

AGNIESZKA NAREWSKA

RELIGIJNY WYMIAR MIŁOŚCI NA PRZYKŁADZIE BALETU *BHAKTI* MAURICE’A BÉJARTA

Maurice Béjart (1927-2007), jeden z najślynniejszych choreografów XX wieku, pragnął, aby balet stał się sztuką równie popularną jak kino, przyciągającą zróżnicowaną publiczność i poruszającą różnorodne, społecznie istotne tematy. Choć, jak sam mówił, jego zespół¹ „jest baletem dnia dzisiejszego i dla ludzi dzisiaj żyjących”², wiele z jego spektakli do dziś zachwyca prostotą formy, klarownością układów przestrzennych, wewnętrzną spójnością, swoistą witalnością oraz oryginalnością i złożonością podejmowanych tematów i problemów. Taniec w ujęciu Béjarta ma charakter demokratyczny, łączy ludzi nie tylko między sobą, lecz jest także „złączeniem jednostki z kosmiczną rzeczywistością. Taniec jest ceremoniałem: rytuałem religijnym, rytuałem społecznym. Odnajduje się w nim to podwójne znaczenie, które początkuje każdą działalność ludzką”³. Jako taki pełni szereg społecznie istotnych funkcji. Francuski choreograf całą swoją artystyczną twórczością manifestował niezwykle bogactwo i możliwości sztuki tańca, która „rodzi się z potrzeby powiedzenia niewypowiedzianego, poznania nieznanego, bycia w kontakcie z innym”⁴. Dlatego też w jego choreograficznym dorobku znajduje się wiele spektakli o ambitnej, niebanalnej tematyce, często o podłożu filozoficznym.

Mgr AGNIESZKA NAREWSKA – magister sztuki i filologii polskiej, doktorantka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego; adres do korespondencji: ul. Gołębia 16, 31-007 Kraków; e-mail: agnieszka.narewska@doctoral.uj.edu.pl

¹ Béjart założył w 1960 r. zespół baletowy o nazwie „Balet XX wieku”.

² Cyt. za: Jan BERSKI. *Kolokwia baletowe*. Bydgoszcz: Pomorze 1988 s. 77.

³ Maurice BÉJART. *Przedmowa do książki Rogera Garaudy Taniec życia*. W: Włodzimierz TOMASZEWSKI. *Człowiek tańczący*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne 1991 s. 97.

⁴ Tamże s. 98.

Zamiłowanie do filozofii Bėjart wyniósł już z domu rodzinnego, gdyż jego ojciec Gaston Berger, choć zarabiał na życie jako przemysłowiec, skończył studia filozoficzne pod kierunkiem Maurice'a Blondela⁵. Po otrzymaniu zaś tytułu doktorskiego, po obronie pracy poświęconej Edmundowi Husserlowi⁶, Berger poświęcił się już głównie działalności naukowej. To po nim Maurice Bėjart⁷ odziedziczył pasję do czytania książek, skłonność do mistycyzmu, ciekawość świata i szerokie horyzonty myślowe, które doprowadziły go do włączania do swoich spektakli elementów z kultur pozaeuropejskich, m.in. z hinduizmu⁸. Jego zainteresowanie obyczajami indyjskimi narodziły się już w dzieciństwie, kiedy to przeczytał jedną z części najdłuższego eposu świata – *Mahabharaty*, zatytułowaną *Bhagawadgita*⁹. Bėjart rozwijał je następnie podczas swych podróży do Indii, które poświęcał dla jak najlepszego poznania tamtejszej kultury. Po jednym z wyjazdów choreograf opisał jedno z ważnych przeżyć, które na długo zapadło mu w pamięć:

[...] spotkałem mistrza, prawdziwego i uznanego jogę, i wyjawilem mu moje pragnienie poznania ćwiczeń jogi głęboko, a nie w sposób powierzchownie fizyczny. Odpowiedział mi: „Słowo *joga* oznacza jedność. Tę jedność może pan znaleźć poprzez taniec, gdyż taniec także jest jednością. Pan jest tancerzem: Śiwa, Pan Świata, wielki joga, jest nazywany także Nataraja, król tańca... Pan jest tancerzem, ma pan szczęście. Niech pański taniec będzie pańską jogą, niech pan nie szuka innej”. Później, patrząc na mnie w chwili rozstania, dorzucił: „Ach! gdybyż wszyscy ludzie Zachodu potrafili na nowo nauczyć się tańczyć¹⁰”.

