

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 11(2) 2019

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.11.2.5

Agnieszka Wójcik

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0002-7111-0296

„Teatr będzie na świecie źródłem nauki dla wszystkich” (*Natyaśāstra*) – o edukacyjnych aspektach indyjskiego tańca klasycznego

Wprowadzenie

Artykuł stanowi refleksję na temat edukacyjnych walorów klasycznego tańca indyjskiego. Indyjski taniec klasyczny, będący częścią tradycji dramatu (sansk. natja [*nāṭya*]¹), łączy dwa aspekty: taniec abstrakcyjny (sansk. nrīttā [*nṛtta*]) i taniec przedstawiający (sansk. nrītya [*nṛtya*]). Szczególnie ta druga postać tańca – w której tancerz lub tancerka, za pomocą ruchów ciała, skodyfikowanego języka gestów oraz mimiki twarzy, przekazuje treści i opowiada historie – stanowić może nośnik treści edukacyjnych. Przyjmując za punkt wyjścia rolę, jakie przedstawieniu teatralnemu wyznacza *Natyaśāstra* (sansk. *Nāṭyaśāstra*, „Traktat o teatrze”) – najstarszy zachowany indyjski traktat o teatrze, artykuł przedstawia, jak edukacyjna rola tradycji taneczno-teatralnych realizowana może być współcześnie. Początki indyjskiego tańca klasycznego związane są z rytuałem świątynnym, lecz obecnie praktykowany jest on poza świątyniami, w Indiach, a także poza swoją ojczyzną, przez Indusów i tancerzy innych narodowości. Edukacyjny potencjał indyjskiego tańca klasycznego związany jest ściśle z jego repertuarem, ukształtowanym w znaczący sposób przez pierwotnie religijny charakter tej sztuki. Równocześnie indyjski taniec klasyczny podlegał i podlega nieustannym transformacjom, podejmując nowe tematy i spełniając nowe role. Spośród ośmiu stylów tańca klasycznego, główny przedmiot analizy stanowić będzie jeden z najbardziej znanych i rozpowszechnionych – bharatanāṭjam (hindi *bharatanāṭyam* tamil. *bharatanāṭṭiyam*).

¹ Terminy podawane są w formie spolszczonej, a przy pierwszym ich pojawieniu się podawana jest transkrypcja naukowa, ze wskazaniem języka pochodzenia (sansk. – sanskryt, hindi, tamil. – tamilski). Transkrypcja naukowa podąża za zasadami systemu międzynarodowego IAST dla sanskrytu i ISO 15919 dla języków regionalnych. Nazwy geograficzne podawane są zgodnie z ustaleniami Komisji Standaryzacji Nazw Geograficznych poza granicami Polski przedstawionymi w publikacji pod redakcją Artura Karpa, *Nazewnictwo geograficzne świata. Zeszyt 4. Azja Południowa*, Warszawa 2005. W wypadku tytułów dzieł podawane jest dodatkowo tłumaczenie na język polski.

Indyjski taniec klasyczny

Indyjski taniec klasyczny nie jest jedyną tradycją taneczną Indii. Obok form uznawanych za klasyczne istnieje bogata i zróżnicowana tradycja tańców ludowych, a także rozwijają się nowe formy taneczne, takie jak taniec filmowy bollywood czy formy „semiklasyczne” inspirowane tańcem klasycznym. Za klasyczne uznaje się obecnie osiem stylów tańca, pochodzących z różnych regionów Indii i mniej lub bardziej zróżnicowanych. Są to: kathak (hindi *kathak*) z Indii Północnych; z regionów północno-wschodnich manipuri (hindi *manipurī*) z Manipuru i sattrija (hindi *sattriyā*) z Assamu; odissi (hindi *oḍissi*) ze stanu Orisa; z Południowych Indii: bharatanatjam z Tamilnadu, kućipudi (hindi *kucipuḍi*) z Andhra Pradeś, kathakali (hindi. *kathakalī*) i mohinjattam (hindi *mohiniāṭṭam*) z Kerali². Mimo różnic, które są efektem regionalnego rozwoju każdego stylu, wszystkie pochodzą od tradycji przedstawionej w traktacie teatrologicznym – *Natjaśastrze*. Bharatanatjam uznawany jest za najstarszy spośród wszystkich ośmiu stylów i choć to prawda, że nie sposób odmówić mu starożytnych korzeni, pamiętać należy, że taniec ten podlegał nieustannym zmianom, a forma bharatanatjam, którą znamy dzisiaj, powstała w dużej mierze w XIX i na początku XX w.

Role przedstawienia teatralnego według *Natjaśastry*

Charakterystyczne dla sztuki indyjskiej, w tym także tradycji teatralnych i tanecznych, jest jej opisywanie i kodyfikowanie w traktatach teoretycznych. Najstarszym zachowanym dziełem teoretycznym z dziedziny teatrologii jest sanskrycki *Natjaśastra*³, datowana na II w. p.n.e. – II w. n.e. (Bose 1991: 7; Ghosh 1950: LXXXII–XXXVI). Autorstwo *Natjaśastry* przypisywane jest legendarnemu mędrcoowi Bharacie (sansk. *Bharata*), ale najprawdopodobniej traktat stanowi kompilację ówczesnej wiedzy. *Natjaśastra* to dzieło o charakterze encyklopedycznym, które omawia wiele zagadnień związanych ze sztuką teatru w jej aspekcie literackim i performatywnym, od zasad architektury budynku teatralnego, przez technikę gry aktorskiej i literackie typy dramatu, po teorię estetyki. Dotyczy tym samym wielu dziedzin – teatrologii, literatury, architektury, rzeźby, muzyki. Taniec opisywany jest w *Natjaśastrze* jako element przedstawienia dramatycznego. Mimo regionalnego rozwoju i różnicowania form tanecznych, klasyczne tańce indyjskie odnoszą

² Spośród wymienionych ośmiu stylów, jako pierwsze, w pierwszej połowie XX w. jako tańce klasyczne, uznane zostały: kathak, bharatanatjam, kathakali i manipuri; w drugiej połowie XX w. na listę trafiły kolejne trzy – odissi, kućipudi i mohinjattam; a w latach 2002–2003 został dodany ostatni styl – sattrija (Narayan 2004: 61–62). Określenie „klasyczny taniec indyjski” pojawia się dopiero w XX w., na wzór zachodniego tańca klasycznego – baletu. Czasem jako indyjski odpowiednik tego terminu podaje się termin „marga” (sansk. *mārga*). Tradycja marga określająca formę panindyjską taneczną opisywaną w *Natjaśastrze* przeciwstawiana była przez teoretyków tradycji regionalnej – deśi (sansk. *deśī*), jednak to rozróżnienie nie odpowiada w pełni opozycji między tańcem klasycznym a ludowym (Iyer 1993: 13).

³ Spośród wielu opracowań na temat *Natjaśastry* wymienić można opatrzone obszernym wstępem tłumaczenie na język angielski Manmohana Ghosha (Ghosh 1950, 1961).

się do *Natjaśastry* jako źródła, nawet jeśli w praktyce korzystają z reguł opisanych w innych, późniejszych traktatach teoretycznych⁴.

