



Publikacja jest udostępniona na licencji  
Creative Commons (CC BY 4.0)

WIELOGŁOS  
Pismo Wydziału Polonistyki UJ  
1/2024 (59), s. 109–119  
ISSN 1897-1962 (druk) | 2084-395X (online)  
doi: 10.4467/2084395XWI.24.006.19475  
<https://www.ejournals.eu/Wieloglos>

ARTYKUŁ RECENZyjNY

**Joanna Szymajda**

Instytut Sztuki PAN

 <https://orcid.org/0000-0001-8491-7737>

## Umieędzynarodowiona praktyka flamenco w perspektywie socjologicznej

O książce Jadwigi Romanowskiej  
*Transkulturujący, transkulturowani.  
Obcokrajowcy w sewilskiej społeczności  
flamenco*

W szerokim rozumieniu flamenco jest kulturą, której serce bije w Andaluzji, a podstawową formę jej manifestacji stanowią muzyka i taniec. Jako gatunek flamenco ukształtowało się w pełni w drugiej połowie XIX wieku. Polskojęzyczna literatura naukowa dotycząca tego fenomenu jest niezwykle uboga – dotychczas ukazały się jedynie nieliczne artykuły: publikacja tancerki Urszuli Żebrowskiej-Kacprzak *Flamenco na polskiej scenie*<sup>1</sup>, która ma charakter podręcznikowy, oraz monografia Marty Wieczorek *Flamenco. Studium z antropologii semiotycznej*<sup>2</sup>. Z tego powodu pozycja *Transkulturujący, transkulturowani. Obcokrajowcy w sewilskiej społeczności flamenco* Jadwigi Romanowskiej<sup>3</sup>

<sup>1</sup> U. Żebrowska-Kacprzak, *Flamenco na polskiej scenie, czyli marketing estetyczny dla tancerzy lekko zaawansowanych*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 2011.

<sup>2</sup> M. Wieczorek, *Flamenco. Studium z antropologii semiotycznej*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2018.

<sup>3</sup> J. Romanowska, *Transkulturujący, transkulturowani. Obcokrajowcy w sewilskiej społeczności flamenco*, Kraków: Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR 2023. Wszystkie cytaty lokalizuję w tekście wraz z podaniem numeru stron.

istotnie uzupełnia tę bardzo krótką półkę. Książka ta jest *de facto* rozprawą socjologiczną, dotyczącą fenomenu transkulturowości w umiędzynarodowionej praktyce flamenco. Jak wskazuje sama autorka, to w większym stopniu praca o tancerzach (choć należałoby powiedzieć raczej, że o tancerkach) niż o samym tańcu.

Przyjęta w publikacji perspektywa autoetnograficzna wynika z faktu, że badaczka jest także praktykującą tancerką flamenco, co wydaje się niemal że warunkiem *sine qua non* w wypadku pisania o tym gatunku, obwarowanym tak licznymi kodami kulturowymi i wykonawczymi. Autorka wykazuje przy tym wysoki poziom samoświadomości badawczej, w tym zrozumienia ryzyka, na które naraża się osoba prowadząca obserwację w środowisku, do którego należy.

Już we wstępie przywołane zostają najważniejsze tezy i wyłożona zostaje podstawa teoretyczna pracy, która opiera się na wieloaspektowym pojęciu transkulturowości. Termin ten przytaczany jest za mało znaną na gruncie polskim teorią Fernanda Ortiza, która pierwotnie została sformułowana na potrzeby badań nad kulturą kubańską. W kręgach polskich jej orędownikiem był Bronisław Malinowski. W tej części książki czytelnik(-czka) otrzymuje ponadto podstawowe informacje o flamenco, na przykład o podziale na wariant *de cambio* (komercyjne) oraz *de uso* (praktykowane dla celów prywatnych). Wspomniany zostaje także tak zwany mit założycielski, według którego flamenco utożsamiane jest z praktyką zamieszkujących Andaluzję Romów i postrzegane jako forma ekspresji prześladowanej grupy społecznej. W konsekwencji pojawia się przekonanie, że prawdziwe flamenco (*flamenco puro*) wywodzi się z kultury romskiej, a cygańskość *versus* andaluzyjskość stanowi podstawowy „konflikt założycielski” tego gatunku. Do tego mitu i konfliktu autorka będzie się często na kartach książki odwoływać.

