

# Jadwiga Moździer

---

## Motyw przemocy w tańcu Baris na wyspie Bali

---

Nurt SVD 44/wyd. spec., 119-138

---

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Motyw przemocy w tańcu Baris na wyspie Bali

Jadwiga Moździerz

Magister sztuki aktorskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej we Wrocławiu, absolwentka Podyplomowego Studium Reżyserii Teatru Dzieci i Młodzieży przy tejże. W ramach Stypendium Rządu Republiki Indonezji studiowała taniec w Instytucie Sztuki Indonezji. Założycielka i choreograf Teatru Tańca *Sendratari Damai* realizującego m.in. projekt *Missa Flores*. Laureatka Stypendiów Ministerialnych oraz Stypendium Twórczego Prezydenta Miasta Gdańska. Doktorantka Uniwersytetu Gdańskiego.

### Tytułem wstępu

**W**ielokulturowość, wielowyznaniowość, a w zasadzie transwyznaniowość Indonezji ukazuje nam stworzenie świata w skrajnych obrazach: od boskiego aktu kreacji jako wyrazu doskonałości i dobra, poprzez wymowne wierzenia w materializującą się duszę świata, aż do aktu przemocy boskiego gwałtu.

Wywodząca się z chrześcijaństwa legenda przypisuje Bogu niezwykłą hojność, ukazując Go szóstego dnia stworzenia z garścią szlachetnych kamieni w dłoni: „Rzucił je Bóg w niezmierzone wody, a wśród błękitów oceanu powstały najpiękniejsze lądy świata – archipelag kilkunastu tysięcy indonezyjskich wysp”<sup>1</sup>. Jednocześnie naturalna odrębność wysp zaowocowała prężnym rozwojem autonomicznych kultur, w których wyrazistym i niezwykle zróżnicowanym zjawiskiem obrzędowym jest taniec.

Niniejszy artykuł omawia znaczenie tańca w kulturach archipelagu indonezyjskiego, zaznaczając kilka wybranych zjawisk. Taniec towarzyszy wszystkim ważniejszym wydarzeniom sakralnym, zwyczajom społecznym stanowiących o tożsamości wspólnoty, również

---

<sup>1</sup> J. Moździerz, niepublikowany wywiad z indonezyjskim werbistą, Vincentem Adi Gunawan Meka na temat kultur Bali, Gdańsk 2004.

obchodom świąt rodzinnych. Taniec jest także wyrazem wysublimowanej sztuki dworskiej – dzieła władców uznawanych za pomazańców boskich. Ponieważ sztuka w rozumieniu tradycyjnym nierozzerwalnie wiąże się z *sacrum* – od wieków szczególną rangę utrzymują tańce świątynne. Samo tworzenie tańca oznacza uczestnictwo w akcie kreacji sił wyższych. Taniec posiada moc uświęcającą, jest ofiarowaniem, dziękczynieniem, oczyszczeniem, spełnia funkcje błagalne, zapobiega niebezpieczeństwom duchowym, następstwom złych czynów, zarazie, jest narzędziem komunikacji z zaświatami. Jako zjawisko sakralne, teatralne, społeczne, jako dorobek kultury dworskiej oraz naturalna potrzeba wyrażania wdzięczności człowieka za niezwykłość istnienia – w swych antycznych odmianach przetrwał przewroty religijne i ponad 350 lat kolonialnej okupacji archipelagu.

Od dnia proklamowania niepodległości 17 sierpnia 1945 roku kształtujące się konstytucja oraz filozofia narodowa Indonezji zgłosiły nowe postulaty sztuki jako „jedności w wielości”. Idea zjednoczenia i umacniania tworzącej się państwowości i struktur politycznych oparła swoje przesłania na dotychczasowych autonomicznych wątkach kulturowych, wynosząc przykładowo do rangi narodowej *Pencak Silat* – sztuki walki. Są one podłożem tańców wielu regionów Indonezji. Cechuje je imponująca wielość technik tanecznych, zaś Baris, balijski taniec należący do rytuałów wojennych, jest na tym tle wyjątkowy. Jego przesłanie, niezależne od wojennego charakteru tańca, nie odwołuje się do przemocy w linii prostej.

Kategorie teatralne oferują nieprzebrane bogactwo postaci bogów, półbogów lub śmiertelników odzwierciedlających z warsztatową precyzją skrajne i pośrednie typy bohaterów – wzorce filozoficznej i archetypicznej koncepcji męskości. Wśród balijskich typów męskich Baris należy do kategorii *keras* – wojowników mocnych i nieprzejednanych w swej waleczności, uznawanych jednocześnie za nobliwy i wyrafinowany typ charakterologiczny. Filozofia tańca Baris to moc duchowa, wsparta doskonałością artystyczną i rzemieślniczą, w całości ukazująca wojowniczą postawę wobec przemocy rządzącej światem rzeczywistym, także zaświatami, a w wypadku wyspy Bali – biegunami świata widzialnego i niewidzialnego<sup>2</sup>.

Współczesna wyspa Bali, jako „raj na ziemi”, sprostała oczekiwaniom klientów z Zachodu, rozwijając komercyjne miejsca rozrywki i wypoczynku. Jednakże właściwym, duchowym tętnem wyspy jest,

---

<sup>2</sup> J. Lenartowicz, *Bali. Raj mórz południowych, wyspa czcicieli kosmosu*, Warszawa 2004, s. 14.

nawiązująca do antycznych czasów, codzienność ofiarowania w przydomowych świątyniach. To wydarzenia sakralne z nierozłączną tradycyjną oprawą artystyczną stanowią „aortę kulturowego krwiobiegu”, której istotnym medium, w kontakcie ze światem niewidzialnym, jest taniec.

### Baris

Według badaczy, Beryl de Zoete i Waltera Spiesa, ze wszystkich tańców balijskich Baris obdarzony jest największym splendorem<sup>3</sup>. Słowo *baris* w najprostszym tłumaczeniu oznacza linię frontu, szereg, zgrupowanie wojska. Wykonanie rytuału Baris określa się mianem Bebarisan. Profesor I Made Bandem – do dziś wyrocznia w kwestiach kultury tanecznej Bali – pierwszeństwo daje jego funkcji rytualnej.

