

Zuzanna Kann-Skorupska
(Uniwersytet Warszawski)

GURUKULA – NAUKA W DOMU GURU. O DAWNEJ I WSPÓŁCZESNEJ RELACJI MISTRZ – UCZEŃ W NAUCE KLASYCZNEGO (I NIE TYLKO) TAŃCA INDYJSKIEGO

ABSTRACT

GURUKULA – THE GURU’S HOME. MODERN AND ANCIENT RELATIONSHIP BETWEEN THE MASTER AND THE DISCIPLE WITHIN THE TEACHING OF CLASSICAL (AND NOT ONLY) INDIAN DANCE

The traditional teaching of classical Indian dances is a fascinating cultural phenomenon. In my considerations I explain what the term classical Indian dance stands for and what is its history. I describe the ancient teaching model of the temple dance *dasijattam* and the particular relationship between the disciple and the teacher in the *Gurukula* system. It is crucial to emphasise the oral tradition and the method of knowledge transfer. I wonder if this teaching model might be applied in the modern world, what are its advantages and disadvantages and if foreign dancers might follow this kind of path.

KEYWORDS: *gurukula*, Natasastra, guru, dance, India

Co to znaczy taniec klasyczny?

W Indiach wyróżnia się osiem form tańca, które oficjalnie uznaje się za klasyczne¹. Są to: bharatanatjam z południa Indii ze stanu Tamil Nadu,

¹ Oficjalną listę klasycznych form tańca indyjskiego stworzyła powstała w 1952 roku Sangeet Natak Academi – indyjska Narodowa Akademia Tańca, Muzyki i Teatru.

kućipudi z Andra Pradeś, mohiniattam i kathakali z Kerali, odissi z północno-wschodniego stanu Odiśa, Satrija z Assamu, Manipuri ze stanu Manipur oraz kathak z Uttar Pradeś z północy. Za wspólny tekst źródłowy wszystkich klasycznych tańców i teatrów indyjskich uważa się *Natjaśastrę – Traktat o Teatrze*², datowany zazwyczaj na około 300 rok n.e.³ Jest to zbiór niezwykle szczegółowych zasad i reguł dotyczących m.in. konstruowania sztuki teatralnej; techniki prezentacji scenicznej; tańca; ruchów wszystkich poszczególnych części ciała; muzyki i rytmu; kostiumów czy scenografii⁴. Klasyczny oznaczał więc usystematyzowany, a cała gramatyka tańca była ściśle określona. Co jeszcze stanowiło o „klasyczności” danej formy tańca? Przede wszystkim odpowiednie środowisko, w którym powstawała. Według indyjskiej mitologii, taniec pochodzi od bogów⁵. Nie każdy więc mógł dostąpić zaszczytu poznania i podziwiania go. Wykonawcami jak i odbiorcami klasycznych tańców indyjskich były wybrane grupy społeczne. Tancerki – bo to głównie kobiety były wykonawczyniami – pochodziły z wyższych kast, rodzin bramińskich. Często praktyką wśród religijnych rodzin było oddawanie najstarszej córki w służbie świątyni⁶.

2 *Natja* oznacza w sanskrycie „teatr” lub „dramat”, a śastra „naukę”.

3 Sama praktyka, którą *Natjaśastra* opisuje pochodzi z IV-V w. p.n.e. *Natjaśastra* skomponowana jest w języku sanskryckim, składa się z około 6000 wersów i 35–37 rozdziałów, w zależności od podziału tekstowego.

4 B. Śliwczyńska, Aneks 1 *Kilka słów o klasycznym teatrze indyjskim*, (w:) B. Grabowska, B. Śliwczyńska, E. Walter, *Z dziejów teatru i dramatu bengalskiego*, Warszawa 1991, s. 301.

