



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

WIELOGŁOS

Pismo Wydziału Polonistyki UJ

1/2024 (59), s. 37–60

ISSN 1897-1962 (druk) | 2084-395X (online)

doi: 10.4467/2084395XWI.24.003.19471

<https://www.ejournals.eu/Wieloglos>

Jadwiga Romanowska

Uniwersytet Jagielloński

 <https://orcid.org/0000-0002-7588-2373>

Trzy tancerki flamenco – trzy transkulturowe historie. Tożsamość transkulturowa dziesięć lat później

W roku 2023 roku minęły 83 lata, odkąd kubański antropolog i etnomuzykolog Fernando Ortiz ukuł termin transkulturacja¹ (hiszp. *transculturación*). 31 lat upłynęło natomiast od czasu, kiedy niemiecki filozof i historyk sztuki Wolfgang Welsch wprowadził do dyskursu humanistycznego termin „transkulturowość”² (ang. *transculturality*). Każda z zaproponowanych przez obu badaczy perspektyw odnosi się do określonego kontekstu: relacji kolonialnych w pierwszym wypadku i zmian we współczesnej, zglobalizowanej rzeczywistości kulturowej w drugim. Każda powstała w opozycji do dotychczas istniejących pojęć, które zdaniem ich twórców z różnych powodów przestały mieć eksplanacyjny potencjał³.

¹ Zob. F. Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Madrid: Catedra 2002.

² Zob. W. Welsch, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, przeł. B. Susła, J. Wieteci [w:] *Filozoficzne konteksty rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, red. R. Kubicki, Poznań: Fundacja Humaniora 1998, s. 195–221; *idem*, *Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today* [w:] *Spaces of Culture. City, Nation, World*, eds. M. Featherstone, S. Lash, London: Sage 1999, s. 194–213, http://www2.uni-jena.de/welsch/papers/W_Welsch_Transculturality.html [dostęp: 27.01.2017]; *idem*, *Tożsamość w epoce globalizacji. Perspektywa transkulturowa*, przeł. K. Wilkoszewska [w:] *Estetyka transkulturowa*, red. eadem, Kraków: Universitas 2004, s. 31–59.

³ Transkulturacja, termin zaproponowany przez Ortiza, była odpowiedzią na obarczoną zdaniem badacza kolonialnym ciężarem akulturację, a jeśli chodzi o Welscha, termin

W roku 2023 minęło również 10 lat, odkąd wyjechałam do Sewilli, stolicy andaluzyjskiej wspólnoty autonomicznej, na badania terenowe, by przeprowadzić pierwsze wywiady pogłębione z uczennicami i uczniami szkół tańca flamenco, którzy pragnęli zostać profesjonalnymi tancerzami flamenco i rywalizować na tamtejszym rynku pracy⁴. Ostatecznym pokłosiem moich pobytów w tym mieście stała się opublikowana w 2023 roku monografia *Transkulturujący, transkulturowani. Obcokrajowcy w sewilskiej społeczności flamenco*⁵. Ortizowskie i Welschowskie pojęcia „transkultuacji”, „transkultuowości” i „tożsamości transkulturowej” stały się dla mnie kluczowymi w budowaniu narracji o obcokrajowcach tańczących flamenco. Narracja ta przedstawiała rzeczywistość sewilskich szkół flamenco, w których obcokrajowcy starali się znaleźć własne miejsce. Według mojej tezy Sewilla, którą można częściowo uznać za kolebkę flamenco, będąc transkulturowym polem wymiany, jest miejscem, gdzie obcokrajowcy prowadzą nieustanne, pełne napięć, tożsamościowe negocjacje na poziomie języka oraz ekspresji tanecznej i ruchowej⁶. Mimo że wywiady przeprowadzałam z respondentami, którzy wtedy pragnęli związać swoje życie zawodowe i prywatne z flamenco w stolicy andaluzyjskiej wspólnoty autonomicznej, dla większości z nich Sewilla i jej szkoły tańca okazała się tymczasowym miejscem pobytu, etapem formatywnym, który miał ich przygotować do dalszej profesjonalnej ścieżki. Praca mojego autorstwa diagnozuje zatem sytuację przejścia, wpisującą się w Welschowską propozycję tożsamości transkulturowej, a w warstwie badawczej przedstawia ówczesne sewilskie tu i teraz. Właściwie od początku badań nie mogłam uciec od myśli o przyszłości moich respondentów, a po 10 latach zadanie pytania o ich „dzisiaj” stało się dla mnie niemal imperatywem⁷. Z niektórymi

„transkulturowość” miał lepiej tłumaczyć współczesną mu rzeczywistość niż takie pojęcia jak „interkulturowość” czy „wielokulturowość”. Zob. W. Welsch, *Transkulturowość...*, s. 200–202; E.M. Santí, *Introducción* [w:] F. Ortiz, *op.cit.*, s. 84–86.

⁴ Przerzywane powrotami do Polski badania, których drugim niezwykle ważnym elementem była obserwacja uczestnicząca w sewilskich szkołach tańca i na pokazach flamenco, zakończyłam pod koniec 2016 roku. Ich rezultatem była praca doktorska zatytułowana *Negocjowanie transkulturowej tożsamości na przykładzie uczniów szkół tańca flamenco w Sewilli*, obroniona na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w dyscyplinie kulturoznawstwo 12 grudnia 2018 roku. W wywiadach pogłębionych, które przeprowadziłam, wzięło udział 43 obcokrajowców oraz 20 Hiszpanów. Trzy z nich, z tancerkami, do których powróciłam po latach, stanowią dla mnie uzupełnienie materiału badawczego w niniejszym tekście.

⁵ J. Romanowska, *Transkulturujący, transkulturowani. Obcokrajowcy w sewilskiej społeczności flamenco*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR 2023.

⁶ *Ibidem*, s. 157–168.

⁷ Przez pewien czas myślałam o włączeniu do książki dodatkowego rozdziału dotyczącego obecnej sytuacji moich respondentów. Uznałam jednak, że książka stanowi pewną zamkniętą całość – diagnozę szkół tańca i sewilskiej transkulturowej przestrzeni, dlatego zdecydowałam się jej nie poszerzać.

z nich utrzymywałam bliskie relacje, a poczynania innych w miarę możliwości śledziłam w mediach społecznościowych. Finalnie postanowiłam wrócić do historii trzech tancerek flamenco – jednych z pierwszych, z którymi przeprowadziłam rozmowy – i w kontekście ich historii ująć zagadnienie tożsamości transkulturowej.

Niniejszy tekst jest owocem krytycznej refleksji nad pierwotnie przyjętymi przeze mnie założeniami teoretycznymi opartymi na koncepcjach transkulturacyj, transkulturowości i tożsamości transkulturowej, a także wyrazem nienasyconia tematyką złożonej relacji osób pozahiszczyńskiego pochodzenia i flamenco. Jednocześnie stanowi on próbę nowego spojrzenia na dalsze transkulturowe kroki dawnych respondentek przez pryzmat poszerzonej o kolejne propozycje koncepcji transkulturacyj⁸. W celu uniknięcia niepotrzebnych powtórek i aby wyjść poza diagnozowany przeze mnie wcześniej obszar, zdecydowałam się prześledzić ścieżki życia trzech tancerek, zastanawiając się, czy kategoria tożsamości transkulturowej, która dziesięć lat temu była kluczowa dla diagnozy ich sytuacji, wciąż posiada w ich kontekście wyjaśniający potencjał⁹. W tekście poszerzam nakreślone przeze mnie pole teoretyczne pojęcia tożsamości transkulturowej o kolejne propozycje teoretyczne: koncepcję transkulturowego kapitału oraz kosmopolitycznych ludzkich hubów.

Jak już było powiedziane, swoją pracę badawczą postanowiłam oprzeć na *case studies* trzech tancerek. Aniela to Polka, która z Sewilli przeprowadziła się do Francji i obecnie mieszka w Tuluzie. Megumi to tancerka o włosko-japońskim pochodzeniu, która najdłużej z całej trójki przebywała w Sewilli, by następnie zamieszkać w Madrycie. Chilijka Sofia po trzech latach nauki w sewilskich szkołach wróciła do kraju swojego pochodzenia. Obecnie mieszka w Santiago de Chile. Wszystkie trzy zamieszkały w Sewilli mniej więcej w tym samym czasie – między 2011 a 2013 rokiem. Respondentki związały swoje profesjonalne życie z flamenco, które obecnie jest ich jedynym źródłem utrzymania¹⁰. Na trajektorie ich losów miały wpływ zarówno decyzje związane z flamenco, ale i te niełączące się z nim bezpośrednio (dotyczące ich życia prywatnego). Ich narracje zasadniczo różnią się ze względu na konteksty, w których obecnie funkcjonują, niemniej można znaleźć wiele wspólnych dla nich elementów. Zanim jednak zostaną omówione kolejne ścieżki życia tancerek, należy poczynić kilka uwag wprowadzających o flamenco.

⁸ W tekście przytaczam jedynie najważniejsze, konieczne dla spójności i zrozumiałości mojego przekazu, wątki zawarte we wcześniejszych badaniach. Osoby zainteresowane diagnozą sytuacji obcokrajowców w sewilskiej społeczności flamenco zachęcam do zajrzenia do napisanej przeze mnie monografii (J. Romanowska, *op.cit.*).

⁹ Wszystkie trzy tancerki zrezygnowały z anonimowości i w tekście występują pod swoimi imionami. Wywiady przeprowadziłam na początku sierpnia 2023 roku w formie zdalnej – za pomocą platformy Zoom oraz komunikatora WhatsApp. O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty z wypowiedzi tancerek pochodzą właśnie z tych wywiadów.

¹⁰ Wszystkie trzy jednak przyznają, że koszty życia dzielą ze swoimi partnerami.