Bėjart był zafascynowany indyjską kulturą do tego stopnia, że założoną przez siebie w 1971 r. w Brukseli szkołę tańca nazwał Mudra¹¹, a drugą, otwartą w 1992 r. w Lozannie, opatrzył nazwą Rudra¹². Widoczne ślady tej

⁵ Maurice Blondel (1861-1949), francuski filozof związany z nurtem modernizmu katolickiego.

⁶ *Le Cogito dans la philosophie de Husserl*. Paris: Aubier 1941.

⁷ Bėjart to artystyczny pseudonim, który choreograf zaczerpnął od panińskiego nazwiska żony Moliera, Madeleine Bėjart, gdyż – jak pisze Jacek Marczyński – „sięgnął [on, przyp. A. N.] do tradycji wędrownych artystów, bo sam czuł się jednym z nich”. Jacek MARCZYŃSKI. *Maurice Bėjart nie lubił czekoladek*. W: TENŻE. *Dziesięciu tańczących facetów*. Warszawa: Axis Mundi 2014 s. 47.

⁸ W dorobku choreograficznym Bėjarta znajdują się także nawiązania do kultury afrykańskiej, np. w finale *IX Symfonii*. Zob. J. MARCZYŃSKI. *Maurice Bėjart nie lubił czekoladek* s. 52.

⁹ Por. Irena TURSKA. *Materiały do nauczania historii tańca*. Warszawa: Warexpo 1976 s. 68.

¹⁰ M. BÉJART. *Przedmowa* s. 99.

¹¹ Symboliczny układ dłoni w hinduizmie.

¹² Rudra – dosł. „wyjący”; wedyjskie bóstwo burz i gromów; w późniejszym okresie utożsamiony z Śiwą”. Herbert ELLINGER. *Hinduizm*. Przeł. Grzegorz Sowinski Kraków: Znak 1997 s. 103.

fascynacji można znaleźć jednak przede wszystkim w samych spektaklach francuskiego choreografa, który inspirował się wieloma aspektami bogatej kultury Indii. Za przykład może posłużyć spektakl *Le Cygne* (*Łabędź*) z 1965 r., w którym jako akompaniament do tańca wykorzystał Bėjart tradycyjną muzykę indyjską, libretto zaś oparł na tekstach Rabindranatha Tagore. Z kolei w balecie *Messe pour le temps présent* (*Msza dzisiejszych czasów*) z 1967 r. twórczo wykorzystywał elementy i filozoficzne przesłanki jogi¹³. W innych przedstawieniach, wśród których znajduje się *Casse noisette* (*Dziadek do orzechów*) z 2000 r. oraz *Les Vainqueurs* (*Zwycięzcy*) z 1967 r., wprowadzał natomiast elementy mudry, mimo że najczęściej pozostawały one nieczytelne dla widzów spoza indyjskiego kręgu kulturowego. Znajomość mudr przyczyniła się do wypracowania przez artystę własnych gestów symbolicznych, które pojawiły się później w wielu jego choreografiach.