5 „Jak głosi indyjski mit pochodzący z *Natjaśastri*, bogowie i boginie z Indrą na czele udali się do najważniejszego spośród siebie, do boga-stwórcy Brahmę, by ten stworzył jakąś rozrywkę, odpowiednią i zrozumiałą zarówno dla nich, jak i dla ludzi. Brahma, wysłuchawszy ich prośb, zgodził się i pogrążył w medytacji w poszukiwaniu rozwiązania. Następnie z czterech Wed – świętych ksiąg hinduizmu – wziął cztery ich najważniejsze elementy: recytację (*pathja*) z Rygwedy, muzykę/śpiew (*saman*) z Samawedy, gest (*abhinaja*) z Jadžurwedy, i smak estetyczny (*rasa*) z Atharwawedy, i tak stworzył z nich piątą Wedę, czyli *Natjawedę*, *Natjaśastrę* (...). Brahma polecił zapamiętać wieszczowi Bharacie nową Wedę i przekazać dalej. Pierwszą sztukę wystawił Bharata wraz ze swoimi synami i niebiańskimi nimfami przed bogiem Śiwą. Ten, zadowolony i poruszony grą, obiecał nauczyć jego synów tańca. Śiwa nauczył ich *tandawy*, tańca energicznego i gwałtownego, a dla równowagi swą żonę, boginię Parwati, nauczył drugiego aspektu tańca: *lasji*, tańca wdzięcznego i delikatnego”. Zob. Zuzanna Julia Kann, *Taniec indyjski: między archiwum i repertuarem. Sposób konstruowania postaci kobiecej na przykładzie form odissi i serajkela chau*, Uniwersytet Warszawski, s. 20.

6 A.M. Gaston, *Bharata Natyam from Temple to Theatre*, Manohar, New Delhi 2005, s. 49.

Klasyczne tańce indyjskie to nie tylko wyrafinowane i skomplikowane techniki taneczne, ale również nieprzebrane bogactwo tradycji i indyjskiej kultury. Ich początki związane są przede wszystkim z dworem królewskim lub świątynią. Repertuar klasycznych form to głównie mitologiczne historie z pantheonu hinduistycznego. Odbiorcami sztuki świątynnej i dworskiej była więc wykształcona ludność z najwyższych kast: kapłani – *bramini*, władcy, możni i ich najbliższe otoczenie. Pieśni, które ilustrowała tancerka komponowane były w sanskrycie – języku świętych ksiąg hinduizmu, czyli Wed. Klasyczne tańce indyjskie wyróżnia także skomplikowany język gestów dłoni – inaczej alfabet *hast*, zwanych później *mudrami*⁷, za pomocą których tancerze opowiadają złożone historie. Dla widza nieposiadającego odpowiedniego wykształcenia repertuar klasycznych tańców indyjskich był więc zupełnie niezrozumiały.

Kolejnym charakterystycznym zjawiskiem dla tego rodzaju tańca był patronat. Wykonawczynie tańców świątynnych czy dworskich znajdowały się pod opieką patronów-mecenasów sztuki, którzy zapewniali im codzienne utrzymanie, dotowali świątynie w których służyły, ale przede wszystkim dbali o ciągłość tradycji i nauczania tańca. Zdarzało się, że w zamian za wsparcie finansowe, tancerki świadczyły usługi seksualne swoim opiekunom. Była to jedna z przyczyn upadku pozycji tancerek świątynnych i dworskich za czasów panowania Mongołów, a następnie Brytyjczyków.

A jak przebiegała sama nauka? Dokładny proces inicjacji i nauczania klasycznego tańca indyjskiego chciałabym opisać na przykładzie południowego bharatanatjam.

Współczesny taniec bharatanatjam wywodzi się ze świątynnego tańca dasijattam – którego korzenie sięgają II wieku p.n.e. Jak już wspomniałam wcześniej, przyszłe tancerki pochodziły z szanowanych rodów z wyższych kast. Miały też spełniać określone warunki dotyczące wyglądu i cech charakteru. Liczyły się również umiejętności – wymagany był doskonały słuch muzyczny, gra na instrumentach, nienaganne maniery a także odpowiedni wygląd. Poszukiwano dziewczynek o zgrabnym, pozbawionym skaz ciele i delikatnej urodzie. Miały przywołać na myśl boskie *apsarasy* – niebiańskie tancerki – w końcu były boskimi małżonkami.

⁷ *Abhinaja darpana* autorstwa Nandikeśwary to kolejny, obok *Natjaśastry*, najważniejszy tekst dla tancerzy klasycznych form w Indiach. Wymienia i dokładnie opisuje m.in. znaczenie i zastosowanie 28 *hast* pojedynczych – *asamjuta basta* oraz 24 *hast* złożonych – *samjuta basta*. Powstanie *Abhinaja darpany* datuje się na XIII w. n.e. Więcej zob.: *The Mirror of Gesture. Being the Abhinaya Darpana of Nandikeśvara*, tłum. A. Comaraswamy, G.K. Duggirala, London 1917.