Transkulturowe flamenco

W pełni ukształtowane flamenco narodziło się w Andaluzji w kręgu jej bohemy artystycznej w połowie XIX wieku, łącząc w sobie niezwykle bogate, wielokulturowe – chrześcijańskie, arabskie, żydowskie i rromskie – elementy folkloru andaluzyjskiego w „nową formułę romantycznej ekspresji”¹¹. Głównymi manifestacjami flamenco są muzyka (*cante* – śpiew, *toque* – gra na gitarze) i taniec (*baile*). Jak zauważa badaczka flamenco Emilia Dowgiąło:

Każdy z artystów musi znać poszczególne style, rytmy, melodie i typy pieśni oraz specjalne kody, na bazie których możliwa jest improwizacja oraz porozumienie między członkami grupy¹².

Dlatego proces nauki flamenco trwa wiele lat i w wypadku tańca nie sprowadza się wyłącznie do opanowania jego warstwy ruchowej, ale wymaga również bardzo dobrej znajomości muzyki i wyuczenia się specyficznej ekspresji scenicznej, a także zrozumienia tła kulturowego flamenco. Poza tymi elementami dla społeczności flamenco liczą się też dużo trudniej uchwytnie, niedoprecyzowane kategorie, takie jak czystość (*pureza*) i autentyzm. Przez ich pryzmat ocenia się artystów flamenco. Dodatkowo – jak zauważa antropolożka Cristina Cruces Roldán – we flamenco niezwykle istotna okazuje się tak zwana genetyczna marka jakości¹³. W tym kontekście flamenco łączone jest z określonym terenem geograficznym z jednej strony i z pewnymi grupami etnicznymi/narodowymi z drugiej. Należy tu wymienić Andaluzyjczyków i andaluzyjskich Romów, których bezpośrednio wiąże się z powstaniem flamenco¹⁴. Stąd też liczne napięcia w samopostrzeganiu obcokrajowców tańczących flamenco i w postrzeganiu ich przez innych.

Jeden z najważniejszych współczesnych badaczy flamenco Gerhard Steingress podkreśla, że wynika ono w dużej mierze z hybrydyzacji transkulturowej (*hibridación transcultural*) na wielu płaszczyznach. Procesy transkulturowej

¹¹ E. Dowgiąło, *O flamenco polskim piórem... Kulturowe realia i słowne bariery*, Wrocław: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Filologicznej 2018, s. 21.

¹² *Ibidem*, s. 22.

¹³ C. Cruces Roldán, *Más allá de la música. Antropología y flamenco*, t. 1: *Sociabilidad, transmisión y patrimonio*, Sevilla: Signatura Ediciones 2002, s. 58.

¹⁴ W tym kontekście należy wspomnieć o micie założycielskim flamenco (*leyenda flamenca*), według którego w historii flamenco można wyróżnić tzw. etap hermetyczny, w którym flamenco wytworzyło się w owianej tajemnicą rromskiej społeczności. Takie myślenie o flamenco, mimo że nieoparte naukowymi dowodami, wciąż oddziałuje na jego postrzeganie. Zob. E. Dowgiąło, *op.cit.*, s. 23. Por. G. Steingress, *Sobre flamenco y flamencología*, Sevilla: Signatura Ediciones 1998; *idem*, *...Y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833–1865)*, Córdoba: Almuzara 2006; *idem*, *Flamenco postmoderno: Entre tradición y heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico (Escritos 1989–2006)*, Sevilla: Signatura Ediciones 2007.

wpływały na flamenco zarówno w przeszłości, jak i współcześnie¹⁵. Co więcej, Steingress zwraca uwagę, iż hybrydyzacja transkulturowa w kontekście muzyki w ogóle jest rezultatem globalizacji i kultury symulakrum¹⁶. W szerszym kontekście Steingress konstruuje następującą definicję hybrydyzacji transkulturowej:

[...] rozumiemy hybrydyzację transkulturową jako proces socjokulturowej i estetycznej syntezy przede wszystkim związany z rynkiem jako instytucją socjoekonomiczną, w kontekście której lokalne tradycje [...] podlegają procesowi transformacji i oczyszczenia w wyniku krzyżowania różnych kultur¹⁷.

Flamenco zatem to twór na wskroś transkulturowy, dlatego użyteczne w jego analizie mogą się stać teorie Wolfganga Welscha, Fernanda Ortiza i innych badaczy, dla których transkulturowość stanowi teoretyczny punkt odniesienia.

Transkulturowa tożsamość

W kontekście poruszanej w tym artykule tematyki najistotniejszym pojęciem teoretycznym jest tożsamość transkulturowa – termin ukuty przez Wolfganga Welscha i umieszczony przez historyka sztuki w szerszym kontekście teorii transkulturowości. Omawiane zagadnienie to Welschowska odpowiedź na potrzebę znalezienia nowych narzędzi do opisu współczesnej, zglobalizowanej rzeczywistości. Transkulturowość jest dla Welscha przede wszystkim konsekwencją wewnętrznego zróżnicowania i złożoności współczesnych kultur¹⁸. Ich rzeczywistość to rzeczywistość powiązań międzykulturowych, które swą strukturą przypominają sieci¹⁹. Koncepcja kulturowych sieci wydaje się też bliska muzykologowi Josephowi Martiemu, który podobnie jak Welsch sugeruje, że posługiwanie się koncepcją kultur mających strukturę sieci daje większą możliwość wyrażenia dynamiki przepływów kultury we współczesnym świecie²⁰.

¹⁵ G. Steingress, *Flamenco...*, s. 62.

¹⁶ *Ibidem*, s. 64.

¹⁷ „Comprendemos como hibridación transcultural un proceso de síntesis socio-cultural y estética esencialmente vinculado al mercado como institución socio-económica, donde las tradiciones locales [...] entran en un proceso de transformación y depuración a partir de la intersección de diferentes culturas” (*ibidem*, s. 71).

¹⁸ W. Welsch, *Transculturality...*, s. 194–213.

¹⁹ *Idem*, *Transkulturowość...*, s. 204–205.

²⁰ J. Martí, *Transculturación, globalización y músicas de hoy*, „TRANS. Revista Transcultural de Música” 2004, n° 8, <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/188/transculturacion-globalizacion-y-musicas-de-hoy> [dostęp: 1.08.2023].

Welsch bez wahania stwierdza, że jednostki uwikłane w omawiane sieci są kulturowymi hybrydami²¹. Tożsamość transkulturowa to zatem naturalną odpowiedź na próbę opisu dzisiejszych indywiduów, które funkcjonują w kosmopolitycznych przestrzeniach. Co jednak warto podkreślić, tożsamość o transkulturowym kroju „zawierają aspekt kosmopolityczny, ale również lokalną afiliację”²², zatem wątek lokalności okazuje się także ważny w kontekście budowania tożsamości. Zdaniem Welscha omawiana koncepcja uwzględnia:

[...] aspekty zarówno globalne, jak lokalne, tak uniwersalistyczne, jak i partykularne – a czyni to w sposób naturalny, posługując się logiką samych procesów transkulturowych²³.

Wśród grup, które wydają się szczególnie eksponowane na transkulturowe formowanie się tożsamości, historyk sztuki wymienia artystów. Jest to istotne w kontekście tematyki poruszanej w niniejszym tekście. Sam autor również pisze o wolności towarzyszącej tożsamościowym wyborom: „Ludzie mogą na własną rękę dokonywać wyborów co do swych przynależności i powinni mieć do tego prawo”²⁴. Zauważa także przygodność transkulturowych tożsamości, co bardzo dobrze pokazują życiorysy zagranicznych tancerek flamenco.

Mając za punkt wyjścia Welschowską koncepcję, warto się odwołać do teorii transkultury Fernando Ortiza. Kubański antropolog w opublikowanej w 1940 roku książce *Contrapunteo cubano de tabaco y el azúcar* definiuje transkultury jako proces wymiany kulturowej zachodzący na Kubie w relacjach władzy i podporządkowania między ludnością podporządkowaną: rdzenną i napływową, a jej kolonizatorami – Hiszpanami reprezentującymi zdaniem badacza zróżnicowane iberyjskie wspólnoty kulturowe²⁵. Według Ortiza każdy imigrant, znajdujący się w nowej rzeczywistości kulturowej poza państwem swojego pochodzenia, przechodzi proces transkultury, składający się z kolejnych etapów: częściowej dekulturacji (*parcial desculturación, exculturación*), czyli wykorzenia niektórych elementów kultur poddanych omawianemu procesowi, oraz neokultury (*neoculturación*) – kreowania się nowych zjawisk kulturowych o odmiennych cechach i znaczeniach. Transkultura jest zatem procesem, którego elementem wieńczącym staje się swego rodzaju synteza²⁶. Bronisław Malinowski opisuje go następująco:

²¹ W. Welsch, *Transkulturowość...*, s. 207.

²² *Ibidem*, s. 221.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ F. Ortiz, *op.cit.*, s. 254–255.

²⁶ *Ibidem*, s. 254–260. Warto zauważyć, że kubański autor w niektórych miejscach zamiast pojęciem „neokultury” posługuje się terminem „akultury” (*aculturación*) i „inkultury” (*inculturación*).

[...] transkulturowanie jest procesem, w którym coś jest zawsze dawane w zamian za to, co się otrzymuje: system „daj i weź”. To proces, w którym obie strony równania zmieniają się, proces, z którego powstaje nowa rzeczywistość, zmieniona i złożona rzeczywistość, która nie jest mechanicznym zbiorem cech ani nawet mozaiką, ale nowym zjawiskiem, oryginalnym i niezależnym²⁷.

Warto podkreślić, że zarówno dla polskiego funkcjonalisty, jak i dla Kubańczyka transkulturowanie to proces, który wpływa i na społeczność podporządkowaną, i na dominującą. Wątek ten pogłębiają badaczki literatury: Silvia Spitta i Silvia Nagy-Zekmi, skupiając uwagę na czynnym i biernym aspekcie transkulturowania. W kontekście twórczości pisarzy z kręgu literatury latynoamerykańskiej obie autorki piszą o nich jako o „podmiotach transkulturowanych i transkulturowanych” (*los sujetos transculturado(res)*), zaznaczając dwuaspektowość relacji transkulturowania²⁸. Podmioty transkulturowane i transkulturowane są tymi, które nieustannie mediują między przynajmniej dwiema rzeczywistościami kulturowymi, a ich tu i teraz jest niezwykle trudne do doprecyzowania²⁹. Takimi podmiotami są moim zdaniem cudzoziemcy zajmujący się flamenco.

