

Katarzyna Skiba

Uniwersytet Jagielloński

## Przekazy tańca *kathak* w kontekście przemian społeczno-kulturowych

### Wstęp

Niniejszy artykuł koncentruje się na zagadnieniach związanych z utrwalaniem sztuk klasycznego tańca indyjskiego, na przykładzie tradycji *kathak*. Ten wywodzący się z północy Indii taniec cieszy się obecnie sporą popularnością nie tylko na subkontynencie, ale też w ośrodkach południowoazjatyckiej diaspory i wśród obcokrajowców. Globalne upowszechnienie praktyki tańca *kathak* odbywa się jednak za sprawą wielu zmian, jakim poddawane są rozmaite aspekty tej sztuki w reakcji na przemiany polityczne, społeczne i kulturowe.

Szczególną uwagę warto zwrócić na modyfikacje dokonywane w systemie przekazu tańca *kathak* na przestrzeni drugiej połowy XX wieku, kiedy to tradycja ta została objęta mecenatem państwa, poddana instytucjonalizacji i społecznej relokacji. Zyskała po części nowe środowisko praktyków i odbiorców tego tańca, nowe przestrzenie nauki i prezentacji, a także odmienne funkcje społeczne. System przekazywania wiedzy zaczął być również dopasowywany do mentalności i obyczajowości nowej grupy adeptów i patronów,

wywodzących się z elit bramińskich. Zaangażowanie tych warstw społecznych w procesy narodotwórcze wpływało na kształtowany przez nie nowy wizerunek klasycznych sztuk tańca indyjskiego, do których zaliczono między innymi *kathak*.

W państwowych instytucjach nauczania tańca *kathak*, powstających od połowy XX wieku, wciąż dominował bezpośredni przekaz ustny i silna była pozycja nauczycieli z określonych rodów (uchodzących za depozytariuszy tradycji). Stopniowo jednak ich autorytet zaczął ścierać się z autorytetem tekstów, zwłaszcza sanskryckich traktatów o sztukach performatywnych. Wychodząc naprzeciw potrzebie ujednolicenia różnorodnych stylów tańczenia i nauczania przez poszczególne mistrzów, teoretycy tańca zaczęli tworzyć podręczniki tańca *kathak*, a próbom usystematyzowania tradycji towarzyszyło tworzenie jej dziejów. Zjawiska te można wpisać w szersze nurty procesów dekolonizacyjnych i inicjatyw na rzecz budowania kultury narodowej, co postaram się wyjaśnić w oparciu o wyniki przeprowadzonych przeze mnie badań terenowych w Indiach<sup>1</sup>.

Wypracowane w tym kontekście na przestrzeni drugiej połowy XX wieku systemy przekazu tradycji ulegają natomiast dalszej transformacji w obliczu globalizacji kultury, postępu technologicznego, wzrastającej mobilności artystów, napływu europejskich czy amerykańskich koncepcji artystycznych, wzorców treningu, podejścia do ciała czy analizy ruchu. Zjawiskom tym poświęcona zostanie ostatnia część niniejszego artykułu.

Na wstępie warto przyrzeć się źródłom, do których często sięgają teoretycy i historycy tańca *kathak*, by zwrócić uwagę na ich znaczenie – nie tyle w odtwarzaniu historii tego tańca czy rekonstruowaniu jego

---

<sup>1</sup> Badania terenowe w Indiach w latach 2013–2014 zostały sfinansowane przez École française d'Extrême-Orient w ramach Junior Field Research Fellowship. Badania terenowe w latach 2014–2015 zostały przeprowadzone w ramach realizacji projektu badawczego finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki (Preludium 5). Wyniki badań zostały włączone do mojej rozprawy doktorskiej pt. *Terytoria negocjacji tożsamości narodowej w indyjskich sztukach performatywnych: tradycja klasycznego tańca kathak* (2019).

estetyki, co w inicjatywach na rzecz tworzenia nowego wyobrażenia tej sztuki jako tańca klasycznego w XX wieku.

### **Dzieje tańca *kathak* – źródła i teorie**

Dwudziestowieczne schematy konstruowania historii tańca *kathak* często odnoszą się do sanskryckich traktatów o sztukach performatywnych, miniatur mogolskich i radżpuckich oraz dziewiętnastowiecznego malarstwa, ukazującego sceny widowisk tanecznych na dworach północnych Indii. Dzieła te służyły indyjskim historykom tańca w wykazywaniu ciągłości przekazu tradycji *kathak* na przestrzeni wielu wieków przemian politycznych (Vatsyayan 1969, Banerjee 1982, Kothari 1989, Narayan 1998, Massey 1999, Tak 2006, Srivastava 2008). Z kolei historie mówione rodowitych mistrzów tej tradycji sięgają zaledwie kilku pokoleń wstecz, wskazując na istnienie głównie ustnego przekazu w obrębie nauczycieli z ich klanów. W popularnej wizji dziejów tańca *kathak* często marginalizowane są traktaty poświęcone tańcowi w języku urdu. Pomijany też jest udział tancerek ze społeczności *tawaif* w tej tradycji oraz fakt jej zanikania na przełomie XIX i XX wieku na skutek upadku dawnych struktur patronatu i ostracyzmu społecznego wykonawczyń tańca. Zjawisko to częściowo ukazuje kolonialna prasa, akty prawne, apele i inne dokumenty, skierowane zarówno do Brytyjczyków, jak i Indusów<sup>2</sup>. Pewne wyobrażenie o kondycji tańca w Indiach w początkach XX wieku dają nam także ówczesne relacje amerykańskich i europejskich tancerzy, którzy wyruszali w podróż do Indii, by poznać tradycje tańca, a następnie próbowali je odtwarzać

---

<sup>2</sup> Przykładu dostarczają tu dokumenty zgromadzone w British Library, takie jak: *Opinion on the Nautch Question. Responses to a letter dated 29th June 1893 sent to various gentlemen in the province (Panjab) on the subject on nautch* wydane przez Punjab Purity Association; *Nautch Women: An Appeal to English Ladies on behalf of their Indian Sisters* wydane przez The Christian Literature Society (S.P.C.K. Press, Madras 1893); *Nautches: An Appeal to Educated Hindus, Pice Papers on Indian Reform, No. 29*, The Christian Literature Society (Madras 1893).

i opisywać (Shawn 1929, La Meri 1941). Są to jednak zapisy również ignorowane w narracjach historyków tańca.

Publikacje poświęcone dziejom tańca *kathak* często ujmują jego historię w formie następujących po sobie epok. Zwykle są to trzy epoki, korespondujące z dominującym schematem periodyzacji historii Indii (a ściślej północy Indii), inspirowanym głównie dziewiętnastowieczną historiografią brytyjską i jej indyjskimi interpretacjami:

- „epoka starożytna” (hin. *prācīn kāl*) Indii (hinduskich),
- epoka muzułmańskich rządów/„najazdów”, zwykle identyfikowana z czasami panowania dynastii Wielkich Mogołów (hin. *mugal kāl*),
- epoka nowoczesności („modern time”, hin. *ādhunīk kāl*) oznaczająca w kontekście wczesnej historiografii okres trwający od schyłku epoki brytyjskiej dominacji politycznej do naszych czasów, a w kontekście późniejszej historiografii – niekiedy obejmujący tylko epokę niepodległych Indii (po 1947 roku).

Taka periodyzacja dziejów zdaje się odtwarzać orientalistyczny dyskurs znamionujący wczesną, brytyjską historiografię dotyczącą Indii, wraz z uproszczeniami, jakie generuje podział na epoki „hinduską” i „muzułmańską” oraz utożsamianie „nowoczesności” z kolonizacją i rozprzestrzenianiem się kultury brytyjskiej. Co więcej, historycy tańca *kathak* najczęściej odnoszą się do źródeł, które przyciągały zainteresowanie orientalistów, takich jak: sanskryckie traktaty o sztukach performatywnych, czy też znane zabytki sanskryckiej literatury pięknej, w których pojawiał się termin „*kathaka*”, znaczący dosłownie: „opowiadający opowieść”, „deklamator” (Kothari 1989: 1–12, Narayan 1998: 155–156, Massey 1999: 15–16, Srivastava 2008: 17–131). W obszarze źródeł wizualnych w centrum zainteresowania historyków tańca znalazły się miniatury mogolskie i radżpuckie, a także dziewiętnastowieczne malarstwo, ukazujące sceny widowisk

tanecznych na dworach północnych Indii (zwłaszcza nawaba Wajida Alego Shaha), skąd sztuka ta miała być przekazana przez klany męskich nauczycieli – mistrzów tradycji do naszych czasów (Vatsyayan 1968, Kothari 1989, Neville 1996).

Takie schematy narracji i nawiązywania do zabytków sztuki czy piśmiennictwa służyły wykazaniu ciągłości przekazu tradycji tańca *kathak* na przestrzeni wielu wieków, na przekór burzliwym zmianom politycznym. W rzeczywistości początek XX wieku był okresem zaniku tradycji tańca na północy Indii z powodu upadku tradycyjnych struktur patronatu i zainicjowanej przez brytyjskich misjonarzy i kolonialistów kampanii pod nazwą *Antinautch movement* (od *nautch* – angielskiej formy zapisu terminu *nāc* oznaczającego w języku hindi „taniec”), która doprowadziła do stygmatyzacji tancerek-kurtyzan ze społeczności *tawaif* (Morcom 2014: 31–58, Walker 2014: 89–98). Dopiero zastąpienie tej klasy artystek kobietami z wysoko sytuowanych indyjskich rodzin z klasy średniej torowało drogę do przywrócenia jej popularności i uznania.

