

ANNA WOLANIN*

(Uniwersytet Jagielloński)

Funkcje tańca czam (*'cham*) w Tybecie. Perspektywa choreologii Judith Lynne Hanna

STRESZCZENIE

Niniejszy tekst ma na celu omówienie funkcji, jakie pełni czam w Kraju Śniegów, z uwzględnieniem teorii dotyczących sztuki tanecznej proponowanych przez Judith Lynne Hannę. W pierwszej części artykułu scharakteryzowano pokrótce choreologię Hanny oraz tybetański taniec sakralny, jego genezę i miejsce w kulturze Tybetu. Następnie, w głównej części tekstu, przedstawiono role, jakie przypisuje mu się na poszczególnych poziomach interpretacji, od religijnego po rozrywkowy.

SŁOWA KLUCZOWE

taniec tybetański, czam, sztuka buddyjska, taniec sakralny, sztuki performatywne, kultura tybetańska, Judith Lynne Hanna

WPROWADZENIE DO CHOREOLOGII JUDITH LYNNE HANNA

Termin „taniec” ma mnóstwo odniesień, takich jak: emocjonalna ekspresja, praca, obowiązek, zjednoczenie z sacrum, teatr, ceremonia, rytuał, sztuka¹. Jest on zjawiskiem wieloaspektowym, które poza tym, co widzimy i słyszymy, zawiera jeszcze niewidzialną podstawę: ustrukturyzowane systemy ru-

* Instytut Filozofii
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Polska
e-mail: a.wolanin@wp.pl

¹ J. L. Hanna, *To Dance Is Human. A Theory of Nonverbal Communication*, Chicago 1979, s. 13.

chów są systemami wiedzy – produktami działań i interakcji, jak również procesami, przez które działania i interakcje zachodzą – i są zazwyczaj częścią większego systemu. Te systemy wiedzy są socjologicznymi i kulturowymi konstruktami, stworzonymi przez jednostki obdarzone wiedzą, zatwierdzonymi przez grupę i przechowywanymi w pamięci. Dany system ruchów może być widoczną manifestacją stosunków społecznych, wyrazem systemu estetycznego i może być pomocny w zrozumieniu struktury społecznej i wartości cenionych w kulturze².

Aby zrozumieć tańce, konieczne jest potraktowanie systemu ludzkich ruchów w terminach, które Marcel Mauss nazwał *le fait total* (totalny fakt społeczny), włączając w to zdolność ludzkości do używania języka³. Należy pamiętać, że nie jest on jedynie sumą poszczególnych części, ale systematyczną całością, która wyrasta z relacji pomiędzy owymi częściami⁴. Jako taki jest zawsze częścią szerszego kontekstu⁵.

Takie właśnie całościowe podejście do tańca reprezentuje Judith Lynne Hanna (ur. 1939). Przyznaje co prawda, że na jednym poziomie analizy ma on zawsze i wszędzie te same cechy dystynktywne, ale na innym każdy taniec posiada swoje unikatowe charakterystyki⁶.

Hanna kładzie szczególnie nacisk na komunikacyjne walory tańca, który może być postrzegany jako narzędzie w procesie rozumowania, a nie jedynie

² A. L. Kaeppler, *Dance Ethnology and the Anthropology of Dance*, „Dance Research Journal” 2000, Vol. 32, No. 1, s. 117–118.

³ D. Williams, *Anthropology and the Dance. Ten Lectures on Theories of the Dance*, Chicago 2004, s. 184.

⁴ Jak zauważył Ernst Cassirer: „logika tradycyjnie wprowadza rozróżnienie pomiędzy całościami «nieciągłymi» i «ciągłymi»”. W pierwszym przypadku części poprzedzają całość i niezależnie od związków, jakie później zachodzą, są możliwe do rozróżnienia jako niezależne człony. Element kontinuum z kolei stoi w opozycji do jakichkolwiek tego typu podziałów, nabywa swoją wartość jedynie w relacji do całości systemu, do którego przynależy, a oddzielony od niego traci swoje znaczenie; dlatego wszelkie próby podzielenia tańca w nienaturalny sposób z góry są skazane na porażkę (E. Cassirer, *Substance and Function and Einstein's Theory of Relativity*, Chicago–London 1923, s. 248).

⁵ „Kontekst” może być rozumiany na wiele sposobów: na przykład kontekst społeczny może być traktowany jako instytucja, system praktyk formalnych, idiom tańca, system lingwistycznej wymiany, lokalizacja geograficzna lub jakakolwiek ich kombinacja. Centralna dla pojęcia kontekstu jest idea etnografii, która w swoim najszerszym sensie oznacza jakąś narrację w ramach, w jakich epizody ludzkiego działania mają miejsce. Ten kontekst ma historię, projektowaną przyszłość i (szeroko rzecz ujmując) będzie należał do specyficznego modelu wydarzeń. Jest związany z systemem wierzeń, może być polityczny, religijny, artystyczny lub stanowić jakąkolwiek ich kombinację (lub żadnej z nich). Jeden obszar działania może należeć do więcej niż jednego kontekstu (D. Williams, op. cit., s. 211).

⁶ J. L. Hanna, *To Dance...*, op. cit., s. 5.

jako epifenomen faktów społecznych, politycznych, ekonomicznych i religijnych⁷. Porównywalnie do języka⁸ stosuje zdeterminowane przez sytuację symbole (słownictwo, kroki i frazy), które mogą odwzorowywać realne lub abstrakcyjne przedmioty, tworzyć doświadczenie, transformować myśli i uczucia⁹. Dzięki bezpośredniemu oddziaływaniu na wykonawcę i widza taniec łatwo nabral znaczenia magicznego i mistycznego¹⁰.

Podobnie jak kluczowym aspektem ludzkiej mowy jest to, że każdy mówiący jest zdolny do wytworzenia i zrozumienia niewątpliwie dużej liczby wypowiedzi wcześniej niespotkanych, tak samo w przedstawieniu tanecznym nowe, nigdy wcześniej niewykorzystywane sekwencje ruchów i gestów mogą być użyte przez przedstawiającego i zrozumiane przez publiczność. Ważne jest tu wprowadzenie dystynkcji pomiędzy choreografem-tancerzem a tancerzem imitującym lub odtwarzającym taniec ułożony przez kogoś innego. Choreografia wymaga wiedzy gramatycznej, wiedzy o ruchach ciała i semantyce. Imitacja zaś polega jedynie na odtwarzaniu ruchów¹¹.

Koncentrując się na znaczeniu tańca jako formy „parajęzyka”, Hanna nie lekceważy innych jego ról: religijnych, społecznych, politycznych, estetycznych, rekreacyjnych i rozrywkowych oraz terapeutycznych. Zdaje sobie sprawę, że materiał tańca jest nośnikiem wielu funkcji i kontekstów, szczególnie wśród kultur, które są wysoce zintegrowane i które były stosunkowo mało zakłócanne, a do takich można z pewnością zaliczyć kulturę tybetańską.

Zastosowanie takiej metodologii do analizy tybetańskiego tańca pozwala na ujawnienie wielu powiązań i kontekstów, które w przeciwnym wypadku mogłyby umknąć uwadze. Między innymi wyjaśnia związki istniejące pomiędzy formami ruchu, bezsłownym przekazem treści a kulturą z jej zapleczem społecznym.

KRÓTKA CHARAKTERYSTYKA CZAMU

Ze względu na niewielką liczbę źródeł dotyczących tańca sakralnego dokładne opisanie jego pochodzenia jest trudnym zadaniem. Z pewnością można

⁷ Ibidem, s. 127.

⁸ Porównanie werbalnego i niewerbalnego jest jaśniejsze, kiedy postrzega się taniec bardziej jako poezję niż prozę.

⁹ Nie bez przyczyny Susan Foster nazywa taniec „cielesnym pismem” zastępującym lub dopełniającym mowę (S. L. Foster, *Choreographing History*, [w:] *Choreographing History*, ed. S. L. Foster, Bloomington 1995, s. 9).

¹⁰ J. L. Hanna, *The Representation and Reality of Religion in Dance*, „Journal of the American Academy of Religion” 1988, Vol. 56, No. 2, s. 284.

¹¹ Eadem, *To Dance...*, op. cit., s. 35.

jedynie stwierdzić, że forma, jaką znamy dzisiaj, stanowi wypadkową rdzennych lokalnych wierzeń, buddyizmu oraz wpływów chińskich i indyjskich, wzbogaconych o doświadczenia wizyjne wybitnych mistrzów¹².