Podsumowując dotychczasowe rozważania, uważam, że omówione pokrótce propozycje – Welschowska i Ortizowska – przynajmniej częściowo mogą być używane komplementarnie³⁰. Czerpiąc przede wszystkim z koncepcji zaproponowanej przez Welscha, ale również z teorii transkulturowania Ortiza oraz podmiotu transkulturowanego i transkulturowującego Spitty, proponuję definicję, w której tożsamość transkulturowa:

- a. Jest wariantem tożsamości kulturowej [...], częściowo konstruowanym przez praktyki dyskursywne: pamięć, fantazję i mit.
- b. Tak jak tożsamość kulturowa znajduje się na pograniczu tego, co indywidualne i zbiorowe.
- c. To proces.
- d. Tworzy się na drodze transkulturowania, która jest złożonym procesem, nie zaś jedynie dwukierunkową wymianą.

²⁷ B. Malinowski, *Kubański kontrapunkt: tytoń i cukier*, przeł. B. Hlebowicz [w:] *idem, Dzieła. Ekonomia meksykańskiego systemu targowego*, t. 13, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2004, s. 445.

²⁸ Zob. S. Spitta, *Between Two Waters. Narratives of Transculturation in Latin America*, Houston: Rice University Press 1995, s. 24; S. Nagy-Zekmi, *Angel Rama y su ensayística transcultural(izadora) como autobiografía en clave crítica*, „Revista Chilena de Literatura” 2001, n° 58, s. 128, <http://www.jstor.org/stable/40357004> [dostęp: 30.12.2016].

²⁹ S. Spitta, *op.cit.*, s. 24.

³⁰ Oczywiście zawsze należy mieć świadomość odmiennych kontekstów, w których oba pojęcia powstały, i brać pod uwagę to, że Ortizowska transkulturowanie było ściśle związane z odpowiedzią na kolonialną dominację, a w propozycji Welscha brak jest analizy w kontekście relacji władzy i podporządkowania.

- e. Łączy w sobie dwa aspekty transkultuacji: bierny i czynny – podmiot o tożsamości transkulturowej to podmiot zarówno transkulturowany, jak i transkulturowujący.
- f. Jest stale negocjowana: w relacji ja–mnie i ja–inny. Negocjacje dotyczą znaczeń, wpływów, władzy. Zachodzą one na poziomie języka, cielesności, ekspresji, ruchu, interakcji społecznych i stylu życia.
- g. Jako proces jest aktem kreatywnym i transgresyjnym – przekracza istniejące dotąd granice kulturowe.
- h. Zawiera w sobie napięcie pomiędzy chęcią spójnej narracji o tym, kim jestem, a negacją i redefinicją siebie – to ciągła konceptualizacja projektu – skutkująca dokonywaniem wyboru między różnymi stylami życia.
- i. Pewne wartości wchodzące w jej zakres stoją ze sobą w sprzeczności, co prowadzi do kreowania napięć.
- j. Wytwarza się w przestrzeni transkulturowej (za każdym razem na nowo definiowanej w zależności od kontekstu) w relacjach między kulturami, które swoją strukturą przypominają bardziej sieci niż kultury rozumiane jako całość.
- k. Charakteryzuje współczesną tożsamość w fazie przejścia. Trudno określić, co po niej nastąpi³¹.

Dopełnieniem koncepcji tożsamości transkulturowej w ujęciu Wel-scha i wzbogaconej przez jej kolejne wyznaczniki może się stać propozycja transkulturowego kapitału autorstwa Urlike Meinhof i Anny Triandafyllidou, kładących nacisk na transnarodowy wymiar migrujących jednostek³². Meinhof i Triandafyllidou posługują się pojęciem „transkulturowego kapitału” w celu opisanego wieloaspektowego charakteru umiejętności artystów-migrantów z kontynentu afrykańskiego. Teoria kapitału transkulturowego

[...] jest koncepcją heurystyczną, która pozwala nam opisywać i interpretować zróżnicowane zasoby, które muzycy-migranci mobilizują, aby móc utrzymywać się ze swojej muzyki w kontekście emigracji³³.

Kapitał transkulturowy obejmuje formy wszystkich trzech typów kapitału zidentyfikowanych przez Jeana Bourdieu (ekonomiczny, społeczny i kulturowy) w jego koncepcji symbolicznego kapitału³⁴. W przeciwieństwie jednak

³¹ J. Romanowska, *op.cit.*, s. 191–192.

³² Zob. *ibidem*; U. Meinhof, A. Triandafyllidou, *Beyond the Diaspora. Transnational Practices as Transcultural Capital* [w:] *Transcultural Europe. Cultural Policy in a Changing Europe*, eds. U.H. Meinhof, A. Triandafyllidou, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2006, s. 200–222.

³³ Zob. „[...] transcultural capital is a heuristic concept which allows us to describe and interpret the varied resources which migrant musicians mobilize so as to be able to make a living from their music in a migration context” (N. Kiwan, U. Meinhof, *Music and Migration. A Transnational Approach*, „Music and Arts in Action” 2011, no. 3, s. 8).

³⁴ A. Triandafyllidou, *Sub-Saharan African Immigrant Activists in Europe. Transcultural Capital and Transcultural Community Building*, „Ethnic and Racial Studies” 2009, no. 1, s. 102.

do propozycji Bourdieu koncepcja kapitału transkulturowego kładzie nacisk na kreatywność i strategiczne działanie w życiu społecznym grup migrantów i mniejszości, „obejmuje sposoby, w jakie wielu (post)imigracyjnych muzyków utrzymuje bardzo znaczące więzi z ich krajami pochodzenia, oraz sposoby, w jakie te powiązania wpływają na ich kreatywność”³⁵. Posiadanie transkulturowego kapitału polega na „strategicznym wykorzystaniu wiedzy, umiejętności i sieci nabytych przez migrantów dzięki powiązaniom z krajem i kulturami pochodzenia, które uaktywniają się w nowych miejscach zamieszkania”³⁶. Kapitał transkulturowy można rozumieć też jako: wiedzę, informacje, znajomości i połączenia, które wynikają z wymiany kulturowej między dwiema rzeczywistościami migrantów – przyjmującą i pochodzenia. To także zaplecze społeczne i ekonomiczne, jakim dysponują migranci³⁷. Koncepcja transkulturowego kapitału może również zostać odniesiona do zagranicznych tancerek flamenco, które przekuwają go w kapitał ekonomiczny.

Urlike Meinhof oraz Nadia Kiwan poszerzają teorię transkulturowego kapitału o kolejny element – koncepcję tak zwanych ludzkich hubów (*human hubs*). Przedstawiając ją, badaczki wymieniają wiele typów hubów. Ponadnarodowe sieci, w ramach których działają muzycy-migranci, są zatem tworzone przez huby: ludzkie (*human hubs*), przestrzenne (*spacial hubs*), instytucjonalne (*institutional hubs*) i przypadkowe huby (*accidental hubs*)³⁸. W kontekście niniejszego tekstu najważniejsze są *human hubs*. Koncepcja jednostek jako ludzkich hubów to odpowiedź na pytanie o relację muzyków i migracji w procesach globalizacji. Jednostki zdaniem badaczek mogą się angażować w procesy globalizacji i być aktywnymi elementami globalizacyjnych sił, mają zatem realną sprawczość³⁹. Meinhof i Kiwan analizują przypadki ludzi, którzy przeszczepiają swoją rdzenną kulturę (muzykę) na teren państw przyjmujących (jak ich zdaniem dzieje się w wypadku muzyków z krajów afrykańskich). Artyści to dla badaczek brokerzy kultury, którzy mają realny wpływ na procesy globalizacji⁴⁰. Posiadają oni transkulturowy kapitał, który wykorzystują, mediując między dwiema rzeczywistościami – kraju pochodzenia i kraju przyjmującego.

³⁵ „Transcultural capital captures the ways in which many (post-)migrant musicians maintain highly meaningful links with their countries of origin and the ways in which these links inform their creativity” (N. Kiwan, U. Meinhof, *op.cit.*, s. 8).

³⁶ „Trans-cultural capital involves the strategic use of knowledge, skills, and networks acquired by migrants through connections with their country and cultures of origin which are made active at their new places of residence” (A. Triandafyllidou, *op.cit.*, s. 94).

³⁷ T. Martin, *Transnational Flamenco. Exchange and the Individual in British and Spanish Flamenco Culture*, Leeds: Palgrave Macmillan 2020, s. 248.

³⁸ N. Kiwan, U. Meinhof, *op.cit.*, s. 6.

³⁹ *Ibidem*, s. 9.

⁴⁰ T. Martin, *op.cit.*, s. 247–248.

Pojęcie ludzkich hubów również może być sposobem pogłębienia myśli Welscha o transkulturowych sieciach. Kiwan i Meinhof twierdzą, że w omawianych przez nie hubach zachodzi wymiana kulturowa zarówno w wymiarze horyzontalnym, w którym odbywają się przepływy informacji, jak i wertykalnym, w którym ludzie, miejsca oraz instytucje wchodzą ze sobą i w odgórne, i w oddolne relacje⁴¹.