Fotografie XIX-wiecznych badaczy świadczą, iż Baris wykonywany był w obrębie wioski (*desa*). Zarówno przytoczona w poniższych przypisach literatura z początku XX wieku, jak i współczesność – wskazują *pura dalam*, czyli „świątynię dusz”, jako miejsce tego rytuału. Świątynie usytuowane są według kosmicznych osi świata oraz naturalnego uwarunkowania terenowego wyspy Bali. *Pura dalam* znajduje się na biegunie zła wioski, czyli od strony niszczącej siły morza, spełniającej niezwykle istotną rolę w kwestii pozytywnych relacji ludzi żyjących z duszami „zdeifikowanych” zmarłych przodków. Wagę obrzędów odprowadzanych w świątyni dusz określa fakt dbałości o zadośćuczynienie duszom przodków, które, przebywając w *pura dalam*<sup>4</sup> do czasu rytualnego pochówku (a może to trwać nawet kilka lat), potrafią mścić się na swoich bliskich. Warto zwrócić tu także uwagę na poza-świątynne wyrzucanie duszy z ciała modlitewną i fizyczną siłą całej wsi.

*Pura dalam* jest jednocześnie osią *desy* i wokół niej przebiega wędrówka wszystkich dusz *desy*. Troska o *dalam*, wewnętrzną oś duszy, wokół której umiejscowione jest ludzkie ciało, jest wyznacznikiem niezbywalnego prawa i obowiązku do utrzymania *sacrum* świętych tańców, do których Baris należy.

Według I Made Bandem Baris wykonywany jest podczas świątynnych ceremonii takich jak *Galungan* oraz *Kuningan*. Szczególnym miejscem wykonań są trzy główne świątynie: *pura desa* (świątynia oficjalnych wiejskich uroczystości), *pura gumi* – świątynia najstarsza, oraz *pura dalem* – świątynia śmierci. Największe wydarzenia Bebarisan

<sup>3</sup> B. de Zoete, W. Spies, *Dance and Drama in Bali*, London 1938, s. 56.

<sup>4</sup> J. Lenartowicz, *Bali...*, dz. cyt., s. 42.

odbywają się co roku podczas pełni księżyca w dwóch największych świątyniach północnej Bali: *pura Besakih* i *pura Batur*.

Baris, jako rytualna ekspozycja indywidualnego oraz zbiorowego potencjału militarnego *desy*, spełniał z powodzeniem rolę antycypowania przemocy sąsiedzkiej, bardzo wiarygodnie imitował walkę, wzajemne natarcia, upadki czy przeszerogowania linii bojowych. Rozgrywał się bez muzyki lub przy ekspresyjnym akompaniamencie zespołu gongów i naturalnie emocjonalnym współuczestnictwie wsi: starców, kobiet, dzieci. Bebarisan stanowiło sakralny manifest siły, wspierający społeczny ład regulowany prawem zwyczajowym.

Obecnie Baris nie spełnia już funkcji obronnej. Procesy przemian społecznych przełomu XX i XXI wieku, dynamiczna dyfuzja kulturowa sprawiły, że Baris ewoluował w stronę spektakularnego widowiska. Przejście z *pura dalam* na scenę *Pendopo* nie oznacza jednak desakralizacji Baris – scena sprzyja przebóstwieniu na równi ze świątynią. Do tej problematyki powrócimy w podsumowaniu niniejszego artykułu.

Bali nazywana jest wyspą tysiąca świątyń. Wszechobecne ołtarze przypominają tancerzom o tym, że pierwotną i najistotniejszą rolą Bebarisan jest duchowa intencja oddania swojego tańca mocom boskim oraz zdeifikowanym duszom przodków, a także poświęcenie broni w świątynnym rytuale, który równoważy się tu z doskonaleniem sztuki walki i kształceniem niezłomności duchowej.

Od czasów antycznych wykonawcami tańca Baris byli wolontariusze chroniący władców w czasach niepokoju. Tajniki sztuki Bebarisan przekazywane były z pokolenia na pokolenie, zazwyczaj w obrębie klanu rodzinnego, wraz z dziedziczeniem imienia. Społeczność balijska do dziś przyjmuje z wielkim przekonaniem inkarnację swoich przodków w osobach potomków, kierując się przykładowo prawidłowością dziedziczenia talentów. Znane są przypadki, gdy wybitnie utalentowane dzieci uważane są za wcielenie pogrzebanych już krewnych – mistrzów tańca, słynnych niegdyś wykonawców Baris, którzy całe poprzednie wcielenie doskonalili tę sztukę<sup>5</sup>.

W XX wieku mistyczne obwarowania wykonawcze rozluźniły nieco gorset tabu, dopuszczając kobiety do wykonywania tańca Baris. U schyłku XX wieku nauka tańca weszła do kanonu uniwersyteckiej edukacji artystycznej, dostępnej także kobietom spoza społeczności balijskiej, a nawet obcokrajowcom<sup>6</sup>. Wprowadzenie tańców świątynnych

<sup>5</sup> Notatki autorki z wykładów profesora I Wayan Dana, Instytut Seni Indonezja, Yogyakarta 2003.

<sup>6</sup> J. Moździerz, *Tradition in Indonesia – Taboo, Continuity and Changes*, niepubliko-

na uniwersytety ma na celu zainteresowanie młodego pokolenia Balijszczyków własnym dziedzictwem kulturowym, odrzucanym na rzecz agresywnego, zachodniego stylu autopromocji, materializmu i życia poza rytmem obrzędów i tradycji.

Jednym z najwybitniejszych tancerzy XX i XXI wieku i zarazem autorem cenionych publikacji związanych z Bebarisan jest I Made Bandem, który już jako dziesięcioletek zasłynął wykonaniami tańca Baris oraz Kebyar Duduk. Swoją młodzieńczą sławę ugruntował tanecznymi rolami w tradycyjnych inscenizacjach balijskich eposów. I Made Bandem, mimo podeszłego wieku, wciąż jest aktywny na scenie, wykłada w renomowanych uczelniach artystycznych Indonezji, współpracuje z wieloma wydziałami sztuk orientalnych uniwersytetów amerykańskich.

