

Daniel Kalinowski

# TYBETAŃSKI TANIEC CZAM. PERSPEKTYWA ODBIORU I KWESTIA WIDOWISKOWOŚCI

## PRÓBA OPISU EMPATYCZNEGO

Słowo *czam* (*'chams*) w języku tybetańskim oznacza taniec. Wyróżnić możemy dwa podstawowe rodzaje tego typu tańca: statyczny, w którym dominuje recytacja (określany niekiedy mianem czamu Milarepy, charakterystyczny przede wszystkim dla buddyzmu mongolskiego) oraz dynamiczny, w którym pojawia się pantomimiczny układ ruchowy (z maskami i bez nich)<sup>1</sup>. Czam zarówno w jednym, jak i drugim typie to widowisko o treściach religijnych, prezentowane przez mnichów lub lamów podczas buddyjskich świąt religijnych i w trakcie ważnych wydarzeń życia społeczności wyznaniowej. Wykonywane jest w wydzielonych miejscach przestrzeni, najczęściej na dziedzińcach świątyń i klasztorów, w kilkunasto-, kilkudziesięciominutowych sekwencjach, tworzących czasami kompozycje kilkugodzinne, niekiedy nawet kilkudniowe. Tancerze pojawiają się w układach solowych i grupowych, kończąc taniec w zbiorowym układzie ruchowym i kompozycyjnym. W zależności od charakteru ceremonii tancerze mogą się pojawić w maskach, jak

---

<sup>1</sup> W polskiej tradycji badawczej najpopularniejszym źródłem informacji dotyczących tybetańskiego tańca sakralnego jest praca/album Wenera Formana i Bjambyna Rinczena, *Lamajskie maski taneczne. Cam Erlika w Mongolii (Lamaistische Tanzmasken, der Erlik-Tsam in der Mongolei)*. Pewien dyskomfort poznawczy polega tutaj na tym, iż książka dotyczy głównie mongolskiej specyfiki buddyzmu tybetańskiego, a zatem nie do końca zadowala zainteresowanych tematyką podejmowaną w niniejszym artykule. Por. W. Forman, B. Rinchen, *Lamajskie maski taneczne. Cam Erlika w Mongolii*, tłum. A. Latusek, Warszawa 1970.

również bez nich. Postacie prezentowane przez tancerzy można podzielić na grupę figur zwierzęcych (słoń, kruk, jeleń, lew, niedźwiedź, tygrys, odyniec, wilk, byk), figury ludzkie (mędrzec, wojownik, mnich, król, sługa) oraz figury świata duchowego, które rozdzielają się na podgrupy: bóstwa doskonałości (oświeceni buddowie), bóstwa przebudzonego działania (bodhisattwowie, obrońcy Dharmy, ludzie przebudzeni) i bóstwa przemiany duchowej (demony przechodzące z wykonywania negatywnych czynów ku motywacji pozytywnej). Taka właśnie reprezentacja postaci jest uwarunkowana buddyjską wizją sześciu światów egzystencji, z których w czamie manifestują się przynajmniej niektóre z form. Niekiedy postacie te występują w parach z partnerkami (są to wszakże mnisi-aktorzy przebrani za kobiety) obrazującymi niezbywalne cechy danego bóstwa.

Czamy wykonywane są przy okazji tybetańskiego nowego roku, podczas świąt poszczególnych bóstw opiekuńczych lub związane są z czczeniem historycznego założyciela pierwotnego buddyzmu (czamy ukazujące wcześniejsze żywoty Buddy Śiakjaminiego) lub buddyzmu tybetańskiego (hagiograficzna historia życia Padma-sambhawy)<sup>2</sup>. Pokazom tańców towarzyszy śpiew, melorecytacja mantr oraz modlitw, a także muzyka wykonywana na instrumentach dętych (kilkuczęściowe, rozkładane puzony, muszle, oboje) oraz instrumenty perkusyjne (różnych wielkości czynele, kotły i rozliczne typy bębnów). Muzyka nie ma charakteru fabularnego, nie jest też melodycznie zróżnicowana. Jej wykonanie nie ma celu artystycznego, a raczej jest aktem ofiary religijnej, która współtworzy nastrojowo-ilustracyjną specyfikę czamu, stanowiąc dla niego dźwiękowe tło działań ruchowych.

W podstawowej formie tańca czam wykonawcy nie dążą do efektu ściśle estetycznego, lecz starają się osiągnąć możliwie wyrazisty efekt liturgiczno-dewocyjny. Dla niektórych osób postrzegających taniec ów akt ściśle skodyfikowanych ruchów staje się nawet manifestacją ostatecznej rzeczywistości. Ten ostatni aspekt bierze się z tybetańskiej koncepcji soteriologicznej, w myśl której duchowe wyzwolenie dostępne jest człowiekowi także dzięki zmysłowi wzroku (wyzwolenie przez widzenie)<sup>3</sup>. W takim układzie ceremonialny taniec jest aktem religijnym, który prowadzi wykonującego układ ruchów i oglądającego zdarzenie do bezpośredniego postrzegania świętej, wiecznej rzeczywistości odkrytej tu i teraz. Uczestnictwo w czam dla osoby obserwującej widowisko, głęboko osadzonej w buddyjskiej religij-

---

<sup>2</sup> Informacje porządkujące *czam* w siatkę pojęciową podają na podstawie dostępnych mi opracowań oraz własnego uczestnictwa w rytuałach noworocznych w lutym/marcu 2011 roku. Terminy tybetańskie zapisuję w uproszczonych i spolszczonych formach. Z opracowań tematu należy wspomnieć o trzech największych opracowaniach, w których wiele partii tutaj zaledwie sygnalizowanych ma swoje rozległe eksplikacje: R. de Nebesky-Wojkowitz, *Tibetan Religious Dances. Tibetan text and annotated translation of the chams yig*, Varanasi 2007, passim; E. Pearlman, *Tibetan Sacred Dance: a journey into the religious and folk traditions*, Rochester, Vermont 2002, passim; M. Ricard, *Monk Dancers of Tibet*, trans. Ch. Hastings, Boston 2003, passim.

<sup>3</sup> Szeroko omawia tę koncepcję Joanna Tokarska-Bakir, o czamie jednakże tylko wspominając. Por. J. Tokarska-Bakir, *Wyzwolenie przez zmysły. Tybetańskie koncepcje soteriologiczne*, Wrocław 1997, s. 64.

ności, może być zatem jednym z aspektów sadhany (duchowej przemiany). Kontemplowanie obrazów czamu jest wówczas swoistą formą wizualizacji: w głębokim znaczeniu widowiska ogląda się nie aktorów z pełnymi ekspresji maskami i w kolorowych szatach, lecz historyczne lub mityczne postacie oraz bóstwa, które namacalnie działają w przestrzeni obrzędu<sup>4</sup>.