Koncepcję transkulturowego kapitału i używających go jednostek – ludzkich hubów wykorzystuje Tenley Martin, autorka monografii *Transnational Flamenco. Exchange and the Individual in British and Spanish Flamenco Culture*⁴². Zdaniem badaczki różne kultury muzyczne podróżują i globalizują świat, który staje się coraz mniej skupiony na etniczności czy narodowości, a bardziej na tożsamości jednostkowej⁴³. Takie spojrzenie stawia flamenco w postnarodowym świetle. Muzykolożka zgłębiająca sceny flamenco w Hiszpanii (w Sewilli i Madrycie) oraz w Wielkiej Brytanii twierdzi, że flamenco jest w dużej mierze rozprzestrzeniane na świecie przez cudzoziemców, którzy posiadają transkulturowy kapitał będący mieszkanką tego, co wynieśli z andaluzyjskiej społeczności flamenco i ze społeczności państw swego pochodzenia⁴⁴. Wykorzystywany przez nich transkulturowy kapitał zostaje również przekuty w kapitał ekonomiczny w krajach ich pochodzenia. Modyfikując teorię ludzkich hubów, Martin pokazuje, jak jednostki będące kosmopolitycznymi hubami, wyposażonymi w znajomość kultury kraju pochodzenia i przyjmującego, muszą mediować, by zbilansować kapitał ekonomiczny i kulturowy⁴⁵. Używają swoich transkulturowych zasobów, aby stworzyć globalną wersję kultury flamenco. Globalne sceny flamenco są zatem naznaczone globalnością i lokalnością⁴⁶. Według Martin badane przez nią jednostki – kosmopolityczne huby – budują transkulturowy kapitał, zawierający w sobie kapitały kulturowy i społeczny, oba zgromadzone w Hiszpanii i Wielkiej Brytanii. To ostatecznie pozwala im zbić kapitał ekonomiczny w Wielkiej Brytanii. Opisany mechanizm można również odnieść do moich rozmówczyń, co pokażę w dalszej części tekstu.

⁴¹ N. Kiwan, U. Meinhof, *op.cit.*, s. 6.

⁴² T. Martin, *op.cit.* Co ciekawe, Tenley Martin i ja prowadziłyśmy nasze badania w Sewilli niemal w tym samym czasie, ale nigdy nie miałyśmy okazji się spotkać i poznać. Przeprowadziłyśmy nawet kilka wywiadów z tymi samymi osobami oraz uczestniczyłyśmy w tych samych pokazach flamenco w Sewilli. Każda z nas jednak inaczej zdefiniowała grupę badawczą. Mnie interesowali obcokrajowcy, którzy przynajmniej w założeniu nie chcą wracać do państw swego pochodzenia, Brytyjkę zaś również ci powracający. Obie przyjęłyśmy inny teoretyczny punkt odniesienia: ja ten skupiający się na transkulturowości/transkulturowości i tożsamości transkulturowej, Martin natomiast posługiwała się jako nadrzędną kategorią transnarodowości.

⁴³ *Ibidem*, s. 263.

⁴⁴ *Ibidem*, s. VIII.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 261.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 247–249.

Trzy tancerki – trzy transkulturowe tożsamości

Odwołując się do nakreślonych wcześniej koncepcji, pragnę przybliżyć historii trzech tancerek flamenco – cudzoziemek, których trajektorie życia doskonale moim zdaniem ilustrują koncepcję tożsamości transkulturowej. Te trzy kobiety konstruują swój transkulturowy kapitał, mediując między kilkoma rzeczywistościami kulturowymi i narodowymi. Są też podmiotami transkulturowymi i transkulturowanymi, łączącymi zróżnicowane doświadczenia kulturowe. W trakcie rozmów zadałam im pytanie o ich ostatnie dziesięć lat życia. Bardzo ważne było dla mnie, by odpowiedziały na trzy pytania, które znały sprzed 10 lat: Czy obcokrajowiec jest w stanie być autentyczny we flamenco? Czy i co obcokrajowcy wnoszą do flamenco? Co sprawia największą trudność cudzoziemcom tańczącym flamenco? Zastanawiało mnie, jak ich nowsze doświadczenia wpłynęły na postrzeganie miejsca obcokrajowców – a więc również ich samych – we flamenco.

Megumi

Megumi to tancerka, której ojciec jest Włochem, a matka Japonką. Tancerka do 19. roku życia mieszkała w Rzymie, a większość wakacji spędzała w Japonii. Właśnie podczas wakacji w Japonii, w wieku 12 lat, po raz pierwszy przypadkowo zetknęła się z flamenco. Po powrocie do Rzymu rozpoczęła regularną naukę. Po kilku latach wystartowała w konkursie tańca flamenco odbywającym się w Turynie⁴⁷, w którym zajęła drugie miejsce. W ramach nagrody sfinansowano jej miesięczny pobyt w Sewilli i naukę w tamtejszych szkołach tańca. Po tym doświadczeniu, mimo że miała podjąć studia w szkole projektowania ubioru, krótko po powrocie do domu zdecydowała o przeprowadzce do Sewilli. W ten sposób mając 19 lat, przy pełnym wsparciu rodziny, tancerka rozpoczęła nowy etap życia. Pobyt w Sewilli określa mianem *cuento magico* – „magicznej bajki”⁴⁸, w której bez pośpiechu mogła się skupiać wyłącznie na swojej pasji. Według jej obecnej narracji dni upływały jej na zabawie i na tym, co najbardziej kochała – na lekcjach, tańcu i pokazach w *tablaos*⁴⁹, spotkaniach z przyjaciółmi oraz ćwiczeniach. Nie bez znaczenia pozostaje to, iż tancerka przebywała w transkulturowej przestrzeni obcokrajowców

⁴⁷ Concorso Internacional de Baile Flamenco Puro – jeden z najbardziej otwartych na obcokrajowców konkursów tańca flamenco, cieszący się bardzo dobrą renomą. Powstał z inicjatywy tancerza i choreografa Manuela Betanzosa oraz włoskiej nauczycielki i choreografki Moniki Morry. Od 2019 roku konkurs odbywa się w hiszpańskim mieście Jerez de la Frontera. Oficjalna strona konkursu: <http://www.concursoflamencopuro.it/presentacion-y-objetivos/> [dostęp: 14.06.2023].

⁴⁸ O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty w tej części tekstu są zaczerpnięte z wywiadu z Megumi.

⁴⁹ *Tablaos* to miejsca występów flamenco (np. bary czy tawerny) (za: M. Wieczorek, *Flamenco. Studium z antropologii semiotycznej*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2018, s. 202).

i autochtonów, których łączył jeden cel – zdobycie jak największych umiejętności we flamenco, ale też „prześiąknięcie życiem flamenco” (*sentir flamenco / ser flamenco*). Wszystko robiła *con gusto* – z przyjemnością. Sama artystka żartobliwie nazwała ten stan „emeryturą w wieku 20 lat” (*jubilación de los 20 años*). Miała poczucie niezależności, a jej znajomości z obcokrajowcami zaowocowały przyjaźniami na całe życie. W pewnym jednak momencie – po 6–7 latach w Sewilli, zrozumiała, że aby rozwinąć się jeszcze bardziej, musi wyjść poza rzeczywistość, w której żyła. Udało jej się dostać do prestiżowego konserwatorium tańca (Conservatorio Superior de Danza „María de Ávila”) w Madrycie, a to przesądziło o jej przeprowadzce do stolicy Hiszpanii.

Etap madryckiego konserwatorium Megumi rozpatruje jako niezwykle trudny – pełen cierpienia i rozczarowań oraz ciągłego zmęczenia. Podczas zajęć, które bardzo obciążały jej ciało, była obecna, inaczej niż w Sewilli, ciągła rywalizacja. To zniechęciło tancerkę do uczestniczenia w społecznym życiu flamenco. Zrozumiała też, że w Madrycie dużo trudniej nawiązać znajomości w społeczności flamenco⁵⁰. Omawiane doświadczenie bardzo zmieniło jej stosunek do flamenco i ją samą. Jak mówi, stała się dużo silniejsza i zdystansowana do środowiska flamenco. Warte odnotowania jest to, że Megumi ukończyła konserwatorium i obroniła pracę dyplomową, która dotyczyła tożsamości transkulturowej Japończyków zajmujących się flamenco i w związku z nią zrobiła wywiady z nestorami, a zarazem największymi gwiazdami flamenco w Japonii – Shojim Kojimą, Masami Okadą i Yoko Komatsubarą⁵¹. Rozmawiała ponadto z przedstawicielami młodszych generacji flamenco mediującymi między Japonią a Hiszpanią. To doświadczenie również zmieniło jej stosunek do flamenco. Przyznaje, że dzięki napisaniu pracy dyplomowej lepiej rozumie, co łączy obie te kultury, i widzi w sobie więcej japońskości,

⁵⁰ Znajomości te są konieczne, ponieważ tancerze flamenco nie występują na scenie sami. Towarzyszą im muzycy, wraz z którymi tworzą oni jeden organizm. Podczas typowego występu flamenco zobaczymy tancerza/tancerkę, śpiewaka/śpiewaczkę, gitarzystę/gitarzystkę i ewentualnie osobę, która gra na perkusyjnym instrumencie – cajonie i akompaniuje muzykom klaskaniem charakterystycznym dla flamenco.

⁵¹ M.V. Pietroniro, *Identidad transcultural en el flamenco. Miradas desde y hacia Japón*, niepublikowana praca dyplomowa napisana pod kierunkiem Rafaeli Carrasco na kierunku: Pedagogía Estilo Flamenco Itinerario Danza Profesional, w Conservatorio Superior de Danza „María de Ávila” w 2021 roku w Madrycie.

Przy tej okazji należy zaznaczyć, że flamenco cieszy się w Japonii bardzo dużą popularnością. Szacuje się, że ok. 80 tysięcy Japończyków to tzw. *aficionados al flamenco* – osoby, których pasją jest flamenco i z tego powodu uczestniczą w jakiejś formie zajęć flamenco (za: M. Mora, *Japón pata negra*, https://elpais.com/diario/2005/06/12/eps/1118557608_850215.html [dostęp: 15.08.2023]). Samo flamenco po raz pierwszy pojawiło się w Japonii w latach 20. XX wieku, a w latach 60. XX wieku pierwsi japońscy uczniowie przyjechali do Hiszpanii, wśród nich wspomniani w tekście Shoji Kojima i Yoko Komatsubara (za: K. Shikaze, *Flamenco en Japón, flamenco de Japón*, „La Nueva Alborea” 2009, n° 10, s. 38).

niż podejrzewała. Jej zdaniem *grito gitano* – romskie zawrodoenie / krzyk – w pełni oddaje poczucie alienacji Japończyków w ich własnym społeczeństwie, które rządzi ich życiem i narzuca im reguły postępowania. Japończycy we flamenco znajdują wytchnienie od ról społecznych, które odgrywają. Według tancerki dzięki flamenco przez moment mogą się stać kimś innym.