Najsłynniejszym baletem Bėjarta związanym z Indiami jest spektakl *Bhakti*, którego premiera miała miejsce w 1968 r. w Brukseli. Tytułem, inspiracją oraz głównym jego tematem jest szczególna forma miłości i przywiązania do boga, odmiana wyjątkowej pobożności i religijności, wywodząca się z hinduzimu, ukształtowana w VII wieku, choć jej początków doszukiwać się można już nawet około V wieku¹⁴. Ten nurt pobożnościowy przejawia się, jak pisze John L. Brockington, „w akcentowaniu roli bezinteresownej miłości w stosunkach między ludźmi oraz między człowiekiem i bogiem – jedynie taka miłość nadaje ziemskiemu życiu sens i cel, przynosząc wyzwolenie z bolesnego kołowrotu wcieleń przez zjednoczenie z bóstwem”¹⁵. Bhakti to proces czteroetapowy, polegający na przybliżaniu się do jednego z najważniejszych bogów hinduizmu, Śiwy, poprzez modlitwę, medytację i pobożne czyny. Jego zwieńczenie stanowi „poznanie czy też bezpośredni ogląd Śiwy, [który – przyp. A.N.] przynosi zjednoczenie z Śiwą porównywalne do połączenia kochanków”¹⁶. Balet Bėjarta jest właśnie tanczną interpretacją tego zagadnienia, jego zaś treść można by podsumować zwięźle za Ireną Turską jako ukazanie „zwycięstwa ducha nad ciałem i połączenie się z bogiem poprzez miłość”¹⁷. Spektakl *Bhakti* można oglądać w dwóch wariantach: w wersji opracowanej na teatralną scenę oraz wersję sfilmowaną w 1970 r., zawierającą dodatkowe sceny nietaneczne. Łączy ona

¹³ Por. I. TURSKA. *Materiały do nauczania historii tańca* s. 73.

¹⁴ Zob. John L. BROCKINGTON. *Święta nie hinduizmu. Hinduizm w jego ciągłości i różnorodności*. Przeł. Józef Marzęcki. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax 1990 s. 157.

¹⁵ Tamże s. 157.

¹⁶ Tamże s. 172.

¹⁷ I. TURSKA. *Materiały do nauczania historii tańca* s. 69.

w sobie materiał stylizowany na film dokumentalny, realistyczny, przedstawiając artystów w ich codziennym życiu, ze scenami choreograficznymi dostosowanymi do kontekstu kinematograficznego. Ta artystyczna fuzja i synteza różnorodnych form ekspresji znajduje odzwierciedlenie w pomyśle Bédjarta, który zestawia w swym dziele filozofię wschodu z wartościami reprezentowanymi przez świat zachodni. W niniejszym artykule analizie poddana została ta druga, pełniejsza praca.

Główny trzon baletu stanowią trzy miłosne duety: Ramy, Kriszny i Sziwy-Nataradży, które wykonują wraz ze swoimi żonami. Spektakl otwiera motto, mówiące o tym, że uczuciem najsilniejszym, posiadającym największą moc ekspresji, jest miłość między mężczyzną i kobietą. Mimo rażącej na pierwszy rzut oka banalności tego stwierdzenia Bédjart pokazał w swym balecie nową, wzbogaconą o orientalistyczne konteksty odsłonę miłości, która umożliwia całkowite zespolenie, identyfikację osoby kochającej z przedmiotem jej uczuć. W pierwszych minutach filmu na scenie pojawia się szereg ubranych na biało mężczyzn, którzy medytują, splatając ręce w symbolicznym geście, i przechadzają się skoncentrowani, pogrążeni w sobie. Wprowadzają oni widza w odpowiedni, pełen skupienia nastrój. Mijają usytuowanych w środku trzech mężczyzn, siedzących na podłodze, którzy w dalszej części spektaklu wcielają się w role wybranych bóstw. Odróżniają się oni od pozostałych współczesnym nieoficjalnym ubiorem: noszą jeansy, koszule i golfy. W pewnym momencie do tego grona dołącza ubrana w biały trykot kobieta, tańcząca na *pointach*¹⁸. Jej czoło zdobi *bindi* – czerwona kropka na czole, mająca zapewnić tej, która ją nosi, szczęście w małżeństwie. Tancerka ta reprezentuje Sitę, żonę boga Rama, głównego bohatera *Ramajany*, wedle której jest on siódmym wcieleniem jednego z najważniejszych bogów hinduizmu, Wisznu. Jak podaje Gavin Flood, jest ona „dobrze ułożona, skromna, piękna i oddana swojemu panu Ramie, choć jest również silna, dzielnie znosi wszelkie przeciwności i okazuje wielką cześć mężowi. Jest idealną żoną z wysokiej kasty”¹⁹. Na kartach *Ramajany*, eposu przypisywanego Walmikiemu, podkreślane są takie jej przymioty jak wierność, czystość i pobożność. Mimo że została porwana przez okrutnego demona Rawanę, potrafiła oprzeć się jego zalotom, dochowując przysięgi małżeńskiej danej Ramie. On z kolei jest uosobieniem takich cnót jak odwaga, waleczność, bogo-