Flamenco, jak zauważa Romanowska, można rozpatrywać w podejściu partykularystycznym – jako praktykę kulturową, styl życia jednej grupy społecznej (tutaj: romskiej), w podejściu uniwersalistycznym natomiast rozumiane jest ono jako forma artystycznego wyrazu, dostępnego dla wszystkich zainteresowanych. W rezultacie tego drugiego podejścia w 2010 roku UNESCO uznało flamenco za element niematerialnego dziedzictwa ludzkości. Do lat 70. XX wieku poza Hiszpanią było ono odbierane zasadniczo w sposób bierny, to znaczy głównie dzięki tournée grup hiszpańskich. Następnie zaczęły powstawać pierwsze szkoły flamenco w Hiszpanii, w dalszej kolejności także poza Hiszpanią, a na sam półwysep zaczęło przyjeżdżać coraz więcej obcokrajowców. Centrum kształcenia stała się Sewilla, oferująca liczne kursy i szkoły, których program skierowano przede wszystkim właśnie do obcokrajowców. Paradoksem jest, że przyjeżdżający do Hiszpanii cudzoziemcy, aby usprawiedliwić swoją obecność w świecie flamenco, powołują się na jego uniwersalność

charakter, często stając się przy tym największymi purystami. To właśnie spośród niehiszpańskich uczestników zajęć w Sewilli rekrutuje się trzon grupy, która stanowi podstawę do przeprowadzonych przez autorkę badań.

Książkę klarownie skomponowano z czterech rozdziałów: pierwszy z nich jest eksplikacją podstaw teoretycznych, w drugim przedstawiona zostaje krótka historia flamenco, trzeci poświęcono metodzie badawczej, a w ostatnim zaprezentowano uzyskane wyniki analiz. Ponadto dodano załączniki, takie jak kwestionariusz wywiadu czy słownik podstawowych pojęć flamenco. W rozdziale pierwszym Romanowska przytacza teorie z obszaru socjologii, filozofii, psychologii oraz idee postkolonialne, brytyjskie i latynoamerykańskie *cultural studies* odnoszące się do pojęcia tożsamości kulturowej, która jest wyjściowym konceptem badawczym. Ta panorama historyczno-rodzajowa prowadzi do koncepcji Wolfganga Welscha. W pierwszej części przywołano skrótowo liczne definicje samego pojęcia tożsamości oraz jej wariantu – tożsamości kulturowej, na przykład klasycznej teorii Ericka Ericksona, ponowoczesnej tożsamości Zygmunta Baumana, a także definicje Anthony’ego Giddensa, Scotta Lasha, Pawła Ścigaja czy psychologa międzykulturowego Pawła Boskiego. Bardziej szczegółowo przybliżona zostaje myśl Stuarta Halla – zgodnie z nią tożsamość kulturową należy rozumieć jako swego rodzaju „konieczną fikcję”, która „pomimo «bycia w» [...] ciągłej konstrukcji, dekonstrukcji i rekonstrukcji pozwala zarówno jednostkom, jak i grupom zachować względną stabilność” (s. 38). W wypadku prac Baumana podkreślona zostaje zauważona przez niego potrzeba tworzenia wspólnot w ponowoczesnym świecie. Teoria Giddensa wyjaśnia rolę globalizacji prowadzącej do konstruowania się tożsamości jako ciągłej narracji; za tym badaczem Romanowska wprowadza ponadto kategorie stylu życia oraz planów życiowych, składających się na refleksyjny charakter „ja”. Wreszcie Scott Lash dostarcza jeszcze jednej kategorii związanej z kształtowaniem się ponowoczesnej tożsamości kulturowej: tak zwaną refleksyjność estetyczną, uwzględniającą kulturę popularną jako niezwykle istotny punkt odniesienia i narzędzie samookreślenia się jednostki. Refleksyjność estetyczna skupia się przede wszystkim na zapośredniczonym w kontekstualnych doznaniach estetycznych doświadczaniu samego siebie; jednostki konstruują i dekonstruują swoją tożsamość na podstawie zmieniających obrazów i reprezentacji estetycznych metodą swoistego *bricolage*, czyli łączenia elementów z różnych porządków i kategorii.