Dlatego mówią o edukacyjnych rolach indyjskiego tańca klasycznego, niebez-zasadne wydaje się zacząć od przedstawienia funkcji, jakie sztuce teatru, a w tym tańca, wyznacza *Natjaśastra*. Pierwszy rozdział traktatu – *Natjotpatti* (sansk. *nāṭyotpatti*, czyli „zejście dramatu [na ziemię]”), zawierający podanie o boskim pochodzeniu sztuki teatru, wymienia cechy i role dramatu.

trailokyāsyaśya sarvasya nāṭyaṃ bhāvānukīrtanam // 1.107b //
kvacidharmāḥ kvacitkrīḍā kvacidarthaḥ kvacicchamaḥ /
kvacidhāsyāṃ kvaciduddhaṃ kvacitkāmāḥ kvacidvadhāḥ //1.108 //

Dramat jest przedstawieniem wszystkich trzech światów. Czasem [mówi o] obowiązku (dharma)⁶, czasem o zabawie, czasem o bogactwie, czasem o spokoju; czasem [przedstawia] śmiech, czasem walkę, czasem miłość, czasem zabijanie.

dharmo dharmapravṛttānāṃ kāmāḥ kāmopasevinām /
nigraho durvinītānāṃ vinitānāṃ damakriyā // 1.109 //
klībānāṃ dhārṣṭyajanānamutsāhaḥ śūramāninām /
abudhānāṃ vibodhaśca vaiduṣyaṃ viduṣāmapi // 1.110 //

[Dramat uczy] obowiązku tych, których celem jest wypełnianie obowiązku; miłości – tych, którzy są oddani miłości; [udziela] reprimendy tym, którzy postępują źle; [wzmocnia] samokontrolę u tych, którzy postępują dobrze; dodaje odwagi tchórzom i siły bohaterom; [przynosi] oświecenie głupcom i mądrość mędrcom.

īśvarānāṃ vilāsaśca sthairyāṃ duḥkhārditasya ca /
arthopajīvināmartho dhṛtirudvegacetasām // 1.111 //

[Daje] rozrywkę władcom, wytrwałość dotkniętym cierpieniem, bogactwo tym, którzy chcą je osiągnąć, spokój tym, których umysł jest zaniepokojony.

nānābhāvopasampannaṃ nānāvasthāntarātmakam /
lokavṛttānukaraṇaṃ nāṭyāmetanmayā kṛtam // 1.112 //

Dramat, taki jak go stworzyłem⁷, [jest] imitacją postępowania ludzi, pełną różnorodnych emocji i zawierającą różnorodne sytuacje.

etadraseṣu bhāveṣu sarvakarmakriyāsvatha /
sarvopadeśajananaṃ nāṭyaṃ loke bhaviṣyati // 1.113 //

⁴ Np. bharatanatjam opiera się w praktyce na traktacie *Abhinajadarpana* (*Abhinayadarpana*, „Zwierzciadło abhinaji”) Nandikeśwary (sansk. *Nandikeśvara*), datowanym na VI lub VII w., a według niektórych uczonych nawet XIII w.

⁵ Tekst w sanskrycie za: http://gretel.sub.uni-goettingen.de/gretel/1_sansk/5_poetry/1_natya/bharnatu.htm. Przekład na język polski – autorki.

⁶ Trudno jednym słowem przetłumaczyć sanskrycki termin „dharma”, nie ma on dokładnego ekwiwalentu w języku polskim. Dharma bywa tłumaczona jako: obowiązek, religia, sprawiedliwość, prawo, etyka, zasługa religijna, zasada, prawność (Flood 2008: 54–55).

⁷ Fragment ten jest wygłaszany przez boga Brahmę (sansk. *Brahma*), który miał być twórcą sztuki dramatu.

W ten sposób, poprzez akcję, emocje (bhawa [sansk. *bhāva*]) i przeżycia emocjonalne (rasa [sansk. *rasa*]), dramat będzie na świecie źródłem nauki dla wszystkich.

Natjaśāstra przypisuje sztuce dramatu boskie pochodzenie – miała ona zostać stworzona przez boga Brahmę na prośbę innych bogów, pragnących rozrywki. Wiedza o sztuce dramatu zostaje nazwana w traktacie Bharaty „piątą Wedą”, lecz w przeciwieństwie do czterech Wed (sansk. *Veda*), ma być dostępna dla wszystkich, także dla tych, którzy nie mają dostępu do wiedzy zawartej w objawionych świętych tekstach. Tym samym teatr, oprócz dostarczania rozrywki, ma być także źródłem nauki – przedstawiając różnych ludzi, sytuacje i emocje ma pouczać wszystkich, którzy go oglądają. Traktat wyraźnie wskazuje, że ta edukacyjna funkcja realizowana jest poprzez elementy dramatu – akcję, emocje (bhawa) i przeżycia emocjonalne (rasa)⁸.

Edukacyjna rola indyjskiego tańca klasycznego

Jak ta edukacyjna rola tradycji taneczno-teatralnych, które wywodzą się z *Natjaśāstry*, może być i jest realizowana współcześnie? Jako przykład posłuży jeden z najbardziej znanych stylów indyjskiego tańca klasycznego – bharatanatjam. *Natjaśāstrę* można uważać za źródło, choć niebezpośrednie, tego stylu oraz pozostałych indyjskich tańców klasycznych. Początkowo taniec był elementem przedstawienia teatralnego i dopiero na późniejszym etapie rozwoju wyodrębnił się jako osobna sztuka, nie tracąc przy tym całkowicie aspektu teatralnego. *Natjaśāstra* i późniejsze traktaty teoretyczne wymieniają trzy formy: natja – dramat właściwy, nritta – taniec abstrakcyjny oraz nritja – taniec przedstawiający. Taniec, jako sztuka odrębna od dramatu, nie zawiera elementów charakterystycznych dla kategorii natja⁹, ale w dalszym ciągu łączy dwie pozostałe. Taniec abstrakcyjny (nritta) pozwala na ukazanie technicznego kunsztu tancerza lub tancerki. Taniec przedstawiający (nritja), wykorzystując środki gry aktorskiej (abhinaja [sansk. *abhinaya*])¹⁰, przedstawia sytuacje i opowiada historie. Szczególnie przedstawiający aspekt indyjskiego tańca klasycznego oferuje wiele możliwości w sferze edukacji, jednak taniec abstrakcyjny także jest uwzględniany w tej dziedzinie.

⁸ Bhawa (emocja, nastrój, uczucie) i rasa („sok”, „smak”, „esencja”; w teorii literatury: doznanie estetyczne, przeżycie estetyczne) to elementy indyjskiej teorii estetycznej różnie opisywane przez teoretyków. Zob. m.in. Marlewicz 1998.

⁹ Jednak klasyfikowanie niektórych tradycji może być mylące i dyskusyjne, np. kathakali zaliczane jest do klasycznych tańców indyjskich, choć sztuka ta jest formą teatralno-taneczną.

¹⁰ Termin abhinaja pochodzi od rdzenia \sqrt{ni} (nieść) z prefiksem *abhi-* (w stronę, w kierunku, ku) i w kontekście dramatu tłumaczony jest jako „przedstawianie”, „niesienie [sztuki] ku [widzowi]”. Abhinaja obejmuje różne środki sceniczne, których ostatecznym celem jest wzbudzenie w odbiorcy przeżycia estetycznego (rasa). Wyróżnia się cztery rodzaje abhinaji: angikabhinaja (sansk. *āṅgikābhinaya*) – ekspresja poprzez ciało, ruchy poszczególnych części ciała, gesty i mimikę; wācīkabhinaja (sansk. *vācīkābhinaya*) – słowo mówione oraz śpiew; aharjabhinaja (sansk. *āhāryābhinaya*) – kostium, ozdoby i makijaż, a także scenografia i rekwizyty sceniczne; sattvikabhinaja (sansk. *sāttvikābhinaya*) – mimowolne środki wyrazu, wyrażanie stanów związanych z emocjami. Zob. m.in.: Ghosh 1975: 5–21; Ghosh 1950: LVIII–LXIII.