Tybetańczycy wywodzą tradycję czamu od Śakjamuniego, który miał zmanifestować się najbardziej uzdolnionym uczniom pod postacią różnych bóstw, takich jak Guhyasamadża (*Guhyasamāja*, *gsang ba 'dus pa*)¹³, Kalaćakra (*Kālacakra*, *dus kyi 'khor lo*) czy inni. Według tantry był to wyraz zręcznych metod (*upāya kauśalya*, *thabs la mkhas pa*), rozumianych w tym kontekście jako dostosowanie języka nauczania do poziomu odbiorców, co miało umożliwić im dokonanie szybszego postępu na ścieżce. Aby zaprezentować nieprzeliczone aspekty oświecenia i zdolność pomagania istotom sansarycznym, bóstwa te były często przedstawiane w różnych tanecznych pozach.

Prawdopodobnie w taki sposób w Indiach pojawiła się tradycja tańców sakralnych, wykorzystywanych w czasie ceremonii zwanych ganaćakra (*gaṇacakra*, *tshogs kyi 'khor lo*). Początkowo były to tańce spontaniczne, pozbawione dokładnych wytycznych, jednak z czasem uległy kodyfikacji i były przekazywane wraz z niezbędną inicjacją z mistrza na ucznia. Nieprzerwany przekaz sprawiał, że ich forma była zachowywana w stanie niezmiennym, a jedynie czasami wzbogacana przez elementy mające swoje źródło w doświadczeniach wybitnych nauczycieli¹⁴. Tybetańczycy zaadaptowali do swoich potrzeb elementy indyjskiego tańca rytualnego, takie jak mudry i mimika, które po połączeniu z materiałami chińskimi (brokat i jedwab)¹⁵ i rodzimymi, zaczerpniętymi z lokalnych wierzeń i na nowo zinterpretowanymi przez nauczycieli buddyjskich, przybrały z czasem formę znaną nam dzisiaj¹⁶.

René de Nebesky-Wojkowitz potwierdza, że tańce były istotnym elementem religijności tybetańskiej już w okresie rdzennej religii bon. Powołuje się tu na wypowiedź Giuseppe Tucciego, który uważał, że przedbuddyjscy królowie odprawiali tańce rytualne w celu uzyskania mocy i błogosławieństwa od

¹² D. Kalinowski, *Tybetański taniec czam. Perspektywa odbioru i kwestia widowiskowości*, "The Polish Journal of the Arts and Culture" 2012, Vol. 2 (2), s. 183–184.

¹³ W odniesieniu do terminologii występującej w języku tybetańskim i sanskrycie używane są formy spolszczone, w przybliżeniu oddające wartość fonetyczną. Przy pierwszym zastosowaniu danego słowa uwzględniono transliterację naukową podaną kursywą w nawiasie okrągłym: najpierw termin sanskrycki, a następnie odpowiednik tybetański.

¹⁴ M. Ricard, *Monk Dancers of Tibet*, Boston 2003, s. 12–13.

¹⁵ Klasztory regularnie otrzymywały bogate dary od licznych sponsorów wywodzących się z arystokracji lokalnej lub chińskiej, które później były przerabiane na kostiumy taneczne (R. de Nebesky-Wojkowitz, *Tibetan Religious Dances. Tibetan Text and Annotated Translation of the Cham Yig*, Delhi 1996, s. 71).

¹⁶ D. Kalinowski, op. cit., s. 183–184.

ngathang (*mnga' thang*), nadnaturalnych sił obecnych w osobie władcy i podtrzymujących społeczny i kosmiczny porządek.

Duży wpływ na kształtowanie się czamu miało również przekonanie, że wszystkie elementy i sfery otaczającego nas świata – skały, rośliny, zwierzęta, niebo, przestrzeń, wody, ziemia – są związane z jakimiś nadnaturalnymi siłami, co implikowało potrzebę mediacji pomiędzy owym światem duchowym a ludzkim. Te kontakty odbywały się za pośrednictwem grupy kapłanów, którzy za pomocą odpowiednich rytuałów, wykorzystujących między innymi taniec, muzykę i śpiew, dbali o pokojową koegzystencję i równowagę obu sfer. Dwa główne bóstwa tego okresu, odpowiadające za powodzenie i fortunę, były pacyfikowane w trakcie rytuałów wykorzystujących – oprócz popularnych wtedy krwawych ofiar – również taniec i śpiew¹⁷.

Można powiedzieć, że historia czamu stanowi odzwierciedlenie rozwoju buddyzmu na Dachu Świata. Od pierwszego, po części legendarnego pojawienia się w Tybecie za czasów króla Lha Totori (*lha tho tho ri*, ur. 173?), buddyzm i bon toczyły nieustanną walkę o wpływy. Rdzenne siły i kapłani bonu próbowali odwieść władców od decyzji o konwersji; tymczasem buddyści systematycznie pacyfikowali je, wykorzystując w tym celu rozmaite rytuały. Za kulminację tego konfliktu możemy uznać legendę opowiadającą o wydarzeniach z VIII wieku, z czasów panowania króla Trisonga Decena (*khri srong lde btsan*).

W 775 roku dla uczczenia udanego wprowadzenia buddyzmu postanowiono wybudować pierwszy klasztor na Dachu Świata, a jako miejsce jego lokalizacji wybrano Samje (*bsam yas*)¹⁸. Przy tej okazji, wedle legendy, rdzenne siły raz jeszcze podjęły próbę buntu przeciwko nowej religii i każdej nocy niszczyły to, co ludzie zdołali wznieść przez dzień. Padmasambhawa (*Padmasambhava, padma 'byung gnas*), tantryczny jogin z Udijany (*Oḍḍiyāna, u rgyan*), zaproszony przez króla w celu pokonania duchów sprzeciwiających się konwersji Tybetu na buddyzm, odprawił taniec Wadźrakilaji (*Vaj-rakīlaya, rdo rje phur ba*)¹⁹. Zbudował przypominającą pajęczą sieć pułapkę (*mdos*), służącą łapaniu demonów, a następnie dzięki oczyszczającej sile swego tańca zmusił przeszkadzającego ducha do wejścia w czaszkę umieszczoną na szczycie piramidki zrobionej z ciasta, co skutkowało poskromieniem negatywnej siły i umożliwiło zakończenie budowy²⁰.

¹⁷ E. Pearlman, *Tibetan Sacred Dance*, Vermont 2002, s. 15.

¹⁸ J. Powers, *Introduction to Tibetan Buddhism*, Ithaca–New York 1995, s. 144–149.

¹⁹ O symbolice tego tańca dużo mówi już sam termin Wadźrakilaja, dosłownie „diamentowy sztylet”, nawiązujący do trójgraniastego ostrza, *phurby (kīla, phur ba)*, służącego do zwycięzania/przyszpilania wszelkich wrogów/negatywności.

²⁰ E. Pearlman, op. cit., s. 18.

Silny związek czamu z Padmasambhawą sprawił, że początkowo był on rytuałem wykorzystywanym głównie w szkole ningma (*rning ma*), w której Guru Rinpocze jest postacią centralną, a dopiero potem został przejęty przez pozostałe szkoły²¹. Wytworzyły one nieco różniące się od siebie formy czamu, co wynikało z interpretacji odmiennych tekstów i specjalizowania się w praktykach związanych z innymi bóstwami. Warto dodać, że takie drobne różnice istniały często w obrębie jednej szkoły lub nawet klasztoru²².

Wszystkie rodzaje czamu posiadają ściśle określoną formę i przebieg. Nie oznacza to jednak, że są całkowicie sztywne i martwą strukturą. Nowe rodzaje tańca były przez wieki i są ciągle kreowane, a stare wzbogacane o innowacyjne elementy. Źródłem zmian są wizje wybitnych mistrzów oraz terminy (*gter ma*), czyli teksty-skarby uważane za ukryte przez Padmasambhawę.

Podręczniki zawierające instrukcje dotyczące sposobu wykonywania tańca sakralnego należą do rzadkości. Co więcej, nie zawierają wszystkich informacji niezbędnych do odprawienia rytuału, a raczej stanowią dodatkową pomoc i uzupełnienie wymagających wtajemniczenia, sekretnych nauk przekazywanych ustnie, z mistrza na ucznia. Wśród tekstów instruktażowych czamu najbardziej znany jest *czam jig* (*'cham yig*), czyli *Podręcznik do tańca rytualnego* autorstwa V Dalajlamy, który miał wielokrotnie spotykać Padmasambhawę w wizjach i otrzymywać wskazówki dotyczące tańca. Innymi takimi podręcznikami są *sham pa ta'i gar dpe* (*Księga otwierająca drzwi do tańca*), *gsang ba yum bzhi* (*Cztery sekretne partnerki*) i *rdo rje dbyings kyi gsang ba yum* (*Wadźradhatu (Vajradhātu) sekretnej partnerki*), które znajdujemy w zbiorze skompilowanym przez Putöna (*bu ston*, 1290–1364)²³.

