictwa narodowego i romantyczną wizję Orientu jako ostoji duchowości. Tego typu wyobrażenia podtrzymywały „interkulturowe” produkcje „tańca orientalnego” w wykonaniu zagranicznych sław, takich jak Ruth St. Denis.

Literatura sanskrycka stała się istotnym punktem odniesienia dla sztuki tańca klasycznego, zwłaszcza jeśli chodzi o technikę, repertuar, a także filozoficzne podstawy zasad estetyki i poświadczania jego religijnego znaczenia. Estetyka klasycznych tradycji tańca została zdominowana przez zasady skodyfikowane w sanskryckich traktatach. Artysta miał za zadanie wierne odtworzenie kanonu, posługując się umownym językiem mimiki, gestów i ruchów ciała, co znacznie ograniczało możliwość autoekspresji. Poddane sztywnym konwencjom ciało pozostawało głównie narzędziem do wyrażenia treści religijnych za pomocą określonych symboli. Tancerz pozostawał w pewnej izolacji od innych artystów na scenie. Unikanie fizycznego kontaktu między tancerzami i jakiegokolwiek formy intymności między nimi można interpretować jako odzwierciedlenie postkolonialnych uwarunkowań – poddania cielesności pod kontrolę intelektu (co miało między innymi świadczyć o „czystości” tancerek). Uczucia, takie jak miłość, przekazywane miały być wyłącznie za pomocą skodyfikowanego języka ciała. W związku z tym nacisk w klasycznym tańcu indyjskim położony jest bardziej na technikę i wyczerpujący trening ciała niż na wyrażanie osobowości i indywidualności tancerza. Wcielanie się artystów w mityczne postaci uniemożliwia zresztą możliwości autoekspresji. Doskonałość rozumiana jest jako wierne odtworzenie kanonu estetycznego i wywołanie w odbiorcy przeżycia estetycznego (*rasa*). W przypadku tańców tradycyjnie wykonywanych solo (na przykład *kathak*) w miejsce

podziału na role jeden tancerz naprzemiennie odgrywa rolę kilku postaci. Prezentacje nastrojów często nawiązują do konwencji ilustrowania bohaterów i bohaterek *nāyaka-nāyikā bheda*, znanej przede wszystkim z klasycznej literatury sanskryckiej. Zgodnie z tym schematem postaci (zwłaszcza kobiece) prezentowane są jako pewne „typy”, którym przyporządkowane są określone emocje, jakie mogą towarzyszyć miłosnym relacjom (na przykład *vāsakasajjā nāyikā* – wystrojona bohaterka w oczekiwaniu na przybycie ukochanego, *kalahāntarītā nāyikā* – bohaterka skłócona z kochankiem, *virahotkaṅṭhitā nāyikā* – bohaterka trawiona tęsknotą za kochankiem). Konwencja ta jest często wykorzystywana przy ilustrowaniu miłosnych opowieści. Umowne pozy i ruchy ciała sygnalizują stan emocjonalny odgrywanej postaci. Bohaterskie czyny bogów prezentowane są w sposób żywiolowy, dynamiczny, utrzymywane są w stylu *tāṇḍava* – tańca przypisywanego bogu Śiwie w jego groźnej, niszczycielskiej postaci. Taniec ten najczęściej służy zobrazowaniu aktu poskromienia demonów przez bóstwa (w szczególności przez Śiwę, Kali, Ramę lub Krisznę).

Techniczna wirtuozeria i ciało performerów w klasycznym tańcu indyjskim stanowią zatem środek do osiągnięcia celu – wzbudzenia w odbiorcy uczuć „wyższego rzędu”, dzięki przekonywającemu odegraniu mitycznych narracji i towarzyszących zdarzeniom emocji bohaterów.

BRZEMIEŃ ORIENTALIZMU I KOLONIALNEJ PRZESZŁOŚCI

Rosnąca liczba artystów i badaczy przyznaje, iż klasyczne tradycje tańca indyjskiego operują symbolicznymi reprezentacjami, wywiedzionymi z hinduskiego światopoglądu, które hołdują orientalistycznym, zafałszowanym wizjom Wschodu, wypracowanym w warunkach kolonizacji. Wskazują oni na instrumentalną rolę hinduskich symboli i wizerunków, stanowiących idiom „klasyczności” tańca, w udowadnianiu kolonizatorom niezależności, integralności i historyczności indyjskiej kultury i narodu. Portretowane w klasycznym spektaklu „idealne typy” bohaterów odzwierciedlają feudalny i patriarchalny porządek. Takie podejście w kwestii interpretacji kanonu klasycznych tradycji tańca indyjskiego podziela między innymi Shobhana Jeyasingh – przedstawicielka tradycji *kathak*, tworząca nowatorskie, eklektyczne choreografie:

Popularna zwłaszcza na Zachodzie fikcja Orientu jako krainy fundamentalnych wartości i ponadczasowych prawd duchowych, egzotycznych kobiet i barwnych rytuałów wciąż prezentowana jest audytorium w Londynie czy Nowym Yorku... Ten ograniczony, historycznie nieadekwatny, „nieżyciowy” koncept Wschodu nie jest odosobnionym przypadkiem. Stanowi raczej symptom bardziej ogólnych, nierównych relacji władzy

między Wschodem a Zachodem. Zachód jest odwiecznym antropologiem, posiadającym „zasoby”, by obserwować, badać i „wyjaśniać” egzotyczne kultury. Jest to rodzaj kolonizacji poprzez kategoryzację i przejaw dążenia do „dominacji”¹¹.

Zagraniczna publiczność oczekuje, by klasyczny taniec indyjski korespondował z jej wyobrażeniami o nim – był ponadczasowy (niezmienny), tajemniczy (niezrozumiały), ekstatyczny, starożytny... Taką właśnie wizję Indie oferują zachodniemu odbiorcy, a zdobyte dzięki niej uznanie stwarza możliwość samookreślenia się w opozycji do „innego” Zachodu i budzi w Indusach poczucie godności jako narodu, powstającego po latach ekonomicznego wyzysku¹².

Orientalistyczna reprezentacja tańca indyjskiego nie jest jedynie wizją prezentowaną zachodniej publiczności, lecz dominuje także na scenach indyjskich metropolii. Bharucha lokuje ją w obrębie tak zwanej „kultury festiwali” („tradycji wynalezionych”), twierdząc, iż:

[...] praktyka reifikacji indyjskiej tradycji i odnoszenia jej do sanskryckich źródeł w celu roztoczenia aury antyczności i autentyczności uwydatnia system władzy, promującej kulturę zgodnie z politycznymi potrzebami, modą i wymogami międzynarodowego rynku¹³.

Klasyczny taniec indyjski, adaptując zachodnie, romantyczne wizje Indii, zamiast ukazywać autentycznego ducha indyjskiej kultury, jawi się raczej jako „ucieleśnienie” nacjonalistycznej ideologii, służące zmanifestowaniu odmienności narodu indyjskiego. Według Benedicta Andersona, idea „nowoczesności” w zdekolonizowanych państwach realizowana była poprzez antykolonialny nacjonalizm i postkolonialny projekt budowania narodowej tożsamości. Konstrukcja „wspólnoty wyobrażonej” w postaci narodu służyła wzmocnieniu suwerenności państw zdekolonizowanych poprzez zaznaczenie kulturowej odrębności od kolonizatorów. Zdaniem Pallabi Chakravorty i innych badaczy tańca indyjskiego, rekonstrukcja tradycji tanecznych stanowiła część nacjonalistycznego projektu.