We współczesnym kontekście edukacyjną rolę tańca indyjskiego rozpatrywać możemy pod wieloma aspektami: z punktu widzenia samego tancerza oraz widza, z punktu widzenia tancerza czy widza indyjskiego, ale także, coraz częściej, także z punktu widzenia tancerza i widza należącego do innego niż indyjski kręgu kulturowego. Należy przy tym zauważyć, że indyjskie tradycje taneczno-teatralne podlegały i podlegają ciągłej ewolucji, a w swojej współczesnej formie indyjski taniec klasyczny jest w dużej mierze efektem zmian, jakie zaszły w tradycji w XIX i XX w. Początki bharatanatjam¹¹, podobnie jak innych stylów indyjskiego tańca klasycznego, związane są z życiem religijnym: taniec stanowił element rytuału świątynnego i jako taki wykonywany był w świątyniach. Nie był jednak ograniczony wyłącznie do roli tańca świątynnego i rozwijał się na dworach królewskich pod patronatem kolejnych panujących w regionie dynastii. Jako taniec dworski bharatanatjam – znany wówczas jako sadir (*sādir*) – szczyt rozwoju osiągnął w połowie XIX w. pod patronatem dynastii Marathów (hindi *Marāṭhā*) z Tańdźawuru. Jednak niedługo potem, w pierwszej połowie XX w., na skutek zmian politycznych i społecznych, ze świątyń i dworów, przeniósł się na sceny świeckie, nie tracąc przy tym konotacji religijnych – wręcz przeciwnie, duchowy aspekt bharatanatjam był jeszcze silniej akcentowany (Allen 1997; Ohtani 1991). Bharatanatjam zyskał status tradycji klasycznej i narodowej i niemal równocześnie zagościł na scenach międzynarodowych¹². W późniejszym okresie postępowała globalizacja tej tradycji, związana z jednej strony z emigracją Indusów i powstawaniem diaspor indyjskich, z drugiej strony – z niegasnącym zainteresowaniem ze strony tancerzy zagranicznych. Obecnie bharatanatjam w Indiach oraz poza swoją ojczyzną, przez Indusów i tancerzy innych narodowości. Edukacyjny potencjał bharatanatjam wynika w dużej mierze ze zmian, jakie zaszły w obrębie tradycji w pierwszej połowie XX w. oraz z jego międzynarodowego zasięgu.

Taniec jako element edukacji kobiety

Jedną z tych zmian była zmiana statusu bharatanatjam. Taniec – będący pierwotnie szanowaną sztuką świątynną i dworską, praktykowaną przez profesjonalne tancerki (dewadasi [sansk. *devadāsīs*], dosłownie „służebnice boga”), które także cieszyły się społecznym poważaniem – pod koniec XIX w., wraz z upadkiem patronatu świątyń i dworów królewskich, zaczął być potępiany jako sztuka kobiet upadłych. Część zabiegów, jakich podjęli się reformatorzy tradycji, miała na celu przywrócenie sztuce tańca nowego statusu – m.in. nadanie nowej nazwy, odsunięcie społeczności tradycyjnie związanych z tą sztuką, założenie szkół, w których mogły uczyć

¹¹ Nazwa bharatanatjam została wprowadzona w latach 30. XX w., tłumaczona jako nawiązanie do *Natjaśastry*, czyli traktatu Bharaty; jako „taniec Indii”, Bharat (*Bhārat*) to w języku hindi nazwa Indii; lub jako połączenie pierwszych sylab słów, które stanowią elementy tańca – bhawa (emocje), raga (sansk. *rāga*, melodia), tala (sansk. *tāla*, rytm). Wcześniej używane były m.in. nazwy sadir i dasijattam (*dāsīyāṭṭam*).

¹² Jednym z pierwszych kontaktów zachodniej publiczności z indyjską sztuką tańca było przybycie w 1838 r. do Paryża grupy muzyków i tancerek dewadasi, którzy wystąpili w paryskim Théâtre des Variétés oraz w Londynie. Od lat 50. XX w. na międzynarodowych scenach występowały tancerki bharatanatjam, takie jak T. Balasaraswati, Mrinalini Sarabai czy Indrani (Warren 2006).

się dziewczęta z wyższych kast, podkreślanie religijnych konotacji tańca. W efekcie, bharatanatjam stał się nie tylko sztuką dostępną dla szerszego grona tancerzy spoza tradycyjnych społeczności, ale wręcz elementem dobrego wychowania kobiety, stanowiącym jej atut na rynku małżeńskim. Odbija się to, niestety, negatywnie na jakości technicznej i artystycznej tańca. Współcześnie taniec stosunkowo rzadko stanowi jedyne zajęcie uczniów, którzy tylko w niewielu przypadkach zostają profesjonalnymi tancerzami. Celem współczesnych uczniów jest często taneczny debiut (arangetram, tamil. *araṅkērram*), który wcześniej stanowił dopiero początek profesjonalnej kariery tanecznej.

W artykule *The Role of Indian Classical Dance in Education* Suprava Mishra (Mishra 2001) wymienia liczne zalety indyjskiego tańca klasycznego w edukacji dzieci, przede wszystkim dziewczynek. Pierwsza rzecz, to fakt, iż nauka każdej z form indyjskiego tańca klasycznego wymaga ciężkiej pracy, która uczy dyscypliny i cierpliwości. Druga zaleta, to zdrowie fizyczne¹³. Ponadto taniec uczy wyrażać emocje, pomaga wyrazić siebie oraz nabrać poczucia pewności siebie. Ucząc się indyjskiego tańca klasycznego, który oparty jest na indyjskiej mitologii, dziecko poznaje historie mitologiczne i najważniejsze dzieła literackie. Indyjski taniec klasyczny jest więc jednocześnie aktywnością fizyczną oraz zajęciem, które pozwala na poznanie i pozostanie w kontakcie z kulturą Indii.

Edukacja poprzez naukę tańca

Do początków XX w. praktyka i nauka tańca bharatanatjam zarezerwowana była dla społeczności artystycznych. Społeczność tancerek dewadasi nie stanowiła kasty i przynależność do niej nie była determinowana urodzeniem, ale oddaniem dziewczyny do świątyni, przy czym często tancerkami zostawały córki dewadasi. Nauczaniem sztuki tańca zajmowali się mężczyźni z tradycyjnych społeczności – nattuwanarowie (tamil. *nattuvanār*). Ich rola dziedziczona była z pokolenia na pokolenie. Nauka przebiegała w systemie guru-śisza parampara (sansk. *guru-śiṣya paramparā*), a więc przekazywania wiedzy z mistrza na ucznia. Tradycja ta polegała na bardzo osobistej relacji nauczyciela i ucznia, a nauka wiązała się z przyjęciem dyscypliny i określonego stylu życia. W XX w. nastąpiła instytucjonalizacja nauczania i powstały pierwsze szkoły, przyjmujące większą liczbę uczniów. Pierwszą instytucją ujmującą nauczanie bharatanatjam w ustalone ramy była założona w 1936 r. Kalakshetra¹⁴. W latach 50. XX wieku taniec trafił pod skrzydła jednej z narodowych akademii artystycznych, założonej w 1953 r. Sangeet Natak Akademi, oraz został uznany jako dyscyplina uniwersytecka – pierwszym uniwersytetem

¹³ Badania prowadzone, aby sprawdzić wpływ praktyki tańca indyjskiego na zdrowie fizyczne, przede wszystkim kobiet, ponieważ to kobiety częściej wybierają te formy aktywności fizycznej, potwierdzają pozytywny efekt praktyki tańca, szczególnie bharatanatjam (zob.: Mukherjee, Banerjee, Chatterjee 2012; Mukherjee, Chatterjee, Banerjee, Chatterjee 2014; Banerjee, Chatterjee, Kundu, Bhattacharjee, Mukherjee 2014).

¹⁴ Kalakshetra („święta przestrzeń sztuki”) została założona w 1936 r. w Madrasie (obecnie Ćennai) jako International Academy of Arts, w 1938 r. nazwa została zmieniona na Kalakshetra. Obecnie Kalakshetra oferuje naukę tańca bharatanatjam w ramach Rukmini Devi College of fine arts (<http://www.kalakshetra.in/site/>).

był Sayaji Rao University w Barodzie, w stanie Gudźarat. Obecnie wiele indyjskich i zagranicznych uniwersytetów oferuje praktyczne i teoretyczne kursy tańca, m.in. Dr. M.G.R. Jankai College of Arts and Science for Women (Ćennaj, Tamilnadu)¹⁵, Kumari Meena Muthiah College of Arts and Science (Ćennaj, Tamilnadu)¹⁶, University of Madras (Ćennaj, Tamilnadu)¹⁷, Lasya College of Fine Arts (Kannur, Kerala)¹⁸, St. Teresa's College (Ernakulam, Kerala)¹⁹, K.S.G.H. MUSIC and Performing Arts University (Majsur, Karnataka)²⁰, Sri Padmavati Mahila Viswavidyalayam (Tirupati, Andhra Pradeś)²¹, Indira Kala Sangeet Vishwavidyalay (Khairagarh, Ćattisgarh)²², w Indiach czy Classical Indian Dance Faculty przy Imperial Society of Teachers of Dancing (ISTD) w Wielkiej Brytanii²³. Większość z tych uniwersytetów oferuje kształcenie w zakresie indyjskiego tańca klasycznego na poziomie studiów licencjackich (B.A.) i magisterskich (M.A.).