Oprawa muzyczna i splendor towarzyszący tym tańcom nie są wyrazem luksusu, ale przypomnieniem wspaniałości stanu medytacji i tak zwanej pierwotnej czystości (*ka dag*) wszystkich fenomenów²⁴. Jak każdy gest, również strój ma bardzo rozwiniętą warstwę symboliczną, która może się do pewnego stopnia różnić w zależności od tradycji i regionu²⁵. Kostiumy, maski

²¹ Najpóźniej, bo dopiero za czasów V Dalajlamy (1617–1682), czam trafił do szkoły gelug. Kluczowe były tu związki Wielkiego Piątego z ningmapą (urodził się w rodzinie związanej z tą szkołą) oraz inspiracja Gjurme Dordże ('gyur med rdo rje, 1646–1714), tertona odpowiedzialnego za odkrycie tekstu wykorzystywanego w czasie festiwalu Mani Rimdu (*ma ni ril sgrub*) (R. J. Kohn, *Lord of the Dance. The Mani Rimdu Festival in Tibet and Nepal*, Albany 2001, s. 55).

²² E. Pearlman, op. cit., s. 34.

²³ R. de Nebesky-Wojkowitz, op. cit., s. 5.

²⁴ M. Ricard, op. cit., s. 57.

²⁵ E. Pearlman, op. cit., s. 69.

i nakrycia głowy nie są zwykłymi ubraniami, bowiem ich zadaniem jest ukazanie wewnętrznych jakości oświeconego umysłu²⁶.

Tancerze trzymają różne obiekty rytualne, będące w ikonografii atrybutami danego bóstwa. Może to być lustro (*me long*) – symbol prawdziwej natury umysłu, dzwonek (*dril bu*) – oznaka mądrości i współczucia, dordże (*vajra, rdo rje*) – symbolizujące współczucie i zręczne metody, a także różnego rodzaju symboliczne bronie, takie jak sztylety *phurba* itp.

Używane w czamie maski (*'bag*) nie są postrzegane jako nieożywione obiekty, ale wierzy się, że ucieleśniają określone bóstwa lub siły²⁷. Stare, wielokrotnie używane maski są uważane za szczególnie cenne i posiadające magiczne właściwości, ponieważ zostały pobłogosławione przez powtarzającą się rytualną obecność oświeconego bytu. Najcenniejsze trzymane są w specjalnie do tego celu przeznaczonych miejscach w świątyniach, owinięte w materiał, a niektóre wieszają się na świątynnych filarach. Wytwarzanie masek jest sztuką wymagającą dużej specjalizacji, a imiona najslawniejszych artystów są przekazywane zarówno w tradycji ustnej, jak i pisanej²⁸. Maski wykonane są z różnych materiałów. W rejonie Himalajów najczęściej rzeźbi się je w drewnie, niektóre zrobione są z papier-*mâché*, a w rzadkich przypadkach z mosiądzu lub miedzi. Maską uchodzącą za jedną z najcenniejszych miała być wykonana z zakrzepłej krwi i przywieziona do Tybetu przez zwycięską ekspedycję w rejon Bhatta Hor. Nosiła miano „małej purpurowej maski demona se” (tyb. *bse 'bag smug chung*) i przechowywana była w Samje²⁹. Przed użyciem każda maska (jak również pozostałe utensylia taneczne) jest konsekrowana poprzez rzucanie w nią garścią ryżu i wypowiedzenie odpowiednich formuł³⁰.

Znaczenie masek może być interpretowane na różnych poziomach. Maski łagodne symbolizują błogość mądrości, a gniewne ilustrują mentalne splamienia, przez które jesteśmy zniewoleni.

Na głębszym poziomie ukazują oczyszczone formy mentalnych trucizn, na przykład nienawiść, która zostaje transformowana w mądrość zwierciadlaną, przekraczającą podziały na siebie i innych; pożądanie, które staje się mądrością różnorodności zjawisk; iluzję zmieniającą się w mądrość doskonałej równości, która przekracza wszelkie dualizmy. W ten sposób różne maski symbolizują, że pustka jest ostateczną naturą wszelkich przedstawień³¹, a owa leżąca u podstaw wszystkiego rzeczywistość jest zakryta przed wzrokiem

²⁶ M. Ricard, op. cit., s. 57.

²⁷ E. Pearlman, op. cit., s. 73–74.

²⁸ R. de Nebesky-Wojkowitz, op. cit., s. 70–71.

²⁹ Ibidem, s. 6.

³⁰ Ibidem, s. 71.

³¹ M. Ricard, op. cit., s. 60–61.

zwykłego człowieka przez iluzję, podobnie jak twarz tancerza jest zakryta przez maskę³².

Taniec w maskach, jaki oglądamy na klasztorным dziedzińcu, jest zaledwie niewielką częścią całego rytuału. Przygotowania rozpoczynają się czasem nawet trzy tygodnie przed właściwym występem dla publiczności. Obejmują nade wszystko medytacje i praktyki nakierowane na wzbudzenie właściwego stanu umysłu (*bodhicitta*, *byang chub kyi sems*), ale również oczyszczenie, a jeżeli istnieje taka konieczność, naprawienie kostiumów i utensyliów wykorzystywanych w czamie³³. Przedstawienie jest formą medytacji w ruchu podzieloną na trzy główne fazy: wstępną (*'cham khang/chas zhugs khang pa*), główną (*'cham*) i kończącą (*log 'cham*)³⁴. Odpowiadają one odpowiednio trzem fazom w medytacji: fazie budowania (*utpatti-krama*, *bskyed rim*), oczyszczającej i spełniającej (*sampanna-krama*, *rdzogs rim*).

Rytuał taneczny stanowi zwieńczenie większości ważnych świąt religijnych i sezonowych wyznaczanych zgodnie z kalendarzem lunarnym, takich jak nowy rok – losar (*lo gsar*), i wystawiany jest w celu zniszczenia wrogów doktryny buddyjskiej i jej zwolenników³⁵. Czam może też być odprawiany z okazji intronizacji nowego tulku (*sprul sku*), rocznicy ufundowania lub konsekracji klasztoru, dla przywrócenia równowagi w środowisku, zażegnania konfliktów itp., a czasami bywa też wykonywany na życzenie sponsora.

Faza główna w wydaniu tradycyjnym może zawierać nawet jedenaście części. Praktykujący zyskuje w niej cechy *jidama* (*iṣṭadevatā*, *yi dam*)³⁶, co sprawia, że w głębokim znaczeniu nie ogląda się tancerzy, ale bóstwa oraz postacie historyczne i mityczne, które działają tu i teraz.

Najbardziej charakterystyczne elementy tej części rytuału, pojawiające się w wielu jego formach, to tak zwana złota libacja (*gser skyems*), taniec czarnych kapeluszy (*zhva nag*), taniec szkieletów (*dur khrod bdag po*) i taniec jelenia³⁷.

Cała ceremonia scentralizowana jest na figurce wyobrażającej demona (najczęściej przedstawiającej nagiego człowieka w charakterystycznej pozie:

³² E. Pearlman, op. cit., s. 74.

³³ Ibidem, s. 55.

³⁴ Ibidem, s. 58.

³⁵ A. Bareja-Starzyńska, *Description of the Erdene Zuu Monastery Life (Including Čam Ritual) Based on Notes From the Kotwicz Expedition*, [w:] *In the Heart of Mongolia. 100th Anniversary of W. Kotwicz's Expedition to Mongolia in 1912*, eds. J. Tulisow, O. Inoue, A. Bareja-Starzyńska, E. Dziurzyńska, Cracow 2012, s. 152.

³⁶ Ibidem, s. 59.