Wyjaśnia to fakt, że w dominującej wizji dziejów tańca *kathak* marginalizowany jest wkład tancerek ze społeczności kurtyzan (*tawaif*, *nautch*) w rozwój tańca na północy Indii (pomimo tego, że to właśnie wizerunki tańczących kobiet przeważają w źródłach wizualnych ilustrujących sztuki performatywne na dworach władców północnych Indii). Jednocześnie pomijane są dziewiętnastowieczne traktaty w języku urdu dokumentujące sztukę tej społeczności. Historycy tańca *kathak* wspominają ewentualnie o traktatach *Bannī* i *Nājo* przypisywanych nawabowi Wajidowi Alemu Shahowi, które doczekały się tłumaczenia na język hindi, ale w trakcie moich badań w różnych szkołach tańca *kathak* spotkałam się z nieznaną treścią tych dzieł, mimo że pewne sekwencje opisanego w nich tańca wydają się bliższe *kathakowi* niż treści sanskryckich traktatów (Ali Shah 1987: 67–78).

Znaczenie traktatów w języku urdu powstałych w drugiej połowie XIX wieku wyeksponowała Margaret Walker (2004, 2014) w swoich

badaniach nad rodowodem tańca *kathak*. Badaczka wskazała na pewne podobieństwa, zaznaczając przy tym, że opisany w traktatach, takich jak *Sarmāya-i Ishrat* (1875), taniec *tawaif* miał wyraźnie uwodzicielski charakter. Nie harmonizowało to z nowym wizerunkiem klasycznych tańców indyjskich, co może tłumaczyć fakt pomijania tych tekstów w oficjalnych narracjach historyków. Ponadto, w opinii tej badaczki, taniec *kathak*, ukształtowany na bazie zamierających tradycji tanecznych, przejętych i przekształconych przez indyjskie klasy średnie w pierwszej połowie XX wieku, stanowi w zasadzie nowy nurt tańca scenicznego, selektywnie czerpiący z jego domniemych prototypów. Wkładu tancerek *tawaif* w rozwój tradycji tańca *kathak* dowiodła także w swoich pracach badawczych Pallabi Chakravorty (2000, 2008), wskazując jednak na wyodrębnianie się tego tańca na przestrzeni XVI–XIX wieku z różnych tradycji dworskich i ludowych, o charakterze zarówno świeckim, jak i religijnym (Chakravorty 2008: 26).

W dostępnych źródłach archiwalnych sam termin *kathak* na określenie tańca pojawia się dopiero w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku. W publikacji z 1933 roku zatytułowanej *Dance in India* Madame Menaka (uznawana przez niektórych za pionierkę „renesansu” tańca *kathak*) posługuje się terminami *kathak* i *kathaka* na określenie prezentowanego przez nią tańca północno-indyjskiego (*North Indian Kathak, the Kathaka of the North, the „Kathaka” dance*) i przywołuje znanych mistrzów szkoły Lakhnau („Achan”, „Luchoo”) jako reprezentantów tego tańca (Joshi 1989: 53–59).

Margaret Walker wskazuje jeszcze na inne odnalezione przez nią teksty z lat trzydziestych XX wieku, zawierające nazwę tańca *kathak*. Pierwszy artykuł pt. *The Kathak School of Indian Dancing* autorstwa Janak Kumari Zutshi, z gazety „The Hindustan Times” z dnia 15 marca 1937 roku, opisuje taniec podobny do współczesnego tańca *kathak* (Walker 2014: 108). Nieco późniejszy tekst amerykańskiej tancerki La

Meri, zatytułowany *Dancing in India* (w: *Indian Art and Letters*, 1939) oraz publikacja książkowa jej autorstwa pt. *The Gesture Language of Hindu Dance* (1941) przedstawiają *kathak* jako taniec zakorzeniony w mitologii hinduskiej, sanskryckiej teorii estetycznej i technice tańca opisanej w *Natjaśastrze* (Walker 2014: 108–109). Wyżej wymienione źródła przypisują główną rolę w przekazie tego tańca bramińskiej kaście męskich performerów – *kathaków*. W swoim pierwszym tekście La Meri wzmiankuje także tańczony przez kobiety *Marwari kathak* (Walker 2014: 109).

Różne wcześniejsze źródła opisują techniki taneczne zbliżone do techniki tańca *kathak*, jednak określane są one innymi terminami, bądź traktują jedynie o społeczności i przedstawieniach *kathaków*. Taniec ten określano różnymi innymi terminami, jak *nać* (hin. *nāc*) czy *natwari nritja* (hin. *naṭvarī nrītya* = „taniec natwarów”, hin. *naṭvar* – „najlepszy z tancerzy”) (Sinh 1984: 4–5)<sup>3</sup>, w zależności od regionu i kontekstu, zaś termin *kathak* oznaczał kastę performerów, którzy trudnili się opowiadaniem historii, dziś identyfikowanych z nauczycielami przekazującymi *kathak* w obrębie swoich rodów. W trakcie badań terenowych spotkałam się również z tym, że przedstawiciele szkoły dżajpurskiej (tzw. Jaipur *gharany*) nie utożsamiają się z tą nazwą, utrzymując, że wywodzą się z kasty *gunidźan*. Z dyskusji, jaka wywiązała się wokół wyboru nazwy na określenie tańca, można wywnioskować, że nabrał on charakteru sporu o to, która grupa i szkoła ma bardziej uprzywilejowany status w tradycji tańca *kathak*.

---

<sup>3</sup> Jak podaje Swarnamanjri (2002: 81–83), nazwę *natwar* na określenie tańca *kathak* jako pierwszy zaproponował D.G. Vyas w trakcie All India Dance Seminar w 1958 roku, twierdząc, że taniec *kathak* jest znany ze swoich partii *natwari* i dlatego powinien być odpowiednio wystylizowany jako *Natvar Nartan*. Inny historyk i teoretyk tańca *kathak*, dr Puru Dadhich polemizował z tym poglądem, utrzymując, że termin *natwari* oznacza wyłącznie Krisznę, podczas gdy repertuar tańca *kathak* ma szerszy zakres tematyczny niż mitologia krisznaicka.

## Historie mówione

Przeprowadzone przeze mnie badania nad tradycją tańca *kathak* skupiały się na drugiej połowie XX wieku i opierały się na danych pozyskanych drogą obserwacji i wywiadów z nauczycielami, artystami, historykami i krytykami tańca *kathak*, a także na informacjach z wycinków prasowych, artykułów z zakresu krytyki tańca, opracowań historycznych i teoretycznych, archiwalnych fotografii i filmów oraz biografii i wspomnień indyjskich tancerzy. Interesowały mnie także podręczniki do nauki tego tańca i instrukcje, których autorzy przypuszczalnie dążyli raczej do usystematyzowania i utrwalenia nabytej wiedzy lub jej przeformułowania, niż do ocalenia tradycji od zapomnienia. Z tych wszystkich źródeł wyrasta obraz dość niespójny. Nauki tradycyjnych nauczycieli nie pokrywają się z zawartością tekstów sanskryckich, a ich relacje dotyczące przeszłości tradycji rozmiągają się z poglądami części teoretyków i historyków tańca *kathak* i popularną wizją jego dziejów.

Większość wypowiedzi moich respondentów wskazuje na to, iż do połowy XX wieku umiejętności tańca *kathak* były przekazywane wyłącznie ustnie, drogą wieloletniego, praktycznego treningu, pod okiem tylko jednego mistrza. Łączy się z tym tendencja do opisywania historii tańca *kathak* przez pryzmat *gharan* (hin. *gharānā*). Dawniej słowo to oznaczało indywidualny styl poszczególnych nauczycieli, ale z czasem zaczęto łączyć je z określonym regionem i klanem, wyróżniając szkoły: Lakhnau, Dźajpur, Benares i Raigarh. Moimi respondentami byli głównie nauczyciele szkoły Lakhnau – zapytani o historię tańca *kathak*, łączyli ją właśnie z historią swojego rodu, sięgając kilka pokoleń wstecz.