Chociaż w przypadku zinstytucjonalizowanego nauczania i większych grup trudno o indywidualne podejście do ucznia i niepowtarzalną relację między mistrzem a uczniem, szkoły tańca starają się przejmować niektóre elementy guru-śisza parampara jako wzór ich systemu nauczania – np. Kalakshetra dba o dyscyplinę i szacunek okazywany nauczycielowi, a także wierność szkole i nauczaniem w niej stylowi tańca oraz kładzie nacisk na holistyczny charakter nauczania, które oprócz praktycznej nauki tańca obejmuje wiedzę z innych, związanych ze sztuką tańca dyscyplin, w tym muzyki, literatury, filozofii²⁴.

W kontekście uniwersyteckim nauczanie tańca określone zostaje sylabusem i tutaj także oprócz praktyki program nauczania obejmuje wiedzę z zakresu teorii tańca, muzyki, literatury, religii i kultury – szczególnie ważne w przypadku instytucji nauczających bharatanatjam za granicę. Na przykład, program nauczania bharatanatjam na Classical Indian Dance Faculty (ISTD) podzielony jest na sześć poziomów – sylabus każdego z nich zawiera elementy ułożone według kategorii: *Ancillary Skills (Rhythm and Tāla, Music)*, *Technical Skills and Performance (Movement Vocabulary,*

¹⁵ http://www.mgrjanaki.ac.in/Courses/PG/PG_M.A-Natya/index.php.

¹⁶ <http://krmmc.edu.in/academic-and-curriculum-enrichment/>.

¹⁷ <http://www.unom.ac.in//index.php?route=department/department/deptpage&deptid=38>.

¹⁸ <http://lasyafinearts.com/ba-bharathanatyam>, <http://lasyafinearts.com/ma-bharathanatyam>.

¹⁹ <https://teresas.ac.in/department-of-bharathnatyam/>.

²⁰ <http://www.musicuniversity.ac.in/courses>.

²¹ <http://www.spmvv.ac.in/acad.html>.

²² <http://www.iksv.ac.in/courses>.

²³ <https://www.istd.org/classical-indian-dance/>.

²⁴ W artykule *L'apprentissage de la danse en Inde du Sud et ses transformations au XXème siècle : le cas des devadāsī, rājadāsī et nattuvanār* Tiziana Leucci przytacza program nauczania w szkole Kalakshetra z lat 80., kiedy autorka sama była uczennicą tej instytucji. Zajęcia trwały od poniedziałku do soboty, od 8.25 do 16.30. Program obejmował praktykę i teorię tańca, praktykę jogi, śpiew, rysunek, język angielski, tamilski, sanskryt (Leucci 2008: 70).

Nritta, Abhinaya/Nritya, Creative Exercise), *Safe Dance Practice for Bharatanatyam*²⁵, *Theory*²⁶. Oprócz umiejętności praktycznych program studiów obejmuje więc wiedzę teoretyczną: znajomość klasyfikacji i nazw kroków (adawu [tamil. *aḍavu*]) i gestów rąk (*hasta* [sansk. *hasta*]) oraz treści nauczanych ślok (sansk. *śloka*) i choreografii tańca przedstawiającego, a także podstawową wiedzę na temat sanskryckich traktatów z dziedziny teatru i tańca – *Natyaśāstry* oraz *Abhinayadarpaṇy* (sansk. *Abhinayadarpaṇa*, „Zwierciadło abhinaji”).

Podobnie teorię i praktykę łączą też programy nauczania indyjskiego tańca klasycznego na uniwersytetach indyjskich. Na przykład sylabus studiów magisterskich na Dr. M.G.R. Jankai College of Arts and Science for Women obejmuje kursy teoretyczne na temat indyjskich klasycznych i ludowych form tanecznych, literackich źródeł tańca (*natya*) czy turystyki kulturalnej w Indiach, oraz kursy praktyczne z tańca, choreografii czy akompaniamentu tanecznego (*nattuvangam* [tamil. *nattu-vāṅgam*])²⁷. W Lasya College of Fine Arts program studiów magisterskich z *bharatanatjam* obejmuje praktykę *bharatanatjam* oraz kursy teoretyczne, jak *Development Of Dance, Concept Of Natya, Indian Classical Dances, The World Of Dance, Folk Dances Of India, Natya Sastric Tradition, Theory Of Dance And Music, Sadir To Bharathanatyam, Treatises On Dance/Drama*²⁸.

Edukacyjna rola tańca indyjskiego poza Indiami

W tym miejscu dochodzimy do kolejnego ważnego aspektu edukacyjnego klasycznego tańca indyjskiego. Jak już zostało wspomniane, w XX w. *bharatanatjam* trafił na sceny międzynarodowe; zaczęły także powstawać instytucje nauczające indyjskich sztuk tanecznych za granicą, gdzie uczęszczają zarówno członkowie indyjskiej

²⁵ W poprzedniej wersji sylabusu, obowiązującej do kwietnia 2019 roku: *Health and Body Conditioning* (<https://www.istd.org/about-us/documents/classical-indian-bharatanatyam-syllabus-outline-to-april-2019/>).

²⁶ Np. dla kategorii *Movement Vocabulary* kolejne etapy zakładają opanowanie coraz trudniejszych elementów: *taṭṭu aḍavu*, *kaṭṭu aḍavu*, *meu aḍavu*, *nāṭṭu aḍavu*, *paravaḷ aḍavu*, *di di tai*, *naḍa* – wymagane w pierwszym i drugim tempie (na I poziomie); *taṭṭu aḍavu*, *śimir aḍavu*, *paravaḷ aḍavu*, *periya / rangakramaṇa / uṣi aḍavu*, *egarmeṭṭu / kudittameṭṭu aḍavu*, *cil / jāru / sarikkal aḍavu*, *bhramari*, *utplavana*, *taṭṭu meṭṭu / jāti aḍavu*, *muktāya / tīrmāna aḍavu* (wariant *ta dhin gi ṇa tom*) – we wszystkich trzech tempach (na II poziomie); *eṭṭa aḍavu*, *pakka aḍavu*, *tā hata jham tari tā*, *maṇḍi aḍavu*, *sarikkal aḍavu*, *mei aḍavu*, *muktāya / tīrmāna aḍavu* (wariant *ki ṭa ta ka dha ri ki ṭa tom*) (na III poziomie); *ḍolā*, *viṣu*, *katti i maṇḍi aḍavu* lub inne *aḍavu* wybrane przez nauczyciela spośród nieuczonych wcześniej kroków (na IV poziomie); na V i VI poziomie osobne kroki nie są już nauczane. Kategoria *Abhinaya/Nritya* obejmuje coraz trudniejsze choreografie zawierające elementy tańca przedstawiającego: *śloka*, jak *Guru and Śiva śloka* (na I poziomie); *śloka*, trudniejsza niż na I poziomie, jak *mūshika vāhana*, *śantākāram*, *yākundendu* (na II poziomie); choreografia inwokacyjna, zawierająca elementy *nritty* i *abhinji*, np. *kavittuvam*, *stuti*, *vandana* (na III poziomie); *alārippu*, *jatiswaram*, *śabdham* (na IV poziomie); *kīrtanam*, *tillāna*, *padam* (na V poziomie); *varnam* oraz *jāvali*, *aṣṭapadi*, *bhajan* lub *devarnāma* (na VI poziomie) (<https://www.istd.org/about-us/documents/bharatanatyam-syllabus-outline/>).