Zanim dziewczęta zostawały dopuszczone do odprawiania rytuałów w świątyniach, musiały przejść sześciostopniową inicjację: zaślubiny z bóstwem (*kaljanam*); uświęcenie (*muttirai*); rytualna pierwsza lekcja tańca; pierwsze założenie dzwoneczków na kostki na koniec całego procesu nauki (*gejjaipudža*); debiut sceniczny na zwieńczenie sześciu lat nauki połączony z wyborem patrona (*arangetram*)⁸.

Obrzęd przejścia – zaślubiny z bóstwem, dziewczynki przechodziły w wieku dziewięciu lat. Od tej pory były nazywane *devadasi* – czyli poświęcone bogu. Po ceremonii przenosiły się do domu guru i rozpoczynały sześćioletnią naukę tańca.

Gurukula – nauka w domu guru

W epoce wedyjskiej przyjęte było, że to ojciec przekazuje swoją naukę synowi. Taki proces nazywał się z sanskrytu *parampara*, czyli „ród, potomstwo, ciągłość, dziedziczenie tradycji”. W tym przypadku mamy do czynienia również z tradycyjną nauką tyle, że nie Wed, a tańca. *Natjaśastra* została spisana dopiero w XIX wieku, wcześniej zaś, podobnie jak Wedy, była przekazywana wyłącznie ustnie. Narzędziem nauczania tańca było i jest przede wszystkim ciało. Amerykańska badaczka performansu Diana Taylor wprowadza rozróżnienie źródeł pozyskiwania wiedzy w zależności od ich formy: pojęciem „archiwum” nazywa materiały trwałe, spisane, takie jak książki, dokumenty, zaś „repertuarem” określa wszelkie sztuki performatywne, rytuały czy język mówiony⁹. Taniec indyjski jest więc niczym innym jak repertuarem, a ciało nośnikiem wiedzy i źródłem pamięci. Można się jednak pokusić o stwierdzenie, że nauczyciel jest swego rodzaju archiwum, gdyż „rejestruje” i przechowuje zdobytą wcześniej wiedzę. Taniec jest żywą wiedzą, która nieprzerwanie krąży. Taki rodzaj nauczania wymaga jednak nieprzerwanego przekazu. Sam termin *parampara* sugeruje wręcz konieczność ciągłości.

Gurukula to sanskrycki termin określający ten tradycyjny system nauczania. *Kula* oznacza „rodzinę, ród”, zaś termin guru powszechnie oznacza „mistrza, nauczyciela”. Inne, mniej popularne znaczenie tego słowa to

⁸ A.M. Gaston, *Bharata Natyam...*, s. 30.

⁹ D. Taylor, *Archiwum i repertuar: Performanse i performatywność. PerFORwhat studies*, tłum. M. Sugiera, „Didaskalia” 2014, 120, s. 22–38.

„ważny”, „ciężki”, „zasługujący na szacunek”. Dosłownie więc, pojęcie *guru-kula* znaczy „nauka w domu guru”¹⁰. Nie oznacza to jednak, że lekcje muszą odbywać się wyłącznie w domu nauczyciela, lecz o specyficzny rodzaj więzi, jaki jest między bliskimi osobami np. członkami rodziny. Jak już wspomniałam, znajomość Wed w rodach bramińskich była przekazywana z ojca na syna. Rodzina uchodziła za gwarancję ciągłości tradycji. Żeby taniec mógł przerwać, należało postąpić podobnie. Uczeń więc, na czas trwania nauki, stawał się członkiem rodziny nauczyciela.