Autorka z jednej strony swobodnie porusza się po zróżnicowanych teoriach i wątkach (choć klucz ich wyboru nie jest do końca jasny), ale już na tym etapie mamy poczucie gęstości tego tematu. Co prawda teorie te stawiają badane zjawisko w ciekawym świetle, ale tylko jeżeli czytelnik(-czka) wykona intelektualny wysiłek i sam(-a) wróci do tych propozycji po przeczytaniu całości książki, gdyż nie pełnią one w dalszej części publikacji funkcji eksplikacyjnej.

Podobnie rzecz ma się z drugą częścią rozdziału teoretycznego i kolejnymi teoriami, które są w niej przytaczane, na przykład koncepcją „osobowości pastiszowej” Kennetha Gergena, oznaczającej stan jednostek w postmodernistycznej rzeczywistości. Pastisz jest tutaj rozumiany jako wzajemnie naśladowujące się układy: każda jednostka staje się innym, reprezentantem, zastępcą. Pojawia się także popularna teoria supermarketu kultury, zgodnie z którą istnieje kultura narodowa, ale jednocześnie każda jednostka dokonuje wyborów z globalnego supermarketu kultury i kultur etnicznych. Jeżeli dobrze rozumiem intencje autorki, można uznać, że tutaj zamyka się część teoretyczna odnosząca się do kwestii tożsamości indywidualnej osób, to jest naświetlająca perspektywę, z jakiej ujęte zostają procesy kształtowania się, czy też transformacji tożsamościowej osób objętych badaniami w chwili ich przeprowadzania.

W dalszej części rozdziału teoretycznego pojawiają się koncepcje transkulturowości i transkulturowości. *Transkulturowość*, termin Ortiza, to pojęcie odnoszące się do procesów kształtowania się postkolonialnej kultury kubańskiej, akcentujące relacje między kulturą dominującą a podporządkowaną. *Transkulturowość*, wprowadzona do studiów kulturowych przez Welscha, odnosi się natomiast w większym stopniu do historii sztuki i estetyki. Według tego badacza „społeczeństwa nowoczesne są dziś wielokulturowe i obejmują mnóstwo różniących się sposobów i stylów życia” (s. 57), a tym, co decyduje o ich hierarchiach i zmienności, są zarówno różnice pionowe (związane z subkulturami, poziomem życia), jak i różnice poziome (wynikające na przykład z płcią). Welsch krytykuje koncepcję kultur-wysp (kultur jako odrębnych, niezależnych jednostek), zamiast tego proponuje przenikające się i będące w nieustannym ruchu kulturowe sieci. Powoduje to, że style życia wychodzą poza granice kultur narodowych, a same kultury poddają się procesom hybrydyzacji – innymi słowy poszczególne kultury stają się dla kolejnych kultur wewnętrznymi treściami albo satelitami. Autorka za dyskusyjne uważa jednak stwierdzenie Welscha, że „możliwość wyboru między kulturą własną a obcą przestała istnieć”. Wprowadza kontekstowo jeszcze inne teorie, między innymi Ulfa Hannerza (kultury kreolskie) i Dicka Hoerderera (transkulturowe studia społeczne) oraz polskich badaczek i badaczy. W rozdziale nie zostaje natomiast przedstawiona autorska definicja tożsamości kulturowej, a lektura kolejnych części sugeruje, że najważniejsze stają się dla niej koncepcje Ortiza i Welscha, czasami stosowane zresztą zamiennie.

Z jednej strony rozdział ten pokazuje bardzo dobre rozeznanie Romanowskiej w badaniach międzykulturowych, niemniej mnogość i zagęszczenie przywołanych konceptów z różnych porządków powoduje, że czytelnik(-czka) może nie rozumieć, jaka jest ich rola i funkcja w stosunku do flamenco, gdyż większość rozważań prowadzona jest bez odniesień do właściwego przedmiotu badań. Taki rozdział ma niewątpliwie wartość w wypadku pracy doktorskiej, ale w publikacji książkowej mógłby zostać zasadniczo zredukowany, bez straty dla jej esencji, a z korzyścią dla merytoryki i przejrzystości.