³⁷ Ich przebieg omawiam w artykule *Edukacyjne znaczenie tybetańskiego tańca czam (tyb. 'cham)*, który ukaże się w ostatnim kwartale 2014 roku w "Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis: Studia de Arte et Educatione".

związane ręce, rozłożone i skrępowane nogi itp.) – lindze (*liŋga*, *lin ga*)³⁸. Kukła zrobiona jest z mąki zmieszanej z barwionym na czerwono masłem. Symbolizuje ego, które ma być zniszczone, a w trakcie tańca niekorzystne siły są w nią wprowadzane. W przypadku większości czamów moment kulminacyjny stanowi taniec jelenia, który za pomocą rytualnego sztyletu zadaje demonowi ostateczny cios, co skutkuje przywróceniem homeostazy na każdym poziomie.

FUNKCJE CZAMU

Podobnie jak to miało miejsce w przypadku czamu wykonanego przez Guru Rinpocze, najbardziej oczywistym celem rytuału jest oczyszczenie przestrzeni i podporządkowanie lokalnych sił w celu wzniesienia klasztoru, stupy (*stūpa*, *mchod rten*) lub innej budowli sakralnej. Miejsce przedstawiania czamu jest świętą przestrzenią symbolizującą jakości obecne w naszym umyśle, które są ukazywane poprzez formę ruchu³⁹. W trakcie przygotowań do przedstawienia i samego tańca dochodzi do symbolicznej kreacji sfer kosmologicznych na dziedzińcu klasztornym, który tym samym staje się „wielką mandalą działania” (*phrin las kyi dkyil khor chen po*). Tancerze, uprawomocnieni przez bóstwa, które personifikują, podporządkowują sobie ziemię – biorą ją w posiadanie i transformują⁴⁰.

W czamie, podobnie jak w przypadku mandali, centrum jest miejscem najświętszym, związanym z największą koncentracją mocy i oświeceniem, i to tam znajduje się ołtarz i linga. Mnisi poprzez okrążanie, podobnie jak dzieje się to w przypadku większości tańców kolistych, podkreślają wagę centrum, biorą je w posiadanie, chronią przed niepożądanymi wpływami z zewnątrz i nawiązują z nim kontakt⁴¹. Takie działanie umożliwia im w póź-

³⁸ Tradycyjnie termin „linga” oznaczał w Indiach „fallus” i kojarzony był przede wszystkim z kultem boga Śiwy (*Śiva*), stanowiąc symbol jego energii i możliwości. W Tybecie jednak odwołano się do dosłownego znaczenia słowa „linga”, które w sanskrycie określa „znak”, „oznakę” lub „charakterystykę” (*mtshan*), a także symbolizuje otwarty zbiornik, w który mogą zostać wprowadzone nadnaturalne moce i istoty (więcej zob. B. J. Cuevas, *Illustrations of Human Effigies in Tibetan Ritual Texts: With Remarks on Specific Anatomical Figures and Their Possible Iconographic Source*, „Journal of the Royal Asiatic Society (Third Series)” 2011, Vol. 21, No. 1, s. 73–97).

³⁹ P. Tashi, *The Sacred Dance of Peling Ging Sum*, „Journal of Bhutan Studies” 2011, Vol. 24, s. 56.

⁴⁰ M. Schrempf, *Taming the Earth, Controlling the Cosmos: Transformation of Space in Tibetan Buddhist and Bon-po Ritual Dance*, [w:] *Sacred Spaces and Powerful Places in Tibetan Culture*, ed. T. Huber, Dharamsala 1999, s. 199.

⁴¹ Z podobną sytuacją i symboliką mamy do czynienia w przypadku pielgrzymek, okrążania świętych miejsc, klasztorów i czortenów (*mchod rten*).

niejszych etapach rytuału skuteczne z nim kooperowanie, co w kontekście praktyki buddyjskiej wiąże się ze zrealizowaniem własnego potencjału i wyzwoleniem.

Mandala w czamie może być interpretowana na trzech poziomach. Jedna, usypana z piasku, znajduje się wewnątrz klasztoru i wiąże się z odtworzeniem czystej krainy (*buddha-kṣetra, zhing kham*)⁴² na ziemi. Druga, na poziomie medytacyjnym i mikrokosmicznym, jest wyobrażana przez ciało, mowę i umysł tancerzy, co nawiązuje do fizjologii mistycznej, która jest wykorzystywana w medytacji poprzez odpowiednią kontrolę subtelnych energii. Powoduje to przezwyciężenie przeszkód i usunięcie zanieczyszczeń, a w dalszej perspektywie osiągnięcie stanu buddy. W takim układzie głowa i cztery kończyny symbolizują odpowiednio górę Meru i cztery kontynenty, oczy to słońce i księżyc, tułów to centrum mandali, czyli pałac bóstwa, a otwory ciała są wejściami do mandali⁴³. Na trzecim, makrokosmicznym poziomie wszystkie trzy formy egzystencji są przekształcane w mandalę. Proces transformacji rozpoczyna się od ciała, mowy i umysłu tancerzy, rozszerza na teren, na którym odbywa się rytuał⁴⁴, a w końcu obejmuje nawet publikę⁴⁵.

Czam stanowi przede wszystkim konfrontację wiedzy z niewiedzą. Tańczący mnisi podporządkowują sobie i usuwają to, co jest przeszkodą na drodze do oświecenia – chodzi tu zarówno o przeszkody zewnętrzne, jak i wewnętrzne. Za pomocą odpowiednich kroków, gestów, inwokacji i trwającej nieprzerwanie podczas odprawiania ceremonii recytacji mantr wytwarzają rytualną przestrzeń, która jest chroniona i oczyszczana na poziomie mikrokosmosu, co jest tu rozumiane jako jednostkowe ciało, jak i na poziomie makrokosmosu, czyli całego lokalnego środowiska⁴⁶. Ta funkcja czamu doskonale uwidacznia się, jeżeli zwrócić uwagę na zachodzące w czasie tańca przejścia od jednej formacji tanecznej do innej. Chociaż dominuje ruch po

⁴² Zgodnie z kosmologią mahajany we wszechświecie jest niezliczona liczba buddów, z których każdy ma swoje „pole”, czyli rejon, na który rozciąga się jego wpływ duchowy. W czasie swojej kariery przyszły Oświecony oczyszcza daną krainę, która dzięki jego pracy i współczuciu staje się idealnym miejscem do praktyki i osiągnięcia postępów na ścieżce ku wyzwoleniu.

⁴³ E. Pearlman, op. cit., s. 62–63.

⁴⁴ Ciało ludzkie można traktować w tym kontekście, jak robi to Mircea Eliade, jako rytualnie homologiczne do kosmosu, będące systemem rytmicznych i wzajemnie warunkujących się wpływów, które charakteryzują i konstytuują świat. Istoty ludzkie pojawiają się w materialnej formie i chociaż własne ciało różni się od świata zewnętrznego, zachodzi między nimi osmoza, która pozwala na wymianę elementów (M. Eliade, *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, tłum. B. Baran, Warszawa 2008, s. 184–186).

⁴⁵ M. Schrempf, *Taming the Earth...*, op. cit., s. 199, 204.

⁴⁶ M. Ricard, op. cit., s. 55.

okręgu/mandali, to w czasie przedstawienia pojawiają się również inne układy. Występujący często przechodzą z formy kolistej do szeregu związanego z tańcami wojennymi, a czasami pojawia się też jeden, samotnie tańczący mnich. Każda taka zmiana ma znaczenie, które może być odniesione do typologii form tanecznych przedstawionej przez Roderyka Langego⁴⁷.

Linia jest związana z potrzebą przeciwstawienia się czemuś. Performerzy ustawiają się obok siebie, żeby skuteczniej stawić opór wrogowi, jakim jest w tym wypadku demon niewłaściwego poglądu. Samotny taniec jelenia wskazuje na specjalną rolę, jaką odgrywa ta postać w czamie. W czasie jego występu pozostali tancerze zasiadają na wyznaczonych miejscach na obrzeżach okręgu, podkreślając tym samym wagę tego, co rozgrywa się w centrum, a przy tym stanowiąc dodatkową ochronę dla swojego reprezentanta przed ewentualnymi niekorzystnymi wpływami z zewnątrz.

Odbiorcami wyrażanego przez jelenia komunikatu⁴⁸ są zarówno widzowie i lokalne siły, jak i on sam. W pierwszym przypadku reprezentuje on całą grupę w zmaganiach z demonem i jest oddelegowany przez społeczeństwo do ostatecznego rozprawienia się z przeciwnikiem. W drugim nawiązuje kontakt z nadnaturalnymi siłami, jako przedstawiciel danej społeczności jest mediatorem pomiędzy nią a tymi mocami i ma za zadanie przywrócić równowagę we wzajemnych relacjach. W ostatniej sytuacji mierzy się ze swoimi własnymi „demonami”, czyli wszelkimi przeszkodami w osiągnięciu wyzwolenia, a jednocześnie, ukazując te wewnętrzne zmagania poprzez ruch, daje innym szansę na dokonanie postępu duchowego. Wraz z zabiciem figurki-demonia negatywności zostają podporządkowane i istota budzi się do swojej ostatecznej natury, która jest wolna od cierpienia.