Czam dzięki swojej grupowej ekspozycji oraz uniwersalnemu, religijnemu przesłaniu nie jest działaniem, które by miało podkreślać oryginalność środków wyrazu czy układu kompozycyjnego. Dlatego też istniejące kodyfikacje tańców są nie tyle tworzonymi autorskimi zapisami dramaturgicznymi, co bardziej drobiazgowym podaniem partytury wykonania, z dbałością o to, aby nie zmieniać dowolnie sekwencji ruchów lub części mikrointrygi<sup>5</sup>. W odróżnieniu od zapisu wywodzącej się z tradycji europejskiej partytury muzycznej lub teatralnej nie ma tutaj miejsca na zmianę tempa czy aktorskie interpretacje gestów (ruchów) w wykonaniu skodyfikowanych działań. Byłoby to sprzeczne z rangą czam, który jako rodzaj manifestacji buddyjskiej dharmy nie może być arbitralnie zmieniany.

W sensie historyczno-genologicznym można wyznaczyć kilka ważnych momentów procesu wyspecjalizowania się czamu. Podstawą ideową jest tutaj tantryczne przekonanie, iż taniec jest sposobem osiągnięcia duchowego wyzwolenia i stanowi nieodłączną część tradycji religijnej<sup>6</sup>. W tradycjach buddyzmu tantrycznego przyjmuje się, że rytualny taniec jest częścią liturgii, zestawem zachowań, które – jak podają religijne opowieści – były najpierw postrzegane w wizjach wielkich duchowych mistrzów, a dopiero potem zapisywane przez kolejne pokolenia. Właśnie w takim aspekcie opisał czam uczeń Nagardżuny (ok. 120 r. n.e.), który zanotował informacje o 58 układach tanecznych wraz z ich charakterystyką i sanskryckimi nazwami<sup>7</sup>. Podstawą formalną są dla czamu przystosowane do nowych warunków kulturowych elementy rytualnego tańca indyjskiego<sup>8</sup>. Na zestaw przejętych z kultu-

---

<sup>4</sup> Takie podejście do czamu nie jest projekcją interpretatora, lecz nawiązaniem do parenetycznych komentarzy wysuwanych przez wykonawców tańca lub przez klasztornego mistrza ceremonii, z którymi przeprowadzano rozmowy.

<sup>5</sup> Ciekawą kwestią jest tutaj zapis partytury wykonania czamu ze stosowanymi znakami graficznymi na oznaczenie rytmu prezentacji czy techniki wykonywania muzyki na instrumentach. Najpełniej ukazują to materiały opracowane przez Waltera Grafa zamieszczone w opracowaniu R. de Nebesky-Wojkowitz, op. cit., s. 249–296.

<sup>6</sup> Rozważania na ten temat z perspektywy pozaartystycznej i swoście homiletycznej odnajdziemy w jednym z rozdziałów książki: N. Czogjam, K. Deczen, *Spektrum ekstazy. Emocje jako ścieżka tantry wewnętrznej*, tłum. Z. Zagajewski, Kraków 2004, s. 247–262. Czytamy na przykład na stronach 247–248: „Idea tańca jest bardzo ważna, kiedy mówimy o emocjach. Jeżeli mamy obrać emocję za ścieżkę tantry wewnętrznej, musimy doświadczyć tego tańca. W tym sensie taniec jest czymś, do czego potrzebujemy partnera. Cała idea polega na tym, że sami jesteśmy tancerzami, a *palo* i *khandro* są naszymi partnerami”.

<sup>7</sup> Patrz wypowiedź Alfonsa Latuska (*Wstęp* [do:] W. Forman, B. Rinczen, op. cit., s. 16).

<sup>8</sup> Konteksty kulturowe tradycyjnego teatru indyjskiego oraz zagadnienia genologiczne z nim związane omówione zostały między innymi w artykułach: E. Kołdrzak, *Cechy dystynktywne teatru indyjskiego*, [w:] *Teatr Orientu*, red. P. Piekarski, Kraków 1998, s. 69–78; L. Sudyka, *Gatunki teatru staroindyjskiego*, [w:] *Teatr Orientu*, op. cit., s. 79–94.

ry wedyjskiej mudr, mimiki i ruchów nałożyły się czynniki rodzimej religii Tybetu, czyli bön, na przykład obrzędowe elementy szamanistyczne, takie jak wypędzanie starego roku i przywoływanie nowego albo ceremonie ofiarowania ludzkiego ciała<sup>9</sup>. Jeszcze później czynniki wedyjskie i bönowskie zostały ponownie zinterpretowane przez przedstawicieli buddyzmu. Jak podaje tradycja religijna, taniec rytualny stosował już Padmasambhawa, legendarny założyciel buddyzmu w Tybecie, który dzięki specjalnym gestom i ruchom odegnał nieoświecone duchy, umożliwiając tym samym zbudowanie pierwszego tybetańskiego klasztoru buddyjskiego Samje<sup>10</sup>. Od tego momentu czam stosowany był w szkołach ningmapy, na przykład tańce ukazujący osiem aspektów Padmasambhawy nazywany Tseciu (tyb. *tshad bcu*), opisywany przez tybetańskiego mistrza Cielanga<sup>11</sup>. Później także szkoły kagju i gelugpa zaczęły stosować czam w swoich praktykach duchowych. Przywódca ostatniej z wymienionych szkół buddyzmu tybetańskiego V Dalajlama Ngalang Lobsang Gjatso opisał pierwszy czam o bóstwach opiekuńczych buddyzmu, który był odgrywany w tej tradycji. Także później, za czasów VII Dalajlamy, powstały kolejne tańce o tej tematyce oraz o reformatorze i założycielu tradycji gelugpa – Tsongkapie. Autorem wielu popularnych widowisk czam był również Thangtong Gjalpo, czternastowieczny jogin, odkrywca tak zwanych term (*gter ma*), ukrytych tekstów, lekarz, konstruktor i dramaturg<sup>12</sup>. Czam, zadomowiony w Tybecie, dotarł z czasem do Mongolii (na przełomie XVIII i XIX wieku) i trwał tam do końca lat trzydziestych XX wieku, przyjmując formę widowisk o Geserze czy Erliku<sup>13</sup>.

## Z EUROPEJSKIEJ PERSPEKTYWY WIDOWISKOWOŚCI

W dzisiejszej sytuacji kulturowej czam nazywany bywa popularnym określeniem „tańce lamów” i odgrywany jest nie tylko w miejscach buddyjskiego kultu, lecz także w przestrzeniach galerii sztuki czy miejskiego placu publicznego. Tańce lamów wywołują zaciekawienie Europejczyków, a i sami Tybetańczycy traktują je nie tylko jako zdarzenie religijne, ale także jako formę promocji własnej kultury<sup>14</sup>.