Przykładu dostarcza relacja znanego (acz nieżyjącego już) mistrza Birju Maharaja. Zapytany o historię tańca *kathak* nauczyciel rozpoczął swoją opowieść od dziejów swojego własnego klanu, siedem pokoleń wstecz, w miejscowości Kićkila koło Illahabadu. Zgodnie z relacją artysty, w tamtym czasie istniała społeczność muzyków



i tancerzy (989 domów) zwanych *kathakami*, którzy wędrowali po okolicy i wykonywali pieśni ku czci Ramy i Kriszny w świątyniach i w domach zamożnych *zamindarów*. Zwykle odbywało się to z okazji rytuałów, takich jak wesela, przebicie uszu dziecka (hin. *karṇ chedan*) czy pierwsze strzyżenie włosów (hin. *muṇḍan*) oraz hinduskich świąt religijnych (hin. *holī, divālī, daśahrā*). Ich sztuka składała się z melo-recytacji i prostego technicznie tańca, akcentowanego brzmieniem dzwoneczków na kostce. Gdy sytuacja w regionie stała się niestabilna, niektóre rodziny przeniosły się do innych miejsc, takich jak: Benares, Ajodhja, Rewan, Mahua, Haridwarpur i Lakhnau. Wajid Ali Shah miał wówczas zaprosić sześćdziesięciu tancerzy z rodziny Birju Maharaja, by występowali na jego dworze w Lakhnau. W muzułmańskim otoczeniu prekursorzy Lakhnau *gharany* mieli zacząć tańczyć do poezji w języku urdu oraz rozwinąć rytmiczne partie i szybsze tempo tańca. Z powodu noszenia na sobie długich, szerokich spódnic, nie mogli wykonywać zbyt wielu obrotów. Zamiast tego, rozwinęli subtelne ruchy nadgarstków, palców, ramion, łokci i oczu, a także dbali o linie i synchronizację tych ruchów.<sup>4</sup>

W wywiadzie Birju Maharaj wspominał także, że jego dom zawsze rozbrzmiewał śpiewem, dźwiękiem bębnów i tańca. Kobiety uczyły się niektórych piosenek i ruchów z obserwacji, ale tylko mężczyźni mogli szkolić się na zawodowych tancerzy i występować (co wynikało z obyczaju *pardy*). Dopiero córka Birju Maharaja, Mamta Maharaj, jako pierwsza kobieta z rodziny zaprezentowała taniec na scenie. Wcześniej – jak wspominał artysta – jedynymi tańczącymi kobietami były kurtyzany *tawaif*. Niektóre z nich uczyły się od ojca Birju – Achchhana i jego wujów (Lachchhu i Shambhu). Zdaniem respondenta, kurtyzany prezentowały wysoki standard sztuki tańca *kathak*, a także były utalentowanymi wokalistkami. Zapraszano je, by występowały na przyjęciach z okazji wesel czy narodzin dziecka. Podczas przyjęć,

---

<sup>4</sup> Birju Maharaj, w wywiadzie z autorką, New Delhi, 18.02.2015.

zwanych *baithak*, *tawaiif* zwykle występowały jako pierwsze. Po ich przedstawieniach, gości zabawiały grupy komików zwane *bhāṇḍ*. Pokazy „klasycznego tańca *kathak*” i pieśni *thumri* w wykonaniu *kathakarów* kończyły przyjęcia nad ranem.<sup>5</sup>

Powyższa relacja Birju Maharaja zdaje się zatem dystansować od dominujących dyskursów, dyskredytujących sztukę kurtyzan i lokujących początki sztuki *kathaków* dwa tysiące lat wstecz, w sanskryckich eposach. Respondent sięgał pamięcią do historii w głównej mierze utkanej ze wspomnień lub opowieści jego przodków. Członkowie tego klanu przejawiają natomiast skłonność do mitologizowania początków swojej profesji.

Wedle relacji pierwszych uczennic Shambhu Maharaja wywodzących się z elitarnych warstw społecznych, ich mistrz zwykł twierdzić, iż jego pradziadowie ujrzeli we śnie boga Krisznę, tańczącego z pasterkami, który nakazał im tańczyć *kathak*<sup>6</sup>. Według wypowiedzi *guru* Arjuna Mishry, spowinowaconego z klanem Birju Maharaja, taniec *kathak* narodził się w niebie boga Indry, gdzie wykonywany był przez nimfy (hin. *apsarā*) oraz boskich muzyków i tancerzy (hin. *gandharva*, *kinnar*)<sup>7</sup>. W świetle takich opowieści przekaz tańca *kathak* urasta niemal do rangi powołania „rodów wybranych”. Według Birju Maharaja, jego rodzina posiada także tekst w sanskrycie kodyfikujący zasady tańca *kathak*, ale jest on zastrzeżony tylko dla członków jego klanu<sup>8</sup>. Taka informacja służyć może legitymizacji pozycji wybranej społeczności jako głównych lub jedynych spadkobierców tradycji, a także ugruntowaniu przekonania o religijnym rodowodzie tańca *kathak*.

Rodowici nauczyciele tańca podkreślali też w wywiadach, że dawniej przekaz tanecznych umiejętności opierał się na

---

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Maya Rao, w wywiadzie z autorką, Bangalore, 27.01.2014, Uma Sharma, w wywiadzie z autorką, New Delhi, 27.03.2014, Kumudini Lakhia, w wywiadzie z autorką, Ahmadabad, 20.02.2014.

<sup>7</sup> Arjun Mishra, w wywiadzie z autorką, Lakhnau, 7.02.2014.

<sup>8</sup> Birju Maharaj, w wywiadzie z autorką, New Delhi, 18.02.2015.

naśladownictwie mistrza przez ucznia, bez pomocy tekstów. Uczeń przez wiele lat żył w domu mistrza i w zamian za przekazywaną wiedzę odpłacał mu służbą. Przy dłuższej rozmowie niektórzy z respondentów wspominali także tancerki *tawaif*, które pobierały lekcje u tych samych mistrzów, choć tańczyły w sposób bardziej kokieterjny. Mimo wysokiego niegdyś statusu społecznego tych kobiet, nauczycielami (*ustadamī*) byli wyłącznie mężczyźni.

Pewne wyobrażenie o dawnym systemie treningu może dać przykładowa relacja Arjuna Mishry, urodzonego w 1958 roku w rodzinie muzyków z Benares, określającej się jako *kathakowie* skoligaceni z rodziną Birju Maharaja, zajmujący się muzyką od trzynastu pokoleń<sup>9</sup>. W wieku sześciu lat wyjechał on do Kalkuty, by tam podjąć się nauki tańca *kathak* pod okiem swojego wuja (Ramanarayana Mishry). Po odbyciu rytualnej inicjacji do profesji (hin. *gaṇḍā-bandhan*) rozpoczął się kilkuletni, regularny trening (ur. *riyāz* – „szkolenie”, „dyscyplina”), równie intensywny co późniejsze występy.

Mój mistrz budził mnie codziennie o 3 rano. Od godz. 4–6 otrzymywałem od niego „pierwszą porcję wiedzy”. Po dziesięciominutowej przerwie na śniadanie i herbatę nauka trwała dalej, do godz. 9, kiedy to następowała przerwa na lunch. Od godz. 13 do 16 miałem samodzielnie ćwiczyć i utrzymywać to, co wcześniej przekazał mi nauczyciel. Następnie *guru* dawał mi dwie rupie i wysyłał mnie na zakupy. Około godz. 18 powracaliśmy do lekcji. Musiałem pokazać w jakim stopniu opanowałem poranną lekcję. Jeśli się pomyliłem lub czegoś nie wiedziałem, nauczyciel karcił mnie i bił. Około godz. 23 kładłem się spać obok niego. Jeśli nauczyciel wyrecytował przez sen *bol* (sekwencję tanecznych sylab – KS), ćwiczyliśmy do niej następnego dnia... Oprócz członków rodziny, mój wuj szkolił także *tawaif*, np. utalentowaną artystkę Madhuri Devi z Benares, ale najtrudniejsze utwory taneczne zarezerwowane były dla krewnych. Miałem okazję w tamtych czasach uczestniczyć

<sup>9</sup> Arjun Mishra, w wywiadzie z autorką, Lakhnau, 10.04.2015.

w wieczorkach tanecznych, które trwały od godz. 21 do 9 rano. Zwykle goszczono na nich tylko dwóch artystów, z których każdy tańczył po sześć godzin<sup>10</sup>.

Tancerze *kathak* starszego pokolenia wspominali również, że ich debiut miał miejsce po kilku latach intensywnej nauki, kiedy ich nauczyciel uznał, że osiągnęli pewien stopień wirtuozerii, dzięki któremu ich występ nie przyniesie *guru* ujmy czy wstydu. Uczeń miał bowiem nie tyle reprezentować na scenie swój talent, ile geniusz swojego mistrza.

Dla porównania, nauczyciele nie wywodzący się z tradycyjnych rodów tancerzy, którzy nie doświadczyli tego rodzaju treningu i nie mieli takich wspomnień wyniesionych z domu, zapytani o przeszłość tańca *kathak* często powielali wspomniane schematy opisu historii, znane z książek historyków, dyskredytując udział *tawaif* w tej tradycji. Zwłaszcza kobiety z klas średnich, podejmując się praktyki tańca *kathak* od lat trzydziestych XX wieku walczyły ze stereotypem tancerki–prostytutki i nie chciały być w jakikolwiek sposób utożsamiane z *tawaif*. Ten dystans rezonuje w ich poglądach na temat historii tańca *kathak*. Artystki zaczynające trening w połowie XX wieku w wywiadach przyznawały, iż jeszcze w tamtym czasie na profesji tancerki ciążył cień kampanii *antinautch*. „Moi rodzice pozwolili mi uczyć się tańca pod warunkiem, że nie będę występować. Nie dotrzymałam tej obietnicy” – wspominała Maya Rao, pierwsza stypendystka tańca *kathak* w szkole Bharatiya Kala Kendra<sup>11</sup>. Podobnie panny z szanowanych, ceniących sztukę rodzin pobierały prywatne lekcje tańca. Miał on pozostawać tylko dodatkową umiejętnością dobrej kandydatki na żonę, demonstrowaną w gronie domowników i zaniechaną po ślubie.

---

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Maya Rao w wywiadzie z autorką, Bangalore, 27.01.2014.