Natjaśastra dokładnie określa relację między nauczycielem a uczniem: „uznanie nauczyciela za najwyższy autorytet, posłuszeństwo bez zadawania pytań”¹¹. Bishnupiya Dutt i Urmimala Sarkar Munsī, autorki książki *Engendering Performance: Indian Women Performers in Search of an Identity* określiły *Natjaśastrę* wręcz jako kodeks zachowania czy regulamin kontrolujący tancerza¹². Niemniej jednak służba jest niezwykle ważnym aspektem relacji i Traktat zdaje się to wyraźnie podkreślać. Na wiedzę trzeba było zasłużyć, zapracować. Zdobywanie wiedzy wymagało od uczennicy poświęcenia i całkowitego podporządkowania się woli nauczyciela. Celem bezwzględnego i niekwestionowalnego posłuszeństwa było stopniowe złamanie i stłumienie ego. Opanowanie samej siebie pozwalało na skupieniu się na sztuce, a nie kreowaniu swojego „ja” na scenie. Skoro tancerka była żoną boga, jej ciało również należało do niego, nie do niej samej. Guru był więc dla uczennicy nie tylko nauczycielem, ale i przewodnikiem duchowym, rodzicem. Wymagał szacunku równego bogu, bo zajmował się boską sztuką. Do dzisiaj w Indiach nauczyciele darzeni są wysokim poważaniem i niekiedy wręcz czcią. Niestety, tak dominująca pozycja nauczyciela była i jest bardzo często nadużywana. Istotnymi problemami są przede wszystkim wyzysk uczniów, zmuszanie ich do niewolniczej pracy, przemoc fizyczna czy wykorzystywanie seksualne. Innym aspektem, w którym niekiedy dochodziło do nadużyć jest zwyczaj *gurudakszina*, czyli daru dla guru. Najczęściej z okazji pierwszego występu (*arangetram*) uczennice wręczały swoim nauczycielom prezenty. Dawniej było to złoto, ubrania, zwierzęta takie

10 R.J. Antze, G. Godlewski (tłum.), *Przykłady wschodnie*, (w.): *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, E. Barba, N. Savarese, tłum. J. Fret i in. L. Kolankiewicz (red.), Wrocław 2005, s. 254.

11 B. Dutt, U. Sarkar Munsī, *Natyaśastra: Emerging (Gender) Codes and the Woman Dancer*, (w.): *Engendering Performance: Indian Women Performers in Search of an Identity*, New Delhi 2010, s. 181.

12 *Ibidem*, s. 180–183.

jak koń czy krowa, a czasami nawet ziemia. Współcześnie prezentem zwykle jest biżuteria, pieniądze, sprzęty elektroniczne – radio, odtwarzacze DVD, telewizory, a niekiedy skutery i samochody. Zwykle prezenty są dawane z własnej woli i sami uczniowie decydują co mogą wręczyć. Zdarza się jednak, że rodzina ucznia się zadłuża, by sprostać oczekiwaniom nauczyciela.

Nie tylko klasyczne

Opisany wcześniej tradycyjny system nauczania funkcjonuje nie tylko w przypadku form *stricte* klasycznych. W stanie Odiśa w północno-wschodnich Indiach, w pobliżu świętego miasta Puri znajduje się wioska Raghuradźpur, a w niej szkoła tańca *gotipua*. Forma ta jest tańcem wykonywanym wyłącznie przez chłopów, którzy nie osiągnęli jeszcze dojrzałości płciowej. Młodzi tancerze przebrani w kobiece stroje naśladują ruchy tancerek *mahari*¹³ oraz wykonują skomplikowane figury akrobatyczne. Treść wykonywanych utworów skierowana jest ku czci boga Dżagannatha. Uważa się, że dzięki tańcowi *gotipua* przetrwał taniec świątynny, który dziś nazywamy tańcem *odissi*¹⁴. Jak poinformował mnie nauczyciel, w Raghuradźpur nauczanie odbywa się według zasad *gurukula*. Chłopcy nie płacą za lekcje – byłiby na to zbyt biedni. Służą jednak swoim nauczycielom i w zamian otrzymują wiedzę. Szkołę można dotować, dzięki czemu uzyskują pieniądze na kostiumy czy instrumenty.

Innym przykładem zastosowania *gurukula* jest Triveni Kala Sangam – Akademia Sztuk Pięknych w Nowym Delhi. Znajduje się w niej wydział tańca, na którym można studiować taniec *bharatanatjam*, *odissi* oraz półklasyczny taniec *serajkela chau*. Ostatnia forma tańca również pochodzi z Odiśy. Choć taniec ten charakteryzuje się usystematyzowaną i ściśle określoną techniką, korzysta z tych samych *mudr* co inne tańce, a także w dużej mierze odpowiada wymaganiom *Natjaśastry*, to ze względu na swoje pochodzenie – plemienne, nie świątynne czy dworskie, nie został oficjalnie uznany za klasyczny¹⁵. Wykonawcami tańca *serajkela chau* są głównie mężczyźni. Charakterystyczne dla tej formy są elementy sztuki walki a także użycie