<sup>9</sup> Por. A. Latusek, op. cit., s. 18.

<sup>10</sup> Por. *Zrodzony z lotosu. Historia życia Padmasambhawy ułożona przez Jeszie Tsogjal odnaleziona przez Njang Ral Nimę Yzera*, tłum. z tybet. E. Pema Kunsang, tłum. na pol. J. Grodek, Warszawa 2008, s. 66–68.

<sup>11</sup> Por. Rinchen lama, *Nepal – Indie 2000. Notatki z podróży*, Grabnik 2000, s. 42.

<sup>12</sup> Por. E. Dargyay, *The Rise of Esoteric Buddhism In Tibet*, Delhi 1998, s. 154; M. Kalmus, *Tybet. Legenda i rzeczywistość*, Kraków 2008, s. 186–189.

<sup>13</sup> Tak właśnie podaje W. Forman, B. Rinczen, op. cit., s. 8, 56, 58–59. Autor przywoływane tutaj opracowania powołuje się niekiedy na pracę Dżadaryna Agwaanchajdawa *Lustro serca tych, którzy złożyli ślubowania; komentarze do tańca bóstw opiekuńczych wiary*, napisanej na początku XIX wieku.

<sup>14</sup> Patrz na przykład relacje odnotowane w prasie z różnego typu działań promujących kulturę tybetańską, wśród których pojawiał się czam: Olaf Szewczyk z noworocznych tańców w War-

W aktualnej czasoprzestrzeni nikt już nie nazywa ich „nieprzystojnymi tańcami”, jak mogło się to zjawiać w dawnych pismach chrześcijańskich podróżników<sup>15</sup>, a raczej każdy podziwia ornamenty na szatach, wymyślność masek i specyfikę ruchu tancerzy. Pojawia się wszakże problem, jaki jest wówczas status całego zdarzenia: czy rzeczywiście dalej jest działaniem sakralnym, związanym z przeżyciem religijnym, jeśli nie jest wykonywane w specjalnym, świątynnym miejscu, a na festiwalowej scenie, przed publicznością nieznaną zasad buddyzmu?... Albo kiedy nie odbywa się o ściśle określonym kulturowo czasie (nowy rok lub święto buddyjskie), lecz przy okazji wystawy sztuki tybetańskiej w zachodnioeuropejskiej galerii lub podczas obchodów rocznicowych jakiegoś miasta jako jedno z wielu elementów ludycznych? Współczesne wykonania czamu mogą się zatem ukazać w nowych konsytuacjach, jako sekwencje artystyczne, przede wszystkim objawiające swą umowność i performatywność<sup>16</sup>. Z jednej strony w swym przekroczeniu granic kulturowych zyskują odbiorcę pozatybetańskiego, z drugiej strony jednak w dążeniu do atrakcyjności dla zachodniego widza gubią własną tożsamość kulturową<sup>17</sup>. Proces tego typu się pogłębia: dochodzi do zamawiania przez zachodnich turystów „tańców lamów” w klasztorach aktualnie przez nich zwiedzanych albo – z innej strony – sami Tybetańczycy podczas swego pobytu na Zachodzie szukają okazji, aby zorganizować pokaz czamu, aby tyleż propagować swą kulturę, co i osiągnąć wymierny efekt finansowy. Tybetańskie tańce odgrywane przed ludźmi Zachodu stają się zatem składnikiem większego zjawiska socjologicznego: cateringu kulturowego<sup>18</sup>.

---

szawie („Gazeta Wyborcza” – wydanie warszawskie z 28.02.2003); Piotr Weltrowski z tańców w Sopocie („Dziennik Bałtycki” – wydanie trójmiejskie z 31.08.2009); Grzegorz Szymanik o buddyjskich rytualnych tańcach z Mongolii wykonywanych w Warszawie („Gazeta Wyborcza” – wydanie warszawskie z 10.07.2010).

<sup>15</sup> Pierwsze opisy Tybetu pochodzące ze strony jezuickich misjonarzy pełne były przekonania o duchowej niższości buddyzmu wobec chrześcijaństwa, dlatego też orientalna sztuka religijna czy liturgia oceniana z rzekomo wyższej perspektywy chrześcijańskiej zawsze była „nieprzystojna”, „diabelska” czy „dzika”. Czytamy na przykład: „Pewnego razu powiedziałem do Lamy Brata Królewskiego, że dziwno mi, iż Lamowie – nieważne, że tacy młodzi – w ogóle biorą udział w tańcach, bo u nas [kapłani] to ludzie tak poważni, że za nic w świecie nie daliby się wciągnąć w jakąś czynność nieprzystojną ich dostojeństwu i stanowi”. Cyt. za: A. Andrade, *Niedawne odkrycie Wielkiego Kataju albo Państw Tybetu*, tłum. I. Kania, oprac. M. Mejor, Kraków 2004, s. 125–126.

<sup>16</sup> Por. A. Ubersfeld, *Czytanie teatru I*, tłum. J. Żurowska, Warszawa 2002, s. 109–176.

<sup>17</sup> Nie wchodzę w tym miejscu w rozpatrywanie kwestii logistyczno-artystycznych, które w odniesieniu do czamu mogą się przejawiać organizowaniem pokazów tańców dla wszystkich i wszędzie, z tancerzami tak pochodzącymi z klasztorów buddyjskich, jak i z kilkunastu warsztatów tańca. Nie rozwijam także problematyki multikulturalizmu, co w odniesieniu do czamu mogłoby wiązać się z przemożnym zainteresowaniem kultur Zachodu tybetańską egzotyką i przejmowaniem na przykład technik tańca do zachodniego teatru ekspresji ruchowej. Patrz: D. Kosiński A. Wypych-Gawrońska i in., *Słownik wiedzy o teatrze*, Warszawa–Bielsko-Biała 2008, s. 400–409.