Z historycznego punktu widzenia wiele odmian tańca Baris pojawia się już w czasach średniowiecza. I Made Bandem oraz wielu innych badaczy wskazuje na *Kidoeng Soenda* – jawajski romans z czasów dynastii Majapahit (XIII-XV wiek), cenne źródło informacji. Opis ceremonii tańca słynnego jawajskiego władcy *Ajam Woeroek* wymienia siedem odmian Baris. Z kolei w balijskim średniowiecznym romansie *Bagoes Ombara* także odnajdujemy wzmianki o istnieniu wielu odmian tańca Baris<sup>7</sup>.

Publikacje Oxford University Press z roku 1973 wskazują, iż:

„w północnej, górzystej części Bali spotyka się ponad 20 odmian ceremonialnych Bebarisan, wykonywanych jako esencjonalne obrzędy świątynne. Badacze określają niektóre z nich jako *piękne*, niektóre jedynie *ciekawe*, niektóre zaś *osobliwe*. Jednakże nawet te najprostsze, z choreograficznego punktu widzenia, zorientowane [są] na znaczący rozwój w kierunku widowiskowości”<sup>8</sup>.

Wspólnym podłożem wszystkich form Bebarisan, mimo różnic stylistycznych, jest intencja świątynnego ofiarowania i kanon muzyczno-taneczny. Ten frapujący badaczy taniec wojenny wykonuje najczęściej od czterech do sześćdziesięciu wojowników. W grupowych Bebarisan, odgrywanych w wioskach, mniej ważne jest indywidualne mistrzostwo. Istotne jest samo uczestnictwo w mistycznym wydarzeniu, uświęcenie wspólnoty *desy* świątynnym rytuałem.

wane wywiady z wykładowcami Instytutu Seni Indonesia, Yogyakarta 2002.

<sup>7</sup> B. de Zoete, W. Spies, *Dance and Drama...*, dz. cyt., s. 56.

<sup>8</sup> Tenze, s. 56.

Rozwój formy solowej, *Baris Tunggal*, postawił tancerza w roli dyrygenta akompaniującej mu orkiestry gongów. *Baris Tunggal* jest kondensacją najtrudniejszych elementów tanecznych męskiego stylu balijskiego. Wraz za nim nastąpiła symboliczna kondensacja zdobnicza kostiumu.

Do najsłynniejszych odmian należy *Baris Gong*, którego nieodłącznym elementem jest *keris*, czyli miecz. Obecność miecza, zamiast używania go wręcz, tancerz częstokroć podkreśla gestem. Popularną odmianą, z użyciem pałek, jest *Baris Gede*, a jego zmodernizowana wersja *Baris Pendet* jest heroiczną grą opartą na pantomimie z incydentalnymi dialogami oraz śpiewem.

Pierwszą figurą wojennego tańca, po „miękkim” wejściu tancerza na scenę, jest symboliczne otwarcie dłoni symbolizujących kurtynę odsłaniającą pierwsze, wyzywające spojrzenie harmonizujące z figurą taneczną *Agem Kanan*. *Baris*, w swej istocie, jest bardziej ekspozycją utrzymanych w napięciu figur niż motoryką tańca w zachodnim rozumieniu tego słowa. Kontrast wolnego i szybkiego chodu, charakterystycznie przygiętych kolan i podciągniętych palców wszystkich kończyn ku górze oraz figuratywnych zatrzymań – tworzy pełen dynamiki spektakl, który badacze „z racji swej powagi [porównują] do mszy świętej”<sup>9</sup>.

Do kanonu gestykulacyjnego *Bebarisan* należą: *ulap-ulap*, czyli wypatrywanie wroga; *seledet* – charakterystyczny dla całej stylistyki balijskiej ruch oczu; drżenie wyprężonego ciała wraz z dłońmi; dynamiczna zmiana ułożenia palców podkreślająca wspomniane *seledet*; obroty; heroiczne figury jednonóż; skierowanie ciała tancerza w kierunku ołtarza oraz do wszystkich dziesięciu symbolicznych kierunków świata, a także skrajnie naprężone figury *Agam Kiri* i *Agam Kanan*. Równie istotnym gestem, obok natarcia i uników, jest odwoływanie się do osi *dalam* oraz sił wyższych.

W tańcu twarze tancerzy balijskich stają się areną symbolicznej ekspresji i kulturowych znaczeń. Głównym „aktorem” spośród wszystkich części ciała są oczy „wspierane” obrazem delikatnego drżenia palców. One ożywiają statyczność figur *Baris*. Ich gra wzmocniona jest półuśmiechem zamkniętych ust, wyrazistymi „grymasami” związanymi ze ściśle określonymi figurami tanecznymi. Oczy są skrajnie wytrzeszczane, synchronicznie mrużone, naprzemiennie przymykane i bez potrzeby jakichkolwiek środków werbalnych realizują komunikaty poczucia władczości, wysokiej godności, wewnętrznej i zewnętrznej

<sup>9</sup> Tenże, s. 56.

kontroli, siły i grozy. Wędrujący wzrok zakreślający znak nieskończoności w wojowniczej figurze *lier* wieńczy krzyżowe ustawienie gałek – potocznego „zeza”.

Pierwotnie kostium tancerza szyty był z białego płótna (*kain*) oraz z ręcznie zdobionego batik. Każda *desa* dopracowywała własne ubiory. Balińczycy wykorzystywali także batiki jawajskie. Ruch tułowia tancerza zdynamizował *Awiran* – wielowarstwowe kraciaste pasy uczezione wokół jego ciała. Ta forma wyewoluowała współcześnie do postaci barwnych płócien stemplowanych złotem lub aksamitu zdobionego ornamentalnie cekinami.

Ubiór tancerza Baris dopełniały rekwizyty: miecze, tarcze, kilkumetrowe lance, pałki, bębny i inne elementy „dźwiękotwórcze”. Setki lat na głowach tancerzy niezmiennie królował *ira-irahaan* wykonany z bambusowego stelaża i białego płótna o trójkątnym kształcie, częściowo zdobiony białymi i czerwonymi kwiatami. *Ira-irahaan* doczekał się czasochłonnej i kosztowej konstrukcji wyposażonej w sprężynki, na których umieszczone są szlifowane elementy muszli, macicy perłowej lub cieniutko szlifowanego drewna, malowanego przemiennie na białe, czarne i czerwony kolor. Przy każdym ruchu głową elementy te bezustannie drżą i terkoczą. Ciekawym elementem kostiumu jest *bapang*: bogato zdobiony, gruby kołnierz, który wizualnie deformuje sylwetkę tancerza, uwydatnia wysokie uniesienie ramion, redukuje szyję sprzyjając fizycznej transformacji, a tym samym wyjątkowości stylistycznej tańca Baris na tle wszystkich innych stylów tanecznych świata.