Ponadto czam upamiętnia wiele istotnych wydarzeń z historii Tybetu, buddyzmu i z życia wielkich mistrzów, jak na przykład Padmasambhawa i Milarepa (*mi la ras pa*, XI/XII wiek). Tym samym, przy jednoczesnym utwierdzaniu i wzmacnianiu przynależności kulturowej, pełni zadania edukacyjne. Ta rola miała szczególne znaczenie w przypadku dawnego społeczeństwa tybetańskiego, w którym umiejętność czytania i pisanie nie była zbyt rozpowszechniona. Ponadto, często bardzo skomplikowane językowo i filozoficznie kroniki historyczne i teksty religijne były poza zasięgiem nie tylko przeciętnego Tybetańczyka, ale i wielu mnichów.

⁴⁷ Zob. R. Lange, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Poznań 2009, s. 108–120.

⁴⁸ Zrytualizowany ruch taneczny jest zawsze skierowany do odbiorcy. Może nim być bóstwo, inny tancerz lub widz. Aktor, nawet gdy pogrążony jest w transie, musi wykonywać ściśle określone formy tańca rytualnego, ponieważ tylko w ten sposób treść może być odebrana przez widzów i właściwie zrozumiana przez duchy.

Dlatego też Françoise Pommaret w artykule *Dances in Bhutan: A Traditional Medium of Information* porównuje tańce sakralne do środków masowego przekazu. Zwraca zwłaszcza uwagę na analogię pomiędzy sekwencjami z udziałem błaznów i współczesnymi programami telewizyjnymi typu *talk show*. Efekt dodatkowo wzmacnia fakt, że niektórzy bohaterowie przedstawienia są kulturowymi archetypami, co w przypadku gorzej wykształconego widza zwiększa szansę na identyfikację i zrozumienie przekazu.

Doskonałymi przykładami takiego działania są postacie Heszanga Mahajany (*hwa shang ma hā yā na*) i acarów (*a tsa ra*)⁴⁹. Heszang Mahajana przedstawiany jest w dość karykaturalny sposób jako dobroduszny posiadacz wielkiej głowy o chińskich rysach i pokaźnego brzucha. W niektórych tańcach jest przedmiotem kpin, w innych odpowiada za powitanie wchodzących na scenę głównych bóstw⁵⁰. Ta postać nawiązuje do walki o wpływy, jaka toczyła się w VIII wieku w Tybecie pomiędzy buddyzmem chińskim, opowiadającym się za koncepcją nagłego oświecenia i reprezentowanym właśnie przez Heszanga, a indyjską nauką o stopniowej ścieżce, bronioną przez Kamalaśilę (*Kamalaśīla*). Zwieńczeniem tego sporu o podłożu doktrynalno-politycznym miała być debata w Samje, która zakończyła się zwycięstwem Kamalaśili, a tym samym ustanowieniem jego nauczania w Tybecie⁵¹.

Acara, czyli klauni, są chyba najczęściej pojawiającymi się i najciekawszymi postaciami w tej grupie. Sam termin wywodzi się od sanskryckiego *ācārya*, co oznacza nauczyciela duchowego.

W tym kontekście acarowie stanowią po części formę krytyki i wyśmiewania hinduizmu, a do pewnego stopnia mogą odzwierciedlać tradycyjną antypatię żywioną przez ludzi gór do ludzi z równin⁵². Humorystyczne przerywniki z ich udziałem stanowią kontrpunkt w tym pełnym powagi, dumy i grozy przedstawieniu. W przeciwieństwie do postaci bóstw i strażników, które w żaden sposób nie starają się podkreślać statusu performerów ani tym bardziej nawiązywać kontaktu z publiką, acarowie mają całkowitą swobodę działania.

⁴⁹ W niektórych czamach podobną rolę spełnia Cagan Obo, czyli człowiek z Mongolii, nazywany też przez Tybetańczyków „białym starym człowiekiem” (*gan po dkar po/dkar rgan*). Związany jest z przedbuddyjską religią mongolską, w której był bóstwem rodowym, chroniącym dom, trzodę, pasterzy i gwarantującym obfite plony. Wprowadzenie tej mongolskiej postaci ludowej do tybetańskich tańców sakralnych związane jest ze snem, jaki miał XIII Dalajlama w czasie swojej ucieczki do Mongolii. W przeciwieństwie do pozostałych postaci może mówić i czasami pełni funkcje podobne do błaznów (R. de Nebesky-Wojkowitz, op. cit., s. 83).

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ J. Powers, op. cit., s. 149–153.

⁵² R. de Nebesky-Wojkowitz, op. cit., s. 82.

Nie są wspomniani w żadnym z nielicznych podręczników tańca. Choć mogą być zarówno postaciami męskimi, jak i – co zdarza się o wiele rzadziej – żeńskimi, tak samo jak w przypadku wszystkich innych istot pojawiających się w czamie, wcielać się w nich mogą jedynie mężczyźni. W swoich wystąpieniach nawiązują do historycznych, religijnych i politycznych wydarzeń, a w niektórych wypadkach okrążają dziedziniec przed tańcem z miotłami, co stanowi symboliczne pozbycie się niepożądanych sił i oczyszczenie terenu⁵³.

Patrolując dziedziniec klasztorny, zbierają datki i pilnują porządku wśród widzów, zwłaszcza zawsze skorych do psot dzieci. Są zazwyczaj młodymi mnichami, toteż czasami podczas przerw w rytuale wdają się z nimi w zabawy, co wnosi w całą uroczystość powiew świeżości i humoru.

Mając całkowitą swobodę działania, przekraczają wszelkie konwenanse i hierarchię społeczną. Często ofiarą ich żartów i krytyki padają mnisi, wysocy lamowie i dostojnicy, a także urzędnicy, formy pobożności ludowej i buddyjskie rytuały, w tym sam taniec sakralny. Dzięki ukryciu za maską mogą sobie pozwolić na wyrażanie poglądów i opinii, które normalnie nie byłyby dozwolone⁵⁴. Za ich żartami kryje się odniesienie do prawdziwej natury fenomenów i percepcji oraz aluzja, że mnisi mogą znać tę prawdę, ale nie potrafią jej opisać⁵⁵.

Ich postawa wnosi w rytuał pewną dozę dystansu, która jest konieczna w kontekście praktyki. Pokazuje, że nie należy się nadmiernie przywiązywać do propagowanych przez buddyizm poglądów i zaleceń, gdyż na końcowym etapie ścieżki i tak muszą być one odrzucone. W przeciwnym razie mogą się stać zbędnym balastem i przeszkodą w zrobieniu ostatniego kroku na drodze do oświecenia.

Taniec i ruch są też metodą obrazowego uzewnętrznienia energii postrzeganej jako pierwotna świadomość, z której wszystko wzięło początek⁵⁶. W ten sposób stanowią formę integracji rzeczywistości sacrum i profanum, a miejsce wykonywania tańca staje się pomostem pomiędzy tymi sferami,

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Pod auspicjami tańca religijnego osoba komunikująca, poprzez odizolowanie się i zdystansowanie od sfery profanum, jest uwalniana od ograniczeń i w ten sposób zdolna do przekazania świeckich wiadomości i krytyki wplecionej w powszechnie rozumiany religijny rytuał. Zamaskowany tancerz często posiada wolność komentowania relacji społecznych i zachowań, która – gdyby nie nosił maski – mogłaby spowodować nieporozumienia i niepokoje (J. L. Hanna, *To Dance...*, op. cit., s. 122–123, 134).

⁵⁵ Pojawia się tu pewne podobieństwo do szalonych joginów pokroju Drugpy Kunlega (*'brug pa kun legs*), którzy posługując się taką właśnie niekonwencjonalną formą mądrości (tzw. szalona mądrość, *ye shes 'chol ba*), wytykali ludziom błędy i wady i wprowadzali na właściwą ścieżkę.

⁵⁶ D. Kalinowski, op. cit., s. 184.

a w szerszym kontekście buddyzmu tybetańskiego również pomiędzy prawdą absolutną a relatywną.