²⁷ http://www.mgrjanaki.ac.in/Courses/PG/PG_M.A-Natya/M.A%20Natya%20Syll.pdf.

²⁸ <http://lasyafinearts.com/ma-bharathanatyam>.

diaspory, jak i uczniowie nieindyjscy. Szczególnie istotną rolę nauka tańca odgrywa w diasporze indyjskiej na całym świecie (m.in. w Wielkiej Brytanii i innych krajach europejskich, w Stanach Zjednoczonych, Kanadzie, Afryce, Australii, na Sri Lance). Taniec stanowi ważny element łączący z ojczyzną i nośnik wartości kulturowych, pozwalający na zaznajomienie dzieci wysyłanych do szkół tańca z indyjską kulturą. Dlatego często rodzice lub starsi członkowie diaspory chcą, aby młodsze pokolenia kontynuowały naukę tańca. Debiut taneczny (arangetram), czasem organizowany specjalnie w Indiach, stanowi w tym kontekście ważne wydarzenie dla całej rodziny.

Ilustracją roli, jaką może pełnić nauka indyjskiego tańca klasycznego w diasporze, mogą być słowa indyjskiej tancerki działającej w Stanach Zjednoczonych, Medhy Yodh, która opisuje, jak nauka bharatanatjam u wybitnej tancerki T. Balasaraswati stała się dla niej sposobem odnalezienia własnej tożsamości (Yodh 1988: 676):

Teksty używane w tym tańcu wymagają znajomości hinduskich mitów, puran, a także postaw filozoficznych charakterystycznych dla wierzeń hinduskich. Odkryłam, że pamiętam mity usłyszane w dzieciństwie, wykonywane rytuały, odnalazłam na nowo prawdziwą wiarę w Wieczną Rzeczywistość w jej niezliczonych formach. Odkryłam, że taniec jest moją ścieżką do poznania własnego wnętrza. Moja „Indyjskość”, mój wewnętrzny świat zostały odkryte na nowo. Miałam znów pewność, „kim” jestem w moim przybranym kraju²⁹.

Poprzez taniec z indyjską kulturą i jej wartościami zaznajamiają się także tancerze nieindyjscy, którzy decydują się na naukę tej sztuki w Indiach lub za granicą. Naukę umożliwiają im szkoły, ale są także przyjmowani przez tradycyjnych nauczycieli, a wtedy nauka tańca staje się także nauką przystosowania do zasad innej kultury (m.in. akceptacja nieomyłności guru, przyjęcie wybranego przez nauczyciela tempa nauki). W kwestii praktycznej nauki tańca, niejednokrotnie to nie skomplikowana technika, ale aspekt tańca przedstawiającego i wyrażanie emocji na scenie sprawiają im najwięcej trudności.

Przykładem nieindyjskiego tancerza uznanego na indyjskich scenach jest Francuz Dominique Delorme, który po rocznym kursie bharatanatjam w Paryżu, u francuskich nauczycielek Jacotte Achard i Malaviki (Christine Klein), wyjechał do Indii, gdzie uczył się u jednego z najbardziej znanych indyjskich guru Muthuswamy'ego Pillai oraz innych, jak Kalanidha Narayanan, Anuradha Jagannathan, Kamala Rani i Sulochana Pattabhiraman. Współpracował także z Padmą Subrahmanyam, u której uczył się stylu bharatanritja (sansk. *bharatanṛtya*)³⁰. Po trzech latach nauki w Indiach,

²⁹ The texts used in this dance form require knowledge of Hindu myths, the Puranas, and the philosophical attitudes common in Hindu belief. I found myself remembering myths heard in childhood, rituals performed, and found a real belief in the Infinite Reality in its myriad forms again. Dance, I found, is my path to the knowledge of my inner reality. My 'Indianness', my inner world had been rediscovered. I was again sure of 'who' I was in my adopted land. (tłumaczenia z języka angielskiego – A.W.).

³⁰ Bharatanritja to styl oparty na technice opisanej w *Natjaśastrze*, przede wszystkim na kombinacjach ruchów zwanych karana (sansk. *karana*), opracowany przez Padmę Subrahmanyam na podstawie lektury *Natjaśastry* oraz analizy rzeźb. Dominique Delorme występował w spektaklu Padmy Subrahmanyam *Bharatiya Natya Shastra Avataranam* oraz grał w filmie dokumentalnym, pod tym samym tytułem, w reżyserii S. Balakrishnana,

w 1990 roku, zaprezentował swój debiut taneczny (arangetram). W Indiach oraz po powrocie do Europy w 1993 roku, rozwijał karierę artystyczną jako tancerz i choreograf – zarówno w repertuarze tradycyjnym, jak w choreografiach łączących klasyczny taniec indyjski z zachodnią estetyką³¹, oraz jako nauczyciel³². Jego uwagi na temat tańca świadczą o tym, jak dobrze zrozumiał istotę indyjskiej sztuki klasycznej (Putinja 2011):

Kiedy patrzy się na choreografie guru takich jak Kittappa Pillai i Muthuswamy Pillai oraz innych z tamtych czasów, nie widać aż tak wiele ruchów i takiej szybkości. Po co? Taniec nie na tym polega. Nie chodzi o szybkość, czy o to ile ruchów się wykona. Ale o to, czy jesteś w stanie wyrazić coś jednym ruchem, nawet jeśli to wolny ruch, jeśli jest w nim zaangażowanie, na tym polega taniec. Ale jeśli jest za dużo prędkości i za dużo ruchów, nie ma czasu, aby tancerz się zaangażował³³.

Wreszcie dzięki obecności tańca indyjskiego na scenach międzynarodowych, z kulturą indyjską zaznajamia się zagraniczna widownia. Inaczej niż w przypadku widzów indyjskich, którzy nawet jeśli nie rozumieją tekstu utworu lub nie potrafią dokładnie rozszyfrować języka gestów, nieomal zawsze znają historie przedstawiane na scenie i są w stanie je rozpoznać, przedstawianie indyjskiego tańca przed zagraniczną widownią każe zastanowić się nad jego odbiorem. Najczęściej łączy się to z koniecznością wyjaśnienia widzowi tego, co zaraz ma zobaczyć, oraz wytłumaczenia, o czym opowiada dana choreografia. Według indyjskiej teorii estetycznej rasa, najważniejszym celem sztuki jest przeżycie estetyczne. Taniec ma nie tylko podobać się i opowiadać historię, ale przede wszystkim, za pomocą wszystkich środków, jakimi dysponuje, wzbudzić w widzu przeżycie, które będzie esencją, istotą emocji, jakiej każdy doświadcza w codziennym życiu. Umiejętność realizacji tego najważniejszego zadania sztuki leży zarówno po stronie artysty, jak i po stronie widza. Idealny odbiorca sztuki to rasika (sansk. *rāsika*), ten, kto zdolny jest „smakować” sztukę, komu znane są zasady i konwencje tańca, teatru, muzyki, literatury, malarstwa i rzeźby, kto posiada wiedzę z dziedziny filozofii, literatury, mitologii i religii. Oczywiście nie każdy widz indyjski dysponuje tak rozległą wiedzą, jednak – w odróżnieniu od odbiorcy zachodniego – sam charakter tego typu sztuki performatywnej nie jest mu obcy. W przypadku zachodniej publiczności przeszkód dla

prezentującym badania Padmy Subrahmanyam nad teatrem i tańcem starożytnych Indii. Później Dominique Delorme tworzył własne projekty inspirowane bharatanritja – *Karana* oraz *Shiva, the Lord of Sleep*.

³¹ Jedną z takich choreografii był *Nandanar*, prezentowany w Europie (Austria, Francja, Niemcy), w USA, w Indiach (Madras, Bangalore, Pondichéry, Kumbakonam, Thiruvapur, Nagapatnam).