¹⁸ Rodzaj specjalistycznego obuwia baletowego, które dzięki usztywnianym czubkom i specjalnej podeszwie umożliwia poruszanie się na czubkach palców.

¹⁹ Gavin FLOOD. *Hinduizm. Wprowadzenie*. Przeł. Małgorzata Ruchel Kraków: Wydawnictwo UJ 2008 s. 69.

bojność, jest wzorem idealnego męża i władcy. Na początku tańca Sicie partneruje kilku z ubranych na biało mężczyzn. Podnoszą ją oni kolejno na wyciągniętych ramionach, ukazując tym samym jej moc i wyższość. Wreszcie na scenie pojawia się Rama. Soliści wykonują sekwencję tych samych ruchów, zwieńczoną wyniesieniem ich przez dwóch tancerzy nad głowami pozostałych uczestników tego ceremoniału, a następnie zakończoną symbolicznym połączeniem. Sita kładzie swoje nogi na udach Ramy i oplata rękami jego kark. On z kolei trzyma przy jej tułowi lekko zgięte w łokciach ręce, zwrócone dłońmi do góry. Ich głowy i spojrzenia skierowane są w górę, ku bogu, któremu są posłuszni i którego czczą. Kolejna taneczna scena duetu Sity i Ramy przedstawia sekwencję partnerowań, w czasie której ich dłonie są stale złączone na znak wierności i miłości, które spajają ich związek. Pozostali tancerze siedzą na podłodze w pozycji kwiatu lotosu, ze złączonymi dłońmi. Nie przyglądają się tańczącym, lecz pogrążeni są w głębokiej medytacji. Ostatnia scena tej części spektaklu przedstawia solowy popis Ramy przed swoją żoną, pełen dynamicznych skoków i dostojnych pów. Jego występ ogląda Sita, otoczona wpatrzonymi w nią mężczyznami. Te fragmenty taneczne przedzielane są pojawiającymi się w międzyczasie kadrami ze współczesnego życia tancerzy, wcielających się w postaci Sity i Ramy. Bójart ukazał ich w kilku typowych dla wszystkich zakochanych sytuacjach: w restauracji, kiedy wpatrują się w siebie, nie widząc nic poza sobą, a także w czasie spaceru malowniczym lasem, gdy wydaje się, że nawet piękna i majestatyczna natura stanowi odzwierciedlenie ich wewnętrznego stanu emocjonalnego. Stanowi to dopełnienie uniwersalnego obrazu miłości Sity i Ramy, których związek symbolizuje czystość, bezinteresowność i wierność.

Drugiej części baletu patronuje Kriszna, ósme wcielenie Wisznu, bohater *Bhagawadgity*. Przewodnim mottem tego fragmentu spektaklu jest cytat pochodzący z *Gitagowindy*, jednego z ważniejszych tekstów religijnych wisnuizmu, napisanego przez indyjskiego poetę Dżajadewę. Słowa te są wezwaniem wiernych do zaspokojenia miłosnych pragnień Kriszny. Tę część *Bhakti* Bójart rozpoczyna od ukazania gromady przebierających się do występu tancerek, które czytają *Gitagowindę* i jednocześnie wymieniają własne poglądy na tematy związane z miłością. Po niej następuje scena taneczna, w której akompaniamentem jest tradycyjna muzyka indyjska, wygrywana – nie bez powodu – na flecie, gdyż był to instrument zwyczajowo kojarzony z Kriszną. Jak pisze Herbert Ellinger:

Kryszna najczęściej ma wygląd młodego mężczyzny, grającego na flecie i otoczonego przez uroczę towarzyski zabaw. *Nota bene*, flet często pojawia się w indyjskiej ikonografii, symbolizując człowieka, który pozostaje martwym przedmiotem, dopóki bóstwo nie użyje mu swego tchnienia. W każdym razie, czasami zbyt pstrokaty – jak na nasz gust – wizerunek Kryszny jako pastuszka bawiącego się z dziewczętami nad stawem, który pokrywają kwiaty lotosu, jest często spotykanym w Indiach przedstawieniem²⁰.

Wydaje się, że Bėjart nawiązał w swoim spektaklu m.in. właśnie do tych wyobrażeń. Wiadomo również, że Kriszna był bardzo kochliwy, skłonny do rozlicznych przygód seksualnych z napotkanymi pasterkami, a zwłaszcza ze swoją ulubienicą Radhą, dlatego właśnie w jego kulcie tak często podkreślany jest pierwiastek erotyczny²¹. W *Bhakti* choreograf ukazuje oczom widzów zamyślonemu tancerza – Krisznę, siedzącego na podłodze, i pięć kobiet, tańczących za jego plecami. Wykonują one w skupieniu różne, inspirowane sztuką indyjską pozy, lecz w miarę rozwoju ich tańca stają się coraz bardziej niespokojne, rozbiegane. Szukają bowiem swojego boga Kriszny, który wkrótce dołączy do ich płaśów. Zmienia się wówczas tło ich tańca, które z szaroczarne przemienia się w intensywnie żółty. Dziewczęta siedzą na podłodze, tym razem uśmiechnięte i zrelaksowane, Kriszna zaś wykonuje między nimi swój taniec, złożony głównie z drobnej i szybkiej pracy nóg. Ręce często układa w geście imitującym trzymanie fletu. Kulminacją tej części spektaklu jest miłosny duet Kriszny i Radhy, potwierdzający jeden z założeń *bhakti*, wedle którego szczerzy związek dwojga zakochanych jest dowodem najwyższego oddania się bóstwu, gdyż „związek między wyznawcą a Bogiem jest ukształtowany na wzór stosunków ludzkich, Boga zaś można postrzegać i zbliżać się do niego na wiele sposobów, jako że miłość Boga przybiera wiele form”²². Ciało Kriszny jest na początku tego duetu zabarwione na niebiesko, co stanowi nawiązanie do częstych przedstawień karnacji tego boga w sztuce indyjskiej właśnie w tym nietypowym odcieniu²³. Muzyka do ich tańca utrzymana jest w skocznym rytmie, a nastrój utworu jest pogodny i radosny. Oddaje on szczęście dwojga ludzi płynące ze świadomości bycia razem. Choreografia do tego układu złożona jest w większej części z sekwencji ruchowych wykonywanych przez tancerkę i tancerza synchronicznie, co oddaje ich jednomyślność i idealne zespolenie. Jeden

²⁰ H. ELLINGER. *Hinduizm* s. 27.

²¹ Por. J.L. BROCKINGTON. *Święta nie hinduizmu* s. 194.

²² G. FLOOD. *Hinduizm* s. 142.

²³ Por. H. ELLINGER. *Hinduizm* s. 27.

z ostatnich kadrów tej części spektaklu ukazują tańczących Radhę i Krisznę we współczesnych kostiumach kąpielowych na plaży, na tle fal. Kontynuują oni swoje partnerowania, aż w końcu, w widowiskowej pozie, w której tancerka nie podtrzymywana przez tancerza, leży na jego karku i szeroko rozłożonych ramionach, znikają z pola widzenia kamery. Ta część baletu kładzie więc nacisk na cielesny, fizyczny aspekt miłości, ukazując ją w wymiarze estetyki zmysłowości i pożądania.