Po uzyskaniu niepodległości pojawiła się potrzeba „oczyszczania” wyobrażeń na temat indyjskiego narodu (w szczególności indyjskiej kobiety tancerki) z wszelkich obcych wpływów czy powiązań ze sferą profanum i seksualności. Propagowano w tym celu wizerunek „Matki Indii” jako symbolu protektorki narodu, związanej ze sferą ogniska domowego – ostoi rdzennej kultury, rodzimych wartości i obyczajów. Miało to także wpływ na reprezentację płci i emocjonalności w tradycyjnym spektaklu tańca klasycznego,

¹¹ P. Chakravorty, *From Interculturalism to Historicism: Reflections on Classical Indian Dance*, „Dance Research Journal” 2000–2001, Vol. 32, No. 2, s. 114.

¹² U. A. Coorlawala, op. cit., s. 147–148.

¹³ P. Chakravorty, *From Interculturalism to Historicism...*, op. cit., s. 114.

zwłaszcza przy portretowaniu postaci kobiecych. Reformatorzy indyjskich tradycji tańca starali się go zupełnie zdystansować od potępionej sztuki *nautch*, kojarzonej z rozpustą i wyuzdaniem. Znamienne w tym kontekście stało się także przedstawianie na scenie idealnych typów bohaterek zaczerpniętych z hinduskiej mitologii, jak bezwzględnie wierna i poslušna żona walecznego Ramy – Sita, oddana bogu Krisznie Radha¹⁴ czy poskramiająca demony bogini Kali. Zdaniem niektórych tancerzy i choreografów, owe klasyczne konwencje reprezentacji płci stają się coraz bardziej nieadekwatne do doświadczenia współczesnego człowieka i niewystarczające do uzewnętrznienia jego codziennych przeżyć.

Zdaniem Royony Mitry, brak swobody wykroczenia poza sztywne kanony tradycji czyni z ciała tancerza klasycznego ofiarę ideologii. Takie ciało okazuje się bezsilne, staje się tylko narzędziem do wyrażania treści pochodzących z zewnątrz (społecznie uwarunkowanych), traci swoją zdolność „myślenia”, ucieleśniając doświadczenie odizolowane od sfery intelektu. W rezultacie pozostający w tym schemacie tancerz jawi się jako wyzuty z własnej tożsamości¹⁵.

Ta schematyczność posługiwania się własnym ciałem w celu wyrażenia ideologii lub religijnych znaczeń stopniowo ulega przełamaniu, czego wyrazem jest rozwijający się w łonie klasycznych tradycji tańca indyjskiego nurt innowacyjny. Wraz z docenieniem i chęcią zmanifestowania potencjału ludzkiego ciała do głosu dochodzą indywidualne emocje artysty, które może on w pełni uzewnętrznić dzięki improwizacji i pełnemu wykorzystaniu możliwości ruchu.

MOTYWY PODEJMOWANIA EKSPERYMENTÓW

Rozwijające się nurty innowacyjne przeważnie mają na celu umiejscowienie klasycznych form tańca indyjskiego w kontekście współczesności. To przełamywanie ograniczeń „klasyczności” na rzecz eksplorowania nowych środków artystycznej ekspresji można interpretować jako próby wyzwolenia się z tradycyjnych schematów reprezentacji, wypracowanych w warunkach dominacji.

¹⁴ W świetle nurtów *bhakti* Radha jest symbolem duszy ludzkiej pragnącej zjednoczenia z Bogiem oraz synonimem bezgranicznej miłości do niego. Tradycyjne spektakle *kathaku* żywo eksplorują motyw miłosnych igraszek Radhy i Kriszny, przy czym najbardziej eksponowanymi przez tancerza cechami charakteru Radhy są: wstydlivość, nieśmiałość, delikatność, ucieleśniane poprzez określone ruchy, gesty i miny, jak symulowanie zasłaniania twarzy chustą czy spuszczonego wzrok.

¹⁵ R. Mitra, *Cerebrality: Rewriting Corporeality of a Transcultural Dancer*, s. 5, [online], <http://www.digitalcultures.org/Library/Mitra.pdf> [dostęp: 04.07.2012].

Współcześni artyści coraz częściej odrzucają znamiona rekonstrukcji w duchu fundamentalizmu hinduskiego i nacjonalistycznej propagandy. Utrzymują oni, iż tradycyjne tematy, ograniczone do sanskryckich dramatów i hinduskiej mitologii, jak i schematyczne wzorce ekspresji uczuć za pomocą skodyfikowanego języka gestów, ruchów, mimiki i charakteryzacji stają się coraz bardziej odległe od doświadczenia współczesnego człowieka, przez co sztuka traci na aktualności i krąg jej rzeczywistych odbiorców (rozumiejących język przekazu i zdolnych do przeżycia estetycznego *rasa*) zacieśnia się do grona wyznawców hinduizmu, zaznajomionych z prawidłami indyjskiej estetyki. Twórcy ci wychodzą z założenia, iż warunkiem zachowania żywotności i autentyczności tradycji jest dopasowanie jej do aktualnych potrzeb i oczekiwań człowieka. W ich rozumieniu nowoczesność nie stoi w opozycji do tradycji, lecz służy jej podtrzymaniu, rozwojowi i zapobiega pogłębianiu się przepaści pomiędzy codziennym doświadczeniem tancerza a odgrywaną na scenie rolę hinduskich bogów i mitycznych bohaterów, jaką wyznacza mu klasyczna konwencja.

Twórcze poszukiwania nowych form wyrazu doprowadziły choreografów do wypracowania własnego języka ekspresji i poszerzenia repertuaru o tematy współczesne. Treścią tańca stały się między innymi dylematy jednostki w obliczu gwałtownych przemian ekonomicznych, społecznych i kulturowych. Spektakle zaczęły służyć manifestowaniu sprzeciwu wobec nietolerancji, nierówności klasowych, konfliktów na tle religijnym, przemocy i innych problemów występujących w niepodległych Indiach. Dla artystów dążących do usunięcia ze swej sztuki znamion hinduskiego nacjonalizmu sekularyzacja tańca stała się wręcz hasłem przewodnim. Dążenie choreografów do „uwolnienia” tańca z religijnych asocjacji motywowane jest między innymi chęcią zdystansowania się od narastającej fali hinduskiego fundamentalizmu i eskalacji przemocy na tle religijnym, wspieranej przez prohinduskie ugrupowania polityczne. Zamieszki, jakie miały miejsce na subkontynencie indyjskim po zburzeniu meczetu w Ajodhji, skłoniły choreografów do refleksji nad znaczeniem ciała performerów w kontekście konfliktów społecznych. Tancerze, tacy jak Mrinalini Sarabhai czy Maya Krishna Rao, chcąc wyrazić otwarty sprzeciw wobec przemocy i nietolerancji, tworzą choreografie nie tylko dystansujące się od religijnych (hinduskich) narracji, lecz będące głosem krytyki patriarchalnej polityki i religijnego fanatyzmu.