Elementy kostiumu Baris wykonywane z tkaniny w kolorach kontrastującej czerni i bieli symbolizują przeciwieństwa: świat widzialny i niewidzialny, pierwiastek męski i żeński, ogień i wodę, przeciwstawności wielu biegunów kosmosu balijskiego. Kontrasty kolorystyki kostiumu oraz symbolika miejsca, gdzie wykonywany jest Baris, wiodą nas do świata przemocy związanego z pra-wierzeniami w boga nieba (duszę świata) i boginię ziemi (świata materialnego), których relacje miłosne nieustannie utrzymują przy życiu świat i które pierwotnie stworzyły go jako owoc gwałtu.

*Bapak Ida Bagus Sutarjo*, balijski Bramin, w prostej linii potomek XV-wiecznego kapłana przybyłego na Bali z Indii, w rozmowie z J. Lennartowiczem tak opisuje stworzenie świata:

„[...] Podróżując z jego dopiero co poślubioną małżonką Umą przez błękit wysokiego nieba [...], jeszcze przed przybyciem do celu, gdzie mieli spędzić miodowy miesiąc, Siwa zapłonął pożądaniem i począł skłaniać Umę do natychmiastowego rozpo-



częcia gry miłosnej. Uma odmówiła tłumacząc się niestosownością miejsca, lecz Siwa, w szale pożądania, pocałował ją gwałci. Jego *Kama Sala* – nieczysta sperma, wytrysła podczas rozdzielania szat Umy, ukazała się na niebie i spadła na ziemię, jasna i płonąca jak *teja* – złote promienie słońca. Od tego czasu na Bali wznosi się [...] *Pura Kala* – Świątynię Gwałtu [...]

Bóg nie zdołał zapłodnić materii swą czystą, boską, życiodajną mocą. Bezwładna materia została zmuszona, gwałtem boga, mocą ciemnej strony jego janusowej twarzy, do wydania życia. Ze spermy Siwy powstało życie na ziemi, lecz gwałt ten nie mógł pozostać bez kary. Siwa i Uma, schodząc na ziemię dla dopełnienia stworzenia, poczęli rzucać na siebie klątwy i w gniewie przybrali twarze potworów. Z rozsianej po ziemi, pochodzącej z gwałtu spermy Siwy zrodził się Kala, jego syn o twarzy potwora [...], niszczyciel życia na ziemi, jako że czas uśmierca wszystkie żywe istoty ziemi<sup>10</sup>.

Dalszy ciąg tej historii przenosi nas na cmentarz, gdzie Siwa nakazuje swej małżonce wybudować świątynię *pura dalam*. Tu do życia powołany zostaje sędzia moralnego prowadzenia się ludzi, zwany *Karma Pala*. Świątynia *pura dalam* staje się teraz miejscem stworzenia świata. I tak, poprzez kreację podstawowych pierwiastków materii – eteru, powietrza, ognia, wody i ziemi – za sprawą boskiego gwałtu powracamy do świątyni *pura dalam*, podstawowego miejsca rytualnego *Barisan*.

Baris w swej wymowie wydarzenia sakralnego, popisu dostojności i wyrafinowanego gestu tanecznego, sprawności w sztuce walki i aktu odwagi – stanowi całą grę symbolicznych znaków, mających odstraszyć, zniechęcić przeciwnika do ataku i nie dopuścić do przemocy. Ukazuje mentalną siłę wojownika nieulegającego emocjom, panującego nad sytuacją, trzymającego przeciwnika w napięciu nieustannej obserwacji. Przypomnę ponownie, iż obecność miecza jako obligatoryjnego atrybutu wojowniczego podkreśla jedynie wymowny gest, nie zaś uchwycenie go do walki wręcz.

Wyspa Bali ze względu na swoje wulkaniczne ukształtowanie naturalne dla kolonizatorów dość długo nie stanowiła wydobywczej atrakcji. Do początków XX wieku opierała się nawet wpływowi jawajskim i napływowemu islamu, dzięki czemu przetrwał ustrój małych królestw i prawa wsi jako odrębnych republik, a także pradawne rytuały i antyczna duchowość. Dopiero w 1906 roku Holendrzy krwawo ustanowili swoją władzę nad wyspą, która trwała aż do zakończenia II

<sup>10</sup> J. Lenartowicz, *Bali...*, dz. cyt., s. 12.

wojny światowej.

Do dziś żywy jest w pamięci zbiorowej i sztuce balijskiej obraz nacierającego na wyspę wojska holenderskiego, naprzeciw któremu jeden z balijskich władców przed mury pałacu wyprowadził cały orszak dworzan, kapłanów, żon wraz z licznym potomstwem, a także wojsk. Pokuśmy się o ożywienie tego faktu: prawdopodobnie balijski władca podejmuje taki właśnie krok kierując się przekonaniem o sakralnej nietykalności domostwa, kapłanów, świętości dzieci oraz mocy rytuału Bebarisan. Oczekuje porozumienia, a w najgorszym wypadku walki na zasadach kulturowego kanonu walki – równorzędności oręża. Niezwykły widok procesji dworskiej, paradnych szat, kwiatów oraz upozowanych tancerzy Baris wprowadza uzbrojonych żołnierzy holenderskich w stan konsternacji. Po chwili zawieszenia wojsko otwiera jednak ogień i masakruje namiestnika balijskiego, jego bezbronną rodzinę, potomków, szeregi elity intelektualnej skupionej wokół dworu, w tym najwyższych kapłanów. Balijska sztuka taneczna odzwierciedla kulturową traumę. Scena wieńcząca spektakl i taniec mitycznego *Baronga*, podobnie jak Baris zapewniającego bezpieczeństwo *desy*, w finale ukazuje tancerzy symbolicznie tnących *krisami* własne trzewia.

Ekspansja białego człowieka pozostawiła bliznę na ideale balijskiego kosmosu i podważyła wiarę w ochronną moc rytuału Bebarisan. Antyczna – pojednawcza, pokojowa filozofia życia, a także współczesne konstytucyjne prawo do wolności mija się niejednokrotnie z praktyką życia codziennego. Przywodzi na myśl konieczność rozważenia problemu przemocy kulturowej z perspektywy rytuału i sztuki Bebarisan.