Ostatnia część spektaklu Maurice'a Bédjarta poświęcona jest potężnemu bogu o wielu obliczach, z których najsłynniejsze to Król Tańca – Śiwa. Jak pisze John L. Brockington:

Najbardziej chyba znaną i poważaną formą Śiwy jest postać „Pana płasów”, Nataradży, który ucieleśnia właśnie ów pogląd. Choć bowiem jest on w efekcie patronem muzyki i tańca, jego prawdziwe znaczenie polega na tym, że jako kosmiczny tancerz Śiwa uosabia energię przejawiającą się we wszechświecie w pięciu rodzajach działalności: ciągu tworzenia, jego zachowaniu i niszczeniu, ukryciu natury boga przez proces istnienia świata oraz udzielaniu łaski jego wyznawcom²⁴.

Ta część baletu opatrzona jest wezwaniem do bóstwa: „Z nierealnego zaprowadź nas do realnego, z ciemności do światła, ze śmierci do nieśmiertelności. Śiwa! Śiwa!”. Następnie, dzięki temu, że kamera wykonuje ujęcie z lotu ptaka, oczom widzów ukazują się niezwykle interesujące i efektowne ornamenty i układy przestrzenne, powstałe z ciał tancerzy. Tworzy je grupa sześciu mężczyzn, którzy otaczają Śiwę i jego partnerkę Parwati. Duet dwojga bóstw jest, w porównaniu z wcześniejszymi układami, nacechowany największym erotyzmem. Podkreślany jest on zarówno poprzez czerwoną kolorystykę kostiumów oraz scenografii, a także poprzez wykorzystywanie takich elementów tańca klasycznego, jak *grand plié* po II pozycji, częste stykanie się tancerzy biodrami i brzuchami oraz wzajemne oplatanie się nogami. Bédjart często korzysta tu także z elastyczności i dobrego rozciągnięcia ścięgien swoich wykonawców, karząc im wykonywać szpagaty lub też wysoko podnosić nogi. Po duecie następuje taniec solowy Parwati, pełen dynamicznie wykonywanych *pirouettes*, eksponowania dobrze wypracowanego *aplomb* i ostro artykułowanych póz. Świadkiem jej popisów jest Śiwa, który początkowo przygląda się jej, siedząc w pozycji lotosu. Kolejny kadr ukazuje go już jednak kiedy stoi, otoczony mężczyznami, którzy trzymają na jego ciele swoje dłonie, tak jakby chcieli, by przelał na nich trochę swojej

²⁴ J.L. BROCKINGTON. *Święta nie hinduizmu* s. 89.

boskiej mocy. Wkrótce następuje solowy taniec samego Śiwy, pełen skoków z ugiętymi nogami oraz szybkich zmian poziomów ciała. Po wyczerpującym popisie siada on na podłodze, otoczony mężczyznami, a jego miejsce zajmuje Parwati, która kontynuuje swój taniec. Kończy się on ponownym połączeniem się bóstw w wymiarze zarówno fizycznym, jak i duchowym.

Balet *Bhakti* stanowi interesujący wyraz fascynacji człowieka Zachodu kulturą Indii. BÉjart, jako doświadczony choreograf, nie pragnął oczywiście przenieść do swojego spektaklu oryginalnych tańców indyjskich. Dążył natomiast do tego, by poprzez wnikliwą analizę sztuki i kultury tego obszaru, jak pisze Irena Turska:

[...] pokazać, jakie wartości duchowe może znaleźć człowiek XX wieku w najstarszych systemach filozoficznych i jaki wyraz może im dać współczesna sztuka, która podobnie jak klasyczny taniec indyjski, może być nosicielem subtelnych, duchowych treści, przekazywanych fizycznym ruchem ciała. Mimo całej mistyki *Zwycięzców* czy *Bhakti* BÉjart nie unikał silnego erotyzowania swych *pas de deux*, nie ma to jednak nic wspólnego z pornografią. Wiadomo przecież, że w Indiach erotyka jako „sztuka miłości” była wysoko ceniona, a niektóre obrzędy kultowe związane były z praktykami erotycznymi. Freski na ścianach świątyń przedstawiają pary w najbardziej wyrafinowanych pozach, które są symbolem jedności dwojga istot złączonych duchem i ciałem. Taki też sens nadawał BÉjart pozom miłosnym w swych duetach²⁵.