## **Instytucjonalizacja i próby ustandaryzowania techniki i nomenklatury tańca *kathak***

Przełom w negatywnym podejściu do publicznych występów panien i mężatek z dobrych domów przyniosła twórcza aktywność Leyli Roy-Sokhey (1899–1947), znanej pod pseudonimem Madame Menaka. Zmianie w społecznej percepcji tańca towarzyszyło przeniesienie nauki do szkół tańca i uczynienie z niego rodzaju aktywności duchowej i religijnej wraz z imperatywem powrotu do sanskryckiej kultury. Madame Menakę uznaje się za pionierkę takich rozwiązań, jeśli chodzi o *kathak*. W latach dwudziestych i trzydziestych postulowała ona sięgnięcie do wiedzy ujętej w „sanskryckich traktatach”, zabytkach malarstwa świątynnego czy pamięci mistrzów tradycji. Założona przez nią szkoła tańca Nrityalayam w miejscowości Khandala działała krótko, ale wyznaczyła pewien model przekazywania wiedzy w zakresie tańca i przełamała monopol na wiedzę tradycyjnych *guru*. W ślady Madame Menaki poszły inne kobiety i niektórzy z mistrzów<sup>12</sup>. Nowym, wiodącym centrum rozwoju sztuki *kathak* stała się natomiast stolica niepodległego państwa indyjskiego.

Z nadejściem lat pięćdziesiątych XX wieku w Delhi zaczęto otwierać kolejne szkoły tańca, do których przenieśli się tradycyjni nauczyciele *kathaku*. W 1952 roku powołana została instytucja Bharatiya Kala Kendra (Centre of Indian Arts), w której od 1955 roku znani *guru* Lakhnau i Dżajpur *gharany* zaczęli udzielać prywatnych lekcji muzyki, śpiewu i tańca *kathak*. Nauczyciele mieli za zadanie zmienić treść i formę spektakli, eksponując techniczną wirtuozerię tańca, oraz zmodyfikować charakter emocjonalnego wyrazu – z zalotnej i frywolnej ekspresji uczuć do zdyscyplinowanej gry aktorskiej przepełnionej pobożnościowym nastrojem i powagą. Instytucja miała przede wszystkim kreować nową świadomość i wrażliwość względem

---

<sup>12</sup> Przykładowo w 1936 roku *guru* Mohan Rao Kalyanpurkar i *guru* Sundar Prasad założyli szkołę tańca *kathak* w Bombaju.

sztuki tańca, a tańcu *kathak* „przywrócić” elegancję i szacunek. Wykształcenie profesjonalnych tancerzy miało być drugorzędnym celem szkoły (Venkatraman 2015: 98).

Ściągnięcie nauczycieli z tradycyjnych rodzin tancerzy miało służyć przeniesieniu tradycji nauczania według systemu *guru-śiszja-parampara* (bezpośredniego przekazu wiedzy z *guru* na ucznia) do nowoczesnej instytucji. Miał to być kompromis pomiędzy dawną tradycją, a nowym systemem demokratycznego państwa, w którym sztuki i działalność artystyczna powinny być dostępne dla wszystkich obywateli, a nie zastrzeżone tylko dla określonych warstw społecznych, w myśl postulatu, iż talent nie powinien podlegać ograniczeniom kasty czy pochodzenia. W związku z tym, szkoła oferowała stypendia na naukę tańca *kathak* Indusom z różnych warstw społecznych i regionów. Służyła także wzmocnieniu reprezentacji kobiet w świecie profesjonalistów sztuk performatywnych<sup>13</sup>.

W 1964 roku z sekcji tańca *kathak* Bharatiya Kala Kendra wydzielona została akademia Kathak Kendra (National Institute of Kathak Dance) w New Delhi jako jednostka Sangeet Natak Akademi (National Academy of Music, Dance and Drama), pozostającej pod nadzorem Ministerstwa Kultury. W praktyce oznaczało to upolitycznienie szkoły i przejęcie kontroli przez rząd nad jej działalnością. *Guru* zostali wdrożeni w system nauczania z normowanym czasem zajęć, programem studiów, nadzorem administratorów i teoretyków ingerujących w ich przekaz. Wprowadzono także lekcje teorii tańca, które sprzyjać miały ustanowieniu klasycznego

---

<sup>13</sup> Prywatne szkoły Madame Menaki oraz Rohini Bhate (Nriyabharati Kathak Dance Academy w Pune, założona w 1947 roku) utorały drogę dla ustanowienia tradycji kobiecych *guru* tańca *kathak*. Tradycja ta przeniknęła do państwowych instytucji dzięki Rebie Vidyarthi, zaś na polu prywatnej edukacji wzmocniła ją aktywność Kumudini Lakhii – od 1967 roku założycielki szkoły Kadamb w Ahmedabadzie. Swoje prywatne szkoły otworzyły także inne absolwentki Bharatiya Kala Kendra / Kathak Kendra spoza tradycyjnych rodzin artystek, takie jak: Maya Rao, Uma Sharma, Rani Karna, Shovana Narayan.

kanonu i ujednoczeniu nomenklatury tańca *kathak* w powiązaniu z próbami jego notacji<sup>14</sup>.

Zdaniem Purnimy Shah, akademie miały kluczowe znaczenie dla ugruntowania się idei i kategorii „klasycznego tańca indyjskiego”.

Wraz z powołaniem państwowych i stanowych akademii, „kultura” w Indiach formalnie uległa instytucjonalizacji w euro-amerykańskim znaczeniu tego słowa; w odróżnieniu od tradycji w przeszłości, główne, wzajemnie powiązane ze sobą dyscypliny praktyki artystycznej, takie jak taniec, teatr i muzyka, zaczęto uznawać za odrębne kategorie, w obrębie których wyróżniono podkategorie: klasyczne, ludowe, plemienne (Shah 2000: 25).

W procesach „uklasyfikowania” tańca *kathak* instrumentalną rolę odegrały ponadto sanskryckie traktaty o sztukach scenicznych. Jak już wspomniano, *kathak* zaliczany jest do grupy tzw. „tańców klasycznych”, które odróżniać ma od tańców ludowych czy tańca bollywoodzkiego głównie wyrafinowana estetyka, skodyfikowany charakter i bogactwo konwencji. Taki schemat klasyfikacji form tańca w Indiach jest także stosunkowo niedawny, gdyż w starożytnych tekstach o tańcu funkcjonowały inne podziały i terminy. Samo określenie *classical* / „klasyczny”, zaczerpnięte w XX wieku z zachodnich dyskursów i przekładane w języku hindi jako *śāstrīy* – sugeruje związek tych tradycji z *śāstrami*, czyli usystematyzowanymi obszarami wiedzy, często spisany / skodyfikowanymi w formie sanskryckich traktatów. Za najbardziej autorytatywny tekst w zakresie tańca klasycznego uznaje się *Natyaśāstrę* (skt. *Nāṭyaśāstra*, traktat przypisywany Bharacie, datowany pomiędzy II w. p.n.e. a II w. n.e.). Teoretycy tańca *kathak* poświęcili zatem wiele

---

<sup>14</sup> Zmiany zachodzące w tańcu na północy Indii do pewnego stopnia podążały za tendencjami reform w obszarze muzyki *hindustani*, które zainicjowali Pt. Vishnu Digambar Paluskar i Pt. Vishnu Narayan Bhatkhande już w drugiej połowie XIX wieku. W dążeniach do „przywrócenia” muzyce *hindustani* rangi „sztuki wysokiej”, współmiernej ze statusem europejskiej muzyki klasycznej i do uzyskania respektu w oczach Europejczyka, a także oświeconego, nowoczesnego, hinduskiego społeczeństwa, uważali, że indyjska muzyka potrzebuje: notacji, religii i narodu (Bakhle 2008:10, 52).

uwagi wykazywaniu podobieństw między tańcem *kathak* a konwencjami ujętymi w tym traktacie. Efektem tych inicjatyw jest szereg podręczników i rozpraw teoretycznych<sup>15</sup>.

Inne sanskryckie teksty są także wskazywane przez teoretyków i niektórych praktyków tańca jako potencjalny dowód na istnienie tańca *kathak* już w starożytności oraz ciągłości jego przekazu na przestrzeni kolejnych wieków. Rozliczne fragmenty opisów tańca w sanskryckiej literaturze – od *Wed*, poprzez *śastry* i eposy, po dramaty i literaturę „kunsztownego stylu” – prezentuje dość obszerna publikacja Kapili Vatsyayan (1968). Z kolei sanskrytolożka Mandrakanta Bose (2007), która zbadała szeroki korpus sanskryckich podręczników i traktatów o sztuce tańca, wskazuje głównie na powiązania tańca *kathak* z niektórymi formami tańca opisanymi w traktacie *Nartananirnaja* (skt. *Nartananirṇaya*, ok. XVII w.), którego autorstwo przypisywane jest osobie o imieniu Pundarika Vitthala (1998). Traktat ten został jednak także pominięty w dominującym nurcie publicznej dysputy o tekstach źródłowych uwzględnianych w badaniach nad rozwojem tradycji *kathak* – zarówno wśród historyków, teoretyków, jak i tancerzy<sup>16</sup>. Jeśli chodzi o gesty – artyści i teoretycy tańca *kathak* odwołują się także do późniejszego traktatu *Abhinajadaprana* (skt. *Abhinayadarpaṇa* – „Zwierciadło gestów”, ok. XIII w. n.e.).