Zdaniem Anyanyi Chatterjee, jeden z głównych dylematów towarzyszących próbom zneutralizowania tych narracji dotyczy tego, jak „zsekularyzować” własne ciało uwikłane w sieć konotacji, wyrażających się poprzez mimikę, gesty, specyficzne ruchy, które sugerują określoną tożsamość religijną, kulturową i etniczną. Czy usunięcie komunikatów wysyłanych przez tańczące ciało, odnoszących się do sfery religii, nie implikuje eliminacji wszelkiego ruchu wypływającego ze specyfiki indyjskiej kultury? Czy tego rodzaju odcięcie się od korzeni nie zostanie odebrane jako przejaw inspiracji Zacho-

dem? Owe pytania skłaniały artystów do poszukiwania ruchu wolnego od religijnych, a jednocześnie kulturowych znaczeń. Jednym z choreograficznych rozwiązań jest realizowana na różne sposoby hybrydalność. W celu osłabienia religijnego wydzźwięku tańca klasycznego włącza się do niego elementy indyjskich tańców ludowych, uznawanych za tradycje świeckie, oraz indyjskich sztuk walki, które nie uległy procesom sanskrytyzacji. Chcąc nadać swojej sztuce bardziej uniwersalny charakter, niektórzy artyści łączą ją z takimi tradycyjnymi dyscyplinami, jak joga i *kalaripajattu*, których praktyka upowszechniła się także poza indyjskim kręgiem kulturowym. Klasyczny język gestów i ruchów bywa wykorzystywany do wyrażenia treści wywiedzionych z innych kultur i religii – w myśl koncepcji, iż sekularyzm w Indiach powinien być realizowany poprzez pluralizm religijny. Warstwa tekstualna spektakli ulega wzbogaceniu dzięki zaadoptowaniu muzułmańskiej i europejskiej literatury. Hołdowanie idei pluralizmu religijnego i kulturowego wyraża się także przez wykorzystanie w choreografii ruchów zaczerpniętych z tradycji tańca derwiszy, flamenco, tańca współczesnego i innych zagranicznych stylów. Coraz więcej choreografów decyduje się także na komponowanie tanecznych układów do zachodniej muzyki. Posługując się klasycznymi konwencjami, tancerze odgrywają także zachodnie sztuki teatralne, na przykład dramaty Szekspira czy tragedie antyczne. Dystansowanie się od hinduskich narracji jest typową tendencją muzułmańskich środowisk artystycznych, zwłaszcza w Pakistanie.

Innowacyjne choreografie poruszają także kwestie tożsamości, społeczności, dziedzictwa i tradycji. Są to tematy podejmowane zwłaszcza przez artystów z kręgów indyjskiej, pakistańskiej i bangladeskiej diaspory w Ameryce i Wielkiej Brytanii, często identyfikujących się zarówno ze światem Wschodu, jak i Zachodu. Przeniesienie praktyki tańca poza granice Indii, napływ obcych idei, jak również przemiany w świadomości Indusów stanowią motywy skłaniające coraz większą liczbę artystów do podejmowania twórczych eksperymentów i poszukiwania nowych form wyrazu. Zetknięcie się z zachodnimi stylami tańca (w szczególności z baletem i tańcem współczesnym) owocuje nie tylko powstawaniem eklektycznych choreografii, lecz także nową waloryzacją cielesności. Tradycyjne zasady estetyki ulegają przewartościowaniu, zwłaszcza instrumentalna rola ciała, umowny charakter przekazu emocji oraz ograniczony do hinduskiej mitologii repertuar.

W POSZUKIWANIU WŁASNEGO RUCHU

Za jedną z najbardziej uznanych autorek eksperymentów z klasyczną postacią tańca indyjskiego uchodzi Kumudini Lakhia. Jako pierwsza uczyniła ona z *kathaku* formę tańca wyrażającego abstrakcyjne idee oraz kondycję współczesnego człowieka. W jej przekonaniu, klasyczny taniec zastygł w statycz-

nym świecie admiracji Indii i utracił związek z realnym życiem i indyjską rzeczywistością. Eksplorowanie niewykorzystanych możliwości ruchu i przestrzeni miało służyć zniwelowaniu tej przepaści.

Lakhia odbyła trening u mistrzów tradycji *kathak*, skupionych przy szkole Kathak Kendra w New Delhi. W systemie tradycyjnego przekazu wiedzy z nauczyciela na ucznia (sansk. *guruśiṣyaparamparā*) – jak wspomina – nie było miejsca na kreatywność czy pytania. Adept miał być wierną kopią swojego nauczyciela, a powtarzanie stworzonych przez mistrzów choreografii w niezmiennym kształcie stanowiło wyznacznik autentyczności. „Zmianianie tradycji postrzegane jest jako tabu, gdyż tradycja jest często mylona z autentycznością” – tłumaczy Lakhia¹⁶.

Początkiem twórczego procesu poszukiwania własnego ruchu była dla artystki praca z Ram Gopalem, dzięki któremu odkryła ona świat ruchu wpływającego zarówno z wnętrza ciała, jak i tego, co na zewnątrz. Stała się również świadoma znaczenia i potencjału przestrzeni, którą postanowiła eksplorować. Lakhia uznała muzykę, strój i światła za integralne elementy przedstawienia, które powinny współgrać z ruchem i tworzyć spójną, wzajemnie dopełniającą się całość. Postawiła także na pracę w zespole, czego rezultatem stały się grupowe choreografie (zamiast tradycyjnych występów solowych). By dostosować choreografię do nowych tematów i konceptów, należało przekomponować znane struktury tańca i sposoby wykorzystania przestrzeni. Dla Kumudini tradycyjna forma *kathaku* stanowiła materiał, z którego można było stworzyć nową formę. Improwizacje w obrębie tradycyjnych elementów techniki *kathaku* doprowadziły ją do odkrycia bogactwa możliwości ruchu, eksplorowania kształtów i obrazów, układających się w nowe wzory. „Konserwatywni przedstawiciele tradycji mogą być przeciwko takim zmianom, lecz skoro te nowe ruchy wyrastały z tradycji *kathaku*, pozostawały właściwie wciąż tą samą tradycją” – utrzymuje artystka¹⁷. Do podjęcia twórczych eksperymentów stymulowały ją także osobiste doświadczenia: „Nagła potrzeba stawiania czoła życiu z nową energią wypływa z pokładów napięć i smutków” – wyznaje¹⁸. Część prac Kumudini Lakhii dotyczy dylematów współczesnego człowieka. Kompozycja „*Duvidha*” („Wątpliwość”, 1971) porusza temat zderzenia tradycji z nowoczesnością, ilustrując wewnętrzny konflikt przeciętnej indyjskiej kobiety z klasy średniej, obciążonej domowymi obowiązkami i ograniczonej przez konwenanse, która obserwuje nowoczesną kobietę wyzwoloną (na wzór Indiry Gandhi)¹⁹. Utwór „*Atah-kim?*” („Dokąd

¹⁶ K. Lakhia, *Keynote Address*, [w:] *Dance in South Asia: New Approaches, Politics and Aesthetics*, ed. P. Chakravorty, Swarthmore College 2002, s. 6.

¹⁷ Eadem, *Innovations in Kathak*, [w:] *New Directions in Indian Dance*, ed. S. Kothari, Mumbai 2003, s. 63.

¹⁸ Ibidem, s. 62.

¹⁹ P. Chakravorty, *Bells of Change: Kathak Dance, Women and Modernity In India*, Calcutta 2008, s. 134.

dalej?”, 1981) stanowi symboliczne ukazanie rozterek związanych z przekroczeniem konwencji i wartości takiego posunięcia. Ilustruje także żądzę władzy i chciwość, która skłania człowieka do kompromisu między własnymi wartościami a życiem²⁰.