Paradoksalnym aktem przemocy nad rytuałem sakralnej sztuki walki Baris było wcielenie Balijszczyków w zastępy wojska szkolonego przez duńskich i holenderskich generałów. Współczesna formacja oddziałów utworzonych na kształt „narodowej armii”, nazwana zapożyczonym antycznym mianem Bebarisan, odzwierciedla nowy wizerunek Balijszczyków odzianych w wojskowe mundury, usztywnionych według wzorów europejskiej musztry. Oznacza to w istocie odarcie ich z dziedzictwa wielowiekowego dostojństwa, gracji i swobody ruchów na rzecz służby wypełnianej w oderwaniu od antycznej misji Bebarisan<sup>11</sup>.

Wcielenie Balijszczyków w szeregi anonimowych służbistów uzbrojonych w pałki (a w warunkach lokalnych – najczęściej w bambusowe kije) sprawia, że stają się oni dosłownym aparatem przymusu,

<sup>11</sup> B. de Zoete, W. Spies, *Dance and Drama...*, dz. cyt., s. 56.

stróżami porządku publicznego regulowanego tak niegdyś, jak obecnie w dość dużym stopniu samoczynnie, lokalnymi prawami zwyczajowymi i dziedzicznym kulturowo respektem wobec *sacrum*. W czasach kolonizacji ta, pozbawiona symbolicznej sakralnej mocy, służba militarna służyła głównie ochronie przed nadużywającymi swej pozycji materialnej białymi przedsiębiorcami, a współcześnie – przed aroganckimi, częstokroć nietrzeźwymi turystami.

### Podsumowanie

Ignorancja świata Zachodu postrzega sztukę wojenną przez pryzmat technologicznych uproszczeń zabijania – zaś własną ekspansję nie jako przemoc, lecz cywilizacyjne dobrodziejstwo. W Bebarisan poszukuje zatem egzotycznej atrakcji transu, zrytualizowanego oszłomienia.

Trans towarzyszył cywilizacji Zachodu już w średniowiecznym pielgrzymowaniu opętańczym. Współczesna młodzież zachodnia uzyskuje go podczas „pogowania”, sesji techno lub zażywając środki odurzające. Zetknięcie Zachodu z tańcami transowymi lub rytuałem Bebarisan niewtajemniczeni odbierają niekiedy jako fizyczną autoagresję i przemoc wobec własnej wrażliwości emocjonalnej tancerza, który w niewytłumaczalny racjonalnie sposób staje się naczyniem wielu dusz i który w istocie czasowo posiada materialną siłę wielu istnień ludzkich. Rytualna świętość Baris wiąże się bezpośrednio z wierzeniem we wcielanie się bóstw w tancerzy. Świątynny Baris, w którym wiodący tancerz przewodniczy mniej wtajemniczonym uczestnikom rytuału, spełnia nieco inne funkcje niż jego fabularna forma rozwijająca się w kierunku inscenizacji teatralnej. Obcowanie z kanonem sztuki jest czynnością świętą samą w sobie. Wiele kultur opowiada się za uświęcającym promieniowaniem sztuki realizowanej w oparciu o święte księgi, zaś samo obcowanie z ich słowem ma moc uświęcającą. Akt tworzenia i wykonawstwa sztuki tradycyjnej posiada moc sakralną. Opanowanie kanonu wykonawczego wiąże się często ze ścieżką ascety, pokonaniem niemocy cielesnej, samodoskonaleniem i podaniem się woli mistrza. Transformacja (nie zwyczajność!) jest podstawowym warunkiem przebóstwienia, a taka następuje w tańcu Baris, w naocznej sferze stylistycznej. To rozróżnienie tłumaczy ewentualną wątpliwość interpretacyjną rozdźwięku między rytualnością a wykonawczą sublimacją Bebarisan.

Baris przynależy zatem zarówno do rytuału, jak i do kanonu sztuki wymagającej szerokiej wiedzy i umiejętności. Wspólnym źród-

dłem wszystkich form Bebarisan jest osadzenie w świętej osi *dalam*. Należy zaznaczyć, że Baris, jako wielowiekowa spuścizna kulturowa i estetyka etniczna, rozwijał się na długo przed średniowieczem. Pierwotne rytualne formy batalistyczne starć „do pierwszej krwi” rodem z pradawnej Bali (*Bali Aga*) miały zatem szanse sublimacji i ewoluowały znacznie wyżej niż sąsiedzkie wyspiarskie rytuały procesyjne.

Zamiarem niniejszego artykułu nie jest chęć uprawomocnienia „londo”, jak się potocznie nazywa „białych”, do uczestnictwa w *sacrum* Bebarisan, obrona i usprawiedliwienie współczesnego rozwoju i kulturowych przemian, czy też ocena współczesnej „esencjonalnej świętości” w rytuale. Wolą autorki jest raczej skłonienie czytelnika ku refleksji nad ekonomicznym, kulturowym i obyczajowym sabotażem Zachodu wobec kulturowego bogactwa Wschodu, wzajemnymi relacjami, które, zamiast zaprzepaszczać wielowiekowe tradycje – mogłyby się wzajemnie ubogacać, otwierając perspektywy dialogu na poziomie wyższym niż sfera doczesności.

#### 4. Aneks. Baris – rytuał czy folkloryzm?

Poniższe rozważania inspirowane są dyskusją, jaka miała miejsce podczas konferencji na Uniwersytecie Wrocławskim w marcu 2010 roku. Tematem konferencji była przemoc, zaś tematem mojego referatu – „Motyw przemocy w tańcu Baris”. Spotkałam się z pytaniami o współczesne znamiona Baris – czy jest on rytuałem, czy należy obecnie jedynie do barwnej sfery folkloryzmu?

Główną wątpliwością „białych teoretyków” była, wykluczająca się ich zdaniem, rytualna funkcja Bebarisan z maestrią wykonawczą osadzoną w kanonie tańca tradycyjnego. Postawmy zatem kolejne pytania: Czy dopuszczanie do tego *sacrum* wykonawców spoza kręgu klanów czy nawet współcześnie – rasy – jest desakralizacją? Czy rozwój gatunkowy Bebarisan jako formy tanecznej podważa autentyczność jego funkcji rytualnej? Tu napotykać możemy problem subiektywnego postrzegania zjawiska rytuału, definiowania kultury i sztuki, perspektywy badawczej teoretyków i praktyków, respektowanie bądź odrzucenie pryzmatu tradycji, odseparowanie lub uznanie nierozzerwalności badanych zjawisk z religią.