Zdecydowana większość moich respondentów, włączając młode pokolenie eksperymentatorów, powoływała się natomiast na *Natjaśastrę* i *Abhinajadarpanę* jako domniemane źródła estetyki tańca *kathak*. Eksplorowaniem rozmaitych conceptów z *Natjaśastry* w kontekście

<sup>15</sup> Książki typu podręcznikowego, tłumaczące estetykę tańca *kathak* przez pryzmat wybranych konwencji z *Natjaśastry* i *Abhinajadarpany* obejmują: Vajpeyi (1992), Gupta (2004), Bhate (2004), Jyotishi (2009), Nagar (2011), Dadhich (2009, 2012), Jyotishi Beohar (2015). Opracowania takich autorów, jak: Kothari (1989), Narayan (1998), Khare (2005) i Ram Azad (2008), integrują elementy sanskryckiej estetyki z opisem istniejącej techniki tańca *kathak*.

<sup>16</sup> Ze wszystkich moich respondentów (tancerzy), których pytałam o związki tańca *kathak* z sanskryckimi dziełami, jedynie Maya Rao i jej uczennice wspominały w rozmowie o traktacie *Nartananirnaja* jako potencjalnym źródle do badań na historię tańca *kathak* (notatki z terenu, Natya School of Kathak and Choreography, Bangalore, styczeń 2014).



tańca *kathak* zajęli się zwłaszcza artyści z Bangalore (Maya Rao, Nirupama i Rajendra) oraz z Pune (Roshan Date 2010, Rohini Bhate 2004), a także nauczyciele teorii tańca z Kathak Kendra i innych państwowych akademii tańca, wywodzący się z nowej klasy praktyków. Najmniej tego typu odniesień wśród moich respondentów czynili natomiast artyści ze społeczności tradycyjnych tancerzy, których można byłoby określić jako oponentów „sanskrytyzacji”. Dlatego też zsanskrytyzowana estetyka tańca *kathak* często nie pokrywa się z tym, co „tradycyjne” (hin. *parampārik*) w rozumieniu rodowitych mistrzów tego stylu. To, na ile istniejące dziś zbieżności tych konwencji i sanskrycka nomenklatura na określenie ruchów, gestów i pozycji w tańcu *kathak* są wynikiem wielowiekowego przekazu jest również kwestią dyskusyjną. Sami artyści niekiedy przyznają, że niektóre konwencje z *Natyaśāstry* nie pokrywają się z estetyką sztuki tańca *kathak*, która w istocie dużo czerpie z kręgu kultury muzułmańskiej i tym też odróżnia się od innych tradycji klasycznego tańca indyjskiego.

Przeprowadzone przeze mnie badania terenowe wskazują, że związek tańca *kathak* z konwencjami zapisanymi w sanskryckich traktatach ma charakter wtórny – jest wynikiem procesów sanskrytyzacji tańca *kathak* zachodzącej od lat trzydziestych XX wieku, czyli nałożenia nomenklatury i wybranych konwencji estetycznych na taniec *kathak*, by zbliżyć go do innych tańców klasycznych<sup>17</sup>. W procesie wdrażania tych zasad powstał szereg książek z zakresu teorii tańca *kathak*, które wskazywały na istnienie w nim konwencji wyselekcjonowanych z *Natyaśāstry* (NŚ) i *Abhinajadarpany* (AD). Do najczęściej przywoływanych należą:

- koncepcja przeżycia / doznania estetycznego *rasa* (NŚ/AD),
- klasyfikacja ośmiu typów bohaterek *aṣṭanāyikā-bheda* (NŚ),
- podział tańca na partie *nāṭya*, *nṛtya* i *nṛtta* (AD),
- odmiany tańca *tāṇḍava* i *lāsya* (NŚ),

<sup>17</sup> Na podobne procesy zachodzące w obrębie klasycznego tańca indyjskiego *bharatanatjam* wskazała Coorlawala (2004).

- cztery rodzaje gry aktorskiej zwanej *abhinaya* (NŚ),
- klasyfikacja części ciała na: *aṅg*, *pratyāṅg* i *upāṅg*,
- gesty *hasta*, często zwane przez praktyków tańca *kathak mudrami* (skt. *mudrā*) (NŚ/AD),
- strukturyzacja ruchu tanecznego i podział na sekwencje *karaṇa*, *aṅgahāra* i *recaka* (NŚ),
- pozycje nóg *pāda bheda*: typ kroków *cārī*, ustawienia stóp *maṅḍala*, podskoki *utplavana*, obroty *bhramari*, pozycje stojące *sthānaka*,
- 9 rodzajów ruchu głową *śiro bheda*, 8 typów ruchów oczu *dr̥ṣṭi bheda*, 7 typów poruszeń brwiami *bhṛ̥kuṭī bheda*, 4 rodzaje ruchu szyi *grīvā bheda* (AD),
- użycie dzwonek na kostkach (AD),
- cechy pożądanego (skt. *guṇa*) i cechy niepożądanego (skt. *doṣa*) u tancerki (AD) i tancerza (w oparciu o sanskrycki traktat *Saṅgītaratnākara*).

Pomimo rozbieżności pomiędzy paradygmatami skodyfikowanymi w *śāstrach* a normami i wymogami stawianymi w praktyce tańca *kathak*, teoretycy tańca indyjskiego podkreślają powszechne zastosowanie wspólnego języka cielesnej ekspresji we wszystkich klasycznych tańcach Indii. W przekonaniu Kapili Vatsyayan, podział tańca na części *tandava* i *lasja*, a także na opisane w *Natyaśāstrze* jednostki ruchu (skt. *karaṇa*, *maṅḍala*, *cari*, *aṅgahāra*) dotyczą wszystkich klasycznych stylów tańca. Opisując technikę tańca *kathak*, przywoływała ona różne sanskryckie nazwy gestów (skt. *hamsāsya*, *muṣṭi*, *śikhara*, *candrakalā*, *alapadma*). Wskazała także na pozycję stojącą na wyprostowanych nogach (skt. *samapada*) jako wyjściową pozycję w tańcu *kathak*, a także stosowała terminy z *Natyaśāstry* i *Abhinajadarpany* na określenie skoków (skt. *utplavana*), obrotów (skt. *bhramari*) oraz ruchu szyją na boki (skt. *sundari*).

Model opisu techniki tańca, jaki stosuje Vatsyayan, zdaje się wzorować na metodach klasyfikacji tanecznych ruchów i pozycji

w technice baletowej<sup>18</sup>. Opisując pięć głównych pozycji klasycznego tańca indyjskiego, Vatsyayan wprowadziła porównanie do pięciu pozycji w europejskim tańcu klasycznym, jednocześnie wskazując na wyjątkowe cechy techniki klasycznego tańca indyjskiego.

Spośród różnych typów kategoryzacji, można wskazać pięć głównych pozycji, z których wyrasta stylizowany ruch. Pierwsza z nich to pozycja stojąca ze złączonymi stopami i wyprostowanymi kolanami, tak samo jak pierwsza pozycja w balecie, z tą różnicą, że palce stóp skierowane są do przodu. W indyjskiej terminologii to *samasthana*. Druga, najważniejsza, to pozycja stojąca z wykręconymi na zewnątrz kolanami i ugiętymi nogami. Pięty stykają się ze sobą, a palce każdej ze stóp skierowane są odpowiednio w lewo i w prawo. Jest to poza analogiczna do *demi-plié* w zachodnim balecie. W indyjskiej terminologii pozycja ta nazywa się *waisznawasthana*. Trzecia pozycja jest otwarta, z tak samo odkręconymi udami, łydkami i kolanami, ale dystans pomiędzy kolanami wynosi dwie stopy. Jest to ekwiwalent pozycji *grand-plié*. W indyjskiej terminologii to *mandalasthana*... (Vatsyayan 1974: 15–16).

Według Vatsyayan, technika tańca indyjskiego celowo ogranicza ruch w przestrzeni do pewnych jego typów. Unika się tu, przede wszystkim, wysokich skoków – tak charakterystycznych dla europejskiej techniki tańca klasycznego, który dążył do zaprzeczenia prawom grawitacji. Nie jest to bynajmniej celem tancerza indyjskiego, skupionego bardziej na wymiarze czasu, niż przestrzeni. Dążeniem indyjskiego

---

<sup>18</sup> W 1934 roku Agrypina Waganowa opracowała *Fundamentalne zasady tańca klasycznego* – podręcznik, zawierający ustandaryzowaną nomenklaturę francuską, sylabus nauczania i wskazówki dotyczące wykonywania poszczególnych pozycji i ruchów w tańcu klasycznym, który miał ułatwić i ujednoczyć standardy jego nauczania w europejskich akademiach. Szczegółowo opisane i sklasyfikowane zostały w nim zwłaszcza pozy, pozycje rąk i nóg, ich obroty (z określonym kątem odchylenia), piruety, podskoki oraz kombinacje tych ruchów w formie charakterystycznych sekwencji. Sposób opisu techniki klasycznego tańca indyjskiego przez Vatsyayan wykazuje wiele analogii z tym schematem. Brak w nim jedynie klasyfikacji skoków, co wyjaśnione zostało w dalszym opisie: w tańcu indyjskim – w przeciwieństwie do baletu – nie ma silnej tendencji do oderwania się od podłoża.

tancerza klasycznego jest, zdaniem Vatsyayan, przybranie określonej figury w ramach określonej kompozycji rytmicznej, a także unaczenie idealnego punktu równowagi wobec pionowej linii ciała, zwanej *brahmasutrą* (analogicznej do linii symetrii *samabhanga* w rzeźbie), by ukazać jak każdy ruch wychodzi od tej linii i do niej powraca (Vatsyayan 1997). Vatsyayan zwróciła także uwagę, iż w klasycznym tańcu indyjskim ważniejszą rolę w konstruowaniu geometrycznych wzorów ruchu odgrywają stawy i układ kostny, aniżeli mięśnie. W oparciu o wyselekcjonowane konwencje ruchu z *Natjaśastry*, Vatsyayan starała się najwidoczniej zademonstrować oryginalność techniki indyjskiego tańca klasycznego w porównaniu z „zachodnim baletem”<sup>19</sup>, stawiając obie tradycje niejako na jednym szczeblu – tańca klasycznego, a więc sztuki wyrafinowanej, wysokiej, wymagającej wieloletniego, systematycznego treningu, o zdefiniowanych standardach.