13 Inne określenie na tancerkę świątynną w tej części Indii.

14 Więcej o *gotipua* zob.: B.K. Choudhury, *Odissi Dance*, Bhubaneswar 1999; D.N. Patnaik, *Odissi Dance*, Orissa 2006.

15 Więcej o *serajkela chau* zob.: J.B. Singh Deo, *Mask Dance of Seraikela*, Kalkuta 1973 oraz A. Bhattacharya, *Deviation in Seraikella and Mayurbhanj*, (w:) *Chhau Dance of Purulia*, Kalkuta 1972, s. 79–85.

miecza, tarczy i maski. Guru Shashadhar Achharya sprowadził z wioski Serajkela do Delhi chłopców, których zobowiązał się wyszkolić na profesjonalnych tancerzy. Podobnie jak w przypadku adeptów gotipuy, chłopcy nie byłiby w stanie sami opłacić swoich lekcji. Otrzymali więc rządowe stypendium¹⁶. Mimo to, uczyli się według zasad *gurukula*. Guru był ich opiekunem, rodzicem i nauczycielem – wychowywał i nauczał ich nie tylko na zajęciach z tańca, ale także w codziennym życiu.

Współczesne nauczanie

Słynna tancerka i rekonstruktorka tańca bharatanatjam Rukmini Devi założyła w 1936 roku w Ćennaju na południu Indii Kalakszetę – szkołę z internatem, opartą na zasadach *gurukula*¹⁷. Nauka trwa w niej cztery lata. Jak widać, chociażby na tym przykładzie, współcześnie wciąż można spotkać ten tradycyjny model nauczania, jednak jest on coraz rzadszy. Nie wielu uczniów może sobie pozwolić na spędzenie kilku lat wyłącznie na nauce tańca. Nie tylko jednak warunki i tempo współczesnego życia odstrasza potencjalnych adeptów tańca indyjskiego. Również bezwzględne posłuszeństwo i brak możliwości negocjowania zdania nauczyciela¹⁸ zniechęcają kolejne pokolenia. Tancerze śledzą zachodnie systemy nauczania, szukają inspiracji, oczekują zmian i uwzględnienia własnego potencjału i wspólnego działania. Tradycyjny model, wymagający wielu wyrzeczeń, uniżenia i stłumienia ego nie wydaje się być atrakcyjny dla nowoczesnych tancerzy. Przykładem na to, że temat frapuje współczesnych tancerzy może być chociażby fakt, że Rekha Tandon – tancerka odissi, joginka i badaczka tańca indyjskiego, w swojej książce *Dance as Yoga: The Spirit and Technique of Odissi*, formie *gurukula* poświęca osobny rozdział – *Guru's Path*¹⁹.

Jak już wspomniałam, tancerka uczy się przede wszystkim poprzez naśladowanie ruchów nauczyciela. Uczniowie często wierzą, że ten, kto jest najbliższy wizji guru i najdokładniej powtarza ma najczystszy styl. Wszyscy

¹⁶ Do Triveni Kala Sangam uczęszczają przede wszystkim uczniowie stypendiowani, choć mogą się uczyć również i osoby prywatne, opłacające zajęcia z własnych pieniędzy.

¹⁷ R. J. Antze, *op. cit.*, s. 254.

¹⁸ Rekha Tandon z kolei za przykład bezwzględnego posłuszeństwa nauczycielowi podaje to, iż uczeń nie może wprowadzać żadnych zmian w choreografiach bez wyraźnej zgody guru. R. Tandon, *Dance as Yoga: The Spirit and Technique of Odissi*, New Delhi 2017, s. 33.

¹⁹ *Ibidem*, s. 31–46.

nauczyciele uważają swoją technikę za słuszną i właściwą²⁰. Jednak każde ciało jest inne i tworzy nowy obraz tańca. Jest to zarazem piękno jak i problematyczność repertuaru – taniec wciąż ewoluuje i nigdy nie będzie taki sam jak dawniej, niezależnie od tego jak wiernie będzie przekazywany.

Nauczanie i praktykowanie klasycznych form tańca indyjskiego jest ściśle związane z tradycją, historią i indyjską obyczajowością. Co prawda w XX wieku klasyczne tańce indyjskie opuściły mury świątyń i pojawiły się na scenach teatrów i festiwalu i stały się znacznie bardziej ogólnodostępne, to jednak dalej kojarzone są z wyrafinowaną formą tańca dla dobrze sytuowanych dziewcząt. Mimo to jednak każdy może się ich uczyć, nawet cudzoziemcy.