Rozdział drugi to krótka historia flamenco, kreślona z perspektywy jego rosnącej popularności. Autorka sytuuje swoje rozważania na tle flamencologii, czyli dziedziny badań nad flamenco, referując także historię rozwoju tej dyscypliny. Krótko omówione zostaje również pochodzenie samego pojęcia flamenco, a szeroki przekrój możliwych źródeł terminu, który kształtował się około połowy XIX wieku, stanowi wstęp do dalszej, skomplikowanej historii. Od początku XIX stulecia badania nad flamenco łączyły jego rozwój z wpływem kultury Romów, co ukształtowało koncepcję czystości flamenco. Zastanawia więc – bardzo skrótowo wzmiankowany – międzykulturowy wymiar historii Andaluzji, regionu z silnymi wpływami kultury muzułmańskiej, żydowskiej, gregoriańskiej, afrokubańskiej. Wydaje się bowiem, że to właśnie byłby doskonały punkt wyjścia do zastosowania teorii transkulturowości w badaniu źródeł flamenco. Tymczasem oddziaływanie różnych kultur (romskiej, afrykańskiej, andaluzyjskiej, hiszpańskiej i południowoamerykańskich) na rozwój flamenco przedstawiono bardzo syntetycznie. Autorka mówi o wielokulturowych źródłach, ale tylko przez przytoczenie wyimków z historii czy popularnych tekstów kultury, na przykład „tancerka flamenco ma ramiona Andaluzyjki, stopy Cyganki i biodra Murzynki” (s. 68). Niestety, Romanowska nie uniknęła też zbyt uproszczeń lub stereotypów w opisach tańca, na przykład w takich sformułowaniach, jak „tańce afrykańskie charakteryzowała niezwykła zmysłowość” (s. 70), „kobieta była ponoć obdarzona wyjątkową zmysłowością, czym doprowadzała oglądających ją mężczyzn do stanu uniesienia” (s. 69).

W kolejnych akapitach podkreślona zostaje rola relacji podróżników romantycznych pierwszej połowy XIX wieku oraz wpływ ich pisarstwa na mit założycielski flamenco. Autorka wskazuje także na obecność i popularność tańców hiszpańskich (bolero) na scenach dworskich i teatralnych w wieku XIX, co stanowiło wówczas element europejskiej fascynacji Orientem. Ciekawym zjawiskiem tego okresu były również tak zwane fałszywe Cyganki – *gitanas fingidas* – czyli zawodowe tancerki niecygańskiego pochodzenia, które na scenie wchodziły w rolę romskich tancerek. Pojawia się tutaj kolejna teoria jednego z najbardziej uznanych flamencologów, Gerharda Steingressa, która również będzie często powracać – Steingress o flamenco pisze jako o efekcie „hybrydyzacji transkulturowej” czy też owocu „glokalizacji” (s. 73).

Pierwszych lekcji tańca dla obcokrajowców – fascynatów kultury andaluzyjskiej, zaczęto udzielać już pod koniec lat 40. XIX wieku i to tam właśnie, jak wskazuje autorka, czyli w szkołach tańca, w których tancerki bolera występowały razem z Romkami, ucząc się od siebie nawzajem, doszło do fuzji andaluzyjskiego bolera z tańcami cygańskimi. Około 1860 roku narodził się natomiast pierwszy taniec stricte flamenco – *jaleo*, który dał początek innym formom. Badaczka podkreśla przede wszystkim rolę szkół oraz *cafés cantantes* jako ośrodków rozwoju tańca flamenco od końca XIX wieku. W *cafés cantantes* ukształtował się typowy skład zespołu flamenco złożonego z tancerek(-rzy),

śpiewaka, gitarzysty i osób, które wyklaskują rytm oraz uzupełniają spektakl specjalnymi okrzykami. Według autorki, powołującej się na José Luisa Navarro Garcíę, o właśnie w *café cantantes* flamenco uzyskało również swój uniwersalny wymiar.

W dalszych akapitach krótko opisana zostaje międzynarodowa kariera flamenco, której rozwój zawdzięczamy działalności takich twórców jak Manuel da Falla. Jego współpraca z Siergiejem Diagilewem zaowocowała spektaklami *Trójgraniasty kapelusznik* oraz *Cuadro flamenco* w choreografii Leonida Miasina dla Baletów Rosyjskich. Do międzynarodowej sławy i popularyzacji flamenco przyczynili się także: kinetografia, wybitne tancerki, takie jak La Argentina, Carmen Amaya, oraz pierwszy słynny męski tancerz Vicente Escudero, co również zostało krótko opisane w książce. Przełom XX i XXI wieku to czas, gdy flamenco zaczyna się rozgałęziać na flamenco tradycyjne i tak zwane flamenco *nuevo* (nowe). Wynikało to między innymi z tworzenia choreografii do muzyki nietradycyjnej, w tym do muzyki współczesnej oraz baletowej. Autorka wymienia też najważniejsze współczesne festiwale i biennale flamenco.