<sup>18</sup> Termin catering kulturowy brzmi nieco deprecjacyjne, lecz warto go widzieć jako czynnik neutralny, związany ze swoistą wymianą, jaka się odbywa na linii turysta (konsument kultury)

W pierwszym, czysto „technicznym”, ze świata teatru wywodzącym się oglądzie czam zdaje się być szeregiem przeskoków z jednej nogi na drugą, podskoków obiema nogami, kojarzy się ze sformalizowanym choreograficznie biegiem, w różnym tempie wykonywanymi obrotami i półobrotami, przysiadami, rytmicznym kroczeniem, ukazywaniem gestów i eksponowaniem trzymany przedmiotów o buddyjskiej symbolice religijnej. Obecna przy ruchu tancerzy muzyka potęguje za pomocą nietypowych w kulturze Zachodu brzmień uroczysty nastrój widowiska, które wzmacniane są jeszcze zapachem kadzideł i wonności. Przed zachodnim widzem roztacza się zatem egzotyczne zdarzenie, które najczęściej nie jest przez niego zbyt głęboko rozumiane w sferze religijności i od strony artystycznej, pozostając w percepcji na poziomie emocjonalnego zachwyty nad orientalną innością<sup>19</sup>. Inność przyciąga uwagę, wywołuje zdziwienie oraz inspiruje do snucia najbardziej osobliwych odczytań tańca, które nawet jeśli przewidują religijną motywację widowiska, to w odczytaniu sakralnych znaków buddyzmu raczej nie porzucają postchrześcijańskiej matrycy wyobrażeń.

Temporalna całość widowiska czam jest trudna do ogarnięcia w spektatorskiej recepcji. Rytuály podzielone na wiele części trwają niekiedy kilka dni, przynosząc przerwy w prezentacji, podczas których serwowana jest herbata i posiłek dla tancerzy, zaś zgromadzeni widzowie mają możliwość wymienić między sobą najnowsze wiadomości. Nastrój panujący wśród widowni jest dość swobodny, widzowie podczas trwania rytuałów rozmawiają ze sobą, komentują poszczególne sceny czy opiekują się dziećmi. Takie obyczaje, naturalne dla widza wschodniego, wystawiają na próbę spektatorskie przyzwyczajenia zachodnie, dla których w spektaklach o tematyce religijnych typowe są raczej formy skupionego, wstrzemięźliwego w stylu bycia<sup>20</sup>.

---

a gospodarz miejsca (dostarczyciel usług kulturowych). Szerzej o kwestiach w pracy: D. MacCannell, *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, tłum. E. Klekot, A. Wieczorkiewicz, Warszawa 2002, passim.

<sup>19</sup> Należy w tym miejscu wspomnieć, iż czam nie jest jedyną formą teatru tybetańskiego. Znanie są również przedstawienia o tematyce świeckiej (obyczajowe, komiczne) odgrywane przez wędrownych aktorów. Wspomina o tym Gonbodżab Cybikow w swoich wspomnieniach z początku XX wieku. Píše on: „Począwszy od 16 sierpnia, prawie przez cały tydzień odbywały się przedstawienia ulicznych aktorów, których osobiście oglądałem 12 sierpnia w ‘Bras-spungsie podczas ceremonii zmiany żal-ngo, o czym będzie mowa później. Aktorzy dają grupowe przedstawienia na podwórzach bogatych domów i na rynkach miast. Wynagradzani są pieniędzmi, a jeszcze częściej artykułami żywnościowymi (np. campą) i chadagami”. Cyt. za: G. Cybikow, *Buddyjski pielgrzym w świątyniach Tybetu według dziennika prowadzonego w latach 1899–1902*, tłum. E. P. Melech, Warszawa 1975, s. 112, 135.

<sup>20</sup> Trudno sobie wyobrazić tak swobodne zachowanie uczestników/widowni podczas odgrywania przez wiernych/aktorów drogi krzyżowej Jezusa Chrystusa. We współczesnych warunkach kulturowych prezentacje Pasji odbywają się na przykład na Kalwarii Wejherowskiej, o czym w tekście: D. Kalinowski, *Tradycje misteryjne na Kalwarii Wejherowskiej*, [w:] *Kalwaria Wejherowska. Żywy pomnik kultury barokowej na Pomorzu*, red. K. Krawiec-Złotkowska, Wejherowo 2008, s. 118–126.

Mnisi/aktorzy czamu nie podkreślają szczególnie swojego statusu performerów. Wchodzą i wychodzą ze swoich ról płynnie, skupieni na całości układu ruchowego, nie szukając kontaktu z widzami. W przypadku pomyłki w krokach lub gestach bywają zresztą kierowani i poprawiani przez krążącego wokół nich mistrza ceremonii. Nie wpadają w trans czy w jakieś stany ekstazy, trzymając się porządku rytuału czyli „scenariusza” widowiska. Założony porządek następujących po sobie części nie ma oparcia w koncepcji artystycznej, a jest wynikiem realizacji gestów o mocy magiczno-sprawczej. Nie bez znaczenia jest tutaj fakt, iż jeszcze przed rozpoczęciem widowiska klasztorna społeczność (w tym tancerze) wizualizuje sobie pole mocy działania buddyjskiego bóstwa (mandalę), aby później wzmocnić to działanie tańcem, śpiewami i muzyką<sup>21</sup>. Czamy wykonywane są więc z powodów religijnych, nie zaś estetycznych. Pomyłka w geście tancerza/artysty uczyniłaby ofiarę nieskuteczną, nie zaś niefortunną teatralnie...

Z perspektywy europejskiej patrząc, czam w zakresie znaczenia, jakie spełnia w życiu duchowym widza, można przyrównać do starogreckich misteriów lub do średniowiecznej konwencji misteriów, moralitetów i mirakli<sup>22</sup>. Te z czamów, które dotyczą działających w świecie bóstw lub są ilustracją żarliwości wyznaniowej praktykujących Dhamę, dzielą wiarę w możliwość ukazania innym ludziom tajemnic duchowego wymiaru rzeczywistości za pomocą środków dramatycznych zbliżoną do wiary w antycznej lub chrześcijańskiej tradycji teatru religijnego<sup>23</sup>. Zasadniczą odmiennością między misteriami buddyjskimi, starogreckimi a chrześcijańskimi jest tekstowe źródło odwołań kulturowych: dla Tybetańczyków będzie to kanon pism buddyjskich i tradycja ludowa, dla starożytnych Greków mity, dla chrześcijaństwa Biblia. Te filozoficzno-religijne różnice będą w poważny sposób zakłócały przeciętny europejski sposób odbioru czamu, albowiem jedynie wyspecjalizowany tybetolog jest w stanie w pełni uprzytomnić sobie bogactwo przesłań tańca lamów.

---

<sup>21</sup> Por. J. Powers, *Wprowadzenie do buddyzmu tybetańskiego*, tłum. J. Janiszewska, Kraków 2008, s. 235–249.