Nauki społeczne określają rytuał wielorako: jako powtarzalne zjawisko kulturowe będące udziałem narodu, ludu, społeczności lub podgrupy. Podążając za Ewą Nowicką przywołać można w tym miejscu wieloaspektowość rytuału w sferze podstawowych kategorii myślenia pierwotnego: autorka w książce *Świat człowieka – świat kultu-*

ry dodatkowo powołuje się na innych badaczy i dodaje za E. Durkheimem, iż rytuał „jest działaniem zbiorowym wyrażającym i wzmacniającym więź społeczną, mającym w związku z tym zasadnicze znaczenie dla istnienia zbiorowości”<sup>12</sup>.

Rytuał „dopasowuje się” do natury, a ta w znaczącym stopniu determinuje życie wyspiarzy Azji południowo-wschodniej. Lęk, świadomość życiodajności oraz niszczyielskiej siły natury – wiążą się z potrzebą prześlągania bóstw i tym samym determinują wielość zdarzeń sakralnych. Świadomość wartości międzypokoleniowego przekazu, obrazowania i utrwalania wierzeń, wspartego artystycznym przekonywującym widowiskiem – staje się siłą napędową rytuału.

Rytuał nie zawsze musi być podszyty treściami religijnymi – jednakże wewnętrzna potrzeba człowieka, którą jest poszukiwanie *sacrum* i kreowanie tabu, stwarza szerokie pole przeżyć duchowych, emocjonalnych, estetycznych, a dodajmy także – artystycznych. Przetwanie rytuału domaga się naturalnej przepływowości życia – inaczej staje się obumarłym reliktem przeszłości. Dlatego, obok tradycji idącej z rytuałem ramię w ramię, obecnie jest on odgrywany, kopiowany kalką świadomości zbiorowej, zrewidowanej refleksją o współczesności.

Do takich rytuałów należy antyczny taniec Baris, który, obok wciąż żywej tradycji wykonań świątynnych w *pura dalam*, przenosi się do innej osi kosmosu balijskiego – do przestrzeni teatralnej *Pendopo*, na scenę pudełkową czy *Sanggar*. Zauważmy, że do niedawna rolę sceny spełniały wyłącznie przedproża lub sienie świątyni, a rytualne tańce odgrywane były na klepisku pod gołym niebem. Wraz z rozwojem sztuki teatralnej adresowanej do turystów repertuar taneczny prezentowany jest w konwencji koncertów, przeglądów czy festiwali. I choć oznacza to kształtowanie się stylu tańca teatralnego – bramini, szamani i przewodnicy wiosek jako inicjatorzy rytuału nieugięte korzystają ze znaków natury, które każda z kultur natychmiast na swój sposób filozoficznie znamionuje.

Rytuał, nawet nie do końca zrozumiały, przemawia do podświadomości wykonawców i obserwatorów poprzez spełnienie naturalnej ludzkiej potrzeby uczestnictwa w *sacrum*. Mimo determinacji życia pędem współczesności – modlitwa i rytuał pojawia się w społecznościach Indonezji wszędzie tam, gdzie ludzka słabość oczekuje wsparcia sił wyższych. Taniec świątynny i sztuka jako taka, także sam proces tworzenia, kultura balijska uznaje za czynność świętą. Odbiór

<sup>12</sup> E. Nowicka, *Świat człowieka – świat kultury*, Warszawa 2006, s. 409 [za:] E. Durkheim, *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii*, tłum. A. Zadrożyńska, Warszawa 1990.

sztuki zaś – za proces uświęcający. Wielowiekowa spuścizna wykonawcza tożsama z czynnością sakralną tancerza i uświęcająca zarówno wszystkich uczestników, jak i biernych odbiorców Bebarisan – wiedzie nas ku wysublimowanej formie rytualnego tańca i, jak już wspomniano, ku rytualnemu ofiarowaniu siebie siłom wyższym, czystej intencjonalności niemającej związku z zachodnim rozumieniem sztuki performatywnej, demonstracji męstwa i doskonałości sztuki wojowniczej w imię bezpieczeństwa wspólnoty społecznej.

Reasumując i odpowiadając na obawy „białych odbiorców-badaczy” strzegących „czystości rytuału” Bebarisan, ośmielam się po raz kolejny stwierdzić, że rozwój spektakularności Baris nie ujmuje mu autentyczności ani powagi, nie desakralizuje też tego rytuału. Rozwój Bebarisan jako formy tanecznej jest w moim odczuciu kontynuacją kanonu sztuki tradycyjnej i świadectwem autentycznej żywotności tego rytuału. Utrzymanie symboliki barw, znaczenia gestów, mimiki, kanonicznych struktur melodyczno-rytmicznych przekazywanych międzypokoleniowo daleki jest zatem od atrapy folkloryzmu.

Współczesne porzucenie utrzymywania tajników i możliwości wykonawstwa w sferach klanowych wydaje się koniecznością warunkującą przetrwanie rytuału. Tworzenie *Sanggarów* i oraz włączenie tańca Baris do programu ogólnodostępnej edukacji artystycznej jest przekazem wyjątkowych umiejętności i filozofii przygotowującej do wykonawstwa, tudzież świadomego odbioru, szacunku i przywiązania wobec *sacrum*, rytuału i sztuki tradycyjnej wypieranej przez *modern dance*, style hip-hopowe lub hard-rockowe.

Przekazywanie myśli antycznej młodemu pokoleniu jest szczególnie ważne, jeśli rytuał ma stanowić istotny element istnienia zbiorowości (Durkheim), a przede wszystkim, jeśli tę zbiorowość, jak i tworzące ją jednostki, cechować ma poczucie tożsamości kulturowej i łączności międzypokoleniowej.