W takim ujęciu techniki tańca *kathak* dochodziło do rozbicia ruchu na poszczególne elementy w sposób nie do końca zbieżny z metodami nauczania tańca *kathak* na sali, gdzie ruch nóg, rąk i dłoni jest traktowany jako całość i jest ściśle związany z rytmem. W praktyce to w zasadzie rytm wyznacza wzorce ruchu – uczeń przyswaja najpierw strukturę rytmiczną utworu, wyklaskując ją i melorecytując, a potem próbuje ją zatańczyć, naśladowując mistrza. Mistrz pokazuje ruch, nie używając terminów, a poszczególne kroki, gesty czy inne ruchy wykonuje się raczej do poszczególnych sylab czy słów. Niełatwo jednak ująć i zsynchronizować te wszystkie elementy w formie opisów słownych opatrzonych ewentualnie ilustracjami.

Interesujące próby notacji i łączenia sanskryckiej nomenklatury z praktyczną stroną treningu można dostrzec w rękopisie autorstwa Leeli Row Dayal pt. *Latika nritya: Kathak dances* (1952), znajdującym się w zbiorach NYPL, odzwierciedlającym to, czego uczył Lachhu

---

<sup>19</sup> Podobne inspiracje z tańca klasycznego mogła czerpać Maya Rao, która w latach sześćdziesiątych XX wieku wyjechała na stypendium do szkoły baletowej w Moskwie, by studiować choreografię. Rao z zapałem studiowała sanskryckie *śastry* i starała się zintegrować ich treść z tradycją tańca *kathak*.

Maharaj. Można go uznać za próbę utrwalenia instrukcji przekazywanych przez jednego z mistrzów Lakhnau *gharany* na papierze przez jedną z jego uczennic. Zapis opatrzony jest dodatkowo ilustracjami. Autorka objaśnia jak wykonywać poszczególne sekwencje ruchów i łączy je z odpowiednimi *bol*, co dobrze odzwierciedla proces nauki. Nie brakuje w niej jednak także sanskryckiej terminologii i nawiązania do konwencji z traktatów.

Inspirując się wzorcami zachodnimi, reformatorzy tańca *kathak* pracowali także nad standaryzacją nomenklatury w oparciu o terminologię sanskrycką, co wpasowywało się w gusta bramińskich elit, ale nie do końca korespondowało z językiem stosowanym przez tradycyjnych nauczycieli. W udzielonym mi wywiadzie Sushmita Ghosh, pełniąca w roku 2015 funkcję dyrektorki szkoły Kathak Kendra, przyznała, iż standaryzacja tańca *kathak* jest ciągle projektem na etapie realizacji. Służą temu, między innymi, specjalne seminaria, jak np. zwołane w 2002 roku w szkole Kathak Kendra seminarium mające na celu ujednoczenie terminologii dla ruchów w tańcu *kathak*. Próby opracowania nomenklatury i sylabusu nauczania tego tańca wzbudzały sporo kontrowersji i nie przyniosły jak dotąd satysfakcjonujących wyników<sup>20</sup>. Jak wynika z wypowiedzi respondentki, główny spór wynikł pomiędzy przedstawicielami tradycyjnych rodzin mistrzów i nauczycieli tańca a administratorami szkoły Kathak Kendra, forsującymi dla tańca *kathak* zsanskrytyzowaną estetykę.

Birju Maharaj zaproponował konkurencyjną w stosunku do sanskryckiej estetyki klasyfikację jednostek ruchu i nomenklaturę dla tańca *kathak* w swoim podręczniku *Aṅg Kāvya* („Poetyka ciała” Maharaj 2002). Podzielił w nim taneczną technikę na ruchy rąk (hin. *nṛtta hastak*): wyróżniając tu ruchy podstawowe, ozdobne, koliste i angażujące pracę nadgarstków; pozycje nóg (hin. *pād bhaṅgimā*), pozy (hin. *thāṭ*) i pozycje „finalne” – zamykające sekwencje ruchu (hin. *sam*). Do nazwania ruchów użył opisowych terminów w języku hindi. Ruchy

<sup>20</sup> Sushmita Ghosh, w wywiadzie z autorką, New Delhi, 17.04.2015.

zilustrowane zostały zdjęciami obrazującymi poszczególne elementy techniki w wykonaniu Birju Maharaja (co służyć miało zapewne legitymizacji prezentowanej techniki jako tradycyjnej). Zastosowana w tej publikacji nomenklatura częściowo koresponduje z nazwami ruchów upowszechnionymi w treningu tańca *kathak*, tak, iż studenci intuicyjnie mogą domyślić się z samej nazwy, o jaki ruch chodzi. Poza tym, klasyfikacja dotyczy aspektów techniki o kluczowym znaczeniu w określaniu poziomu wirtuozerii tancerzy, na które nauczyciele zwracają szczególną uwagę w trakcie treningu. Z praktycznego punktu widzenia jest to przejrzyste, dobrze usystematyzowane i przystępne dla adepta tańca *kathak* opracowanie, odzwierciedlające podstawy techniki tego tańca (nie wyczerpuje jednak bogactwa technicznych detali i różnorodności kompozycji). Podręcznik *Aṅg Kāvya* nie jest jednak powszechnie dostępny – używają go głównie uczniowie prywatnej szkoły Birju Maharaja. Mimo autorytetu mistrza, jego propozycja została odrzucona przez komitet doradczy Kathak Kendra, pracujący nad standaryzacją tańca *kathak* w oparciu o sanskrycką nomenklaturę<sup>21</sup>.

Zdaniem niektórych mistrzów i krytyków tańca, wprowadzenie do programu nauczania teorii sanskryckiej estetyki wiąże się z poświęcaniem mniejszej ilości czasu na wykształcenie umiejętności praktycznych. Niektórzy z nich twierdzą, iż państwowe akademie kształcą głównie posiadaczy dyplomów o niższym poziomie kreatywności i umiejętności improwizacji w obrębie tradycyjnej formy<sup>22</sup>. Skąd więc taki upór, by wdrażać do tańca *kathak* sanskrycką estetykę i nomenklaturę?

---

<sup>21</sup> „Birju Maharaj stworzył piękne, poetyckie nazewnictwo dla tańca *kathak*... Ale pojawiły się wątpliwości, że wiele z tych ruchów już posiada nazwy z *Natyaśāstry*: wszystkie typy spojrzeń, ruchów szyi lub pozycji stojących. Po co więc tworzyć dla nich nowe nazwy?” (Sushmita Ghosh w wywiadzie z autorką, New Delhi, 17.04.2015).

<sup>22</sup> Veena Singh, w wywiadzie z autorką, Lakhnau, 09.04.2015.

Tendencja ta wydaje się mieć podłoże w symbolicznym statusie, jaki przypisany został *Natjaśastrze*. Dzieło to zostało odkryte przez brytyjskich orientalistów w XIX wieku, a jego manuskrypt został opublikowany i przetłumaczony w 1890 roku. Z kolei *Abhinajadarpana* została spopularyzowana za sprawą tłumaczenia dokonanego przez Anandę Coomaraswammy'ego w 1917 roku. Gdy rozpoczął się „renesans tańca indyjskiego”, a wraz z nim, pojawiło się zapotrzebowanie na fundamentalny traktat o „klasycznym tańcu indyjskim”, nie było zbyt wielu innych dzieł o tańcu, dostępnych w druku i w tłumaczeniu. Zainteresowanie europejskich badaczy sanskrycką literaturą dodatkowo musiało przyczynić się do podniesienia rangi sanskryckich traktatów. Uczynienie z tych tekstów fundamentu dla konstruowanej idei „klasycznego tańca indyjskiego” miało być prawdopodobnie posunięciem strategicznym, a rola tych tekstów w tradycji tańca *kathak* – w głównej mierze – symboliczna. Jak zauważa Elisa Ganser, już prawdopodobnie w przeszłości nie spełniały one roli narzędzi pedagogicznych, kompatybilnych z obszarem praktyki, ale miały raczej funkcję normatywną, dostarczając ram dla dyskursu, w obrębie którego rozmaite autorytety, zarówno w przestrzeni tekstów, jak i praktyki, tworzyły sieć interakcji (Ganser 2011: 160).