Po ukończeniu konserwatorium, aby zdystansować się od flamenco, Megumi rozpoczęła studia magisterskie z zarządzania w kulturze. Podjęła również pełnoetatową pracę biurową. W pewnym momencie przestała bowiem wierzyć we flamenco jako realną ścieżkę swojej kariery. Ostatecznie uznała, że nie może zmarnować szansy, którą dostała, jednak tym razem skupiła się na dydaktyce flamenco jako dającej więcej stabilizacji niż praca w *tablaos*. Megumi uczy flamenco w najbardziej znanej madryckiej szkole Amor de Dios oraz od czasu do czasu występuje. Obecnie rozbudowuje swoje *social media*, by dotrzeć do większej liczby potencjalnych uczniów. Podczas tegorocznych wakacji występowała też w japońskich *tablaos*. Współpracuje także z madryckimi muzykami *taiko* – grającymi na tradycyjnych japońskich bębnach – jej drugiej wielkiej pasji⁵². Megumi przyznaje, że duży wpływ na jej ścieżkę życia miało poznanie partnera – Hiszpana, który nie ma żadnych związków z flamenco. Pozwoliło to jej zdystansować się od andaluzyjskiej formy wyrazu, ale również dało dodatkową motywację do pracy i pobytu w Madrycie.

Megumi, mediując między trzema rzeczywistościami kulturowymi – japońską, włoską i hiszpańską – stanowi wręcz książkowy przykład jednostki na wskroś transkulturowej. Pytana o to, czy obcokrajowcy mogą być „prawdziwymi flamencos”, odpowiada, że pochodzenie artysty nie wydaje się ważne, jeśli kocha się tę sztukę. Niemniej jest przekonana, że tym, którzy pochodzą z Andaluzji, jest łatwiej, ponieważ już na starcie władają językiem, którym posługuje się flamenco, co nie znaczy wszak, że cudzoziemiec nie mógłby się nauczyć tego języka. Bycie z zewnątrz daje więcej motywacji, by być coraz lepszym, by pogłębić swoją wiedzę, nie rozleniwic się i pojąć głębię flamenco. W odpowiedzi dotyczącej tego, co jest najtrudniejsze w tym tańcu, mówi: „zrozumieć jego esencję i tańczyć na sposób flamenco” (*entender la esencia del flamenco, bailar flamencamente*), co można osiągnąć tylko, gdy zrozumie się poszczególne *palos* – ustalone przez tradycję formy / style śpiewu i tańca flamenco o charakterystycznym metrum i strukturze, a także mieć odpowiednią ekspresję cielesną. „Być flamenco to nie kopiować, to zrozumieć jego głębię” (*Ser flamenco, es no copiar; es entender su profundidad*). Co ciekawe, obecnie najważniejsze we flamenco jest dla niej to, co czuje, kiedy tańczy, a nie ludzie, którzy mieliby budować społeczność flamenco. Tancerka zwraca uwagę na to, jak trudno utrzymać się z flamenco. Gorzko zauważa, że

⁵² Tancerka twierdzi, że gdy mniej więcej 7 lat temu usłyszała dźwięk *taiko*, pierwszy raz od dawna poczuła to, co towarzyszyło jej, gdy założyła po raz pierwszy buty do flamenco.

tylko niektórzy uprzywilejowani mogą żyć z tańca. Zaczęła także szyć (w jej rodzinie było wielu krawców i zawsze chciała do tego powrócić), jednak na razie wyłącznie hobbystycznie. Teraz chce dzielić swoje życie między flamenco, szycie i związek. W kontekście budowania transkulturowej tożsamości warto przytoczyć jej słowa ze wstępu do pracy dyplomowej:

Odkąd sama związałam się z tym środowiskiem, zauważyłam zarówno podobieństwa, jak i różnice między kulturą japońską i hiszpańską. Jako Włoszka japońskiego pochodzenia zawsze byłam zainteresowana tym, jak ludzie postrzegają tożsamość. Przez całe życie zastanawiałam się nad przynależnością do kultury, społeczeństwa, religii i nad tym, co definiuje tę przynależność. Czy to jednostka czuje się częścią grupy, czy też grupa jest odpowiedzialna za przyjmowanie lub odrzucanie jednostek?

W porównaniu z Japończykami mój przypadek jest nieco inny, ponieważ zawsze mieszkałam między dwoma krajami, Włochami i Japonią; przyjmując zwyczaje jednego lub drugiego, w zależności od tego, gdzie się znajdowałam. Utożsamiam się z obiema kulturami, a elastyczność w przechodzeniu od jednej do drugiej nie oznaczała dużej zmiany, kiedy wprowadziłam trzecią, hiszpańską. Z tego powodu zainteresowałam się tożsamością jednostki, która przybywając z drugiego końca świata, przyjmuje zwyczaje bardzo odmienne od tych z miejsca swojego pochodzenia⁵³.

Aniela

Mediująca między trzema rzeczywistościami kulturowymi: tą flamenco, francuską i polską, tancerka, śpiewaczka i nauczycielka Aniela zaczęła tańczyć, mając 17 lat. Wcześniej spotkała się z flamenco kilka razy, jednak ostatecznym impulsem do podjęcia nauki było to, że po doświadczeniach z tangiem argentyńskim (w którym potrzebowała partnera) próbowała znaleźć taniec, który mogłaby wykonywać solo. Tancerka studiowała iberystykę, jednak zaznacza, że wybór tego kierunku nie miał związku z fascynacją flamenco. Po pierwszym

⁵³ „Personalmente desde que me he involucrado en este ambiente, he notado tanto similitudes como diferencias entre la cultura japonesa y la española. Por mi condición de ítało japonesa siempre he tenido interés en la percepción de identidad de las personas. A lo largo de mi vida he reflexionado sobre la pertenencia a una cultura, sociedad, religión, y sobre qué es lo que define esa pertenencia. ¿Es el individuo quien siente ser parte de un grupo o es el grupo que se encarga de acoger o rechazar a los individuos?

Comparado con los japoneses, mi caso es ligeramente diferente porque siempre he estado viviendo entre dos países, Italia y Japón; adoptando las costumbres de uno u otro según donde me encontraba. Me identifico con ambas culturas, y la flexibilidad de trasladarme de una a otra no ha supuesto un gran cambio cuando introduce una tercera, la española; por esta razón surgió en mí el interés hacia la identidad de una persona que viniendo del otro lado del mundo adopta unas costumbres muy diferentes a las de su lugar de procedencia” (M.V. Pietroniro, *op.cit.*, s. 5).

roku studiów pojechała na dwa tygodnie do Granady, by uczyć się tańca. Następnie co roku przyjeżdżała na miesiąc do Sewilli. Na piątym roku studiów wyjechała do Sewilli w ramach wymiany Erasmus. Jak sama mówi: „Już na piątym roku było jasne, że jadę, żeby tańczyć, a przy okazji studiować”⁵⁴. Ostatecznie zdecydowała, że pragnie dalej uczyć się w Sewilli, ale już nie tylko tańca, lecz także śpiewu. W Sewilli poznała swojego obecnego partnera – Francuza wtedy uczącego się gry na gitarze flamenco, jednak niewiążącego z nią swojego profesjonalnego życia. W roku 2016 tancerka-śpiewaczka wróciła do Polski, by następnie przeprowadzić się do Francji w związku z ofertą pracy, którą przyjął jej partner. Warto wspomnieć, że artystka miała okazję wziąć udział w projekcie *J.R.T. sobre Julio Romero de Torres, pintor y flamenco*, przedstawieniu zrealizowanym przez znakomite hiszpańskie tancerki Úrsulę i Tamarę López oraz Leonor Leal. Miało ono premierę podczas jednej z najważniejszych imprez flamenco – Festiwalu w Jerez de la Frontera w 2016 roku, a jedną ze śpiewaczek biorących w nim udział była święcąca obecnie tryumfy na światowych scenach Rosalía. Aniela wraz z argentyńską tancerką o polskim pochodzeniu – Melisą, odpowiadała w przedstawieniu za *palmas*⁵⁵.

Po pobycie w Polsce artystka zamieszkała ze swoim partnerem pod Paryżem, a w 2020 roku przeprowadziła się z nim do Tuluzy. Tancerka porusza się po transkulturowym obszarze wymiany, dzieląc swoje życie zawodowe między Francją i Polską. W obu tych państwach prowadzi zajęcia z tańca i śpiewu, a czasem występuje. W miarę możliwości przyjeżdża do Polski, aby prowadzić warsztaty.

Podobnie jak Megumi Aniela zauważa, że niezwykle trudno jest utrzymać się tylko z flamenco. W porównaniu z życiem w Tuluzie pobyt w Sewilli ocenia jako czas typowo studencki (czas „Erazmusa flamenco”), skupiony jedynie na muzyce i tańcu. Jak twierdzi, życie w Sewilli było dla niej bardzo łatwe – plan jej dnia był podporządkowany wyłącznie flamenco. Obecnie zwraca uwagę na odpowiedzialność, która ciąży na niej jako nauczycielce. Ma ona za zadanie przekazać uczniom zarówno wiedzę teoretyczną dotyczącą flamenco, jak i tę ucieleśnioną, w taki sposób, by jak najlepiej ją zaabsorbowali. Tancerka po wyprowadzce wróciła do Sewilli, ale nie uczestniczyła już w zajęciach jako uczennica. Co ciekawe, zauważa, że gdy wyjedzie się z Sewilli na stałe, niełatwo się do niej wraca. Sama mówi o tym następująco:

⁵⁴ O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty w tej części tekstu są zaczerpnięte z wywiadu z Anielą.