Zdarza się, że przekaz ten jest dodatkowo wzmacniany i wzbogacany poprzez wykorzystanie w rytuale świeckich instrumentów. Sytuacja taka ma miejsce między innymi w jednej z odmian tańca dnia dziesiątego, ceczu (*tshe bcu*), odbywającej się w Bhutanie. Używany jest w niej dranien (*sgra snyan*), rodzaj tybetańskiej gitary, kojarzony tradycyjnie z muzyką świecką⁵⁷, który w tym wypadku nabiera nowego znaczenia. Jest nie tylko źródłem rytmu, ale również symbolem połączenia świata świeckiego i duchowego, a w dalszym rozrachunku wyzbycia się wszelkich dualizmów⁵⁸.

Nie jest możliwe dostrzeżenie wewnętrznego przeżycia tancerza, procesów mentalnych i wizualizacji leżących u podstaw całego rytuału. Widz dostrzega jedynie zewnętrzne przejawy. Ale zgodnie z koncepcją wyzwolenia przez zmysły już samo to przynosi duży pożytek, ponieważ wytwarza się podświadoma koligacja ze stanem buddy⁵⁹. Dla samego tancerza już wielodniowe przygotowania wchodzące w skład fazy wstępnej są częścią praktyk zaliczanych do wyzwoleń przez zmysły. Recytowanie przez długie godziny mantr, praktykowanie sadhan (*sādhanā*, *sgrub thabs*) i innych technik nakierowanych na zjednoczenie z jidamem – wszystko w obecności tormy (*gtor ma*) przedstawiającej głowę Pogromcy Pana Śmierci (*Yamāntaka*, *gshin rje gshed/rdo rje 'jigs byed*) – może doprowadzić do wyrwania umysłu z codziennego uwarunkowanego funkcjonowania i wyciszenia go, co jest warunkiem wstępnym na drodze do oświecenia⁶⁰.

Przekazując pewną wiedzę, czam pełni funkcję pozawerbalnego komunikatu lub parajęzyka, który ma propagować informacje w razie braku kodu werbalnego lub też być dla niego uzupełnieniem. Może być kreowany jedynie przez osoby obdarzone wiedzą dotyczącą gramatyki ruchu tanecznego, które potrafią za jego pośrednictwem, poprzez umiejętne połączenie „wyrzów”

⁵⁷ Rakra Tethong w artykule *Conversations on Tibetan Musical Traditions* zwraca uwagę na fakt, że ofiara wymaga wszystkiego, co mamy najlepsze. Dlatego nawet jeżeli przy okazji jakiegoś rytuału pewne instrumenty są zakazane, to i tak są one często w sposób symboliczny umieszczane na ołtarzu (szerzej zob. Tethong, R., *Conversations on Tibetan Musical Traditions*, „Asian Music” 1979, Vol. 10, No. 2, s. 5–22).

⁵⁸ E. Dobson, *Dancing on the Demon's Back: the Dramnyen Dance and Song of Bhutan*, [online] http://www.docstoc.com/docs/93007214/1-Dancing-on-the-demons-back_-the-dramnyen-dance-and-song-of [dostęp: 20.06.2013], s. 11–12.

⁵⁹ E. Pearlman, op. cit., s. 104.

⁶⁰ M. Kalmus, *Symbolika i znaczenie tybetańskiego rytuału pho-bar rdo-gchog (ceremonia „rozbicia kamienia”)*, maszynopis pracy doktorskiej obronionej w Instytucie Religioznawstwa UJ, Kraków 2006, s. 28–29.

i „sekwencji zdaniowych”, przekazać treści nieznanne, czasami nowe dla obserwatora, i uzyskać przy tym zrozumienie.

Ta potencjalność komunikacyjna tańca może być uznana za szczególnie pomocną w ramach buddyzmu, w którym nacisk kładzie się przede wszystkim na doświadczenie, a w przypadku wielu szkół deprecjonuje się przekaz werbalny. Nie wystarcza samo opisanie odczuć towarzyszących wyzwoleniu i sposobu jawienia się rzeczywistości. Słowa mogą być pomocne na ścieżce, ale żeby osiągnąć cel, adept musi je zrealizować poprzez własne, indywidualne przeżycie. Jeżeli taniec jest właściwie wykonany, uwalniana przez wykonawców energia kinestetyczna może wpłynąć na oglądającego na tyle mocno, że wywoła u niego takie same lub podobne odczucia. Prawdopodobieństwo to zwiększa fakt posiadania takiego samego ciała oraz związana ze współodczuwaniem więzotwórcza rola tańca. W odniesieniu do występujących mniichów, którzy przeszli „transsubstancjację”⁶¹ w bóstwo⁶² reprezentujące jakości wyzwolenia⁶³, może dojść u niektórych widzów do podobnej transformacji umysłu, czyli oświecenia. Tę potencjalność wzmacnia tak charakterystyczny dla tańca złożony status ontologiczny performera⁶⁴ oraz pojawiające się zarówno u widza, jak i u aktora doświadczenie synestetyczne.

Według Eliadego taniec tybetański jest też ceremonią inicjacyjną, ponieważ „przynosi pewne objawienia dotyczące doświadczeń pośmiertnych”⁶⁵. Groźne bóstwa opiekuńcze, pojawiające się w trakcie czamu, pomagają widzom oswoić się z postaciami ukazującymi się w stanie bardo (*bar do*). W Bhu-

⁶¹ J. L. Hanna, *To Dance...*, op. cit., s. 121.

⁶² Jako instrument religijny, forma religijnej ekspresji i komunikacji, taniec podpada pod cztery szerokie kategorie, które nie wykluczają się ani wzajemnie nie wyczerpują: kult lub oddawanie czci, sprowadzanie korzyści, wprowadzanie zmiany, ucieleśnianie nadnaturalnego bytu. W przypadku ostatniego typu możemy mówić o dwóch głównych rodzajach: wewnętrznej transformacji, czyli zmianie w esencji odtwórcy, i maskaradzie – zewnętrznej transformacji, zmianie w wyglądzie aktora. Zazwyczaj mamy jednak do czynienia z kombinacją powyższych i tak też jest w czamie, w którym nie da się wytyczyć wyraźnej granicy między tymi kategoriami.

⁶³ Choć zwykli ludzie, a często nawet performerzy, mogą wierzyć, że jakieś zewnętrzne siły wstępują w tańczących, to należy pamiętać, że jest to perspektywa nieoświeconego umysłu. Tak naprawdę owe bóstwa i demony są jedynie symbolicznym przedstawieniem różnych stanów umysłu i jako takie nie są od niego różne. Dlatego w przypadku urzeczywistnionego praktykującego nie może być mowy o realnych postaciach działających poprzez tancerzy, a jedynie o ukazaniu obecnych w każdej istocie jakości oświeconego i nieoświeconego umysłu.

⁶⁴ Patrząc na tańczącego, nie sposób oddzielić wykonawcy od jego kreacji. Jest on zarazem twórcą, aktem tworzenia i dziełem końcowym, pismem i piszącym.

⁶⁵ M. Eliade, *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, tłum. K. Kocjan, Warszawa 2001, s. 430.

tanie istniało nawet przekonanie, że aby rozpoznać bóstwa w bardo, trzeba przynajmniej raz zobaczyć jedną z odmian tańca sakralnego odgrywaną dwa razy do roku w klasztorze Dramece (*dgra med rtse*)⁶⁶.

Poza funkcjami religijnymi i uzdrawiającymi czam jest istotny z punktu widzenia relacji społecznych. Na gruncie towarzyskim liczne przerwy w rytuale są okazją do rozrywki i spotkań, nawiązania nowych znajomości oraz podtrzymania relacji.

W dawnym Tybecie zdarzało się, że najbogatsze rodziny sponsorowały cały czam, a potem były traktowane w specjalny sposób (eskorta, lepsze miejsca itd.). Dzięki temu rytuały przyczyniały się do zachowania ładu w grupie i potwierdzenia gradacji społecznej, a bogacze zyskiwali wdzięczność i szacunek pozostałej części ludności⁶⁷. Potwierdzany był wysoki status klasztorów i mnichów, którzy dzięki transformacji w bóstwa dodatkowo podkreślali swoją wyższość, ponadprzeciętną moralność i wiedzę⁶⁸. Zgodnie z koncepcją Roya Siebera zakładane przez nich maski stawały się symbolem sił duchowych, użyczających w ten sposób swojego autorytetu dla podejmowanych działań i postanowień⁶⁹.