Przełom w tradycyjnym przekazie treści przyniosła kompozycja „The Coat” („Płaszcz”, 1985) – próba adaptacji wiersza Sarweshwara Dayala Saxeny pod tym samym tytułem. Bohaterem utworu był zużyty, niepotrzebny nikomu płaszcz, który po latach służenia, popada w zapomnienie i gorycz samotności. Taki temat obnażył niemożność przełożenia wszystkich słów na konwencjonalny język gestów i póż. Kumudini postanowiła więc zastosować przekład nie pojedynczego słowa na słowo w tańcu, lecz słowa na nastrój, podkreślany przez grupowe układy tancerzy, i wykreowała postać „alter ego”, którego zachowanie miało odzwierciedlać emocje tytułowego „bohatera”.

Utwór „Sama samvedan” (1993) stawia pytanie o miejsce i relacje jednostki w społeczeństwie, a także rolę, jaką w jej życiu odgrywa przeszłość. Tematem tej kompozycji jest alienacja człowieka, który nie potrafi dostosować się do otoczenia. W zestawieniu z grupą tancerzy wykonujących określone ruchy w obrębie danej struktury jest on wyizolowany, próbuje stanowić część zespołu, ale mimo nadmiernych wysiłków nie udaje mu się dopasować do reszty. Jego ruchy nie przystają do ruchów zespołu. Interakcje między grupą a solistą opierają się na alternatywnych rodzajach ruchu: częściowo wykonywanych na siłę, to znów delikatnych i pełnych emocji. Muzyka miała korespondować z uczuciowością przekazu, a proste stroje służyć wyeksponowaniu samego ruchu.

Lakhia przyznaje, że impulsem do podjęcia eksperymentów była dla niej także obserwacja innych sztuk indyjskich (muzyki, malarstwa, rzeźby, architektury), które zwracały się ku współczesnym potrzebom estetycznym i społecznym człowieka, podczas gdy taniec zdawał się tkwić niezmiennie u swych korzeni, co jawiło się artystce jako zapowiedź jego końca. Zainteresowanie innymi dziedzinami artystycznymi skłoniło ją do podjęcia prób połączenia *kathaku* z malarstwem miniaturowym, czego rezultatem jest „Venu-Naad” („Dźwięk fletu”, 1970) – kompozycja nawiązująca do ludowej tradycji tańca *ras*, z poezją – czego wyrazem jest choreografia „The coat”, z architekturą – co widać zaś w kompozycji „Atah-kim?”, w której artystka wykorzystała możliwości przestrzeni do konstruowania architektonicznych form i geometrycznych wzorów, tworzonych poprzez nowatorskie układy grupowe. Muzyka zawsze stanowiła dla Lakhii integralną część spektaklu tańca, korespondującą z ruchem ciała i wyrażanymi na scenie emocjami. Artystka próbowała także stworzyć do ciszy, ale zabieg ten nie spotkał się z entuzjazmem odbiorców.

By przybliżyć sztukę *kathaku* współczesności, Lakhia zamiast „idealnych typów” portretuje zwykłą kobietę i dylematy codzienności. Od prostych eks-

²⁰ Eadem, *From Interculturalism to Historicism...*, op. cit.

perymentów z ruchem i formą artystka przeszła do eksplorowania nowych tematów. Według niej większość tancerzy wybiera mitologiczne wątki, gdyż publiczność jest z nimi zaznajomiona, ale – jak podkreśla:

[...] w choreografii nie chodzi o znajomość czy akceptację, lecz raczej o oryginalną, indywidualną ekspresję. Moim głównym celem nie jest zaoferowanie publiczności tego, czego ona oczekuje, lecz pobudzenie umysłu widza, tworząc taniec, który prowokuje myśl²¹.

Ryc. 1. Kumudini Lakhia, „Shravan – In search of Sound”



Źródło: *New Directions in Indian Dance*, ed. S. Kothari, Mumbai 2003.

Poglądy Kumudini Lakhii podziela wielu adeptów *kathaku* kształcących się w prowadzonej przez nią szkole Kadamb w Ahmadabadzie. Tworzy ona choreografie dla innych tancerzy i współpracuje z artystami zagranicznymi. Jej dzieło kontynuuje między innymi artystka z Kalkuty – Anurekha Ghosh, której eksperymenty polegają na mieszanii elementów *kathaku* z jogą, indyjską sztuką walki *kalaripajattu* i innymi tradycjami tańca, takimi jak flamenco. Podobne eksperymenty podejmuje uczennica Lakhii – Aditi Mangaldas. By poszerzyć możliwości wyrażenia potencjału ludzkiego ciała zestawia ona

²¹ Eadem, *Bells of Change...*, op. cit., s. 134.

kathak z jogą i *chau*. Z tego typu fuzji znana jest także Janki Patrik – amerykańska tancerka *kathaku*, która łączy ten taniec między innymi z flamenco i tap dance (czego przykład stanowi kompozycja „Ka-tap”, 1994, do klasycznej muzyki *hindustani* i jazzu), wskazując na zbieżności technik tych form, zwłaszcza jeśli chodzi o rytmikę pracy nóg i schematy improwizacji. Do realizacji swoich eklektycznych choreografii artystka celowo angażuje tancerzy z różnych krajów, by kompozycje miały bardziej uniwersalny, międzynarodowy wygłos (jak w pracy „Mandala X”, nawiązującej do jednego z wedyjskich hymnów). Ideał wielokulturowości w tańcu Janki Patrik realizuje także poprzez staranne dobranie muzycznego tła, w którym przenikają się tradycje indyjskie z zachodnimi²². W myśl syntezy kultury Wschodu i Zachodu eksperymentuje również Shovana Narayan, między innymi poprzez zestawienie *kathaku* z flamenco²³. Ta eklektyczna odmiana tańca zyskała sporą popularność zwłaszcza poza granicami Indii, stanowiąc niemalże osobny gatunek tańca, nazywany *kathamenco*.

Sporo kontrowersji wzbudza twórczość Dakshy Sheth. Trening w szkole Kumudini Lakhii także w niej zaszczerpił skłonność do eksperymentów. Poprzez wykorzystanie technik gimnastyki, jogi, *mallkhamb*, *chau* i *kalaripajattu* artystka wykroczyła daleko poza granice klasycznej estetyki *kathaku*. Jej kompozycje wpisują się w postulat pluralizmu kulturowego w tańcu. Tło muzyczne choreografii często stanowią utwory zachodnich kompozytorów (od Bacha i Vivaldiego do Keitha Jarreta i Phillipa Glassa). Tematyka prac odnosi się do hinduskiej mitologii, tantryzmu i wedyjskiego rytuału, technika realizacji tych wątków nie mieści się jednak w konwencjach klasycznego *kathaku*. Jej twórczość wymyka się próbom klasyfikacji, lokując się na peryferiach „klasyczności”.