Francuski choreograf inspirował się rzeźbą i wizualnymi przedstawieniami bóstw indyjskich, co widać w stylizacjach jego póz, geometryczności układów przestrzennych czy żywej kolorystyce scenografii. Wykorzystał również tradycyjną muzykę indyjską. Główną techniką taneczną, którą stosował BÉjart, był europejski taniec klasyczny. Wszystkie odtwórczynie postaci bogiń występowały w *pointach*, mężczyźni natomiast tańczyli boso (nie w baletkach). Nadrzędnym celem choreografa było przedstawienie różnorodnych oblicz wszechogarniającej miłości – *bhakti* oraz, co za tym idzie, rozmaitych form modlitwy. Kochając bogów, oddając się im zarówno ciałem, jak i duchem, człowiek jest zdolny do kochania bliźniego i do harmonijnego współistnienia we wszechświecie. *Bhakti* to ideał hinduistycznej pobożności i miłości, o czym świadczy chociażby sama etymologia tego słowa, oznaczająca w sanskrycie „czystą miłość”. Przeniesiona na grunt kultury Zachodu, opanowanej w latach sześćdziesiątych XX wieku przez ruch hippisowski i postulaty wolnej miłości, przedstawia ideał miłości bezinteresownej, wielowymiarowej, w której człowiek poprzez pełne zespolenie się

²⁵ I. TURSKA. *Materiały do nauczania historii tańca* s. 70.

z kochaną osobą, wyzbywa się egoizmu oraz przyziemnych, czysto fizycznych pragnień i przenosi się do sfery sacrum. Taneczna realizacja *bhakti* w choreografii Maurice'a Bédarta stanowi niezwykle interesujące spojrzenie człowieka wychowanego w Europie na obcą obyczajowość i sztukę. Mimo że choreograf oskarżany bywał niekiedy o populistyczne strategie artystyczne, prowadzące do popularyzowania – w złym tego słowa znaczeniu – i komercjalizacji sztuki baletowej oraz o nasycanie swoich dzieł pseudo-filozoficznymi przesłaniami, jego wrażliwość, mądrość i wypracowany, oryginalny styl choreograficzny przyczyniły się nie tylko do zainteresowania się sztuką baletową szerokich grup społecznych. Jego zakrojona na szeroką skalę działalność artystyczna (w wymiarze zarówno ilościowym jak i dystrybucyjnym) udowodniła ponadto, że balet jest sztuką dnia dzisiejszego. Jako taki, jest on w stanie przedstawiać na scenie nie tylko baśnie, mity czy legendy, lecz również rozmaite kwestie filozoficzne oraz tematy społecznie aktualne i popularne. W balecie *Bhakti* francuski artysta przybliżył odbiorcom spektaklu nie tylko estetyczne walory indyjskiej kultury, lecz także atrakcyjne i fascynujące poglądy religijne Hindusów, które mają w sobie ogromny potencjał do skłonienia ludzi z innych obszarów kulturowych do filozoficznych, egzystencjalnych refleksji.