Ciekawy badawczo i metodologicznie jest podrozdział, w którym Romanowska dokonuje krytycznej analizy dziedziny, jaką są badania nad flamenco. Przedstawia w nim sylwetki i metody najważniejszych badaczy flamenco, w szczególności ich podejście do kultury rromskiej, wskazując na rolę naukowców w kształtowaniu obrazu i mitologii flamenco. Autorka kreśli obraz współczesnej flamencologii, ujmując w nim nieliczne przypadki polskich publikacji.

W końcowej części rozdziału wyjaśnione zostają pojęcia kluczowe w kulturze flamenco, takie jak *duende* („duch”, istota flamenco), flamenco *puro* (czyste), *cante fondo* (głęboki śpiew). Opisano także obszar nieformalnej komunikacji, zasady tworzenia choreografii *in situ* – w porozumieniu z muzykiem i śpiewakiem, znajomość zasad rytmicznych, struktury choreografii i jej elementy *etc.* Autorka tę część praktyki uznaje za najtrudniejszą do przyswojenia, zwłaszcza przez tancerki(-rzy) spoza Andaluzji.

W rozdziale trzecim, stanowiącym sedno rozprawy, zarysowano na wstępie antropologiczną mapę flamenco w Sewilli. Właściwie całe miasto żyje dzięki flamenco, poznajemy różnorodne sposoby jego praktykowania i miejsca z nim związane: bary, restauracje, kawiarnie, ulice, place oraz szkoły. Romanowska szczegółowo wprowadza czytelnika(-czkę) w zasady, jakim poddana jest organizacja zajęć oferowanych specjalnie dla obcokrajowców, kreśli wręcz „ścieżki transkulturowych kroków”, jakie każdy uczestnik „Erasmusa flamenco” musi przejść w swoistej drodze inicjacji. Porównanie z europejskim programem Erasmus wydaje się tutaj wyjątkowo trafione, gdyż wiele z tych kroków stanowi istotę wymiany kulturowej *per se*, a nie tylko w wypadku praktyki flamenco. Bezценne doświadczenie osoby będącej częścią danej społeczności pozwala autorce na dotarcie do wiedzy ukrytej, niedostępnej zewnętrznym obserwatorom. Badaczka za przewodnika wybiera kategorię obcości, opisuje sposoby, jakimi obcokrajowcy starają wywalczyć swoje miejsce



na scenie flamenco, i towarzyszące im problem dyskryminacji ze strony sewilskiej społeczności. Moja wątpliwość wynika z tego, że – jak dowiadujemy się z monografii – ponad 650 tysięcy osób rocznie podaje flamenco jako główny powód swojej wizyty w Andaluzji. Tymczasem autorka uznaje zainteresowanie flamenco za przykład turystyki alternatywnej. Rodzi się więc pytanie, czy obecność tylu tysięcy odwiedzających Sewillę z powodu flamenco w skali roku nie jest już oznaką turystyki masowej? Czy można jeszcze poszukiwać autentyczności w ogromnej przestrzeni komercyjnego flamenco?

Właściwym problemem badawczym, jaki stawia Romanowska, jest „negocjowanie transkulturowej tożsamości na przykładzie obcokrajowców – uczniów (i uczennic) szkół tańca flamenco w Sewilli” (s. 103). Badania metodą obserwacji uczestniczącej realizowane były przez trzy lata, a szkoły w Sewilli ujęte zostały jako przestrzeń negocjowania transkulturowej tożsamości. Badania prowadzono w perspektywie transkulturowej, która zakłada uwolnienie flamenco od jego romantycznej wizji jako sztuki *stricte* cygańskiej. Skupiają się one na jednym z trzech wektorów transkulturowej hybrydyzacji flamenco – scudzoziemstwu. Nie jest jednak jasne, do którego konkretnie rozumienia transkulturowej i bazy teoretycznej odnosi się tutaj badaczka; wydaje się, że skłania się ku wizji Ortiza i Welscha, ale z przypisów wynika raczej, iż podstawę stanowią rozważania i badania Steingressa. Niemniej nie przeszkadza to w zrozumieniu toku wywodu i sensu samych badań. Autorka przyjmuje jako hipotezę, że cudzoziemcy praktykujący flamenco poszukują formy legitymizacji swojej obecności w tej kulturze, a wytwarzający się w ten sposób rodzaj tożsamości (kulturowej) jest skazany na wewnętrzną sprzeczność i towarzyszące jej napięcie:

[...] obcokrajowcy, by osiągnąć swój cel, starają się bronić rzekomej czystości tradycyjnego flamenco (jako kultury związanej z konkretnym regionem geograficznym i określonymi grupami: andaluzyjskimi Romami i Andaluzyjczykami). Z drugiej jednak strony podejmują symboliczną walkę o zachowanie własnej tożsamości kulturowej, co powoduje nieustające napięcie w ich samopostzeganiu (s. 104).

Autorka proponuje więc w odniesieniu do osób badanych zastosowanie terminu tożsamości transkulturowej, traktuje ją jednak jako skazaną na wewnętrzną sprzeczność.

Romanowska przeprowadziła 61 pogłębionych wywiadów, w tym 43 z tak zwanymi *flamenc\*s*<sup>4</sup> (osobami zagranicznymi, pochodzącymi z Europy, Azji, Ameryki Łacińskiej uczącymi się w Sewilli długoterminowo, czyli co najmniej pół roku), 10 osobami uczącymi się z Hiszpanami oraz z ośmioma nauczycielami(-kami) tańca, przy czym najważniejsze w całym zestawie były wywiady z obcokrajowcami(-czyniami). W sewilskich szkołach flamenco

<sup>4</sup> *Flamenc\*s* oznacza osoby praktykujące flamenco, bez względu na płeć.

większość osób uczących się stanowią obcokrajowcy (autochtoni uczą się co do zasady w konserwatoriach, w szkołach tylko wyjątkowo), z czego 60% to kobiety, a 40% – mężczyźni, którzy jednak przeważnie uczą się gry na gitarze, śpiewu i tylko niewielu z nich podejmuje naukę tańca. W związku z tym zarówno większość badanych, jak i uczących się flamenco w Sewilli stanowią kobiety. Mimo to autorka nie używa feminatywów, gdy mówi ogólnie o osobach badanych, co w tej sytuacji nie jest do końca zrozumiałe.

Oferta szkół sewilskich realizuje się w dwóch wariantach: dla przyjeżdżających na chwilę oraz dla tych, którzy planują karierę zawodową związaną z flamenco. Z uwagi na rosnącą liczbę obcokrajowców chcących uczyć się flamenco, w ostatnich latach powstało wiele nowych szkół. Niestety, mimo starań Romanowskiej przedstawione dane liczbowe dotyczą tylko jednej szkoły – co prawda, jednej z najważniejszych, ale mimo to nie mogą zostać uznane za miarodajne dla całości problematyki.

Autorka wprowadza tutaj kolejne terminy, takie jak „transkulturowe pole wymiany”, stworzone na podstawie teorii pola sztuki Pierre’a Bourdieu oraz „pola flamenco” Francisca Aix Garcii, aby zilustrować batalię, jaka toczy się między tradycją a otwartością. Narzędziami pomocnymi w utrzymaniu tradycyjnej flanki są na przykład hierarchiczne stosunki między wykonawcami flamenco czy status mistrza.

Szkoły flamenco sportretowane zostały tutaj jako miejsce nieustannej wymiany kulturowej, a flamenco ujęto jako taniec i kompleksowy styl życia. Poznajemy nieoficjalne zasady współżycia społecznego (począwszy od szatni) i kształtowania się hierarchii w szkołach. Poruszane są tak wrażliwe kulturowo kwestie, jak dotykanie uczennic przez nauczycieli(-ki) w trakcie lekcji czy nagość w szatni. Do istotnych elementów tego swoistego Erasmusa należą także: życie towarzyskie po godzinach, międzykulturowe imprezy, miejsca „przyjazne obcokrajowcom”, gdzie mogą oni zacząć występować, a nawet zarabiać tańcząc flamenco. Podkreślona została również rola internetu w kształtowaniu międzynarodowych społeczności flamenco. Sama autorka nazywa „Erasmusa flamenco” swoistą bańką i przyznaje, że wyniki jej badań podkreślają tymczasowość transkulturowej formy życia, jaką jest „bycie flamenco”.