<sup>22</sup> W nawiązaniu do misteriów starogreckich tańce rytualne Tybetu opisywał lama Anagarika Govinda w książce *Droga białych obłoków* (por. Anagarika Govinda lama, *Droga białych obłoków. Wizjonerski obraz dawnego Tybetu*, tłum. J. Timoszyk, Poznań 1998, s. 227–249). W jednym miejscu wspomnień czytamy [s. 228–229]: „Misteria Tybetu reprezentują więc ten nadnaturalny, więcej, nadludzki świat, który drzemie w ludzkiej duszy i który mógłby ją przytłoczyć, gdyby nie dało się znaleźć dla niego odpowiedniej ekspresji. Zarówno misteria starożytnego Egiptu, jak i kultu dionizyjskiego wytrysnęły z tego samego źródła. I tak jak w Grecji teatr rozwinął się z mistycznych tańców dionizyjskich, tak sztuki religijne Tybetu mają swój początek w rytualnych tańcach mistyków magii”.

<sup>23</sup> Por. J. Lewański, *Tajemnica ofiary i odkupienia w średniowiecznym polskim teatrze liturgicznym*, [w:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991, s. 7–32; idem, *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, Warszawa 1981, s. 7–32; *Tajemnica ofiary i odkupienia w średniowiecznym polskim teatrze liturgicznym*, [w:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*, op. cit., s. 7–32.

Jednakże także i tutaj pojawia się innego typu problem recepcji czamu, albowiem nawet tybetolog nie zawsze może posiadać na tyle ugruntowaną wiedzę i na tyle czułą wrażliwość, aby odebrać, a potem opisać najgłębsze, sakralne znaczenia ceremonialnego tańca. Dzieje się tak dlatego, iż niegdyś tańce lamów odbywały się w wewnętrznym kręgu ludzi wtajemniczonych w głębsze, nawet sekretne praktyki duchowe. Aby uczestniczyć w nich, należało mieć odpowiednie rozumienie nauk na poziomie podstawowym (intelektualnym), następnie przejść szereg inicjacji, które dawały możliwość zrozumienia ich poziomu głębokiego (symbolicznego), wreszcie zasłużyć na dopuszczenie do objawienia przez mistrza tajemnego wymiaru sakralnego przedstawienia. Dopiero dzięki tym trzem czynnikom jasne stawało się to, dlaczego rysuje się mandale na obszarze wykonywania czamu (stworzenie przestrzeni świętej), jakim celom służą piramidy ofiarne (*gtor ma*) – przedmioty skupiające w sobie różnego typu cechy czy energie – i po co wykonuje się gesty rąk czy serię ruchów ciałem (mudry jako wyrażanie stanów duchowych czy wartości duchowych). Dopiero kulturowe i religijne przygotowanie pozwalało uczestnikom odpowiednio używać mantr, wizualizacji i rozlicznych form zachowań (szczegóły ruchów, ukłony, zastygnięcia) oraz umożliwiało rozpoznanie symbolicznej roli barw strojów czy specyfiki muzyki towarzyszącej tańcowi. Wszystkie wymienione tutaj walory nie były jednak przeznaczone do promowania i misjonowania, miały służyć wąskiej grupie użytkowników. Niezwykle trudne jest, aby dzisiejszy orientalista, a cóż dopiero przeciętnie zorientowany w konwencjach teatralnych zachodni spektator, mógł uzyskać dostęp do wspomnianych trzech poziomów wiedzy o czamie.

Pozostaje jeszcze fakt innego typu, nazwijmy go komunikacyjnym. Jeśli bowiem trzymać się ściśle tradycyjnego rozumienia czamu, to nie należałoby o nim rozprawać na forum publicznym, wśród osób nieinicjowanych. Byłoby to działanie niezgodne z zasadami społeczności religijnej i względem relacji uczeń – mistrz. Chyba że do naukowej charakterystyki bierze się tylko poziom podstawowy i głęboki czamu, bez dotykania kwestii tajemnych. Wówczas możemy ująć przynajmniej szczegółów formalne, obyczajowe i kulturowe, ale już nie fenomeny rzeczy ostatecznych, pozostajemy zatem na zewnątrz opisywanej rzeczywistości.

## POZNANIE WŁASNYCH OGRANICZEŃ

Przedmiotem nieco dłuższego opisu będzie tutaj czam wykonywany wspólnie w klasztorze Benchen tradycji Karma Kagju (Karma Kamtzang) w Kathmandu (Nepal) przez kilkanaście, a chwilami nawet i więcej osób<sup>24</sup>. Według tradycji po-

---

<sup>24</sup> Pełna nazwa tego klasztoru używana w obiegu anglojęzycznym to Benchen Phuntsok Dargyeling Monastery. Przed kilkunastu laty sfilmowano chamy wykonywane w klasztorze Benchen w Kathmandu, dotyczyły one jednak uświetnienia obchodów świąt Guru Rinpocego, nie zaś nowego roku: Por. D. L. Reynolds, L. Lindholm, *The Dances of Lama Sang Due. An introduction*

wstał ów taniec już w czasach pierwszego Karmapy, który ujrzał wszystkie jego elementy w wizji od mahasiddhy ze Śri Lanki<sup>25</sup>. Rozgrywa się on podczas obchodów tybetańskiego nowego roku (*lo gsar*) i związany jest z najważniejszym bóstwem-strażnikiem tej szkoły buddyźmu tybetańskiego – Mahakalą<sup>26</sup>. Wedle tradycyjnych wierzeń ów taniec ma moc ujarzmienia tych spośród demonicznych sił, które są niewrażliwe na mantry i medytacje, a zatem jest to czam o najwyższej randze duchowej<sup>27</sup>.

Tańce lamów poprzedzone są rozwiniętymi rytuałami modlitewnymi, które rozpoczynają się na dziewięć dni przed nowym rokiem. Wówczas to od godzin nocnych aż do wieczora trwają w głównej świątyni recytacje modlitw z towarzyszeniem wielkich (*rnga*) i mniejszych (*lag rnga*) bębnów, talerzy (*sbug chal*) i instrumentów dętych (teleskopowo składanych *dun chen* oraz przypominających europejskie oboje *rgya gling*)<sup>28</sup>. Od strony teatralnej patrząc, już wtedy pojawiają się pierwsze elementy widowiska teatralnego, ponieważ mistrz ceremonii tańców odgrywa scenę chwytania wszelkiego zła i wtapiania go w symboliczną postać demonicznej twarzy (*gtor ma*). Ciemnoskóra twarz jest pokaźnych rozmiarów (około metra wysokości), nad nią zaś znajduje się stelaż z umieszczonymi wielobarwnymi nićmi i kawałkami materiału. Symbolizuje ona wszelkie destrukcyjne myśli i czyny, choroby i trudności tak osób zgromadzonych podczas ceremonii, jak i wszystkich istot świata<sup>29</sup>. Zniszczenie jej (dokładnie zaś spalenie) ma usunąć przeszkody w osiągnięciu celów w nowym roku.