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON Jack: *Ballet and Modern Dance: A Concise History*. Princeton: Dance Horizons 1992.
- Bédart by Bédart*. Red. Colette Masson, Jean-Louis Rousseau, Pierre Faucheux. New York: Congdon & Lattes 1980.
- BÉDART Maurice: *Przedmowa do książki Rogera Garaudy Taniec życia*. W: Włodzimierz TOMASZEWSKI. *Człowiek tańczący*. Warszawa: WSiP 1991.
- BERSKI Jan: *Kolokwia baletowe*. Bydgoszcz: Pomorze 1988.
- Bhagawadgita czyli Pieśń Pana*. Oprac. Joanna Sachse. Wrocław: Ossolineum 1988.
- BROCKINGTON John L.: *Święta nie hinduizmu. Hinduizm w jego ciągłości i różnorodności*. Przeł. Józef Marzęcki. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX 1990.
- ELLINGER Herbert: *Hinduizm*. Przeł. Grzegorz Sowinski. Kraków: Znak 1997.
- FLOOD Gavin: *Hinduizm. Wprowadzenie*. Przeł. Małgorzata Ruchel. Kraków: Wydawnictwo UJ 2008.
- KLIMCZYK Wojciech: *Wizjonerzy ciała*. Kraków: Ha!art 2010.
- KOPALIŃSKI Władysław: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 2000.
- KRISHNA DHARMA: *Mahabharata*. Przeł. Iwona Szuwalska. Wrocław: Mayapur 2003.
- MARCZYŃSKI Jacek: *Maurice Bédart nie lubił czekoladek*. W: TENŻE. *Dziesięciu tańczących facetów*. Warszawa: Axis Mundi 2014.
- NARAYAN R.K.: *Ramajana*. Przeł. Kalina Wojciechowska. Warszawa: Książka i Wiedza 1984.

- Szymajda Joanna: *Estetyka tańca współczesnego w Europie po roku 1990*. Kraków: Księgarnia Akademicka 2013.
- SZYSZKO-BOHUSZ Andrzej: *Hinduizm, buddyzm, islam*. Wrocław: Ossolineum 1990.
- TOKARCZYK Andrzej: *Hinduizm*. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza 1986.
- TOKARSKI Stanisław: *Jogini i wspólnoty. Nowoczesna recepcja hinduizmu*. Wrocław: PAN 1987.
- TURSKA Irena: *Materiały do nauczania historii tańca*. Warszawa: Warexpo 1976.

FILMOGRAFIA

Bhakti. Choreografia: Maurice Béjart, 1968.

RELIGIJNY WYMIAR MIŁOŚCI NA PRZYKŁADZIE BALETU *BHAKTI* MAURICE'A BÉJARTA

Streszczenie

Maurice Béjart (1927-2007) był jednym z najsłynniejszych choreografów XX wieku, który traktował balet jako sztukę nowoczesną, aktualną, która jest w stanie skłonić współczesnego człowieka do refleksji nad otaczającym go światem. Wypracował on własny styl choreograficzny, rozpoznawalny na pierwszy rzut oka, dzięki któremu prezentował widzom niebanalne balety o głębokiej, filozoficznej treści. Jako człowiek szeroko wykształcony, wrażliwy, inspiracji dla swoich dzieł często szukał w kulturze Wschodu, w mądrości Starożytnych Indii. Dowodem na to jest spektakl *Bhakti* z 1968 r., w którym Béjart za pomocą tańca przedstawił tytułowe zagadnienie, będące określeniem szczególnej formy miłości i przywiązania do boga, odmiany wyjątkowej pobożności i religijności. Analiza i interpretacja tego baletu pozwala nie tylko na zapoznanie się z fascynującą i bogatą kulturą Indii, lecz także prowokuje człowieka z cywilizacji zachodniej do nowego spojrzenia na fundamentalne wartości i ideały.

Słowa kluczowe: balet; *bhakti*; Béjart Maurice; filozofia; Indie; miłość.

THE RELIGIOUS DIMENSION OF LOVE ON THE EXAMPLE OF MAURICE BÉJART'S BALLET *BHAKTI*

Summary

Maurice Béjart (1927-2007) was one of the most famous choreographers of the twentieth century. He perceived ballet as a present day art and had the power to induce the modern day man to reflect on the world around him. Béjart created his own choreographic style which was recognisable from first sight and through it, he showed audiences around the world interesting ballets that contain deep, philosophical content. Béjart often sought inspiration from the Eastern cultures for his works, especially India. One prime example was the ballet *Bhakti* (1968). In this performance, Béjart explains the issues of *bhakti* through the body of his dancers only. *Bhakti* specifies the form of love and devotion to God. The analysis and interpretation of the ballet allows us to familiarise ourselves with the fascinating, rich culture of India, and it also provokes new insights on fundamental values and ideals.

Key words: ballet; *bhakti*; Béjart Maurice; India; love; philosophy.