Z prezentowanych rezultatów badań poznajemy najpierw motywacje, jakie kierowały danymi osobami, gdy decydowały się one na dołączenie do tej międzynarodowej społeczności. Ta część pozostawia spory niedosyt, cenna byłaby tutaj pogłębiona i szersza analiza, gdyż poza ogólnym stwierdzeniem, że to „ładunek emocjonalny” (s. 149) zawarty we flamenco jest jednym z głównych powodów rozpoczęcia nauki, nie dowiadujemy się wiele więcej. Tymczasem ta światowa pogoń za mitem, swoistym symulakrum, wydaje się szczególnie ciekawym polem do pogłębionej refleksji, zwłaszcza w perspektywie międzykulturowej. Jak zauważa sama autorka, niezwykle liczna jest w tej społeczności reprezentacja japońska, do tego stopnia, że to japoński właśnie



staje się drugim po hiszpańskim językiem nauki. Chciałoby się więc postawić pytanie: dlaczego akurat Japonia? Czytelnik(-czka) pozostaje jednak sam(-a) z tymi rozterkami.

Elementy tożsamości kulturowej *flamenco*\*s, które według Romanowskiej ulegają przeobrażeniu w procesie transkultuacji, to przede wszystkim język, styl życia i sposób zachowania, ciało, ruch i ekspresja. Na podstawie przeprowadzonych badań poznajemy szczegółowe etapy tej transformacji. W sferze języka związana jest ona z koniecznością nauki języka hiszpańskiego w celu pełnego zrozumienia zasad flamenco i możliwości jego wykonywania (komunikacji z innymi członkami grupy). W rezultacie tworzą się także swoiste idiomy – żargon włączający określenia dotyczące praktyki tańca pochodzące z języka hiszpańskiego, ale poddane regułom języka ojczystego (np. spolszczone). Nierzadko też w ramach dopasowania się do lokalnej kultury osoby zagraniczne zmieniają imiona, a nauczyciele tańca coraz częściej, chociaż niechętnie, włączają do nauczania język angielski i wspomniany japoński.

Ruch i ekspresja okazują się najtrudniejszymi elementami procesu transkultuacji. Ekspresja flamenco jest bowiem czymś właściwym mistrzom(-yniom), trudnym do jednoznacznego zdefiniowania, wymagającym z jednej strony doskonałej techniki (przykładowo praca rąk i ramion we flamenco czerpie z techniki baletu klasycznego, pojawiają się także inne elementy, takie jak piruety), a z drugiej – swobody improwizacji i łączenia elementów oraz bezbłędnej komunikacji z zespołem. Stres związany z występem publicznym (szczególnie formy quasi-zabawowej *bulerias*) jest jednym z największych problemów dla obcokrajowców, którzy w swoistych mechanizmach mimikry starają się być bardziej andaluzyjscy niż autochtoni. To poczucie konieczności „bycia jak Andaluzyjczycy” badaczka wielokrotnie przywołuje – ciekawą matrycę interpretacyjną tego zjawiska mogłaby stanowić koncepcja Homiego Bhabhy, do której jednak nie nawiązuje.

Kolejnym trudnym polem procesu transkultuacji jest ciało. Ciało inne niż hiszpańskie – o cerze zbyt jasnej lub zbyt ciemniej, które odbiega od mitycznego obrazu Cyganki, tak pożądanego przez turystów. Ta odmienność może być rzeczą dyskryminacji pozytywnej lub negatywnej. Może też być zachętą do wykorzystania dyskursu odmienności, aby tworzyć nowe jakości flamenco, takie jak *flamenchino* – chińskie flamenco, *flamenco polacco*, *flamenco chileno*, które stają się coraz popularniejsze. Autopercepcja badanych osób wskazuje jednak na poczucie, że w sewilskiej społeczności flamenco czują się oni zawsze obcokrajowcami.

W konkluzji badaczka stwierdza, że „tożsamość transkulturowa umożliwiała funkcjonowanie w środowisku, w którym poszukiwanie legitymizacji obarczone jest powstawaniem napięć w procesie (auto)akceptacji” (s. 195), ale jednocześnie „bardzo trudno jest określić status obcokrajowców w sewilskiej społeczności *flamenco*\*s” (s. 194).