³² <https://dominiquedelorme.jimdo.com/biographie/>.

³³ With regard to dance, a lot has changed. When you look at the choreographies of gurus like Kittappa Pillai and Muthuswamy Pillai and others from those days, you didn't see so many movements and so much speed. What for? The dance is not there. It's not in the speed or how many movements you're doing. But if you're able to express something in one movement, even if it's a slow movement, if the involvement is there, then there's dance. But when there's too much speed and too many movements there's no time for the dancer to get involved.

„smakowania” sztuki lub chociaż zrozumienia i czerpania radości z oglądanego tańca może być dużo więcej i wytłumaczenie choreografii, choć pobieżne lub częściowe, wydaje się niezbędne. Najczęstszą praktyką jest proste tłumaczenie czy omówienie treści utworu przed wykonaniem choreografii, lecz podejmowane są także próby włączenia tłumaczenia w artystyczną całość choreografii. W artykule *At Home in the World?: The Bharatanatyam Dancer As Transnational Interpreter* Janet O’Shea podaje przykłady nowych strategii tłumaczenia treści choreografii wypracowanych przez tancerzy i choreografów tworzących na scenie międzynarodowej. Projekty te nie próbują uczynić faktu tłumaczenia przezroczystym, a wręcz przeciwnie, nie ukrywają go, czyniąc z niego akt artystyczny. Za przykład autorce służy choreografia Hari’ego Krishnana *When God Is a Customer* (1999), która co prawda posługuje się językowym tłumaczeniem, ale robi to w nietypowy sposób: kompozycja w języku telugu oraz jej angielski przekład stanowią akompaniament dla osobnych choreografii – pierwszy towarzyszy klasycznemu użyciu gestów i środków ekspresji bharatanatjam, drugi kompozycji złożonej z gestów codziennych i tańca współczesnego. Tłumaczenie – w tym wypadku na potrzeby kanadyjskiej publiczności – staje się w ten sposób częścią występu, przestaje być jego sztucznym dodatkiem (O’Shea 2003: 179–180).

Taniec jako nauka mitologii oraz nośnik wartości religijnych i duchowych

Mówiąc o edukacyjnej roli indyjskiego tańca klasycznego, należy wyjaśnić, w jaki sposób taniec ten może stanowić nośnik treści kulturowych i wartości religijnych. Główną rolę odgrywać będzie wspomniany już aspekt tańca przedstawiającego, czyli nritja. Nritja, w której tancerz lub tancerka, za pomocą ruchów ciała, skodyfikowanego języka gestów oraz mimiki twarzy, przekazuje treści i opowiada historie, stanowić może idealny nośnik treści edukacyjnych. Oprócz treningu fizycznego i nauki techniki tanecznej, wymaga to także wiedzy na temat kultury i literatury. Tradycyjnie nauka tańca przebiega od choreografii najprostszych technicznie oraz pod względem wyrazu artystycznego, do bardziej skomplikowanych, wymagających od tancerza mistrzowskich umiejętności technicznych oraz głębokiego zrozumienia przekazywanych treści.

Jako sztuka wywodząca się ze świątyń, bharatanatjam był i nadal jest powiązany z religią. Przejście tańca na sceny świeckie w niczym nie umniejszyło jego religijnego wymiaru – wręcz przeciwnie, jest on nadal mocno podkreślany, m.in. w wystroju sceny, na której zawsze znajduje się posąg bóstwa oraz w repertuarze. Pierwotnie religijny charakter tańca bharatanatjam w znaczący sposób ukształtował jego repertuar i nadal choreografie pochwalne na cześć bóstw oraz utwory opowiadające historie z mitologii indyjskiej stanowią główną część tradycyjnego repertuaru. Silnie akcentowany jest także duchowy wymiar klasycznego tańca indyjskiego. Jest on porównywany do jogi i jako taki uważany za jedną ze ścieżek do osiągnięcia wyzwolenia (moksza). Tradycyjne choreografie stanowią pochwałę bóstw; niektóre utwory, opowiadając o miłości dwójki zakochanych, stanowią metaforę miłości i tęsknoty duszy ludzkiej do Boga. W kontekście duchowych wartości tańca bharatanatjam cytowane są często słowa legendarnej tancerki T. Balasaraswati, która porównuje

elementy tradycyjnego repertuaru bharatanatjam (margam, sanskr. *mārgam*) do miejsc hinduistycznej świątyni i wykonywanie kolejnych choreografii przez tancerza do zbliżanie się wiernego do Boga (Kothari 2000: 103):

Recital bharatanatjam jest zbudowany jak Wielka Świątynia³⁴: wchodzimy przez bramę alarippu, mijamy przedsionek džatiswaram, następnie pawilon śabdām i w varnam wchodzimy świętej przestrzeni bóstwa. To miejsce, które daje tancerzowi rozległą przestrzeń, by upajać się muzyką, rytmem i nastrojami tańca. [...] Po tym następuje padam. Tańcząc padam, doświadczają się zatrzymania, chłodu i ciszy towarzyszących wchodzeniu do sanctum sanctorum. Przestrzeń i blask zewnętrznych korytarzy giną w ciemnym wnętrzu sanctum, a rytmiczna wirtuozeria varnam ustępuje miejsca wzruszającej muzyce i abhinaj padam. [...] Następnie zrywa się dynamika tillany, jak ostatnie palenie kamfory, któremu towarzyszy hałas i krzątanie. Na koniec wierny przyjmuje w sercu boga, którego czcił na zewnątrz, a tancerz kończy tradycyjny repertuar tańcząc do oddającej cześć strofy³⁵.

Taniec jako sposób zaangażowania społecznego

Nie tylko tradycyjne elementy repertuaru mogą być nośnikami treści edukacyjnych. We współczesnym i międzynarodowym kontekście bharatanatjam podlega nieustannym transformacjom, przystosowując się do nowej publiczności i podejmując nowe tematy. Z użyciem techniki i środków wyrazu tańca klasycznego, powstają spektakle poruszające tematy współczesne i ważne kwestie społeczne (jak problemy nierówności społecznej czy dyskryminacji kobiet) lub polityczne. Projekty mogą być utrzymane w stylu bharatanatjam lub być połączeniem kilku form klasycznych, a nawet form klasycznych z elementami tańca współczesnego. Często też nawiązują do wątków podejmowanych w tradycyjnym repertuarze bharatanatjam. Ich autorzy, m.in. Mrinalini i Mallika Sarabai, Geeta Chandran, Saroja i Rama Vaidyanathan, Rukmini Vijayakumar, to uznani tancerze klasycy, którzy w podejmowaniu nowych tematów nie widzą sprzeniewierzenia się tradycji, ale wyjście naprzeciw problemom współczesnego świata i oczekiwaniom współczesnego widza. W Indiach i diaspory, indyjski taniec klasyczny w połączeniu z innymi formami tanecznymi staje się środkiem wyrazu młodych pokoleń tancerzy.

Tematy polityczne podejmują w swojej twórczości m.in. tancerze bharatanatjam na Sri Lance (syng. *Śrī Laṅkā*), kraju dręczonym przez konflikty etniczne między

³⁴ Chodzić może o konkretną świątynię – świątynię Brihadiśwara (*Bṛhadiśvara*) w Tańdżawurze, zwaną także „Wielką Świątynią” (tamil. *Periya Kōvil*).