⁵⁵ *Palmas* to „klaskanie w dłonie w rytm muzyki. Istnieją *palmas sonoras* [dźwięczne] oraz *sordas* [głuche, bezdźwięczne]” (zob. E. Dowgiało, *op.cit.*, s. 328). Wykonywanie *palmas* podczas występu flamenco wymaga doskonałego rozeznania w strukturze danego stylu, bardzo dobrego słuchu oraz ciągłej obserwacji tego, co dzieje się na scenie. Doświadczeni *palmeros* i *palmeras* tworzą spektakularne widowiska / słuchowiska rytmiczne.

To jednocześnie twoje miasto, ale to miasto kontynuuje to życie, które już nie jest twoim udziałem. Jest jednocześnie twoje i nie twoje. Nie ma już ludzi, z którymi się tam było. Są miejsca. Nie czułam się tam do końca komfortowo, chciana.

W kontekście relacji interpersonalnych utrzymywanych przez nią w Sewilli stwierdza, że straciła kontakt z większością swoich ówczesnych przyjaciół. To bowiem, co kiedyś ich łączyło, już nie istnieje, a wspólny był dla nich kontekst, który się zmienił.

Tancerka zauważa, że bardzo trudno mieć ciągle taki sam stosunek do flamenco. Wyzwanie stanowi zachowanie równowagi między spełnianiem marzeń związanych z flamenco a życiową stabilizacją. Zwraca uwagę na to, jak ważne jest, by „żyć” (tu używa hiszpańskiego słowa *alimentar*) swoją pasję flamenco w taki sposób, ażeby utrzymać motywację do pracy w sytuacji braku stabilizacji i niestandardowego trybu życia⁵⁶.

Tancerka definiuje flamenco jako swego rodzaju język. „Jeśli nim władasz, możesz porozumieć się z nieznanymi” – mówi. „Być flamenco” (*ser flamenco*) to potrafić wyczuć równowagę między momentami napięcia i relaksu w tańcu. To sytuacja, kiedy widz czuje, że ktoś tańczy, a nie odtwarza choreografię. Flamenco to rozmowa, interpretacja, a nie wykonanie. Zwraca również uwagę na „nakładanie filtru flamenco” na całą rzeczywistość przez osoby zajmujące się tą sztuką. Aniela podkreśla, że flamenco jest w niej niezwykle głęboko zakorzenione – mówi:

[...] ciężko jest mi wyrazić entuzjazm w inny sposób niż za pomocą *óle*⁵⁷. I to w każdym kontekście. Niezależnie od tego, nawet ironicznie, jak z kimś rozmawiam i czy to jest *flamencos*, czy to nie jest *flamencos*, czy mówi po hiszpańsku czy nie, to mi się to *óle* wymyka. Zdarza się też chodzenie ulicą i liczenie kroków w *compasie*⁵⁸ flamenco, [...] albo leci piosenka, a ty w teatrze nie klaszczesz, robisz *palmas*... wewnętrzne żarty flamencowe, język... jako pierwsze przychodzą

⁵⁶ Zajęcia flamenco w pozasewilskiej rzeczywistości zazwyczaj odbywają się późnymi popołudniami i w weekendy. Odpowiednią ilość czasu należy również poświęcić na własną pracę z ciałem oraz na przygotowanie późniejszych lekcji i choreografii.

⁵⁷ *Óle* to bodaj najbardziej popularny okrzyk we flamenco, wykorzystywany podczas różnego rodzaju pokazów. Jego użycie ma świadczyć o czyjejs akceptacji czy zachwycie nad tym, co zobaczył/usłyszał. To element tzw. *jaleo*, czyli spontanicznych okrzyków, które mają zagrzewać artystów do występu. *Jaleos* mogą dochodzić z publiczności, ale też sami artyści mogą ich używać, wyrażając zachwyty, bądź traktować jako środek ekspresji i wzajemnej komunikacji. Ważne, by wszystkie *jaleos* pojawiały się naturalnie, co jest bardzo trudne dla wielu obcokrajowców, nieprzyzwyczajonych do tego, że podczas jakiegokolwiek występu można wyrażać swój podziw inaczej niż przez konwencjonalne klaskanie lub owację na stojąco.

⁵⁸ *Compás flamenco* – „[rytm, takt] – forma miary czasu w różnych stylach flamenco, która jest związana z konkretną strukturą harmoniczną danego stylu” (zob: E. Dowgiąło, *op.cit.*, s. 327).

mi często słowa hiszpańskie. Większość bliskich znajomości, jakie zawiązałam, powstała przez flamenco, wspólne wspomnienia flamenco, ruch, tożsamość taneczna.

Tancerka nawiązuje też do zagadnienia genetycznej marki jakości we flamenco. Zauważa, że mimo zdobycia odpowiednich tanecznych i śpiewaczych umiejętności i pozbycia się w związku z tym niepewności charakterystycznej dla cudzoziemców we flamenco cały czas cieszy się, gdy ktoś jej mówi, że „nie powiedziałały, że pochodzi z Polski”. Przytacza również wiadomość, którą wysłała jej nauczycielka Hiszpanka po obejrzeniu któregoś z jej występów: „Ty jesteś Romką, zawsze to wiedziałam” (*Tu eres gitana, siempre lo supe*)⁵⁹. Sama o sobie dodaje żartobliwie, że jest „adoptowaną córką flamenco”. Tak jak Megumi sądzi także, że obcokrajowiec może być „prawdziwym flamenco”, jeśli tylko będzie wystarczająco ciężko pracował. Gdy dopytuje ją o to, co miałyby znaczyć „bycie flamenco” (*ser flamenco*), odpowiada, że chodzi o „swobodną interpretację muzyki flamenco przy zastosowaniu klasycznych dla flamenco ruchów z jego kanonu”. Coś, co jak twierdzi, niezwykle trudno opisać. Uważa też, że we flamenco sztuka rzemieślnicza może być w pewien sposób ważniejszy od emocji, choć ekspresja również jest tym, co sprawia obcokrajowcom bardzo dużo trudności.

Artystka zastanawia się, w jakim stopniu zagadnienie narodowości ma znaczenie dla relacji artysty z flamenco. Jej zdaniem być może istnieje coś dużo bardziej osobistego i niedookreślonego niż nasza cudzoziemskość, co się wnosi do flamenco. Analizuje też swoją cielesność przez pryzmat transkulturowej wymiany, jakiej ciało zostało poddane w kontakcie z flamenco:

Moim odkryciem tegorocznym jest to, że my, nie zdając sobie z tego sprawy, mamy ciało flamenco. To flamenco nam weszło w ciało i ono już tam jest, i nawet osoby, które cię nie znają, a są wrażliwe na taniec, na ruch, na postawy, rozpoznają w twoim ciele flamenco.

Sofía

Sofía, artystka i nauczycielka chilijskiego pochodzenia, zaczęła tańczyć w wieku 5 lat, a mając 18 lat, przy wsparciu rodziców, wyjechała do Sewilli, by poszerzać swoje umiejętności. Postanowiła, że taniec flamenco stanie się jej zawodem⁶⁰. Tancerka twierdzi, że pobyt w Sewilli dał jej pewność siebie, pozwalającą na rozpoczęcie samodzielnej kariery. W wieku 21 lat zdecydowała o powrocie do Chile, by tam budować zawodową ścieżkę, która zapowiadała

⁵⁹ Być może bardziej precyzyjnie należałoby przetłumaczyć to zdanie jako: „Ty jesteś Cyganką, zawsze to wiedziałam”. Celowo używam jednak formy „Romka” jako tej, która jest mniej wartościująca i stygmatyzująca w polskim kontekście.

⁶⁰ Warto przy tej okazji zauważyć, że poziom tancerzy flamenco w Chile jest bardzo wysoki. Częściowo ma to związek z obecnością licznej hiszpańskiej diaspory.

się bardzo obiecująco. Sofia pragnęła tworzyć własne dzieła wykraczające poza tradycyjne flamenco, na którym skupiała się w Sewilli. W tym czasie uczyła się też technik tańca współczesnego i ekspresji cielesnej w Madrycie. Po powrocie do kraju swego pochodzenia tańczyła również w finansowanym z państwowych środków zespole tańca flamenco. W Chile wcieliła się w rolę nie tylko tancerki, ale i choreografki oraz organizatorki przedstawień. Zaczęła bardziej interesować się tańcem jako formą terapii. Po niedługim czasie zrealizowała autorską serię przedstawień, w których flamenco było najważniejszym medium. To doświadczenie pozwoliło jej wykorzystać wszystkie zasoby zdobyte w Sewilli. Gdy omawiane przedsięwzięcie dobiegało końca, tancerka zachorowała. Po kilku miesiącach zdiagnozowano u niej reumatoidalne zapalenie stawów (RZS). W ciągu kilku miesięcy wszystko to, na co przygotowywała się w Sewilli, zeszło na drugi plan. Wydawało się, że ścieżka tanecznej kariery została dla niej zamknięta. Tancerka zaczęła żyć z chronicznym bólem i objawami depresji. Przestała tańczyć na cztery lata, jednak flamenco, poprzez muzykę, nadal było obecne w jej życiu. W związku z chorobą Sofia musiała na nowo zdefiniować swoją zawodową ścieżkę. Zajęła się produkcją naturalnych kosmetyków i cukiernictwem, które zawsze było obecne w jej życiu. Szczęśliwie, dzięki dobrze dobranej kuracji wyciszającej RZS, krok po kroku tancerka zaczęła wracać do zdrowia i do flamenco. Wtedy przeprowadziła się ze swojego rodzinnego miasta Viña del Mar do Santiago de Chile. W wieku 28 lat w stolicy dostała szansę pracy w prywatnym klubie zrzeszającym migrantów z Hiszpanii i ich potomków jako nauczycielka tańca flamenco na różnych poziomach nauczania. Sofia występuje również w *tablaos*. Flamenco jest jej jedynym źródłem utrzymania. Dziś taniec, który wykonuje, to fuzja flamenco i innych technik pracy z ciałem, zaczerpniętych głównie z tańca współczesnego. Obecnie Sofia skupia się przede wszystkim na ekspresji emocji w tańcu.