Książka Jadwigi Romanowskiej, jak już wspomniałam, uzupełnia bardzo ważne braki w polskim piśmiennictwie o tańcu w ogóle, a o flamenco w szczególności. Tworzy wyjątkowo wartościowy duet zwłaszcza w lekturze równoległej ze wspomnianą książką Marty Wieczorek, która skupiona jest na semantyce flamenco, proponując analizę wybranych dzieł z różnego obszaru praktyki gatunku. W obu tych pozycjach odnajdziemy elementy wspólne, przede wszystkim dotyczące historii flamenco i częściowo flamencologii, a uzupełniają się one doskonale w obszarze badania flamenco od strony praktyki i estetyki. Publikacja Romanowskiej skupia się na socjologiczno-psychologicznej stronie uniwersalnej praktyki flamenco w międzynarodowym środowisku, co ukazuje mechanizmy zarówno kształtowania się kulturowych mitów, jak i komercyjnych pułapek „autentyczności”. Możemy się zanurzyć w głąb specyficznej społeczności, poznać rządzące nią zasady i zrozumieć, że flamenco to nie tylko choreografia, muzyka i śpiew, ale – może przede wszystkim – styl życia. Jednocześnie czytelnik(-czka) otrzymuje zestaw podstawowych narzędzi „czytania” kodów samego tańca i rzetelny, chociaż skondensowany, obraz jego historii.

Mimo iż w niektórych momentach część teoretyczna wprowadza zbyt wiele urwanych tropów, a na powstające w trakcie lektury pytania nie zawsze znajdziemy odpowiedzi w tekście, to niewątpliwie jest to pozycja godna polecenia zarówno osobom praktykującym flamenco lokalnie, jak i tym, które chcą wyjechać, aby uczyć się go w Sewilli. Odrębne grono stanowią teoretycy tańca, którzy otrzymają tutaj świetny wgląd w świat praktyki, a także ci, którzy interesują się ogólnie kulturą Andaluzji i jej najsłynniejszym tańcem. Praca ta stanowi też oryginalny przyczynek do badań socjologiczno-antropologicznych nad efemerycznymi społecznościami, tworzącymi się w czasach globalizacji wokół swoistych, lokalnych fenomenów kulturowych.

## Bibliografia

- Romanowska J., *Transkulturujący, transkulturowani. Obcokrajowcy w sewilskiej społeczności flamenco*, Kraków: Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR 2023.
- Wieczorek M., *Flamenco. Studium z antropologii semiotycznej*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2018.
- Żebrowska-Kacprzak U., *Flamenco na polskiej scenie, czyli marketing estetyczny dla tancerzy lekko zaawansowanych*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 2011.

## Streszczenie

### **Umiędzynarodowiona praktyka flamenco w perspektywie socjologicznej. O książce Jadwigi Romanowskiej *Transkulturujący, transkulturowani. Obcokrajowcy w sewilskiej społeczności flamenco***

Artykuł jest recenzją publikacji poświęconej analizie socjologicznej międzynarodowej społeczności flamenco w Sewilli. Przedstawione i opisane zostały w nim kolejne rozdziały książki wraz z analizą krytyczną zastosowanej metodologii. Kolejno omówiono wstęp, rozdział dotyczący historii flamenco, dyscypliny badań, jaką jest *flamencologia*, zastosowaną teorię i metodologię badań własnych oraz wyniki przeprowadzonych badań. Recenzowana publikacja dostarcza podstawowej wiedzy o historii i praktyce flamenco, próbując wyjaśnić fenomen jego międzynarodowej popularności oraz związanym z nim model funkcjonowania obcokrajowców w sewilskiej społeczności flamenco.

**Słowa kluczowe:** flamenco, flamencologia, Andaluzja, transkulturowość, transkulturowanie

## Summary

### **Internationalised Practice of Flamenco in a Sociological Perspective. On *Transculturating, the Transcultured. Foreigners in Seville's Flamenco Community* by Jadwiga Romanowska**

The article is a review of a publication dedicated to the sociological analysis of the international flamenco community in Seville. Chapters of the book are presented and described, along with a critical analysis of the applied methodology. The introduction, the chapter on the history of flamenco, the research discipline of flamencology, the applied theory and methodology of the author's research, as well as the results of the conducted research are all discussed. The reviewed publication provides basic knowledge about the history and practice of flamenco, attempting to explain the phenomenon of its international popularity and the related model of how foreigners function in Seville's flamenco community.

**Keywords:** flamenco, flamencologia, Andalusia, transculturalism, transculturation