Rytuał, nawet z cieniem „myślenia pierwotnego” (Nowicka), nie musi nosić, a w wypadku specyfiki kosmosu balijskiego – wręcz nie powinien nosić znamion prymitywizmu. Niestłuszny więc wydaje się artykułowany podczas wspomnianej Konferencji Wrocławskiej koncept wzajemnego wykluczania się maestrii wykonawczej i funkcji rytuału w sztuce Bebarisan. Doskonałość techniczna i improwizacyjna rola tancerza dyrygującego zespołem gongowym za pośrednictwem tanecznych gestów – jest kluczową cechą oddzielającą świętą sferę sztuki od zwykłości gestów przyrodzonych.

Stwierdzenie to chciałabym wesprzeć cytatem z jednej z moich rozmów z Aditti Mangaldas, indyjską tancerką, która, jak wielu

innych wykonawców tego kręgu kulturowego, twierdzi, że zwykłość gestu jest wrogiem świętości i przykładowo w odtwarzaniu ról boskich byłaby wobec nich wręcz obraźliwa. Poruszamy się w kręgu powiązanych dziedzin – antycznej sztuki Indii oraz tańca balijskiego i kwestią oczywistą jest konieczność opanowania kanonu, co umożliwiają jedynie lata żmudnej pracy.

Współcześnie organizowane konkursy Bebarisan wzmagają temperaturę współzawodnictwa między rodzinnymi klanami, wioskami i szkołami tańca. Dodatkowo motywują one najmłodsze pokolenie i nie mają charakteru komercyjnego. Przynależą do sfery tradycji, sprzyjającej kontaktom sąsiedzkim budującym poczucie kulturowej wspólnoty. Starania o maestrię gestu spójne są z dbałością o jasność przekazu względem uczestniczących w rytualne obserwatorów oraz intencją ofiarowania tańca siłom wyższym.

„Zrytualizowany ruch taneczny jest zawsze kierowany do odbiorcy. Może nim być bóstwo, inny tancerz lub widz. Szaman lub czarownik, nawet, gdy pogrążony jest w transie, musi wykonać ściśle przepisaną formę tańca rytualnego. Tylko w ten sposób treść może być odebrana przez uczestników i właściwie zrozumiana przez duchy. Jeżeli taniec wykonany jest w «nie-właściwy» sposób, musi być rozpoczęty od nowa [...]”

– stwierdza R. Lange, podążając za tezą Seligmanna<sup>13</sup>. Professor Lange utrzymuje, że w pewnych okolicznościach tancerze mogą tworzyć bezkształtną grupę. Wiąże się to z przypadkowym wybuchem działalności tanecznej lub pogrążeniem w transie opętańczym (jak na przykład w momencie, gdy tancerze trzymający sztylety *kris* na wyspie Bali kierują je przeciw sobie), gdy tancerz jest wyłącznie zaabsorbowany swym własnym przeżyciem wewnętrznym. Każdy tancerz wykonuje wtedy swoją własną wersję tańca.

Stąd też nawet rozwój tańca Baris jako indywidualnej formy tanecznej nie jest w stanie wyprzeć pierwotnej i najistotniejszej funkcji rytuału jednoczącego społeczność. Powszechna znajomość kanonu taneczno-muzycznego pozwala kilkudziesięciu członkom społeczności na włączenie się w Bebarisan jednocześnie i, jak już stwierdziłam w poprzednich rozdziałach, tego rodzaju uczestnictwo nie podlega kategoryzacji artystycznej. Ważny jest sam proces uczestnictwa w grupowej czynności uświęcającej:

<sup>13</sup> R. Lange, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze*, Warszawa 1988, s. 93 [za:] C.G. i B.Z. Seligmann, *The Veddás*, Cambridge 1911, s. 265.

„[...] Grupa ludzka czuje się silniejsza, gdy jest zjednoczona ideowo. Ten moment był zawsze istotny, gdy ludzie musieli przeciwstawiać się problemom bytowym. Wytwarza się wtedy poczucie zbiorowej odpowiedzialności wchłaniając jednostkę w działalność grupy. Dzięki temu intensywność poczynań osiąga znacznie wyższy stopień aniżeli w przypadku osobnika działającego w pojedynkę. Te pożądane zjawiska dają się z łatwością wywołać przy pomocy tańca. Stąd właśnie duża rola, jaka przypadła od najdawniejszych czasów tańcowi w procesie organizowania ludzkiej grupy i tak częste stosowanie go w tym celu przez czarownika, szamana, naczelnika itd. [...]”<sup>14</sup>.

W kanonie indonezyjskiej komunikacji pozawerbalnej rytuał tańców świątynnych zajmuje naczelne miejsce. W obronie zgodności rytualnego charakteru Bebarisan z doskonałością technicznej formy przytoczę jeszcze jedno stwierdzenie:

„W historii ludzkości taniec osiągnął wyżynę sztuki, będąc przypuszczalnie pierwszą formą sztuki człowieka. [...] Wiele momentów skłania nas do przekonania, że taniec jest inicjalną dziedziną sztuki. Jeżeli tego absolutnego pierwszeństwa nie da się udowodnić historycznie, to przegląd rozwoju ludzkich osiągnięć czyni to stwierdzenie przekonywającym”<sup>15</sup>.

Kultura europejska szczeni się spuścizną pozwalającą selekcjonować szeregi wojsk sprawdzianem umiejętności typowo tanecznych. Za przykład niech posłuży werbowanie wojsk napoleońskich na podstawie opanowania menueta.

W jednym z XX-wiecznych programów tanecznych włączonych do systemu edukacji amerykańskiej, popartej ekranizacją *Take The Lead* (reż. Liz Friedlander)<sup>16</sup> – Pierre Dulaine, nauczyciel tańca stwierdza: „Ten, kto potrafi szybko i skutecznie zabijać, powinien tańczyć z wdziękiem”. Wypowiedź ta brzmi szczególnie przekonywująco w kontekście militarnego tańca rytualnego. Podkreślam jednak, że o ile w Baris istotna jest zwinność taneczna, zręczne władanie orężem – to jest to rytuał o treściach patriotycznych, którego zadaniem nie jest militarna prowokacja, lecz spektakularne zapobieganie walce.

Współczesne uwarunkowania ekonomiczne sprawiają, że co-

<sup>14</sup> Tenże, s. 93.

<sup>15</sup> Tenże, s. 63.