Pobyt w Sewilli tancerka opisuje jako ogromną przyjemność płynącą z możliwości tańczenia i cieszenia się najprostszymi elementami egzystencji. Mówi wręcz, że był to najlepszy okres w jej życiu. Twierdzi, że w Sewilli towarzyszył jej duży spokój. Pytana o chęć powrotu do tego miasta odpowiada, że wróciłaby tam, stawiając sobie za cel coś całkowicie innego niż dziesięć lat temu. Wtedy znalazła się tam, by zostać jak najlepszą tancerką, dziś pojechałaby po to, żeby czerpać przyjemność z tańca. Choroba uzmysłowiła jej, że bez niego nie może się w pełni zrealizować i jest nieszczęśliwa. Sofia znajduje we flamenco, ale i w tańcu w ogóle, szczęście i uczucie spełnienia, których nie zaznała nigdzie indziej. W kontekście swojego pobytu w Sewilli z perspektywy czasu zauważa: „Towarzyszy mi dużo nostalgii za miastem, ale nie poczucie przynależności” (*Hay mucha añoranza de la ciudad y del momento pero no una sensación de pertenencia*)⁶¹.

⁶¹ O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty w tej części tekstu są zaczerpnięte z wywiadu z Sofią.

Pytanie, które tancerka postawiła przed sobą po chorobie, to: „Jak i dlaczego wracam do flamenco” (*¿Cómo y por qué vuelvo al flamenco?*). Odpowiedź zajęła jej sporo czasu. Momentem przełomowym był performans, który stworzyła, by pogodzić się ze zmianami, jakie zaszły w jej życiu. W krótkiej formie przedstawiła w nim swoją historię flamenco – od tańca tradycyjnego, któremu poświęciła wiele lat życia, poprzez „agonię, ale też furję flamenco” (*agonía, pero también la furia flamenca*), aż do przepoczwarczenia się, przy użyciu „koncyliacyjnych ruchów ciała” (*los movimientos conciliadores*), w tancerkę, dla której flamenco staje się jednym z, ale nie jedynym środkiem wyrazu. Sofia traktuje flamenco nie jako cel, lecz jako formę ekspresji, na której jej ruch się nie kończy. Obecnie dużo więcej myśli o czerpaniu przyjemności z tańca niż o byciu jak najlepszą tancerką. Takie postrzeganie własnej ścieżki flamenco czyni ją szczęśliwszą. Czuje również dużą odpowiedzialność za swoich uczniów i za swoje życie. Jest bardzo szczęśliwa, że może robić zawodowo to, co kocha. Flamenco umożliwia jej wyrażenie swojej tożsamości w taki sposób, jaki najbardziej jej odpowiada. We flamenco, ale też w tańcu w ogóle, może harmonijnie ucieleśnić dualizm swojej osobowości – delikatność i furję, które, jak twierdzi, w niej tkwią.

Tancerka konstatuje, że gdy mieszkała w Sewilli, najtrudniejsze we flamenco były dla niej pewne elementy techniki oraz znalezienie swojego miejsca jako Chilijki w zamkniętej społeczności flamenco. Wtedy pragnęła „poznać swoją tożsamość przez taniec i zestawić ją ze swoją chilijskością” (*conocer mi identidad a través del baile y compilarla con mi chilenidad*). Obecnie skupia się na swojej przyszłości. Dystansuje się do romantycznej relacji z flamenco i skupia się na zapewnieniu sobie stabilizacji finansowej. To sytuacja, w której traktuje flamenco jako pracę, a dopiero potem pasję.

Zdaniem artystki obcokrajowcy wnoszą do flamenco doświadczenie kulturowe związane z porzuceniem własnej kultury. Dają mu również rodzaj nieskrępowanej wolności wynikającej z braku ścisłej przynależności:

Cudzoziemcy wnoszą do flamenco doświadczenie kulturowe związane z pozostawieniem za sobą swojej ziemi i swojej własnej kultury, żeby móc tę kulturę zintegrować z flamenco. Wolność i brak poczucia przynależności [do kultury flamenco – dop. J.R.] pozwalają im zajść dalej niż osobom z Andaluzji, które żyją mocno tam zakorzenione, nie wyjeżdżając ze swojego miasteczka nigdy w życiu. To wolność terytorialna i kulturowa, która pozwala obcokrajowcom przyjechać do Hiszpanii i wyjechać z Hiszpanii. Brak przynależności czyni cię wolnym⁶².

⁶² „Los extranjeros aportan al flamenco la experiencia cultural de haber dejado atrás sus tierras y sus propias culturas para poder integrarlas al flamenco. Esa libertad y no pertenencia. Creo que es lo que les hace llegar más lejos que [...] las personas andaluzas que se dedican al flamenco [...] muchos de ellos no habían salido siquiera de su pueblo [...]. Es la libertad cultural y territorial, el hecho de no ser de España los hizo llegar a España y salir de España. La no pertenencia te hace libre”.

Zauważa również, że obecnie najtrudniejsze dla niej okazuje się to, aby móc pracować z flamenco i zarabiać wystarczająco. Trzeźwo spostrzega, że to wyzwanie, które łączy wszystkie sztuki sceniczne, „gdy pasja zmienia się w zawód” (*cuando la pasión se convierte en profesión*). Na etapie formacji tanecznej nieposiadanie własnych pieniędzy i brak zarobku nie wydawały się dla Sofii tak dużym problemem. Teraz, gdy jest bardziej pewna siebie i wie, jak wielka to była inwestycja, chce zarabiać. Nie chce uprawiać sztuki dla sztuki.

Transkulturowe tożsamości – transkulturowe historie: podsumowanie

Przedstawione historie trzech tancerek ukazują podobieństwa i różnice w ich transkulturowych życiorysach. Do pewnego momentu ich życie skupiało się niemal wyłącznie na flamenco. To jemu podporządkowano plan ich dnia i to ono było ich główną (jeśli nie jedyną) pasją. Z perspektywy czasu tancerki ujmują ten okres, idealizując go, jako beztroską idyllę. Kobiety były skupione wyłącznie na tańcu, nie musząc jeszcze w pełni martwić się o kwestie finansowe i pracę. Ich obecna sytuacja diametralnie się różni od tej sewilskiej. Wszystkie z uczennic stały się nauczycielkami oraz (używając słów Tenley Martin) kosmopolitycznymi hubami – jednostkami wyposażonymi w transkulturowy kapitał, skupiającymi wokół siebie zróżnicowane grupy osób, dla których wspólnym mianownikiem jest flamenco. Każda z nich mediuje między przynajmniej dwiema rzeczywistościami kulturowymi i stworzyła otwarte na kulturową wymianę przestrzenie. Koresponduje to z opisem transkulturowych kultur autorstwa Katarzyny Dei:

W kulturach transkulturowych traci zatem swoją zasadność opozycja Swój–Obcy, nie sposób bowiem wyznaczyć wyraźnej granicy pomiędzy tymi kategoriami, traci też swoje dotychczasowe znaczenie pojęcie „macierzystości”, rozumianej jako to, co rdzennie odróżniające⁶³.

Nauczycielki przyjęły na siebie odpowiedzialność za swoich uczniów i dzielą się z nimi wypracowanym przez lata transkulturowym kapitałem. Kobiety musiały również wziąć odpowiedzialność za swoje życia i przekuć zgromadzony kapitał transkulturowy w ten ekonomiczny. Doświadczenia wszystkich tancerek nie pozostawiają złudzeń – niełatwo jest zmienić transkulturowy kapitał w ekonomiczny. Każda z nich na pewnym etapie życia i z różnych powodów musiała skonfrontować się z rzeczywistością wykraczającą poza flamenco. Każda z nich przeżyła okres negacji flamenco i swoich wyborów życiowych oraz frustrację i wypalenie, jednak mimo to wracają do transkulturowej ścieżki życia. Wszystkie są zawodowymi tancerkami i nauczycielkami,

⁶³ K. Deja, *Transkulturowość: od koncepcji Wolfganga Welscha do transkulturowej historii literatury*, „Wielogłos” 2015, nr 4, s. 93.

których źródłem utrzymania stało się flamenco. Ich doświadczenia wpisują się w wizję Welscha, dla którego, jak pisze Deja, kultury są „polem stałego procesu negocjacji i transakcji”⁶⁴. Poszerzenie namysłu o kategorię transkulturowego kapitału wydaje się szczególnie ważne w związku z przemianami, jakie zaszły w życiu moich rozmówczyń. O ile w Sewilli skupiały się one na zdobywaniu jak największych umiejętności tanecznych (ewentualnie śpiewaczych), o tyle obecnie jednym z najważniejszych dla nich celów okazuje się przekucie transkulturowego kapitału na ten ekonomiczny, a tym samym zapewnienie sobie stabilizacji finansowej.

W wypadku omawianego tematu niezwykle ciekawe wydaje się zagadnienie transkulturowej tożsamości budowanej przez cielesność i kinetyczność jednostek. Wszystkie trzy kobiety czują, że ich ciało jest, używając słów tancerki z Polski, „ciałem flamenco” – Megumi nazywa je „ciałem uflamencowionym” (*cuervo aflamencado*), Aniela twierdzi: „[f]lamenco weszło nam w ciało i już tam jest”. Kinetyczna tożsamość jawi się również jako transkulturowa – z jednej strony przepełniona flamenco, z drugiej bogata w inne wzorce taneczne, które spotkały na swoich ścieżkach. Stanowią one znakomitą ilustrację dla słów Ewy Rewers: „Intymna przestrzeń ludzkiego ciała staje się [...] miejscem spotkania: nie tyle konfliktu, ile interferencji wartości i norm różnych kultur, a zatem przestrzenią *sui generis* transkulturową”⁶⁵. Podążając za autorką tych słów, należałoby powiedzieć, że ciało tańczące jest również rodzajem przestrzeni transkulturowej. Na ścieżce do określenia kinetycznej tożsamości w transkulturowej przestrzeni ciała wszystkie trzy tancerki negocjują także rodzaj ruchu, jaki chcą wykonywać. Poszerzenie pojęcia przestrzeni transkulturowej o wymiar cielesny wydaje się zatem w tym kontekście bardzo istotne.