Szóstego dnia obchodów, wciąż przed nowym rokiem, w godzinach popołudniowych następuje taniec grupy mnichów w czarnych kapeluszach. Tancerze pojawiają się bez masek, z zaznaczonymi na policzkach czarnymi kropkami, co ma odstraszać demony. Tańczący mnisi mają na sobie kolorowe, brokatowe szaty z zaznaczonymi formami bóstw medytacyjnych. Poszczególne części szat są powiązane sznurem obszytym materiałem, co wygląda jak oplątujący ciało tancerza

---

*to the Guru Rinpoche Rituals performed every year during the 10th. Tibetan month in Benchen Punsok Ling Monastery, Kathmandu valley, Nepal, Copenhagen 1999. Patrz również opis tego czamu w ujęciu Julity Rękawek, (Tańcząc w Krainie Śniegów, [online] <http://archeopasja.wordpress.com/2011/07/16/tanczac-w-krainie-sniegow/> [data dostępu: 27.01.2012]).*

<sup>25</sup> Por. Rinchen lama, op. cit., s. 13

<sup>26</sup> Najszerszym polskim opracowaniem dotyczącym tego buddyjskiego strażnika nauk, tak szczególnie ważnego w tradycji tybetańskiej, jest praca Joanny Greli (*Mahakala. Sześcioreki strażnik w buddyzmie tybetańskim*, Kraków 2005, passim).

<sup>27</sup> Niektóre z informacji pozyskałem od wykonawców tańców lub od mnichów klasztoru Benchen, na przykład lama Tsultim Ngawang, umdze lama Tsering.

<sup>28</sup> Opis instrumentarium i muzyki tybetańskiej przedstawiają wspomniane w przypisie 2. opracowania oraz praca licencjacka Katarzyny Paluch napisana w 2008 w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego pod kierunkiem dr Bożeny Lewandowskiej.

<sup>29</sup> W geście scenicznym, w którym rzuca się jakiś przedmiot w ogień, można się dopatrywać zaadoptowanego do kontekstu buddyjskiego elementu rytualistyki wedyjskiej. W tybetańskim czamie w ogień rzuca się figury ofiarne z masła, mącznego ciasta lub modele zbudowane z drewna lub tkanin.

wąż. Na głowach wykonujący rytuał mają wysokie, stożkowate, obramowane czarnym futrem czapki. Do czapek przytwierdzone mają czarne nici imitujące długie włosy, na środku kapelusza widnieje mantra Kalaczakry<sup>30</sup>, na szczycie kapelusza umieszczona jest ludzka czaszka, u mistrza ceremonii zaś pawi pióropusz obrazujący blask płomienia bijący od wieńczącego kapelusza klejnotu. Tancerze w jednej ręce dzierżą zielono-czerwone bębny, w drugiej trzymają pałkowate pałki, którymi po okrężnym ruchu po powierzchni bębna równomiernie uderzają. Każde uderzenie pałką w bęben jest wyeliminowaniem jakiejś karmicznej przeszkody, jest „oczyszczeniem” przestrzeni z negatywnych energii.

Tancerze wchodzą po dwóch, trzech w przestrzeń widowiska, tworząc powoli okrąg obejmujący cały klasztorny dziedziniec. Nie jest to zresztą jeden tylko krąg, lecz dwa: zewnętrzny i wewnętrzny, które wyznaczają z jednej strony plany teatralne, z drugiej zaś istnieją na zasadzie mandali, wydzielonej przestrzeni świętości. Dwa plany teatralne służą do ukazania dwóch rzeczywistości: na zewnętrznym okręgu tancerze pojawiają się jako postacie postrzegane w zewnętrznym świecie ludzi; Plan wewnętrznego okręgu ukazuje wymiar duchowy zjawisk, w zwykłym, codziennym postrzeganiu zmysłowym niedostępny. Oprócz tańca wykonywanego w dwóch układach koncentrycznych przestrzeni tancerze zmieniają niekiedy swoje położenie z okręgu, tworząc spiralę i dokonując tych zmian w zróżnicowanym rytmie dynamizowanym muzyką. Jeszcze innym razem przecinają klasztorny dziedziniec mandali sformalizowaną sekwencją ruchów po przekątnej.

Kolejnego dnia pojawia się już sam Mahakala z orszakiem bóstw o gniewnym wyrazie i symbolicznych przedmiotach w rękach. Są to miecze (tyb. *ral 'gri*), maczugi (tyb. *dbyug pa*), młoty, misy (sansk. *kapāla*), trójzęby (tyb. *katvang rtse gsum*), włócznie, noże (tyb. *'gri gug*), sztylety (tyb. *phur ba*) i lassa (tyb. *zhags pa*). Wszystkie te przedmioty należy w widowisku traktować symbolicznie, jako unacznienie pomocnych metod w uwolnieniu się od zaciemnień umysłu<sup>31</sup>. Są one wielokrotnie wizualizowane we wcześniejszych medytacjach, teraz zaś materialnie przywoływane jako forma do innego typu kontemplacji. Jedna z części tańców tego dnia poświęcona jest strażnikowi klasztoru Benchen – Szing Kjongowi (tyb. *zhings skyong*) przedstawionemu w formie jelenia. W ciągu ponadgodzinnej prezentacji można obserwować pantomimiczną fabułę chwywania przez tę postać różnego typu negatywnych energii i umiejscawiania ich w plastycznej, czerwonej masie (*linka*) umieszczonej na małym, drewnianym postumencie. Na koniec Szing Kjong przebija rytualnym sztyletem nagromadzone zło, odcinając jego działanie od świata ludzi. Resztki tej masy dołączone są później do formy z demoniczną twarzą i łącznie spalane na przygotowanym wcześniej stosie. Owe płomienie to tyleż ogień spalania, co

<sup>30</sup> Znaczenie rytuału Kalaczakry oraz symboliki jemu towarzyszącej szczegółowo omawia Aleksander Berzin w jednej ze swoich prac (A. Berzin, *Inicjacja Kalaczakry*, tłum. Z. Zagajewski, Kraków 2005, *passim*).

<sup>31</sup> Elementy broni widoczne są również na graficznych, malarskich i rzeźbiarskich wizerunkach buddyjskich bóstw. Patrz choćby: R. Beer, *Ikonomia buddyżmu tybetańskiego*, tłum. Karma Yonten Sangpo, Kraków 1988, *passim*.

ogień mądrości, należy bowiem pamiętać, że tańcom towarzyszą medytacje pozostałych członków mniszej i świeckiej społeczności, którzy podczas uroczystości mentalnie usuwają złego karmana zgromadzonego w starym roku. Widok płonącego ogniska ma zatem zarówno namacalnie, jak i duchowo uprzytamniać siłę oczyszczenia<sup>32</sup>.