<sup>16</sup> Tytuł filmu (emitowanego w TVP w 2010 r.) przetłumaczono jako „Wytańcz swoje marzenia”.



raz mniejsza liczba braminów lub tancerzy będących głową rodziny może pozwolić sobie na życie w aurze dalekiej od sfery doczesności. Częstość porzucania oni swoją religijną misję na rzecz codziennej pracy w biznesie.

Odrębną jednak pozostaje sfera rękodziela scenicznego: masek, elementów kostiumowych, złożonych *Awiranów*, *ira-irahaan* lub *keris*. Tego rodzaju sztuka rękodzielnicza oferuje różnorodność wyrafinowanych rekwizytów, także ich tanich ekwiwalentów, jednakże przestrzega się momentu gotowości tancerza do ich użycia. Przykładowo studenci Instytutu Sztuki Indonezyjskiej uzyskują pozwolenie na nałożenie *ira-irahaanu* dopiero na ostatnim treningu poprzedzającym egzamin.

Kilkakrotnie zostało już powiedziane, że twórczość uznana przez filozofię balijską za akt wyższego rzędu i świętość samą w sobie stawia sztukę w pozycji nierozłącznej z religią. Ta właśnie cecha najdobitniej odróżnia ją od zachodnich sztuk performatywnych, w których odmiennosc estetyczna, kodyfikacja i konwencja sceniczna są tylko pochodnymi filozofii i naturalnym odzwierciedleniem stylistyki etnicznej lub dworskiej. Świętość teatru indonezyjskiego staje równie blisko religijnych wierzeń, ludzkich słabości, wyidealizowanych pragnień – co prawdy o plugawym życiu. W sztuce balijskiej dosadne plebejskie sceny wplecione są pomiędzy taneczne obrazy ukazujące wzorcowe typy heroicznym bohaterów. Symboliczne śpiewogry i wersety wypowiedziane przez bóstwa, pół-bóstwa, kapłanów, demony i cały szarego postaci odzwierciedlają rozmaite statusy społeczne.

Baris będąc nobliwym i jednocześnie mocnym (*keras*) odzwierciedleniem doskonałości wojowniczej – jest jednak odrębnym zjawiskiem. Łączy w sobie funkcje rytualne, widowiskowość teatralną, sublimację formy tanecznej i szeroko filozoficznie uzasadnioną sakralność. Ekstremalna estetyka mimiczna Baris u nieobytego widza wywoła prędzej wesołość niż sakralne skojarzenia. Stąd rytuał ten może w pierwszym odruchu paść ofiarą niewłaściwej klasyfikacji. Każdy z badaczy, tancerzy, obrońców tradycji i modernizatorów odgrywa swoją rolę w kosmosie nauki. Jedni ufają własnej obserwacji, inni zapożyczonym spostrzeżeniom, sprawdzonym metodom badawczym – jeszcze innych satysfakcjonuje zdalny trzeźwy osąd, krytyka lub zachwyty.

Zamiana wartości „kamyka tradycji” na „monetę pośpiechu” stawia w dzisiejszych czasach wiele naszych wewnętrznych rytuałów pomiędzy spełnieniem potrzeb sakralnych a zadaniami dochodowymi. Zaciera granicę dobra i zła, rzucając ziarno uczciwości w miękki grunt relatywizmu. I tu kończy się dyskurs o duchowości i uniwersalności *sacrum*, choć właśnie tu – powinien się zaczynać...

### Streszczenie

Artykuł zawiera zagadnienia kultury tanecznej i związanej z nią obyczajowości Indonezji. Na tym tle autorzy kolejno zarysowują wyjątkowość rytuału Bebarisan z punktu widzenia funkcjonalności tańca batalistycznego, odzwierciedlenia filozofii walki i dalekowschodniej duchowości antycznej, a także żywej tkanki kulturowej o wymowie sakralnej, artystycznej i społecznej. Opracowanie zawiera kolejno:

- historyczne fakty opisane jako kulturowa trauma uwieczniona w kulturze balijskiej, problematykę akulturacji wielowiekowych tradycji, ulegających transformacji antycypowanej prognozami marketingowymi gustów zachodnich odbiorców, stawia *sacrum* naprzeciw współczesnych procesów przemian społecznych, ekonomicznych presji;
- omówienie kulturowego tabu wykonawczego, naporu sztuki zachodniej na wielowiekowy kanon sztuki sakralnej i performatywnej, starcia myśli tradycyjnej i współczesnej, refleksję nad walorami oraz negatywami dyfuzji kulturowej.

Autorzy ukazują różnorodność gatunkową tańca Baris. Poddaje analizie symbolikę figur tanecznych oraz kompozycji przestrzennej choreografii *Baris Tunggal*. Przedstawia bogactwo oraz symbolikę kostiumu antycznego, jego filozoficzne źródła, znaczenia kolorystyczne. Symboliczna wielopłaszczyznowość znaczeń zmierza do kluczowej kwestii: paradoksu motywu przemocy w tańcu Baris.

### Abstract

The present article discusses the topics of dancing culture and the Indonesian tradition that strongly connects with it. With such a background the present author sketches the exceptionality of the Bebarisan ritual from the point of view of the functionality of battle dance, the reflection of fight philosophy and the Far-Eastern ancient spirituality as well as of the live cultural tissue of sacral, artistic and social significance. The present study contains subsequently:

- historical facts described as cultural trauma immortalised in Balinese culture, the issues connected with acculturation of centuries-old traditions that surrender to transformation anticipated by marketing prognoses of tastes of western recipients, while the *sacrum* is placed opposite to present processes of social transformations and economic pressures,

- the description of cultural executive taboo, the pressure of western art on the centuries-old sacred and *performative* art canon, of the clashes between traditional and modern thought, of reflection upon virtues and vices of cultural diffusion.

The present author portrays Baris dance species variety. She analyses the symbolics of dance figures as well as the composition of *Baris Tunggal* spatial choreography. She presents the wealth and the symbolic of ancient costume, its philosophical origins and colour meaning. The symbolics multidimensionality of meanings aims to the key matter: the paradox of the violence motive in the Baris dance.

### Dokumentacja



1. *Baris Tunggal* (fot. XIX w.)



2. Rytuał *Bebarisan*, kilkudziesięciu tancerzy (fot. XIX w.)



3. Rytuał *Baris* (fot. XIX w.)

4. Rytuał *Baris*,  
J. Możdżer (tancerka).



5. Rytuał *Sendra*,  
J. Możdżer (tancerka).