Jak w takim razie wygląda nauka klasycznego tańca indyjskiego przez obcokrajowców? Czy są nauczani wedle tradycyjnego modelu *gurukula*? Z własnego doświadczenia – nie tylko jako badaczki, ale i tancerki bharatanatjam, odissi i serajkela čhau, mogę powiedzieć, iż trudne byłoby praktykowanie tańca w Indiach bez zanurzenia się i próby, choć częściowego zrozumienia lokalnej kultury. Bez całego kulturowego kontekstu, historii i znaczeń, byłaby to praktyka kolejnej skomplikowanej technicznie formy, nic więcej. Indyjscy nauczyciele oczekują, iż uczniowie zastosują się do ich reguł. I nie ma co im się dziwić. Uczeń przybywający do nauczyciela z innej części świata, godzi się odrzucić swój system wartości i zasad, a przyjmując ten, obowiązujący w Indiach. W przeciwnym razie guru i śiszja nie staną się „rodziną”. Przed tancerzem stoi więc nie lada wyzwanie: nauka nie tylko techniki tanecznej, ale także niezwykle bogatej i skomplikowanej kultury i obyczajowości.

Z postępowania wedle *gurukula* tancerz może zyskać nie tylko dokładnie opanowaną technikę taneczną, ale i niezwykle doświadczenie obcej kultury oraz wyjątkową więź z drugim człowiekiem, nieporównywalną do żadnej innej w swoim kręgu kulturowym. Można przyczynić się również do zachowania ciągłości tradycji. W końcu, dzięki praktyce „taniec ciągle żyje, a guru staje się nieśmiertelny dzięki swoim następcom”²¹.

Bibliografia

Antze R. J., Godlewski G. (tłum.), *Przykłady wschodnie*, (w): *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, E. Barba, N. Savarese, tłum. J. Fret i in. L. Kolankiewicz (red.), Wrocław 2005.

²⁰ *Ibidem*, s. 32–34.

²¹ R.J. Antze, *op. cit.*, s. 256.

- Barba E., Savarese N., *Sekretna Sztuka Aktora*, Wrocław 2005.
- Bhattacharya A., *Chhau Dance of Purulia*, Kalkuta 1972.
- Coomaraswamy, G.K. Duggirala (tłum.), *The Mirror of Gesture. Being the Abhinaya Darpana of Nandikeśvara*, Londyn 1917.
- Dutt B. Sarkar Munsii U., *Engendering Performance. Indian Women Performers in Search of an Identity*, New Delhi 2010.
- Ghosh M., (tłum.), *The Nāṭyaśāstra*, tom I, Kalkuta 1995.
- Grabowska B., Śliwczyńska B., Walter E., *Z dziejów dramatu i teatru bengalskiego*, Warszawa 1999.
- Kumari Choudhury B., *Odissi Dance*, Kalkuta 1973.
- Patnaik D. N., *Odissi Dance*, Cuttack 2006.
- Ranganath H. K. (red.), *Sangeet Natak*, New Delhi 1981.
- Richmond F. P., Zarrilli P., *Indian Theatre – traditions of performance*, Delhi 1993.
- Taylor D., *Archiwum i Repertuar: Performanse i performatywność. PerFORwhat studies*, „Didaskalia” 2014, 120.
- Tandon R., *Dance as Yoga: The Spirit and Technique of Odissi*, New Delhi 2017.

ABSTRAKT

GURUKULA – NAUKA W DOMU GURU.

O DAWNEJ I WSPÓŁCZESNEJ RELACJI MISTRZ – UCZEŃ W NAUCE KLASYCZNEGO (I NIE TYLKO) TAŃCA INDYJSKIEGO

Tradycyjne nauczanie klasycznych form tańca indyjskiego jest niezwykle fascynującym zjawiskiem kulturowym. W swoich rozważaniach wyjaśniam, co kryje się pod pojęciem klasycznego tańca indyjskiego, jaka była jego historia. Opisuję starożytny model nauczania świątynnego tańca *dasijattam* oraz rodzaj szczególnych relacji, jakie łączyły ucznia i nauczyciela w systemie *gurukula*. Istotne w tym przypadku jest zwrócenie uwagi na tradycję ustną, sposób przekazu wiedzy. Zastanawiam się, na ile możliwe jest funkcjonowanie tego modelu nauczania we współczesnym świecie, jakie są jego wady i zalety, a także, czy zagraniczni tancerze mogą podążać taką drogą.

SŁOWA KLUCZOWE: gurukula, Natjaśastra, guru, taniec, indyjski