### **Współczesne przeobrażenia systemów przekazu i sposobów utrwalania wiedzy**

Na przestrzeni kolejnych dekad, w związku ze wzrostem mobilności uczniów i nauczycieli tańca, upowszechnił się sposób nauki tańca *kathak* u różnych nauczycieli. W grupie tancerzy zwłaszcza starszego pokolenia można spotkać się z krytyką takiej edukacji, podobnie jak ze sceptycznym podejściem do pomysłów podejmowania dodatkowego treningu w zakresie innych form tańca ze względu na ryzyko zaburzenia płynności i „czystości” nabytej techniki tańca *kathak*. Mimo to, coraz więcej adeptów tańca *kathak* nie ogranicza się tylko do

nauki jednej choreotechniki u jednego nauczyciela, widząc w różnorodności potencjał samorozwoju, poszerzenia świadomości ciała i poziomu kreatywności.

Dawna zasada długotrwałego treningu poprzedzającego sceniczny debiut również zdaje się zanikać. Sami artyści podejmują się też roli *guru* o wiele wcześniej, niż miało to miejsce w tradycyjnym systemie przekazu umiejętności. Co więcej, obecnie funkcję nauczyciela przejmują także nagrania wideo z instrukcjami na temat techniki tańca *kathak*, co umniejsza znaczenie więzi, jaka tradycyjnie miała łączyć ucznia z nauczycielem, wynikającej z bezpośrednich kontaktów i relacji poza lekcjami. Zapotrzebowanie na nauczycieli w różnych częściach świata wymusiło także większą mobilność *guru*. Z inicjatywy Indian Council for Cultural Relations od kilku dekad nauczyciele tańca *kathak* wyjeżdżają uczyć do ośrodków indyjskiej diaspory. Poza chęcią krzewienia indyjskich tradycji, znaczący tu jest także czynnik ekonomiczny. Podczas międzynarodowych tras, artyści często prowadzą kilkudniowe warsztaty, czerpiąc z nich niekiedy większe profity, niż z występów. Studenci z diaspory mają rzekomo okazję doświadczyć treningu pod okiem mistrzów na stale mieszkających w Indiach. Wrażenie obcowania z „prawdziwą tradycją” może okazać się jednak często złudne, gdyż taka forma kształcenia bywa dostosowywana do globalnych standardów szybkiego nauczania<sup>23</sup>.

W trakcie kilkudniowych warsztatów zagranicą często zanika przede wszystkim rytualny aspekt treningu i duchowy wymiar spotkania z nauczycielem, jak również tradycyjna hierarchia relacji między uczniami, nauczycielem i muzykami. Akompaniatorów zwykle zastępują nagrania muzyki (która bywa np. wzbogacana o dźwięki elektroniczne), co ogranicza kształcenie umiejętności spontanicznej improwizacji. Oprócz nacisku na naukę wybranej choreografii dostrzec

---

<sup>23</sup> Przeprowadzone przez autorkę obserwacje uczestniczące lekcji tańca *kathak* w Indiach, w Polsce oraz w Londynie pozwoliły na porównanie systemu nauczania tego tańca w Indiach i zagranicą.



można odmienne normy stroju do ćwiczeń, sposób nazywania i objaśniania ruchu. Niektórzy nauczyciele wykorzystują elementy labanowskiej analizy ruchu i ciała w przestrzeni<sup>24</sup>. Usiłując w krótkim czasie nauczyć choreografii do określonego utworu, nauczyciel może być bardziej skłonny do tego, by przymykać oczy na niuanse techniki poszczególnych ruchów i gry aktorskiej, pozostawiając uczniom swobodę w kwestiach indywidualnej ekspresji (Skiba 2015: 227–240). W przeciwieństwie do nienormowanego czasu zajęć u *guru*, lekcje mają sztywniejsze ramy czasowe, sekwencje choreograficzne uczone są jedna po drugiej. Studenci, nie mając zbyt wiele czasu na ich przećwiczenie, niekiedy nagrywają je na telefonach komórkowych, by następnie przećwiczyć i utrwalić je w domu.

Opisane powyżej transformacje w systemie tanecznego treningu wygenerowały dalsze metamorfozy w tradycji. Kontrola dystrybucji wiedzy i nieograniczony autorytet *guru* wydają się być zastępowane globalnym systemem dostępu do własności intelektualnej, opartym na tekście i kopiach. Wydaje się, iż następstwem eksportu tańca *kathak* na rynek sztuki globalnej stało się przywiązywanie wagi do kwestii autorstwa określonych choreografii. Indyjscy tancerze klasyczni coraz częściej nie chcą być już postrzegani jako odtwórcy kolektywnie wytwarzanej tradycji popularnie kojarzonej z tańcami ludowymi, ale jako indywidualni twórcy lub odtwórcy stylu określonego artysty. Istotną strategią stosowaną w tym celu zdaje się być praktyka opracowywania konkretnej choreografii i przypisywania jej autorstwa określonemu choreografowi (nawet jeśli częściowo czerpie ona z tradycyjnego repertuaru danego klanu tancerzy). Ten wątek pojawia się także, między innymi, w nowym zwyczaju pobierania pieniędzy za udostępnienie choreografii, w próbach zapobiegania ich „kradzieży” lub niewłaściwej dystrybucji oraz w rozmaitych

---

<sup>24</sup> Obserwacja uczestnicząca, warsztaty tańca *kathak* z Sandeepem Malickiem, Patidar House, Londyn, czerwiec 2015, warsztaty analizy ruchu w Rhythmosaic Studio w Kalkucie, marzec 2015.

sporach o autorstwo określonych dzieł tanecznych czy innowacyjnych pomysłów, jakie toczą się pomiędzy członkami badanej grupy<sup>25</sup>.

Z przeprowadzonych przeze mnie wywiadów i rozmów z uczniami tańca *kathak* wynika zatem, że niektórzy znani *guru* przejawiają skłonność, by rościć sobie prawa autorskie do określonych ruchów i konwencji ekspresji. Pomiędzy tradycyjnymi mistrzami ze szkoły Lakhnau i Dżajpur dochodzi na tym tle do wzajemnych oskarżeń o kopiowanie elementów techniki i choreografii. Niektórzy tancerze *kathak* wyrażają także krytyczne ustosunkowanie do niektórych prób zaadaptowania tradycyjnych kompozycji sylab (*bol*), czy „tradycyjnych” utworów swoich mistrzów (typu *tukra*, *kawitt* czy *thumri*) do różnych, „uwspółcześnionych” aranżacji muzycznych (np. w zestawieniu z hip-hopem czy muzyką bollywoodzką)<sup>26</sup>. Takie opinie krążą zwłaszcza wśród tancerzy z tradycyjnych rodzin (których imperatywem miało być jak najwierniejsze odtworzenie utworu swoich ojców, dziadów, czy wujów) oraz wśród zwolenników przekazu tradycji w jej „dawnej” formie. Dziś więc kopiowanie *guru* jest obarczone nie tylko ryzykiem ściągnięcia na siebie krytyki za brak oryginalności, lecz także oskarżeń o plagiat. Utrwalanie tradycji poprzez nagrania zyskuje natomiast wymiar ekonomiczny i niekoniecznie służy podtrzymywaniu czy upowszechnianiu tradycji, ale zapewnieniu sobie monopolu na określone układy choreograficzne. Przeniesienie nauki tańca w przestrzeń

---

<sup>25</sup> W trakcie prowadzonych przeze mnie wywiadów kilku *guru* skarżyło się na to, że ułożone przez nich choreografie zostały skopiowane przez innych tancerzy, bez powołania się na nazwisko faktycznego autora. Tego typu przykłady zapożyczania fragmentów choreograficznych utworów (także z innych tradycji tańca) na indyjskich scenach sama też kilkakrotnie zaobserwowałam uczestnicząc w pokazach tańca *kathak*. Podczas części występów, w których uczestniczyłam, pozwalano mi robić zdjęcia, ale jednocześnie nie zezwalano kręcić filmu. Gdy pytałam o przyczynę takiego zakazu, tłumaczono mi, że jest to dyktowane obawami o „kradzież” choreografii. Studenci szkół tańca *kathak* opowiadali mi również, że niektórzy *guru* nie tylko liczą dużo pieniędzy za każdą godzinę lekcji, ale dodatkowo pobierają opłaty za konkretny *item* (choreografię, której uczą podczas lekcji), uważając, że tym samym udostępniają innym swój utwór, objęty prawem autorskim.

<sup>26</sup> Veena Singh, w rozmowie z autorką, Lakhnau, 09.04.2015; rozmowy ze studentami tańca *kathak* w University of Baroda, luty 2014.

internetu spowodowało też wzrost liczby nagrań i instruktaży, mających na celu promocję i pozyskiwanie nowych klientów, a niekoniecznie utrwalenie i pielęgnowanie tradycji.

Nowe środki przekazu stwarzają pewne wyzwania dla tradycji, zwłaszcza w kwestii zachowania jej spójności i integralności. Wpływ mediów i zachodniej kultury generuje rozwój alternatywnych podejść do cielesności w tańcu. Wobec afirmowanych na Zachodzie wartości nowatorstwa, kreatywności i auto-ekspresji, państwowe wysiłki na rzecz kultywowania tradycji indyjskich tańców klasycznych poddawane są wszechstronnym kompromisom. Z drugiej zaś strony, dzięki ciągłemu przystosowywaniu tradycji do warunków współczesności i oczekiwań praktyków i odbiorców, taniec *kathak* pozostaje wciąż żywy i rozwija się, tworząc nowe odgałęzienia i hybrydy.