³⁵ The Bharatanatyam recital is structured like a Great Temple: we enter through the gopuram of alarippu, cross the ardhmandapam of jatiswaram, then the mandapam of śabdām and enter the holy precinct of the deity in the varnam. This is the space which gives the dancer expansive scope to revel in the music, rhythm and moods of the dance. [...] Padams now follow. In dancing to padams, one experiences the containment, cool and quiet of entering the sanctum from its external precinct. The expanse and brilliance of the outer corridors disappear in the dark inner sanctum; and the rhythmic virtuositities of the varnam yield to the soul-stirring music and abhinaya of the padam. [...] Then, the tillana breaks into movement like the final burning of camphor accompanied by a measure of din and bustle. In conclusion, the devotee takes to his heart the god he has so far glorified outside; and the dancer completes the traditional order by dancing to a simple devotional verse.

ludnością syngaleską a tamilską. W artykule „Staging War: Performing Bharata Natyam in Colombo, Sri Lanka” Ahalya Satkunaratanam opisuje choreografie bharatanatjam autorstwa uznanej tamilskiej tancerki, Janaki, prezentowane w Colombo (syng. *Kołamba*), stolicy Sri Lanki, w 2007 roku, w okresie nasilenia się wojny domowej. Choreografia *Draupadhi Sabatham* przedstawiona została w formie dramatu tanecznego i oparta jest na częstym w repertuarze bharatanatjam epizodzie zaczerpniętym z indyjskiego eposu, „Mahabharaty” (sansk. *Mahābhārata*). Głównym wątkiem dzieła jest bratobójcza walka między spokrewnionymi rodami Pandawów (sansk. *Pāṇḍava*) i Kaurawów (sansk. *Kaurava*). Choreografia *Draupadhi Sabatham* przedstawia scenę gry w kości, kiedy to Pandawowie przegrywają cały swój majątek, królestwo oraz żonę, Draupadi (sansk. *Draupadī*), jednak w ostatniej chwili bóg Kriszna (sansk. *Kṛṣṇa*) ratuje Draupadi przed publicznym poniżeniem. Równocześnie, poprzez odwołanie do „Mahabharaty” i postaci Draupadi, *Draupadhi Sabatham* nawiązuje do wojny domowej na Sri Lance oraz zwraca uwagę na przemoc wobec kobiet, nasilającą się szczególnie w czasie wojny.

Innym przykładem połączenia tańca bharatanatjam ze współczesną tematyką jest przedstawienie *Namamey Gange* w choreografii Sarojy Vaidyanathan i wykonaniu tancerzy grupy Ganesa Natyalaya³⁶. Choreografia, utrzymana w klasycznym stylu bharatanatjam, przedstawia ważny w Indiach problem ekologiczny – zanieczyszczenie rzeki Ganges (sansk. *Gaṅgā*). Pierwsza część spektaklu przedstawia historię powstania i zejścia Gangesu na ziemię – motyw częsty w repertuarze bharatanatjam; druga pokazuje, jak współcześnie ludzie zanieczyszczają Ganges. Na koniec choreografia przedstawia działania indyjskiego rządu na rzecz oczyszczenia Gangesu³⁷.

Także twórczość Geety Chandran porusza współczesne problemy. Według tancerki bharatanatjam ma w sobie potencjał bycia skutecznym środkiem komunikacji, a za pomocą jego bogatego języka gestów przekazać można niemal wszystko i właśnie ten aspekt powinien być szczególnie wykorzystywany współcześnie. Oprócz choreografii tradycyjnych Geeta Chandran tworzy utwory o bardziej współczesnej tematyce: *Kaikeyi* porusza kwestie nierówności i stygmatyzacji społecznej, nawiązując do drugiego obok „Mahabharaty” indyjskiego eposu – „Ramajany” (sansk. *Rāmāyaṇa*) i postaci Kajkeji (sansk. *Kaikeyī*)³⁸; *Her Voice* mówi o dyskryminacji kobiet, nawiązując do postaci Draupadi, a *Mythologies Retold* naświetla poważny w Indiach problem aborcji płodów żeńskich. Swoją działalnością Geeta Chandran chce stworzyć dla tańca bharatanatjam miejsce we współczesnej przestrzeni artystycznej, choć stwierdza, że tego typu nowoczesna twórczość nie koniecznie musi

³⁶ Spektakl wystawiany był w Krakowie 26 czerwca 2018 w Centrum Sztuki Współczesnej „Solvay”.

³⁷ Oprócz zwrócenia uwagi na problem zanieczyszczenia Gangesu, równie ważnym przesłaniem *Namamey Gange* wydaje się być pochwała, nie w pełni skutecznych, działań rządu indyjskiego.

³⁸ Kajkeji była jedną z żon króla Daśarathy (sansk. *Daśaratha*) i matką Bharaty (sansk. *Bharata*). To ona, za namową swojej służącej, doprowadziła do wygnania wyznaczonego na następcę tronu Ramy (sansk. *Rāma*).

spodobać się widzowi, zwłaszcza zachodnim widzom, którzy w bharatanatjam wolą widzieć antyczną sztukę Indii (Saigal 2013):

[...] myślę, że główny nurt nie jest otwarty na współczesne idee z Indii. [Widzowie] wolą raczej oglądać tradycyjne dzieła. Myślę, że musimy pracować nad tym, aby to zmienić i pomóc ludziom odświeżyć ich postrzeganie „tradycji” jako kontinuum, a nie jako stałej, zamrożonej w czasie³⁹.

Podsumowanie

Idea spełniania przez sztukę teatru i tańca roli edukacyjnych nie jest w kontekście tradycji indyjskiej niczym nowym, wręcz przeciwnie ta rola zostaje im wyznaczona już od samego początku. Współcześnie edukacja poprzez klasyczny taniec indyjski nabiera nowego znaczenia, ze względu na globalizację sztuki, która wykonywana jest przez artystów różnych narodowości i zwraca się do międzynarodowej publiczności. Indyjski taniec klasyczny stanowi ważny element w edukacji w obrębie indyjskiej diaspory i łącznik z kulturą ojczyzny. Dla tancerzy i widzów spoza indyjskiego kręgu kulturowego daje możliwość poznania obcej kultury. Indyjski taniec klasyczny nie jest przy tym nośnikiem jedynie tradycyjnych wartości duchowych i treści mitologicznych. Forma ta podlega nieustannym zmianom i podejmuje wciąż nowe wyzwania, także edukacyjne.

Warto na koniec wspomnieć, że coraz częściej zwraca się także uwagę na inny, terapeutyczny wymiar indyjskiego tańca klasycznego (Chatterjee 2013; Bajaj, Vohra 2013), zarówno na poziomie fizycznym (precyzyjna technika nie jest spontanicznym ruchem, ale wymaga koordynacji i komunikacji ze swoim ciałem), jak i psychicznym (przedstawianie historii i wyrażanie emocji wymaga, zwłaszcza od zachodniego tancerza, często z natury przyzwyczajonego do mniejszej ekspresyjności, odnalezienia emocji w sobie i pokonania wewnętrznych zahamowań).

Bibliografia

- Allen Matthew Harp. 1997. "Rewriting the Script for South Indian Dance". *The Drama Review* nr 3(41). 63–100.
- Bajaj Tanvi, Vohra Swasti Shrimali. 2013. *Performing Arts and Therapeutic Implications*. New Delhi.
- Banerjee Neepa, Chatterjee Surjani, Kundu Sreejita., Bhattacharjee Satabdi, Mukherjee Shankarashis. 2014. "Effect of Regular Practicing Bharatanatyam Dancing Exercise on Body Fat of Urban Female Teenagers". *Indian Journal of Clinical Anatomy and Physiology* nr 1(1). 29–33.
- Bhavnani Enakshi. 1984. *The Dance in India: the origin and history, foundations, the art and science of the dance in India*. Bombay.
- Bose Mandakranta. 1991. *Movement and Mimesis. The Idea of Dance in the Sanskritic Tradition*.

³⁹ [...] I think the mainstream is not open to contemporary ideas from India. They much rather see traditional work. I think we need to work to change that and help motivate people to refresh their perceptions of "traditional" as a continuum rather than a stasis, frozen in time.