Postacie tańczące przed Mahakalą mają swoją religijno-mityczną symbolikę, która jest oczywistością dla społeczności tybetańskiej, ale bynajmniej nie dla Europejczyków. Kiedy w przestrzeni tańca pojawiają się tancerze z maskami zwierząt, zachodni odbiorca widzi figury orła, kruka, lwa, tygrysa, małpy, dzika, wilka i jelenia, wnioskując, że oto prawdopodobnie ukazują mu się reprezentanci całego świata zwierząt. Jednakże znaczenie głębsze zwierzęcych figur wynikające z kontekstu symbolicznego jest niemal niedostępne. Europejski widz może sobie co prawda przywoływać tradycję dżatak<sup>33</sup>, aby znaleźć uzasadnienie dla występowania masek zwierząt w czamie, może również szukać kontekstu znaczeniowego w tybetańskiej tradycji ludowej<sup>34</sup>, ale żadnej z możliwości interpretacyjnych bez wskazówek tradycji tybetańskiej nie jest pewien. Rozwijając ten element trudności w zachodnim oglądzie czamu, można rozpatrywać wygląd konkretnych masek: dlaczego mają takie a nie inne barwy, dlaczego zaopatrzone zostały w różnego typu ozdoby (klejnoty, czaszki, kolorowe flagi modlitewne)? O ile układ maski i kolorystyki Europejczyk będzie mógł zaakceptować jako lokalny wyraz sztuki, o tyle już swoista korona z pięciu głów na szczycie maski może wzbudzać zdziwienie. Dla zachodniego widza bardziej prawdopodobne będzie przeświadczenie, że oto widzi artystyczne zobrazowanie zła, aniżeli świadomość, iż jest to ukazanie zwycięstwa nad pięcioma przeszkodami w osiągnięciu nirwany (pożądanie, gniew, egoizm, skąpstwo, zazdrość). Zresztą i przy poszukiwaniu znaczenia kolorów masek zachodni widz nie musi wiedzieć, że czerń to oznaka surowego duchowego dostojeństwa, czerwień to odnośnik do potęgi i siły, żółty służy do ukazania szczęścia i długiego życia, biel wiąże się z dobrocią i pogodą ducha<sup>35</sup>. Taka niewiedza czyni estetyczny odbiór widowiska uboższym, nie wspominając już o tym, że na pełnym marginesie pozostaje kontekst religijny czamu.

Podobne przeszkody w europejskiej percepcji czamu pojawiają się wówczas, kiedy następuje pantomimiczna scena chwywania zła przez Szing Kjongę. O ile z układu ruchów można wywnioskować, że tancerz zbiera jakieś przedmioty i energie, kumulując je potem na podeście z czerwoną masą przypominającą płat mięsa,

---

<sup>32</sup> Palenie figur ofiarnych opisał również Cybikow (op. cit., s. 124), choć odbywało się ono nie w nowy rok, lecz w dwudziestym czwartym dniu pierwszego miesiąca roku.

<sup>33</sup> O dżatakach jako formach religijno-ideowych pisze między innymi Słuszkiewicz, zaś bardziej od strony literackiej i artystycznej Kalinowski. Por. E. Słuszkiewicz, *Opowieści buddyjskie*, Warszawa 1982, s. 47–86; D. Kalinowski, *Dżataki – stylistyka i świat wartości*, [w:] *Liturgia w świecie widowisk*, red. H. J. Sobeczko, Z. Solski, Opole 2005, s. 199–209.

<sup>34</sup> Por. S. Godziński, *W kręgu lamajskich legend i mitów*, Warszawa 1981, s. 68–69, 87–89; N. Goraj, *Mitologie świata. Tybet*, Warszawa 2008.

<sup>35</sup> Por. W. Forman, B. Rinchen, op. cit., s. 96.

o tyle nie do końca jest jasne, dlaczego je tylekroć przebija rytualnym sztyletem, potem zaś inna postać niedbale wyrzuca masę z przestrzeni widowiska przy aplauzie widowni. Z częściowym rozumieniem czamu możemy również się zmierzyć w scenie z czterema postaciami szkieletów. Europejski odbiorca kojarzy tego typu taniec ze średniowieczną tradycją *danse macabre*, w szerszym zaś znaczeniu jako manifestację sił destrukcji i śmierci. Jednakże bez wiedzy o konwencji tybetańskiego tańca i wyobrażeniach buddyjskich nie wie o tym, iż pojawienie się tancerzy z maskami szkieletów jest sygnałem zmiany przestrzeni gry, która od tego momentu staje się cementarzem zamieszkałym przez demony i głodne duchy. Sens odegrania obecności Szing Kjongga na cementarzu ma między innymi na celu ukazać siłę jego determinacji, która zwycięża wszelkie przeciwności.

Najłatwiejsze w odbiorze, uniwersalne i ponadkulturowe stają się natomiast sceny towarzyszące czamowi, które nie wchodzą z nim w bezpośrednią relację ideową czy tematyczną, a mają charakter komicznych interludów. Zachodniemu widzowi tego typu intermedia w trakcie dramatów o religijnych aspektach nie są obce<sup>36</sup>. Występujące w nich postacie jednoznacznie odbierane są przez widzów jako karykatury ludzi głupich, zarozumiałych, kłótliwych czy agresywnych. Przesada aktorska w grze, komizm postaci i sytuacji zawsze wywołuje u widzów rozbawienie i śmiech. Tak właśnie się dzieje z dwiema groteskowo przedstawionymi figurami mnichów grających do siebie ze specyficzną gestykulacyjną przesadą, a także wchodzących w przestrzeń widowni i aranżujących krótkie scenki teatralne. Nawet jednak i w takich okolicznościach europejskie przyzwyczajenia teatralne mogą być zawodne, gdyż pojawiające się w czamie tak w przestrzeni widowiska, jak i wśród widzów postacie starych kobiet wcale nie są karykaturą osób, a figurami różnych demonów przebywających w świecie ludzi.

Uczestnictwo w czamie zmusza Europejczyka do zawieszenia zachodnich przyzwyczajzeń teatralnych, nakazuje wykazać cierpliwość w odbiorze długiego widowiska z mnóstwem elementów świata sakralnego i egzotycznych efektów artystycznych. Należy tutaj porzucić myślenie o linearności teatralnej intrygi, zawiesić oczekiwanie na zawiązanie konfliktu czy katastrofę, nastawiając się raczej na podziwianie ekspozycji gestu, ruchu czy maski. Jeśli oglądaniu czamu towarzyszy brak znajomości buddyjskiego kontekstu religijnego, potęguje się jeszcze poczucie obcości i powierzchowność oglądu. Wówczas to głównym doświadczeniem europejskiego widza jest poznawanie własnych ograniczeń.