ODKRYWANIE POTENCJAŁU CIAŁA

Prawdziwy przełom w podejściu do ciała w klasycznym tańcu indyjskim przyniosła twórczość Chandralekhy (1928–2006). Zasłynęła ona w latach pięćdziesiątych jako reprezentantka klasycznej formy *bharatanatjam*, by w późniejszym okresie swojej kariery odrzucić pobożnościowe treści i wywiedzione z *Natyaśastry* konwencje. Idee przyświecające jej twórczej działalności obaliły tradycyjne pojęcia, określające estetykę klasycznego tańca indyjskiego. Artystka zakwestionowała konieczność utrzymywania tańca w religijnym tonie. Taniec, w jej przekonaniu, nie miał być modlitwą czy aktem adoracji

²² J. Patrik, *Tangled Relationship: Ethnicity and Authenticity, Performance and Scholarship*, [w:] *Dance in South Asia...*, op. cit.

²³ Zarówno J. Patrik, jak i S. Narayan odbyły trening pod okiem mistrza klasycznego *kathaku* Birju Maharaja.

bóstw²⁴, lecz pasjonującą ekspresją tego, co ziemskie, erotyczne, elementarne dla ludzkiej natury. Co więcej, artystka zrezygnowała z wszelkich form narracji na rzecz ruchu eksponującego czysto fizyczny aspekt tańca, wysuwającego na pierwszy plan same ciało. Zamiast metafizyki czy mitycznej opowieści taniec miał wyrażać istotę zmysłowości, być aktem zgłębiania najbardziej intymnych obszarów ludzkiej psyche i cielesności. Chandralekha uznawała ciało za równie ważne jak dusza. Przekonanie o integralnym związku sfer duchowości, zmysłowości i seksualności znalazło wyraz w wypracowanej przez eksperymentatorkę technice pracy z ciałem. Kompozycje Chandralekhy stanowią ponadto manifest jej osobistych poglądów i postawy wobec świata. Poprzez swoją twórczość opowiadała się ona za równością, obroną praw człowieka, w szczególności praw kobiet, sekularyzmem, pluralizmem i ochroną środowiska. W jej przekonaniu, zadaniem artysty jest modernizowanie tradycji w procesie pracy twórczej. *Bharatanatjam* w swym klasycznym kształcie jawiło się jej jako zarchaizowana, sztuczna forma, nieprzystająca do realiów współczesności. Już podczas swojego pierwszego publicznego występu (*arangitram*) Chandralekha odczuła konflikt pomiędzy sztuką a życiem i jednocześnie potrzebę zintegrowania tych dwóch dziedzin²⁵.

Twórczość Chandralekhy nie koncentrowała się na samym tańcu. Stanowiła ustawiczne poszukiwanie ścieżek poznania ciała: odczytania jego początków i końców, odkrycia w nim niewyczerpanych źródeł energii, pielęgnowania go i traktowania jako medium kontaktu z naturą, społeczeństwem i kosmosem. Artystka wierzyła, że tylko poprzez zrozumienie ciała można zniwelować napięcia między tradycją a nowoczesnością, tym, co wewnątrz i na zewnątrz. Chandralekha dążyła do odnalezienia nowego języka wyrazu właśnie poprzez ciało²⁶.

Artystka wyjaśnia:

Taniec jest przede wszystkim ekspresją tego, co fizyczne... Nie pochodzi on z nieba, posiada materialną podstawę, jego korzenie tkwią w ziemi, regionie, społeczności, rytmie pracy, zwyczajach, zachowaniach, nawykach żywieniowych, relacjach społecznych, w fizjonomii określającej rasę – nosie, skórze, oczach, włosach – w całej masie akumulacji, które mieszczą się pod pojęciem kultury i wiążą się z cielesnością, pracą, użyciem narzędzi... Historia tańca nie może być odcięta od dziejów rozwoju społeczeństwa²⁷.

²⁴ Chandralekha celowo usunęła ze swoich kompozycji tradycyjną, wstępną część tanecznego przedstawienia o charakterze inwokacji do boga (tzw. *pranām*).

²⁵ Chandralekha, *Reflections on New Directions in Indian Dance*, [w:] *New Directions in Indian Dance*, op. cit., s. 50.

²⁶ I. Doshi, *Living in her time*, „The Hindu”, 7 January 2007, [online], <http://www.hindu.com/mag/2007/01/07/stories/2007010700200500.htm> [dostęp: 26.08.2012].

²⁷ Chandralekha, *Reflections on New Directions*, op. cit., s. 51–52.

We współczesnym zurbanizowanym społeczeństwie więź ciała z naturą, pracą i rytuałem została przerwana, a taniec stał się niemalże wyłącznie spektaklem. Podczas gdy tradycyjna myśl traktuje ciało jako swoiste centrum, środek uniwersum, ekspandujący na zewnątrz, w kosmicznej przestrzeni, w industrialnym świecie ciało staje się głównym obiektem ataku: jako obywatel w opresji systemu politycznego, jako konsument w sieci systemu ekonomicznego, jako bombardowane przez media indywiduum, niezdolne do samoregeneracji, dławione zatrutym powietrzem i wodą, wyobcowane i pozbawione drogowskazów. Taniec niesie zaś możliwość duchowej odnowy, przywrócenia witalności, przeciwdziałania alienacji i osiągnięcia wolności²⁸.

Zastąpienie literackich narracji subtelnymi abstrakcjami stanowiło jedną z metod nawiązania kontaktu z ciałem. Skumulowana w ciele energia unaoczniała się poprzez ruchy i kształty. Kompozycje Chandralekhy eksplorowały rozmieszczenie linii, obecność figur geometrycznych (okręgów, kwadratów, trójkątów, układających się w mandale) i punktów energetycznych *bindu* w ludzkim ciele. Dążeniem choreografki było:

[...] ukazanie geometrii ciała w odniesieniu do geometrii przestrzeni – korespondencji tego, co wewnętrzne i zewnętrzne; a także uwolnienie klasycznej formy z brzemienia „przeszłości”, tłamszącej taniec w imię „tradycji”, wyzwolenie go z feudalnych i religijnych akulturacji, jak i z rosnącej presji wymogów komercyjnego rynku²⁹.

W spektaklach Chandralekhy tancerze występują w prostych kostiumach i bez klasycznego makijażu. Charakterystycznym elementem choreografii jest połączenie techniki *bharatanatjam* z jogą i *kalaripajattu* w unikalne sekwencje ruchów. W przekonaniu artystki, by uchronić się przed zagrożeniami przyszłości, niezbędny jest powrót do korzeni – czasów wojowniczych społeczności kierujących się zasadami walki, ataku i obrony. Zastosowanie elementów tradycyjnych dyscyplin, kształtujących i usprawniających fizyczną kondycję człowieka, rozwijać miało w tancerzu świadomość własnego ciała i skumulowanej w nim mocy. Styl Chandralekhy wykorzystuje także techniki innych indyjskich sztuk performatywnych oraz elementy zachodnich stylów tańca, które artystka zaczerpnęła, współpracując z europejskimi choreografami, między innymi Piną Bausch i Susan Linke.

Kompozycje Chandralekhy są wyrazem poszukiwań żeńskiej i męskiej energii. Interakcja między kobietą a mężczyzną stanowi charakterystyczny motyw, stale powracający w jej twórczości. Niejednokrotnie tancerze pojawiają się w intymnych pozach i układach, przez co sztuka Chandralekhy wzbudzała kontrowersje i oburzenie. Oskarżenia o obsceniczność ze strony ortodoksyjnej klasy średniej społeczeństwa hinduskiego nie powstrzymały

²⁸ Ibidem, s. 53.