- Chatterjee Arpita. 2013. "The Therapeutic Value of Indian Classical, Folk and Innovative Dance Forms". *Rupkatha Journal* nr 1(5). 75–83.
- Cieślakowski Sławomir, Hładij Hubert, Galewicz Cezary. (red.). 2016. *Teoria literatury w dawnych Indiach*. Kraków.
- Flood Gavin. 2008. *Hinduizm. Wprowadzenie*. M. Ruchel (przeł.). Kraków.
- Ghosh Manomohan. (red.). 1951. *The Nāṭyaśāstra. A Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics Ascribed to Bharata-Muni*, t. I. Calcutta.
- Ghosh Manomohan. (red.). 1961. *The Nāṭyaśāstra. A Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics Ascribed to Bharata-Muni*, t. II. Calcutta.
- Ghosh Manomohan. (red.). 1975. *Nandikeśvara's „Abhinayadarpaṇam”. A Manual of Gesture and Posture Used in Ancient Indian Dance and Drama*. Calcutta (wyd. III).
- Iyer Alessandra. 1993. "A Fresh Look at Nṛtta (Or Nṛtta: Steps in the Dark?)". *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* nr 2(11). 3–15.
- Katrak Ketu H. 2004. "Cultural Translation of Bharatanatyam into Contemporary Indian Dance: Second generation South Asian Americans and cultural politics in diasporic locations". *South Asian Popular Culture* nr 2(2). 79–102.
- Kothari Sunil. 2000. *Bharata Natyam*. Mumbai.
- Kothari Sunil. 2002. "Dance education in India". *Prospectus* nr 4(32). 483–489.
- Leucci Tiziana. 2008. "L'apprentissage de la danse en Inde du Sud et ses transformations au XXème siècle : le cas des devadāsī, rājadāsī et nattuvanār". *Rivista di Studi Suda-siatici* nr 3. 49–83.
- Marlewicz Halina. 1998. O interpretacjach idei „rasa” w staroindyjskiej teorii dramatu. *Teatr Orientu. Materiały z sesji naukowej*. P. Piekarski (red.). Kraków. 93–101.
- Meduri Avanthi. 2004. "Bharatanatyam as a Global Dance: Some Issues in Research, Teaching, and Practice". *Dance Research Journal* nr 2(36). 11–29.
- Meduri Avanthi. 2008. "Labels, Histories, Politics: Indian/South Asian Dance on the Global Stage". *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* nr 2(26). 223–243.
- Mishra Suprava. 2001. "The Role of Indian Classical Dance in Education". *Narthaki*. <http://www.narthaki.com/info/articles/article22.html> [dostęp: 15.05.2019].
- Mukherjee Shankarashis, Banerjee Neepa, Chatterjee Sandipan. 2012. "Effect of Bharatanatyam Dancing on Body Composition and Physical Fitness Status of Adult Bengalee Females". *Indian Journal of Biological Sciences* nr 18. 9–15.
- Mukherjee Shankarashis, Chatterjee Sandipan, Banerjee Neepa, Chatterjee Sandipan. 2014. "Effect of Practicing Select Indian Classical Dance Forms on Body Composition Status of Bengalee Females: an Anthropometric Study". *International Journal of Business Strategy* nr 20. 40–48.
- Narayan Shovana. 2004. *Indian Theatre and Dance Traditions*. New Delhi.
- O'Shea Janet. 2003. "At Home in the World?: The Bharatanatyam Dancer As Transnational Interpreter". *The Drama Review* nr 1(47). 176–186.
- Ohtani Kimiko. 1991. "Bharata Nāṭyam, Rebirth of Dance in India". *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* nr 1/4 (33). 301–308.
- Pillai Shanti. 2002. "Rethinking Global Indian Dance through Local Eyes: The Contemporary Bharatanatyam Scene in Chennai". *Dance Research Journal* nr 2(34). 14–19.

- Prickett Stacey. 2004. “Techniques and Institutions: The Transformation of British Dance Tradition through South Asian Dance”. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* nr 1(22). 1–21.
- Prickett Stacey. 2007. “Guru or Teacher? Shishya or Student? Pedagogic Shifts in South Asian Dance Training in India and Britain”. *South Asia Research* nr 1(27). 25–41.
- Putinja Isabel. 2011. The last disciple: An interview with Dominique Delorme. <http://www.sacredspaceblog.com/2011/03/last-disciple-interview-with-dominique.html> [dostęp: 15.05.2019].
- Saigal Ranjani. 2013. “In Conversation With Geeta Chandran”. *Lokvani*. http://www.lokvani.com/lokvani/article.php?article_id=4215 [dostęp: 15.05.2019].
- Satkunaratnam Ahalya. 2013. “Staging War. Performing Bharata Natyam in Colombo, Sri Lanka”. *Dance Research Journal* 45(1). 81–108.
- Vatsyavan Kapila. 1977. *Classical Indian Dance in Literature and the Arts*. New Delhi.
- Vatsyayan Kapila. 1992. *Indian Classical Dance*. New Delhi.
- Warren Vincent. 2006. “Yearning for the Spiritual Ideal: The Influence of India on Western Dance 1626–2003”. *Dance Research Journal*. nr 1/2(38). 97–114.

Strony internetowe

- <https://dominiquedelorme.jimdo.com/biographie/>
- http://gretil.sub.uni-goettingen.de/gretil/1_sanskr/5_poetry/1_natya/bharnatu.htm
- <http://krmmc.edu.in/academic-and-curriculum-enrichment/>
- <http://lasyafinearts.com/ba-bharathanatyam>,
- <http://lasyafinearts.com/ma-bharathanatyam>
- <https://teresas.ac.in/department-of-bharathnatyam/>
- <http://www.geetachandran.in/>
- <http://www.iksv.ac.in/courses>
- <https://www.istd.org/classical-indian-dance/>
- <http://www.kalakshetra.in/site/>
- http://www.mgrjanaki.ac.in/Courses/PG/PG_M.A-Natya/index.php
- <http://www.musicuniversity.ac.in/courses>
- <http://www.spmvv.ac.in/acad.html>
- <http://www.unom.ac.in//index.php?route=department/department/deptpage&deptid=38>

Streszczenie

Artykuł stanowi refleksję na temat edukacyjnych walorów klasycznego tańca indyjskiego. Indyjski taniec klasyczny łączy dwa aspekty: taniec abstrakcyjny (sansk. nritta) i taniec przedstawiający (sansk. nritja). Szczególnie ta druga postać tańca – w której tancerz lub tancerka, za pomocą ruchów ciała, skodyfikowanego języka gestów oraz mimiki twarzy, przekazuje treści i opowiada historie – stanowić może nośnik treści edukacyjnych. Przyjmując za punkt wyjścia rolę, jakie przedstawieniu teatralnemu wyznacza najstarszy zachowany indyjski traktat o teatrze, *Natjaśastra*, artykuł przedstawia, jak edukacyjna rola tradycji tańeczno-teatralnych realizowana jest współcześnie. Główny przedmiot analizy stanowi jeden z najbardziej znanych stylów indyjskiego tańca klasycznego – *bharatanatjam*.

“Theatre will be instructive to all” (*Nāṭyaśāstra*) – educational aspects of Indian classical dance

Abstract

The article proposes a reflection on the educational aspect of Indian classical dance, in which we can find two forms: pure dance (*nṛtta*) and dance with miming and gesticulation (*nṛtya*). Especially the latter one – when a dancer, using body movements, hand gestures and facial expression, conveys dramatic content of a dance – can be regarded as a medium of educational contents. Using as the starting point a presentation of roles which are assigned to a theatrical performance by the oldest Indian treatise on dramaturgy, *Natyashastra*, the paper shows how the educational role of Indian dance and theatre traditions may be realised nowadays. The analysis is based primarily on one of the best known styles of Indian classical dance – bharatanāṭyam.

Słowa kluczowe: indyjski taniec klasyczny, bharatanatjam, Natjaśastra, edukacja

Keywords: Indian classical dance, bharatanāṭyam, Nāṭyaśāstra, education

Agnieszka Wójcik – mgr, absolwentka indianistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, studentka studiów doktoranckich na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego; zainteresowania badawcze: indyjski taniec klasyczny i indyjskie sztuki performatywne, głównie z regionu Indii Południowych (Tamilnadu, Kerala), teoretyczna literatura sanskrycka z dziedziny teatru i tańca.