Kontrola nad przestrzenią rytualną implikowała kontrolę nad sferą publiczną, co skutkowało przywróceniem równowagi w siłach kosmicznych, również w skali mikro, odnoszącej się do danego społeczeństwa⁷⁰. Ta rola czamu była szczególnie istotna w kraju, w którym przez wieki panowała teokracja. Bóstwa, ukazując się ludności za pośrednictwem mnichów, stanowiły źródło legitymizacji władzy, udzielały jej poparcia i potwierdzały słuszność podejmowanych przez nią decyzji. W tym kontekście pokonany demon symbolizował również niewłaściwe ambicje nakierowane na przekroczenie hierarchii społecznej i wyjście poza należne danej jednostce miejsce w grupie⁷¹.

Poprzez włączenie w zakres odprawianych ceremonii również tych w sposób bezsprzeczny nawiązujących do wcześniejszych wierzeń tybetańskich symbolicznie podkreślano zwycięstwo doktryny buddyjskiej nad bonem. Problematyczna może być sprzeczność takich zachowań z wyraźnie zakazu-

⁶⁶ F. Pommaret, *Dances in Bhutan: A Traditional Medium of Information*, "Journal of Bhutan Studies" 2006, Vol. 14, s. 33.

⁶⁷ M. Schrempf, *From „Devil Dance” to „World Healing”: Some Representations, Perceptions and Innovations on Contemporary Tibetan Ritual Dances*, [w:] *Tibetan Culture in the Diaspora*, ed. F. J. Korom, Vienna 1997, s. 94.

⁶⁸ M. Schrempf, *Taming the Earth...*, op. cit., s. 213.

⁶⁹ J. L. Hanna, *To Dance...*, op. cit., s. 122–123.

⁷⁰ M. Schrempf, *Taming the Earth...*, op. cit., s. 213–214.

⁷¹ M. S. Calkowski, *A Day at the Tibetan Opera: Actualized Performance and Spectacular Discourse*, „American Ethnologist” 1991, Vol. 18, No. 4, s. 647.

jącą mnichom tańca Winają, ale tu, jak zawsze w podobnych sytuacjach, przychodzi z pomocą koncepcja zręcznych metod. Ponadto mnisi twierdzą, że czam nie jest tańcem, ale rytuałem niemającym nic wspólnego z tańcami wykonywanymi przez świeckich. Wyjaśnieniem wspomagającym jest rozwinęta w Tybecie instytucja inkarnowanych lamów (*bla ma*), którzy tłumaczą posiadanie takiej wiedzy spuścizną z poprzednich żywotów. Dzięki temu mogą kontrolować społeczeństwo, odpowiadając na jego zapotrzebowanie w każdej dziedzinie życia, a poprzez danie ludziom świeckim okazji do włączenia się w życie instytucji monastycznych również wzmacniać więzi pomiędzy klasztorami a ogółem ludności.

W ramach tybetańskich studiów filozoficznych taniec wpisuje się w cztery kategorie aktywności: uspokajającą, przyciągającą, wzbogacającą i niszczącą. Przynosi zasługi, przedłuża życie, eliminuje osiemdziesiąt cztery tysiące mentalnych zaciemnień (w tym najistotniejsze, czyli przywiązanie, dumę i ignorancję) i transformuje je w ich przeciwieństwa – szczodrość, równość i mądrość⁷².

PODSUMOWANIE

Cele, w jakich przedstawiany jest czam, można podzielić na dwie grupy: popolite i pozaświatowe. W pierwszym przypadku funkcjonuje on podobnie jak praktyki szamanistyczne i uzdrawiające – umożliwia pozbycie się negatywności i chorób, pomaga w zapewnieniu obfitych plonów, naprawia relacje międzyludzkie, czyli umożliwia przywrócenie szeroko pojętej kosmicznej harmonii⁷³. W drugim przypadku jest częścią obszernej kategorii praktyk duchowych nakierowanych na osiągnięcie celu soteriologicznego i przedstawiany jest dla pożytku wszystkich czujących istot⁷⁴. Wszelkie splamienia umysłu uniemożliwiające wgląd w prawdziwą naturę rzeczy są rytualnie transformowane w czasie tańca, który na tym poziomie oznacza śmierć ego i realizację potencjału soteriologicznego⁷⁵.

Taniec sakralny ma według tradycji prowadzić zarówno tańczącego, jak i widza do bezpośredniego wglądu w naturę rzeczy. Jednak w ten sposób mogą traktować czam jedynie wybitne jednostki: wysoko rozwinięci adepti, jogini i mnisi. Dla przeciętnego Tybetańczyka taka interpretacja może być

⁷² E. Pearlman, op. cit., s. 107.

⁷³ G. Samuel, *Civilized Shamans: Buddhism in Tibetan Societies*, Washington and London 1993, s. 269.

⁷⁴ E. Pearlman, op. cit., s. 101.

⁷⁵ Ibidem, s. 21.

zbyt wyrafinowana. Zwykli ludzie przychodzą na miejsce odprawiania rytuału, kierując się przede wszystkim pragnieniem poprawy swego bytu tu i teraz poprzez pozbycie się problemów, co zaowocuje uzyskaniem lepszego, dłuższego, zdrowego życia w dostatku i otoczeniu życzliwych osób. Z perspektywy buddyzmu taka „doczesna orientacja” nie jest postrzegana jako coś złego, ale raczej rozpatruje się ją w ramach zręcznych metod. Ludzka egzystencja jest uważana za najbardziej sprzyjającą uzyskaniu wyzwolenia, a przy tym niezwykle rzadką, dlatego też dbanie o cenne ludzkie ciało, nawet dla celów pragmatycznych, jest dobrze widziane. Ponadto, bez względu na intencję, ludzie biorący udział w rytuale i tak są wystawieni na wpływ nauk buddyjskich i w konsekwencji mogą (nawet w sposób niezamierzony) wynieść z tego korzyści duchowe lub zrozumieć konieczność podjęcia praktyki⁷⁶.

Warto też spojrzeć na rolę, jakie odgrywa czam w kulturze tybetańskiej, z perspektywy choreologii. Można wtedy stwierdzić, że pełni on wszystkie te funkcje, które przypisuje się tańcowi w kulturach tradycyjnych: religijne, społeczne, polityczne, estetyczne, rekreacyjne i rozrywkowe oraz terapeutyczne, co wskazuje na mocno zintegrowaną strukturę społeczeństwa tybetańskiego. Przewaga formacji kolistych i liniowych, jaka utrzymała się w czamie aż do czasów współczesnych, pokazuje wysokie poczucie wspólnotowości i ciągle silne więzi społeczne. Charakterystyczną i wiele mówiącą cechą jest postawa ciała. Jest ono rozluźnione, często nawet lekko pochylone, środek ciężkości położony nisko, a ruchy ciężkie. Te cechy widać nie tylko w czamie, ale i w innych tańcach sakralnych i ludowych. Istnieją oczywiście elementy bardziej dynamiczne i widowiskowe, ale mało mają one wspólnego z występującymi powszechnie w zachodnim tańcu klasycznym wystylizowanymi formami. Postawa ciała wskazuje na bliski związek Tybetańczyków ze środowiskiem i jest naturalną konsekwencją trudnych warunków życia w Kraju Śniegów oraz cechą dominującą form tanecznych w kulturach tradycyjnych. Zazwyczaj wraz z ułatwieniem warunków życia zmniejsza się potrzeba kooperacji z otoczeniem, a narasta indywidualizm. Ludzie do pewnego stopnia uniezależniają się od natury, co wpływa też na zmianę postawy tanecznej. Pojawia się taniec solowy, często na palcach, a postawa staje się bardziej wyprostowana, „wyniosła”, co pokazuje dominację człowieka nad naturą⁷⁷.

⁷⁶ G. Samuel, op. cit., s. 269.

⁷⁷ Można oczywiście uznać, że występowanie takich, a nie innych form tańca jest wynikiem ciężkich kostiumów, warunków klimatycznych i wysokości, na jakiej usytuowany jest Płaskowyż Tybetański (i z pewnością te czynniki odegrały też znaczącą rolę), ale zapewne nie była to jedyna przyczyna. Na poparcie tej tezy można przytoczyć fakt, że podobne zjawisko obserwujemy w innych kulturach rozproszonych na całym świecie, choćby nawet w krajach arabskich.