²⁹ Ibidem, s. 56–57.

jednak artystki od kolejnych prób unowocześnienia klasycznej formy *bharatanatjam*. Co więcej, uznawała się ona za wierniejszą ideałom hinduskiej sztuki i estetyki niż artyści idący za falą postimperialnego filisterstwa i euforii³⁰.

Ryc. 2. Tancerze Chandralekha Group w choreografii „Sharira”



Źródło: http://www.thehindu.com/multimedia/dynamic/00016/11DFR-SHARIRA_DELHI__16970g.jpg [dostęp: 27.09.2012].

Starając się dopasować klasyczny taniec indyjski do kontekstu współczesności, artystka usiłowała stawić czoło orientalistycznej recepcji tradycji Wschodu na Zachodzie, dystansując się od propagowanych w dobie dążeń niepodległościowych wyobrażeń na temat duchowej wyższości Indii. Zdaniem Chandralekhy, miały one znamienity wpływ na sztukę: manifestujący religijność taniec był finansowany i oficjalnie promowany, podczas gdy twórczość podejmująca tematy związane z egzystencją człowieka pozostawała ignorowana lub wręcz krytykowana.

Jeśli nasze tak zwane tradycje w dużej mierze stanowią powierzchowne, postkolonialne „wynalazki”, [...] ze swoją skarbnicą zawitych, holistycznych koncepcji ciała/energii/estetyki, nasza tak zwana nowoczesność jawi się jako „ruch” przyzwalający na to, by elitarna estetyka wypaczyła i wyzwała z erotyzmu prawdziwe, generujące energię ciało [...]. Wierzę, że w naszym kontekście taniec to „projekt” stwarzający

³⁰ R. Massey, *Chandralekha. Controversial Indian dancer whose ideas challenged convention*. „The Guardian”, 9 February 2007, [online], <http://www.guardian.co.uk/news/2007/feb/09/guardianobituaries.india> [dostęp: 4.09.2012].

możliwość odzyskania ciała i kręgosłupa, który – w moim przekonaniu – jest metaforą wolności. Taniec nie jest dla mnie spektaklem, rozrywką czy wirtuozerią. Nie służy pokusie, ekscytacji czy roztaczaniu aury egzotyki. Jego celem jest zmanifestowanie ludzkiej energii i godności w obliczu coraz bardziej brutalnego otoczenia³¹.

Zdaniem artystki, generowanie energii w ciele poprzez taniec potrzebne jest zwłaszcza kobietom, których ciała stały się przedmiotem rozrywki. Kompozycje Chandralekhy są wyrazem dociekań istoty i korzeni kobiecości. Nieustannie odnawianie się żeńskiej energii w ciele kobiety, jak i mężczyzny, to temat kompozycji „Raga: In search of femininity” („Raga: w poszukiwaniu kobiecości”, 1998), w której dwaj tancerze namiętnie obejmują się i splatają w erotycznych pozach (co mogło nasuwać odbiorcy mylne skojarzenia z homoseksualizmem). „Kobiecość jest ukryta głęboko w ciele mężczyzny. Cze-ka, by ją przywołać i wyrazić” – tłumaczy artystka. W kompozycji „Yantra – Dance diagrams” („Jantra – Taneczne diagramy”, 1994) przenikanie się męskiej i żeńskiej energii symbolizują geometryczne wzory tworzone przez ciała tancerzy. „To utwór o seksualności, zmysłowości, duchowości i kobiecej zasadzie w naszej kulturze” – objaśnia autorka.

Wielopłaszczyznowe znaczenie pierwiastka żeńskiego w Indiach to temat kompozycji „Sri” (1991), ukazującej rozmaite wyobrażenia kobiecości: od symbolu płodności z czasów cywilizacji doliny Indusu, poprzez wizerunki krwiożerczych bogiń, wyobrażenia *prakriti* i *śakti*, aż po wizję kobiety uciśnionej oraz przedstawienie kobiety nowoczesnej, świadomej swojej wartości. Kompozycja dotyka problemu równouprawnienia kobiet, układając się w opowieść o pierwotnej równości płci, utracie mocy przez kobiety i ostatecznym odzyskaniu przez nie pewności siebie. Motyw ten wielokrotnie powraca w projektach Chandralekhy, nadając im feministyczny wydźwięk. Twórczość Chandralekhy wpisuje się w postulat sekularyzacji klasycznego tańca indyjskiego.

Podobnie jak Daksha Sheth, stosuje ona strategię dekonstrukcji „hinduskości” klasycznych form i zestawienia skodyfikowanego języka tańca z innymi formami ruchu i nowymi gestami. Kompozycja „Sri” stanowi przykład wyizolowania z religijnego kontekstu symboli i wizerunków odsyłających do hinduskich narracji i wykorzystania ich do przekazu treści niezwiązanych ze sferą religii. Artystka kreuje wizję kobiety realizującej swój potencjał za pomocą symbolu dziesięcioramiennej bogini Durgi. Wizerunek bogini przywoływany zostaje w sposób abstrakcyjny: poprzez układ ciał ustawionych w rzędzie kobiet, których rozłożone ręce nasuwają skojarzenia z dzierzonymi w dłoniach Durgi insygniami. Pewny krok i statyczne pozy wzmacniają odczucie promieniującej we wszystkich kierunkach energii.

³¹ Chandralekha, *Reflections on New Directions...*, op. cit., s. 55–56.

Ryc. 3. Przedstawienie Durgi w wykonaniu Chandralekha Group w kompozycji „Sri”



Źródło: *New Directions in Indian Dance*,
ed. S. Kothari, Mumbai 2003.

W opinii Chandralekhy, taniec nie jest aktem pożytkowania energii, lecz jej kumulowania i radiacji. W związku z tym może on wywierać dobroczynny wpływ nie tylko na performerę, lecz także na odbiorcę. Odczucie mocy i wibracji w ciele można przekazać widzom, nawiązując z nimi kontakt, prowokując ich, rozbudzając w nich świadomość własnych ciał, oddechu i energii. Taniec intensyfikuje wrażenia zmysłowe i poczucie gruntu pod nogami; pozwala odkrywać własne ciało, jego potencjał i geometrię – zarówno artysty, jak i publiczności. Dlatego też Chandralekha określała swoją twórczość mianem „celebrowania ludzkiego ciała”.

TANCERZ W PRZESTRZENI LIMINALNEJ

Motyw zderzenia i konfrontacji tradycji z nowoczesnością często powraca w twórczości artystów z kręgu diaspory, dla których zachodnie konwencje i nurty w tańcu nie są „obcym importem” – ich tożsamość oscyluje bowiem pomiędzy dwoma światami: kraj ich korzeni jest im równie bliski jak miejsce emigracji, gdzie często dorastali, zatem oba te światy konstytuują ich tożsamość. Tancerze ci, nie identyfikując się tylko z jedną kulturą, poszukują uniwersalnego języka fizycznej ekspresji bądź kompromisu pomiędzy kulturami i społecznymi tożsamościami. Ich twórczość można umiejscowić w przestrzeni liminalnej, która wymaga od nich wychodzenia naprzeciw nowym możliwościom, wykraczania poza kontinuum przeszłości i teraźniejszości. Homi Bhabha nazywa ten obszar „trzecią przestrzeń”. Zrodzone z pozostawania w tym stanie wewnętrzne napięcia i impulsy sprawiają, iż twórczość tych artystów jest progresywna, dynamiczna i hybrydalna. Doświadczenie owej dualnej tożsamości i „trzeciej przestrzeni” znamionuje twórczość Akrama Khana³².