### Literatura cytowana

- Ali Shah, Wajid 1987: *Banī*, tłum. na język hindi: R. Taqi and K. M. Saxena. Lucknow: Uttar Pradesh Sangeet Natak Akademi.
- Anonim 1893: *Nautch Women: An Appeal to English Ladies on behalf of their Indian Sisters*. Madras: The Christian Literature Society. S.P.C.K. Press.
- Anonim 1893: *Nautches: An Appeal to Educated Hindus*. „Pice Papers on Indian Reform”, No. 29. Madras: The Christian Literature Society.
- Bakhle, Janki 2008: *Two Men and Music. Nationalism in the Making of an Indian Classical Tradition*. Ranikhet: Permanent Black.
- Banerjee, Projesh 1982: *Kathak Dance Through Ages*. New Delhi: Cosmo Publications.
- Bharata 1950: *The Nāṭyaśāstra*, tłum. Manmohan Ghosh. Calcutta: The Royal Asiatic Society of Bengal.

- Bhate, Rohini 2004: *Kathakdarpandeepika*. Pune: Akhil Bharatiya Gandharva Mahavidyalaya.
- Bose, Mandrakanta 2007: *Movement and Mimesis, The Idea of Dance in the Sanskritic Tradition*. New Delhi: D.K. Printworld (P) Ltd.
- Chakravorty Pallabi 2008: *Bells of Change. Kathak Dance, Women and Modernity in India*. Calcutta: Seagulls Books.
- Chakravorty, Pallabi 2000: *Choreographing Modernity. Kathak Dance, Public Culture and Women's Identity in India*. Doctoral Dissertation. Philadelphia: Temple University.
- Coorlawala, Uttara Asha 2004: *The Sanskritized Body*. „Dance Research Journal”, Vol. 36 (2), 50–63.
- Dadhic, Puru 2009: *Kathak Nr̥tya Śikṣā, Dvitiy Bhāg (Nauka tańca kathak, Część 2)*. Indore: Bindu Prakasan.
- Dadhic, Puru 2012: *Kathak Nr̥tya Śikṣā, Pratham Bhāg (Nauka tańca kathak, Część 1)*. Indore: Bindu Prakasan.
- Date, Roshan 2010: *Kathak – ādikathak. Prācin nr̥tyaśilp evam laghucitrom ke mādhyaṃ se kathak nr̥ty abhivyakti darśan, (Kathak – „pre-kathak”. Wizualne przedstawienia tańca kathak w starożytnych rzeźbach tancerzy i tancerek oraz w malarstwie)*. Pune: Granthali.
- Dayal Row, Leela 1952: *Latika nr̥tya: Kathak Dances*. Rękopis w zbiorach New York Public Library.
- Ganser, Elisa 2011: *Thinking Dance Literature from Bharata to Bharatanatyam*. „Rivista degli Studi Orientali” t. 84, 145–161.
- Gupta, Bharati 2004: *Kathak Sagar*. New Delhi: Radha Publications.
- Joshi Damayanti 1989: *Madame Menaka*. New Delhi: Sangeet Natak Akademy.
- Jyotishi, Chetna 2009: *Nāyikā Bheda in Kathak*. Delhi: Agam Kala Prakashan.

- Jyotishi Beohar Chetna 2015: *Sāstric Tradition in Indian Classical Dances*. Delhi: Agam Kala Prakashan.
- Khare, Shikha 2005: *Kathak. Saundaryātmak śāstrīy nṛtya*. New Delhi: Kanishka Publishers.
- Kothari, Sunil 1989: *Kathak. Indian Classical Dance Art*. New Delhi: Abhinav Publiactions.
- La Meri 1941: *The Gesture Language of the Hindu Dance*. New York: Columbia University Press.
- Maharaj, Birju 2002: *Aṅg Kāvya*. New Delhi: Har-Anand.
- Massey, Reginald 1999: *India's Kathak Dance: Past, Present and Future*. New Delhi: Abhinav Publications.
- Menaka 1989: *Dance in India*. W: *Madame Menaka*. Red. Damayanti Joshi. New Delhi: Sangeet Natak Akademi, 53–59.
- Morcom, Anna 2014: *Courtesans, Bar Girls & Dancing Boys. The Illicit Worlds of Indian Dance*. Gurgaon: Hachette India.
- Nagar, Vidhi 2011: *Kathak Nartan, Bhāg 2*. Delhi: B. R. Rhythms.
- Nandikeśvara 1957: *Abhinayadarpaṇam*, tłum. M. Ghosh. Calcutta: Firma K. L. Mukhopadhyay.
- Narayan, Shovana 1998: *Kathak. Rhythmic Echoes and Reflections*. New Delhi: Roli Books.
- Nevile, Pran 1996: *Nautch girls of India: dancers, singers, playmates*. New York/New Delhi: Ravi Kumar Publ.
- Punjab Purity Association 1984: *Opinion on the Nautch Question*. Responses to a letter dated 29th June 1893 sent to various gentlemen in the province (Panjab) on the subject on *nautch*. Lahore: New Lyall Press.
- Ram Azad, Tirath 2008: *Kathak Gyaneshwari: A critical study on Indian classical dance*. Delhi: Nateshwar Kala Mandir.

- Shah, Purnima 2000: *National Dance Festivals in India: Public Culture, Social Memory, and Identity*. Unpublished PhD dissertation. Madison: University of Wisconsin.
- Shawn, Ted 1929: *Gods who dance*. New York: Publisher: E. P. Dutton & co.
- Sinh, Vikram 1984: *Naṭvaṛī (Kathak) Nr̥tya*. *Kramik Pustak Mala*, t. 1. Lucknow: *Rāy Brjeśvar Balī*.
- Skiba, Katarzyna 2015: *Hybrydyzacja klasycznego tańca indyjskiego kathak w kontekście południowoazjatyckiej diaspory w Wielkiej Brytanii*. „Prace Etnograficzne”, t. 43, nr 3, 227–240.
- Srivastava, Ranjana 2008: *Kathaka. The Tradition. Fusion and Diffusion*. New Delhi: D.K. Printworld (P) Ltd.
- Swarnamanjri, Sandhya 2002: *Lord Krishna in Kathak. Amidst the contemporary trends*. Delhi: Amar Grath Publications.
- Tak, Maya 2006: *Aitihāsik paripreksya maim kathak nr̥tya (Taniec kathak w ujęciu historycznym)*. New Delhi: Kanishka Publishers.
- Vajpeyi, Rashmi 1992: *Kathak Prasang*. Delhi: Vani Prakashan.
- Vatsyayan, Kapila 1968: *Classical Indian Dance in Literature and Arts*. Delhi: Sangeet Natak Akademi.
- Vatsyayan, Kapila 1974: *Indian Classical Dance*. New Delhi: Indian Book Company.
- Venkataraman, Leela 2015: *Indian Classical Dance: The Renaissance and Beyond*. Delhi: Niyogi Books.
- Viṭṭhala, Paṇḍarīka 1998: *Śripaṇḍarīkaviṭṭhalaviracito Nartana-nirṇayaḥ* (t. 1-3.), red. i tłum. na język angielski: R. Sathyana-rayana, Motilal Banarsidass. Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts.
- Waganowa, Agrypina 1956: *Zasady tańca klasycznego*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Walker, Margaret 2004: *Kathak Dance: A Critical History*. Unpublished PhD dissertation, University of Toronto.

Walker, Margaret 2014: *India's Kathak Dance in Historical Perspective* (SOAS Musicology Series). Farnham: Ashgate. niematerialne dziedzictwo kulturowe, dziedzictwo, Kraków, mniejszości narodowe i etniczne, taniec, zespoły folklorystyczne

## Summary

### Transmission of Kathak dance against the background of sociocultural changes

The article focuses on the issue of changes regarding codification, analysis and notation of Kathak dance, on the basis of outcome of queries and field research conducted in dance schools in India, Great Britain and United States in the period of 2013–2016. In order to demonstrate the nature of these changes in a historical context, the paper also refers to art and literature considered as sources in the historical study of this dance, as well as outlines the process of formation of Kathak tradition, introducing various theories on its origins.

Classical Kathak dance, formed of extinct dance traditions, appropriated by Indian middle class in the first half of the 20th century, is basically a new genre of performing arts, selectively drawing on its supposed prototypes. Established in the 1950s, state Kathak dance academies undertook many initiatives to define its conventions and standardize training system. This was accompanied by attempts to develop textbooks, dance notation and unify the nomenclature related to dance postures, movements and gestures. Currently, traditional methods of knowledge transmission, based on direct observation, imitation of a master and long practice under his tutelage, face such challenges, as capturing movement with technological devices, studying dance

from video recordings, focusing on choreography, as well as the influx of various cultural practices from other countries.

Analysing the content of selected Kathak dance textbooks, the paper illustrates divergent attempts to preserve and notate this dance, locating them in the broader context of postcolonial phenomena. Pointing to the new ways of perpetuating the dance in India and in the diaspora, the author points out to their role in generating further changes in this tradition.

**Keywords:** classical Indian dance, Kathak, traditional dance preservation