Tybetańczycy natomiast poprzez takie, a nie inne ruchy i formy taneczne nawiązują bliski kontakt z otoczeniem i innymi członkami grupy. Zjednują sobie lokalne środowisko i rządzące nim siły, a tym samym zapewniają powodzenie i przetrwanie. Przyczynę takiego stanu rzeczy można upatrywać w dość trudnych warunkach klimatycznych panujących na Płaskowyżu Tybetańskim, a także w burzliwej historii kraju. Ciężka walka o przeżycie wraz z lokalnymi wierzeniami połączonymi z buddyzmem wpłynęły na praktycznie niemożliwe do odseparowania religijne i świeckie funkcje i formy tańca⁷⁸. Granica, jaką próbuje się między nimi wytyczyć, może być jedynie umowna. Każdy taniec operował w Tybecie na wielu płaszczyznach, bez względu na to, czy był przedstawiany w klasztorze przez mnichów, przez profesjonalnych aktorów, czy świeckich członków społeczności. Różnica polegała jedynie na rozłożeniu akcentów.

THE FUNCTION OF CHAM DANCE ('CHAM) IN TIBET. PERSPECTIVE OF JUDITH LYNNE HANNA'S CHOREOLOGY

The purpose of this paper is to elaborate the functions of cham in The Land of Snow with consideration to the theories concerning the art of dance offered by Judith Lynne Hanna's choreology. In the first section of the article J. L. Hanna's choreology and Tibetan sacred dance origin and place in Tibetan culture is briefly characterised. Then, in the main core of the paper, its role, as ascribed on respective levels of interpretation, from religious to entertainment, is presented.

⁷⁸ Nawet tybetańskie tańce ludowe operowały często na granicy sacrum i profanum, które to kategorie nie były zresztą w Tybecie nigdy odseparowane. Za przykład (jeden z wielu) może tu posłużyć taniec z Ling (*gling bro/gling bro bde chen rolmo*, dosł. „muzyka wielkiej błogości, która jest tańcem Ling”), w którym poszczególne kroki związane są z pewnymi wzorcami przestrzennymi i służą usunięciu negatywności (M. Schrempf, *Taming the Earth...*, op. cit., s. 211). Wykonywany jest on na planie koła/mandali zgodnie z kierunkiem ruchu słońca przez świeckich obojga płci. Łączy ruchy z tańców ludowych ze śpiewanymi tekstami zawierającymi nauki buddyjskie, co ma doprowadzić do transformacji otoczenia i ciała uczestnika. Negatywne wpływy są usuwane poprzez tupanie, a jednocześnie dochodzi do zgromadzenia zasług na poziomie jednostkowym i społecznym. Zostaje wykreowana święta przestrzeń, w obręb której Gesar, bohater narodowy Tybetu, symbol umysłu wolnego od ignorancji, jest „zapraszany” przez ludność pragnącą otrzymać jego błogosławieństwo (J. L. Hanna, *The Representation...*, op. cit., s. 296). Innym przykładem może być taniec *gege drul dro*, popularny w Khamie (*kham*s) i rejonie Mensio (*sman shod*) (szerzej D. Dolma, *Silence in the Valley of Songs: Work Songs in the Sman shod Valley*, [online] <http://www.platauculture.org/writing/silence-valley-songs-work-songs-sman-shod-valley> [dostęp: 15.08.2013], s. 96–98), a do pewnego stopnia nawet tybetańska opera (*a lce lha mo*; podobnie jak czam pełni ona funkcję egzorcyzmu, pacyfikuje wszelkie negatywności i przyciąga to, co pozytywne; szerzej zob. m.in. M. S. Calkowski, op. cit., s. 646).

KEY WORDS

Tibetan dance, cham, Buddhist art, sacred dance, performing arts, Tibetan culture, Judith Lynne Hanna

BIBLIOGRAFIA

1. Calkowski M. S., *A Day at the Tibetan Opera: Actualized Performance and Spectacular Discourse*, "American Ethnologist" 1991, Vol. 18, No. 4.
2. Cassirer E., *Substance and Function and Einstein's Theory of Relativity*, trans. W. C. Swabey, M. C. Swabey, Chicago–London 1923.
3. Cuevas B. J., *Illustrations of Human Effigies in Tibetan Ritual Texts: With Remarks on Specific Anatomical Figures and Their Possible Iconographic Source*, "Journal of the Royal Asiatic Society (Third Series)" 2011, Vol. 21, No. 1.
4. Dobson E., *Dancing on the Demon's Back: the Dramnyen Dance and Song of Bhutan*, [online] http://www.docstoc.com/docs/93007214/1-Dancing-on-the-demons-back_the-dramnyen-dance-and-song-of [dostęp: 20.06.2013].
5. Dolma D., *Silence in the Valley of Songs: Work Songs in the Sman shod Valley*, [online] <http://www.platauculture.org/writing/silence-valley-songs-work-songs-sm-shod-valley> [dostęp: 15.08.2013].
6. Eliade M., *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, tłum. B. Baran, Warszawa 2008.
7. Eliade M., *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, tłum. K. Kocjan, Warszawa 2001.
8. Forman W., Rinczen B., *Lamajskie maski taneczne. Cam Erlika w Mongolii*, tłum. A. Latusek, Warszawa 1970.
9. Foster S. L., *Choreographing History*, [w:] *Choreographing History*, ed. S. L. Foster, Bloomington 1995.
10. Hanna J. L., *Anthropology and the Study of Dance*, "CORD News" 1973, Vol. 6, No. 1.
11. Hanna J. L., *Movements toward Understanding Humans through the Anthropological Study of Dance*, "Current Anthropology" 1979, Vol. 20, No. 2.
12. Hanna J. L., *The Representation and Reality of Religion in Dance*, "Journal of the American Academy of Religion" 1988, Vol. 56, No. 2.
13. Hanna J. L., *To Dance Is Human. A Theory of Nonverbal Communication*, Chicago 1979.
14. Kaepler A. L., *Dance Ethnology and the Anthropology of Dance*, "Dance Research Journal" 2000, Vol. 32, No. 1.
15. Kalinowski D., *Tybetański taniec czam. Perspektywa odbioru i kwestia widowiskowości*, "The Polish Journal of the Arts and Culture" 2012, nr 2.
16. Kalmus M., *Symbolika i znaczenie tybetańskiego rytuału pho-bar rdo-gchog (ceremonia „rozbitcia kamienia”)*, maszynopis pracy doktorskiej obronionej w Instytucie Religioznawstwa UJ, Kraków 2006.
17. Kohn R. J., *Lord of the Dance. The Mani Rimdu Festival in Tibet and Nepal*, Albany 2001.
18. Lange R., *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Poznań 2009.
19. de Nebesky-Wojkowitz R., *Tibetan Religious Dances. Tibetan Text and Annotated Translation of the Cham Yig*, Delhi 1996.

20. Pearlman E., *Tibetan Sacred Dance. A Journey into the Religious and Folk Traditions*, Vermont 2002.
21. Pommaret F., *Dances in Bhutan: A Traditional Medium of Information*, "Journal of Bhutan Studies" 2006, Vol. 14.
22. Ricard M., *Monk Dancers of Tibet*, trans. Ch. Hastings, Boston 2003.
23. Samuel G., *Civilized Shamans: Buddhism in Tibetan Societies*, Washington and London 1993.
24. Schrempf M., *From „Devil Dance” to „World Healing”: Some Representations, Perspectives and Innovations of Contemporary Tibetan Ritual Dances*, [w:] *Tibetan Culture in the Diaspora*, ed. F. J. Korom, Vienna 1997.
25. Schrempf M., *Taming the Earth, Controlling the Cosmos: Transformation of Space in Tibetan Buddhist and Bon-po Ritual Dance*, [w:] *Sacred Spaces and Powerful Places in Tibetan Culture*, ed. T. Huber, Dharamsala 1999.
26. Tashi P., *The Sacred Dance of Peling Ging Sum*, "Journal of Bhutan Studies" 2011, Vol. 24.
27. Tethong R., *Conversations on Tibetan Musical Traditions*, "Asian Music" 1979, Vol. 10, No. 2.
28. Tokarska-Bakir J., *Wyzwolenie przez zmysły. Tybetańskie koncepcje soteriologiczne*, Wrocław 1997.
29. *In the Heart of Mongolia. 100th Anniversary of W. Kotwicz's Expedition to Mongolia in 1912*, eds. J. Tulisow, O. Inoue, A. Bareja-Starzyńska, E. Dziurzyńska, Cracow 2012.
30. Williams, D., *Anthropology and the Dance. Ten Lectures on Theories of the Dance*, Chicago 2004.
31. *Życie i nauki szalonego jogina Drukpy Kunleya*, tłum. J. Sieradzan, Kraków 1989.