Akram Khan jest tancerzem i choreografem pochodzenia bangladeskiego, który wychowywał się w Wielkiej Brytanii. Przez lata kształcił się zarówno w technice *kathaku*, jak i tańca współczesnego, które w pewien sposób – jak przyznaje – koegzystują w jego ciele, rodząc napięcia i wibracje, z których między innymi bierze się twórcza energia. Niektóre z prac Khana utrzymują się w konwencji klasycznego *kathaku*, jednak większość kompozycji stanowi dialog pomiędzy współczesnymi koncepcjami zachodniej estetyki a ideałami tradycji kulturowych Azji Południowej.

Jego twórczość odzwierciedla kolizję między *kathakiem* a tańcem współczesnym oraz między sferą prywatną a społeczną. Skupiony wokół Akrama Khana międzynarodowy zespół Akram Khan Company wpisuje się w miejsce, w którym – jak choreograf przyznaje – sam się znalazł: stan zmieszania, gdzie granice uległy zatarciu, rodzime języki tracą znaczenie, a na plan pierwszy wysuwają się osobiste doświadczenia artysty, ustanawiając nowe granice³³.

Metaforyczny obraz doświadczenia liminalnej przestrzeni przedstawia kompozycja „Zero degrees” („Zero stopni”, 2005) – wynik współpracy Akrama Khana z Sidi Larbi Cherkaoui – mieszkającym w Belgii choreografem i tancerzem pochodzenia marokańskiego. Utwór ukazuje także akt dekonstrukcji klasycznego języka tańca indyjskiego, mający na celu wyrażenie dynamiki i sprzeczności, które określają tożsamość brytyjskiej diaspory. Znamionną

³² L. Sanders, „*I just can't wait to get to the hotel*”: *zero degrees* (2005), [online], <http://www.akramkhancompany.net/ckfinder/userfiles/files/AKCT%20zerodegrees-1%20by%20Lorna.pdf> [dostęp: 06.07.2012].

³³ R. Mitra, op. cit., s. 3.

strategią choreograficzną w „Zero degrees” są duety artystów, w których ruch i tekst korespondują ze sobą. Indywidualność obu tancerzy pozostaje zachowana podczas prób „zsynchronizowania” ich ciał i tożsamości. Język ciała wykorzystuje zarówno powszednie gesty, czytelne dla zachodniej publiczności, elementy tańca współczesnego, jak i stylizowane sekwencje klasycznego *kathaku* w wykonaniu Khana. Kluczowym elementem kompozycji jest przestrzeń liminalna. Choreografia „Zero degrees” eksploruje stan bycia „pomiędzy” dwiema skrajnościami: życiem i śmiercią, przynależnością i niezależnością, a przede wszystkim tożsamością i jej brakiem. Pod względem formy idea ta wyraża się w oscylowaniu pomiędzy fikcją a autobiografią, przywoływaniu doświadczeń przeszłości oraz ekspresji poprzez tekst i ruch. Khan odtwarza między innymi wspomnienie z bangladeskiej granicy, które skłoniło go do zastanowienia się, czy w zglobalizowanej rzeczywistości paszport stanowi jedyny, niezbity dowód tożsamości. Przywoływane w wypowiedziach Khana prywatne doświadczenia i poczucie braku przynależności kontrastuje z siłą, z jaką artysta penetruje przestrzeń. Typowa dla tancerza *kathaku* wyprostowana postawa stwarza wrażenie pewności siebie i poczucia bezpieczeństwa w swoim ciele, dzięki któremu Khan jest w stanie relacjonować traumatyczne przeżycie ze swojej podróży do rodzinnego kraju. W pewnym momencie ta stabilność okazuje się jednak złudzeniem. Jego ciało staje się wiotkie i uległe na wspomnienie kobiety na próżno wołającej w pociągu o pomoc w zabraniu zwłok jej zmarłego w trakcie podróży męża. Posługując się techniką gry aktorskiej, stosowanej w *kathaku* przy odgrywaniu kobiecych ról, artysta tańczy do utworu w urdu, przywołując obraz młodej kobiety, rozpaczającej po śmierci męża.

Choreografie Khana ukazują fenomen ciała zawieszzonego w przestrzeni liminalnej oraz próby określenia swojej kondycji w globalnej rzeczywistości, nacechowanej płynnością granic. W ten sposób jego kompozycje odnoszą się zarówno do bardziej uniwersalnych doświadczeń współczesności, jak i do osobistych przeżyć artysty. Ciało tancerza staje się ciałem myślącym, ucieleśniającym historię, idee i doświadczenia.

Początkowo klasyczny taniec indyjski funkcjonował w kręgach diaspory jako część nacjonalistycznego projektu zachowania rodzimej kultury, przenosząc na obcy grunt klasyczne konwencje. Z biegiem czasu coraz bardziej dochodzi do głosu dualizm dziedzictwa kulturowego i tożsamości, jaką posiadają artyści mieszkający poza ojczystym krajem. Jak utrzymuje Andre Grau, „diaspora i ojczyzna nie stanowią odrębnych tożsamości i jakkolwiek linia podziału między nimi jest sztuczna”. Poprzez „uwspółcześnienie klasyczności” twórcy demonstrowują swoją hybrydalną rzeczywistość. Zatem także w przypadku tancerzy z kręgów diaspory dochodzi do odrzucania zmitologizowanej historii tańca indyjskiego i konwencji ograniczających autoekspresję w celu wydobywania wewnętrznego głosu oraz wyrażenia osobistych i codziennych doświadczeń.

Ryc. 4. Akram Khan w kompozycji „Zero degrees”



Źródło: <http://www.akramkhancompany.net/>

Ponieważ tradycyjny język gestów i ruchów okazuje się niewystarczający do podejmowania tematów współczesności, artyści eksplorują twórczy potencjał własnej cielesności i nowe możliwości wykorzystania przestrzeni. Czerpią także z bogactwa technik innych tradycji, podejmując dialog międzykulturowy. Eksperymenty te można interpretować jako próbę wyjścia naprzeciw rzeczywistości globalnego świata, naznaczonej nietrwałością i niepewnością.

Konstrukt klasycznego tańca indyjskiego, uformowany w procesach kształtowania indyjskiej kultury narodowej, wchodzi w fazę krytyczną za sprawą wzajemnego oddziaływania sił „publicznej nowoczesności” w Indiach. Eksplozja środków masowego przekazu, wzrastająca liczba sal koncertowych, festiwali i warsztatów tańca, otwartych dla szerokiej publiczności, a także

udział artystów obu płci, z różnych klas, grup etnicznych i społecznych, w tym także ze społeczności diaspory, podważyły nacjonalistyczną ideologię tańca indyjskiego (mimo iż wspierane przez rząd inicjatywy wciąż promują klasyczne konwencje). Globalizacja przestrzeni publicznej, zwłaszcza w indyjskich metropoliach, pociągnęła za sobą proces dekonstrukcji tańca klasycznego i przenoszenia go z obszaru homogenicznej „kultury wysokiej” do poziomu kulturowej heterogeniczności. Indyjska przestrzeń publiczna, ukształtowana na fundamencie idei narodowej świadomości (aktualnie umacnianej przez media), stała się rozbitym na fragmenty obszarem, gdzie ścierające się socjopolityczne wpływy globalne, lokalne i narodowe „publicznej nowoczesności” na nowo formułują i przekształcają tradycję. Geeta Kapoor określa tę sytuację jako „podwójny dyskurs” nacjonalizmu (operującego kategorią tradycji) i nowoczesności (implikującej globalizm i internacjonalizm). Wzrastająca fala hinduskiego fundamentalizmu może stworzyć idealną okazję do jego odrodzenia się pod postacią bramińskiej ideologii przeciw westernizacji³⁴. Jednocześnie innowacyjność przenika wszystkie aspekty kultury tańca, konstruując dominujący dyskurs różnych „sfer kultury” (globalnej, narodowej, regionalnej i lokalnej) i reprezentując zglobalizowaną nowoczesność Indii³⁵.