---

<sup>36</sup> Zarówno w czamie, jak i w europejskich intermediach pojawiających się między częściami długich moralitetów głównym celem ludycznych scenek było wprowadzenie w przestrzeń stale kreowanej w głównej części dramatu świętości elementu profanum, swoistego czynnika dystansu. Taki zabieg powoduje, iż tym bardziej istnieje ton wielkiego serio świętej historii, ponownie następującej po cząstce zabawowego interludium. Z europejskiej perspektywy teatru misteryjnego pisze o tym: J. Lewański, *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, op. cit.

## THE TIBETAN RITUAL DANCE. THE PERSPECTIVE OF RECEPTION AND THE ISSUE OF IT BEING SPECTACULAR

The text pertains to the analysis of Tibetan ritual dance (cham) traditionally performed during religious festivals and ceremonials as seen from the perspective of Western culture. The very perspective is connected with the recipient's/viewer's/participant's merely partial knowledge of the whole aesthetic, symbolic and religious context emerging while Tibetan dances are performed. Instead, a Western category of reception of works of art is to be found and it describes the artistic act from the viewer's standpoint. The reinforcement of this style of reception of Tibetan art is derived from contemporary Western concept of spectacular theater, which is less occupied with factors concerning people's outlook or customary contexts and is more focused on the external phenomena of events which generate specific aesthetic effect (emotion, laughter, sadness/sorrow).

### BIBLIOGRAFIA

1. Anagarika Govinda lama, *Droga białych obłoków. Wizjonerski obraz dawnego Tybetu*, tłum. J. Timoszyk, Poznań 1998.
2. de Andrade A., *Niedawne odkrycie Wielkiego Kataju albo Państw Tybetu*, tłum. I. Kania, oprac. M. Mejor, Kraków 2004.
3. Beer R., *Ikonografia buddyzmu tybetańskiego*, tłum. Karma Yonten Sangpo, Kraków 1988.
4. Berzin A., *Inicjacja Kalaczakry*, tłum. Z. Zagajewski, Kraków 2005.
5. Cybikow G., *Buddyjski pielgrzym w świątyniach Tybetu według dziennika prowadzonego w latach 1899–1902*, tłum. E. P. Melech, Warszawa 1975.
6. Czogjam N., Deczen K., *Spektrum ekstazy. Emocje jako ścieżka tantry wewnętrznej*, tłum. Z. Zagajewski, Kraków 2004.
7. Dargyay E. M., *The Rise of Esoteric Buddhism In Tibet*, Delhi 1998.
8. Forman W., Rinchen B., *Lamajskie maski taneczne. Cam Erlika w Mongolii*, tłum. A. Latusek, Warszawa 1970.
9. Godziński S., *W kręgu lamajskich legend i mitów*, Warszawa 1981.
10. Goraj N., *Mitologie świata. Tybet*, Warszawa 2008.
11. Grela J., *Mahakala. Sześcióręki strażnik w buddyzmie tybetańskim*, Kraków 2005.
12. Kalinowski D., *Dżataki – stylistyka i świat wartości*, [w:] *Liturgia w świecie widowisk*, red. H. J. Sobeczko, Z. Solski, Opole 2005.
13. Kalinowski D., *Tradycje misteryjne na Kalwarii Wejherowskiej*, [w:] *Kalwaria Wejherowska. Żywy pomnik kultury barokowej na Pomorzu*, red. K. Krawiec-Złotkowska, Wejherowo 2008.
14. Kalmus M., *Tybet. Legenda i rzeczywistość*, Kraków 2008.
15. Kołdrzak E., *Cechy dystynktywne teatru indyjskiego*, [w:] *Teatr Orientu*, red. P. Piekarski, Kraków 1998.
16. Kosiński D., Wypych-Gawrońska A., Stafiej A., Marszałek A., Sugiera M., Leśniewska J., *Słownik wiedzy o teatrze*, Warszawa–Bielsko-Biała 2008.
17. Latusek A., *Wstęp*, [w:] W. Forman, B. Rinchen, *Lamajskie maski taneczne. Cam Erlika w Mongolii*, tłum. A. Latusek, Warszawa 1970.
18. Lewański J., *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, Warszawa 1981.
19. Lewański J., *Tajemnica ofiary i odkupienia w średniowiecznym polskim teatrze liturgicznym*, [w:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991.

20. MacCannell D., *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, tłum. E. Klekot, A. Wieczorkiewicz, Warszawa 2002.
21. de Nebesky-Wojkowitz R., *Tibetan Religious Dances. Tibetan text and annotated translation of the chams yig*, Varanasi 2007.
22. Paluch K., *Muzyka w buddyźmie tybetańskim*, [online] [http://mahajana.net/teksty/muzyka\\_w\\_buddyźmie\\_tybetanskim.pdf](http://mahajana.net/teksty/muzyka_w_buddyźmie_tybetanskim.pdf)
23. [data dostępu: 27.01.2012].
24. Pearlman E., *Tibetan Sacred Dance: a journey into the religious and folk traditions*, Rochester, Vermont 2002.
25. Powers J., *Wprowadzenie do buddyźmu tybetańskiego*, tłum. J. Janiszewska, Kraków 2008.
26. Reynolds D. L., Lindholm L., *The Dances of Lama Sang Due. An introduction to the Guru Rinpoche Rituals performed every year during the 10<sup>th</sup>. Tibetan month in Benchen Puntsok Ling Monastery, Kathmandu valley, Nepal*, Copenhagen 1999.
27. Rękawek J., *Tańcząc w Krainie Śniegów*, [online] <http://archeopasja.wordpress.com/2011/07/16/tanczac-w-krainie-sniegow/> [data dostępu: 27.01.2012].
28. Ricard M., *Monk Dancers of Tibet*, trans. Ch. Hastings, Boston 2003.
29. Rinchen lama, *Nepal – Indie 2000. Notatki z podróży*, Grabnik 2000.
30. Słuszkiewicz E., *Opowieści buddyjskie*, Warszawa 1982.
31. Sudyka L., *Gatunki teatru staroindyjskiego*, [w:] *Teatr Orientu*, red. P. Piekarski, Kraków 1998.
32. Tokarska-Bakir J., *Wyzwolenie przez zmysły. Tybetańskie koncepcje soteriologiczne*, Wrocław 1997.
33. Ubersfeld A., *Czytanie teatru I*, tłum. J. Żurowska, Warszawa 2002.
34. *Zrodzony z lotosu. Historia życia Padmasambhawy ułożona przez Jeszie Tsogjal odnaleziona przez Njang Ral Nimę Yzera*, tłum. z tybet. E. Pema Kunsang, tłum. na pol. J. Grodek, Warszawa 2008.