W obliczu tych ścierających się tendencji wizja cielesności w klasycznym tańcu indyjskim także naznaczona jest nieśmiałością. Ciało adepta klasycznego tańca indyjskiego stało się niejako nośnikiem ideologii, które wyznaczały nurty przemian społecznych i kulturowych: od indyjskiego nacjonalizmu i orientalistycznych wizji Wschodu, po idee sekularyzmu i wielokulturowości. Tym samym transformacja klasycznych tradycji tanecznych Azji Południowej i cechującego je podejścia do kwestii cielesności performerów odzwierciedla zmiany w świadomości i tożsamości Indusów.

THE SIGNIFICANCE OF BODY IN CLASSICAL INDIAN DANCE IN TERMS OF SOCIO-CULTURAL TRANSFORMATIONS

The article intends to describe the change in attitude toward the issues of corporeality in classical Indian dance traditions over the last century in relation to socio-cultural transformations in South Asia and the spread of Indian dance in the West. The analysis of selected choreographies aims to explain the methods of classical performing arts modernization due to exploring creative potential of the body, search for artist's own movement, use of techniques of other dance styles, yoga, or Indian martial arts. Innovative choreographies depart from traditional models of collective identity and gender representation, as well as codified means of expression. The ideas of secularization, religious and cultural pluralism displace the Hindu nationalist narratives that have dominated the classical aesthetics in the course of Indian dance reconstruction.

³⁴ P. Chakravorty, *Choreographing Modernity: Kathak Dance, Public Culture, and Women's Identity in India*, doctoral dissertation, Temple University 2000, s. 272.

³⁵ Eadem, *Bells of Change...*, op. cit., s. 160.

BIBLIOGRAFIA

1. Chakravorty P., *Agency in Tradition: Gendered subjectivity through the practice of Kathak*, [w:] *Dance in South Asia: New Approaches, Politics and Aesthetics*, ed. P. Chakravorty, Swarthmore 2002.
2. Chakravorty P., *Bells of Change: Kathak Dance, Women and Modernity In India*, Calcutta 2008.
3. Chakravorty P., *Choreographing Modernity: Kathak Dance, Public Culture, and Women's Identity in India*, doctoral dissertation, Temple University 2000.
4. Chakravorty P., *From Interculturalism to Historicism: Reflections on Classical Indian Dance*, „Dance Research Journal” 2000–2001, Vol. 32, No. 2.
5. Chatterjea A., *In Search of a Secular in Contemporary Indian Dance: A Continuing Journey*, „Dance Research Journal” 2004, Vol. 36, No. 2.
6. Coorlawala U. A., *Ruth St. Denis and India's Dance Renaissance*, „Dance Chronicle” 1992, Vol. 15, No. 2.
7. Coorlawala U. A., *The Sanskritized Body*, „Dance Research Journal” 2004, Vol. 36, No. 2.
8. Doshi I., *Living in her time*, „The Hindu”, 7 January 2007, [online], <http://www.hindu.com/mag/2007/01/07/stories/2007010700200500.htm>
9. Grau A., *Dance and Postcolonial Theory: South Asian Dance in Britain*, [w:] *Dance in South Asia: New Approaches, Politics and Aesthetics*, ed. P. Chakravorty, Swarthmore College 2002.
10. Gupta R. K., *Embodying Orientalism: The Transgressive Sacrality of the „White” Indian Classical Dancer*, [w:] *Dance in South Asia: New Approaches, Politics and Aesthetics*, ed. P. Chakravorty, Swarthmore 2002.
11. Jacobi A., *Chandralekha. A pioneer of new Indian dancing*, [online], <http://www.culturebase.net/artist.php?464>
12. Kothari S., *Kathak: Indian Classical Dance Art*, New Delhi 1989.
13. Kothari S., *New Directions in Indian Dance*, [w:] *Performers and Their Arts. Folk, Popular and Classical Genres in a Changing India*, eds. S. Charsley, L. N. Kadekar, London–New York–New Delhi.
14. Lakhia K., *Keynotes Address*, [w:] *Dance in South Asia: New Approaches, Politics and Aesthetics*, ed. P. Chakravorty, Swarthmore 2002.
15. Massey R., *Chandralekha. Controversial Indian dancer whose ideas challenged convention*. „The Guardian”, 9 February 2007, [online], <http://www.guardian.co.uk/news/2007/feb/09/guardianobituaries.india> [dostęp: 04.09.2012]
16. Massey R., *India's Kathak Dance: Past, Present and Future*, New Delhi 1999.
17. Meduri A., *Bharata Natyam – What Are You?*, „Asian Theatre Journal” 1988, Vol. 5, No. 1.
18. Mitra R., *Cerebrality: Rewriting Corporeality of a Transcultural Dancer*, [online], <http://www.digitalcultures.org/Library/Mitra.pdf>
19. Mitra R., *Dancing embodiment theorising space: exploring the 'third space' in Akram Khan's zero degrees*, [online], http://www.akramkhancompany.net/html/akram_essay.php?id=3 [dostęp: 04.07.2012].
20. Murthy S., *The Impact of Commercialization on Classical Indian Dance*, [w:] *Performers and Their Arts. Folk, Popular and Classical Genres in a Changing India*, eds. S. Charsley, L. N. Kadekar, London–New York–New Delhi 2006.
21. *New Directions in Indian Dance*, ed. S. Kothari, Mumbai 2003.
22. Norridge Z., *Dancing the multicultural conversation? Critical responses to Akram Khan's work in the context of pluralist poetics*, „Forum for Modern Language Studies” 2010, Vol. 46, No. 4.

23. O'Shea J., *At Home in the World? Bharata Natyam Dancer as Transnational Interpreter*, [w:] *Dance in South Asia: New Approaches, Politics and Aesthetics*, ed. P. Chakravorty, Swarthmore 2002.
24. Patrik J., *Tangled Relationship: Ethnicity and Authenticity, Performance and Scholarship*, [w:] *Dance in South Asia: New Approaches, Politics and Aesthetics*, ed. P. Chakravorty, Swarthmore 2002.
25. Pillai S., *Rethinking Global Indian Dance through Local Eyes: The contemporary bharatanatyam scene in Chennai*, „Dance Research Journal” 2002, Vol. 34, No. 2.
26. Sanders L., *„I just can't wait to get to the hotel”: zero degrees (2005)*, [online], <http://www.akramkhancompany.net/ckfinder/userfiles/files/AKCT%20zerodegrees-1%20by%20Lorna.pdf> [dostęp: 06.07.2012].
27. Shah P., *Transcending Gender in the Performance of Kathak*, „Dance Research Journal” 1998, Vol. 30, No. 2.