Na podstawie pogłębionych wypowiedzi bohaterki wywiadów można w zgodzie z Welschem wysnuć wniosek, że tożsamość transkulturowa to tożsamość, której jednym z wyznaczników jest wolność w podejmowaniu życiowych wyborów. Kategoria tożsamości transkulturowej nawiązuje też do pewnej tymczasowości. Dzięki temu już w samych założeniach okazuje się otwarta na redefinicję, co moim zdaniem stanowi jej wielką zaletę. Pytanie o miejsce jednostek charakteryzujących się transkulturowymi tożsamościami w zglobalizowanej rzeczywistości pozostaje wciąż otwarte. Z kosmopolitycznością mogą bowiem wiązać się samotność i częściowy brak zakorzenienia. Na koniec warto zauważyć, że w konfrontacji z transkulturowymi ścieżkami moich respondentek mit autentycznego, opatrzonego genetyczną marką jakości flamenco ulega dekonstrukcji. Zagraniczne tancerki-nauczycielki,

⁶⁴ *Ibidem*, s. 91.

⁶⁵ E. Rewers, *Transkulturowość czy globalność? Dwa dyskursy o kondycji post-ponowoczesnej* [w:] *Dylematy wielokulturowości*, red. W. Kalaga, Kraków: Universitas 2004, s. 58.

wyposażone w transkulturowy kapitał złożony z wiedzy i umiejętności nabytych zarówno w krajach/kulturach swego pochodzenia, jak i w Hiszpanii, mogą go wykorzystywać bez poczucia niższości.

Spojrzenie na transkulturowość przez pryzmat studium przypadków pozwala ujrzeć eksplanacyjne możliwości tej kategorii, mimo że wciąż pozostaje ona niedoprecyzowana. Brak dookreślenia tego terminu działa moim zdaniem na jej korzyść. Przywoływana w tekście Triandafyllidou jest przekonana, że pojęcia takie jak kapitał transkulturowy mogą być użytecznymi narzędziami do badań empirycznych i do opracowania odpowiednich kategorii analitycznych, które jak najlepiej oddawałyby złożone realia migracji międzynarodowych w XXI wieku⁶⁶. Mam pełne przekonanie, że pojęcie tożsamości transkulturowej również ma ten potencjał. Przeprowadzone po 10 latach wywiady skłaniają mnie ku opinii, że terminy „transkulturowość”, „transkulturowość” oraz ich pochodne, takie jak „tożsamość transkulturowa”, „przestrzeń transkulturowa”, „transkulturowe pole wymiany”, a także „kapitał transkulturowy”, posiadają moc eksplanacyjną i teoriiotwórczą, dlatego warto wykorzystywać ich potencjał w badaniach współczesnych niezwykle złożonych relacji międzykulturowych.

Bibliografia

- Aix Gracia F., *Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte*, Madrid: Fundación SGAE 2014.
- Cruces Roldán C., *Más allá de la música. Antropología y flamenco*, t. 1: *Sociabilidad, transmisión y patrimonio*, Sevilla: Signatura Ediciones 2002.
- Cruces Roldán C., *Más allá de la música. Antropología y flamenco*, t. 2: *Identidad, género y trabajo*, Sevilla: Signatura Ediciones 2003.
- Deja K., *Transkulturowość: od koncepcji Wolfganga Welscha do transkulturowej historii literatury*, „Wielogłos” 2015, nr 4.
- Dowgiało E., *O flamenco polskim piórem... Kulturowe realia i słowne bariery*, Wrocław: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Filologicznej 2018.
- Epstein M., *Transculture. A Broad Way between Globalism and Multiculturalism*, „The American Journal of Economics and Sociology” 2009, no. 1, <http://www.jstor.org/stable/27739771> [dostęp: 12.09.2015].
- Kiwan N., Meinhof U., *Music and Migration. A Transnational Approach*, „Music and Arts in Action” 2011, no. 3.
- Lorente Rivas M., *El flamenco como transculturación*, „Música oral del Sur. Revista internacional” 2005, n° 6, <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/flamenco-transculturacion.pdf> [dostęp: 13.05.2017].

⁶⁶ A. Triandafyllidou, *op.cit.*, s. 114.

- Lorente Rivas M., *Transculturaciones flamencas. Varia inflexiva*, „TRANS. Revista Trancultural de Música” 2004, n° 8, <http://www.sibetrans.com/trans/a197/transculturaciones-flamencas-varia-inflexiva> [dostęp: 20.05.2012].
- Malinowski B., *Kubański kontrapunkt: tytoń i cukier*, przeł. B. Hlebowicz [w:] *idem, Dzieła. Ekonomia meksykańskiego systemu targowego*, t. 13, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2004.
- Martí J., *Transculturación, globalización y músicas de hoy*, „TRANS. Revista Trancultural de Música” 2004, n° 8, <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/188/transculturacion-globalizacion-y-musicas-de-hoy> [dostęp: 1.08.2023].
- Martin T., *Transnational Flamenco. Exchange and the Individual in British and Spanish Flamenco Culture*, Leeds: Palgrave Macmillan 2020.
- Meinhof U., Triandafyllidou A., *Beyond the Diaspora. Transnational Practices as Transcultural Capital* [w:] *Transcultural Europe. Cultural Policy in a Changing Europe*, eds. U.H. Meinhof, A. Triandafyllidou, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2006.
- Mora M., *Japón pata negra*, https://elpais.com/diario/2005/06/12/eps/1118557608_850215.html [dostęp: 15.08.2023].
- Nagy-Zekmi S., *Angel Rama y su ensayística transcultural(izadora) como autobiografía en clave crítica*, „Revista Chilena de Literatura” 2001, n° 58, <http://www.jstor.org/stable/40357004> [dostęp: 30.12.2016].
- Oficjalna strona Concurso Internacional de Baile Flamenco Puro, <http://www.concursoflamencopuro.it/presentacion-y-objetivos/> [dostęp: 14.06.2023].
- Ortiz F., *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Madrid: Catedra 2002.
- Pietroniro M.V., *Identidad transcultural en el flamenco. Miradas desde y hacia Japón*, nieopublikowana praca dyplomowa napisana pod kierunkiem Rafaeli Carrasco, Conservatorio Superior de Danza „María de Ávila”, Madryt 2021.
- Rewers E., *Transkulturowość czy globalność? Dwa dyskursy o kondycji post-ponowoczesnej* [w:] *Dylematy wielokulturowości*, red. W. Kalaga, Kraków: Universitas 2004.
- Romanowska J., *Transkulturowani, transkulturujący. Obcokrajowcy w sewilskiej społeczności flamenco*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR 2023.
- Shikaze K., *Flamenco en Japón, flamenco de Japón*, „La Nueva Alborea” 2009, n° 10.
- Spitta S., *Between Two Waters. Narratives of Transculturation in Latin America*, Houston: Rice University Press 1995.
- Steingress G., *Flamenco postmoderno: Entre tradición y heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico (Escritos 1989–2006)*, Sevilla: Signatura Ediciones 2007.
- Steingress G., *Sobre flamenco y flamencología*, Sevilla: Signatura Ediciones 1998.
- Steingress G., *Sociología del Cante Flamenco*, Sevilla: Signatura Ediciones 2005.
- Steingress G., *...Y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833–1865)*, Córdoba: Almuzara 2006.
- Triandafyllidou A., *Sub-Saharan African Immigrant Activists in Europe. Transcultural Capital and Transcultural Community Building*, „Ethnic and Racial Studies” 2009, no. 1.
- Welsch W., *Tożsamość w epoce globalizacji. Perspektywa transkulturowa*, przeł. K. Wilkoszewska [w:] *Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkoszewska, Kraków: Universitas 2004.

- Welsch W., *Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today* [w:] *Spaces of Culture. City, Nation, World*, eds. M. Featherstone, S. Lash, London: Sage 1999, http://www2.uni-jena.de/welsch/papers/W_Welsch_Transculturality.html [dostęp: 27.01. 2017].
- Welsch W., *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury*, przeł. B. Susła, J. Wieteci [w:] *Filozoficzne konteksty rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, red. R. Kubicki, Poznań: Fundacja Humaniora 1998.
- Wieczorek M., *Flamenco. Studium z antropologii semiotycznej*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2018.
- Wilkożewska K., *Ku estetyce transkulturowej. Wprowadzenie* [w:] *Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkożewska, Kraków: Universitas 2004.

Streszczenie

Trzy tancerki flamenco – trzy transkulturowe historie. Tożsamość transkulturowa dziesięć lat później

Niniejszy tekst, oparty na *case studies*, jest próbą analizy potencjału eksplanacyjnego pojęcia „tożsamości transkulturowej”, wpisanej w szersze ramy takich terminów jak „transkulturowość” i „transkulturowość”. Autorka, nawiązując do przeprowadzonych 10 lat temu badań obcokrajowców tańczących flamenco w Sewilli, wraca do trójki swoich respondentek, by poznać ich późniejsze transkulturowe kroki. Nowe, pogłębione wywiady konfrontuje z badaniami wcześniejszymi i analizuje je przez pryzmat tożsamości transkulturowej, poszerzonej o koncepcję kapitału transkulturowego.

Słowa kluczowe: transkulturowość, transkulturowość, tożsamość transkulturowa, flamenco, taniec

Summary

Three Flamenco Dancers – Three Transcultural Stories. Transcultural Identity Ten Years Later

This text analyses the explanatory potential of the concept of transcultural identity, inscribed in the broader framework of terms such as “transculturality” and “transculturation.” The author refers to a study of foreign flamenco dancers in Seville she conducted ten years ago. In the new research, she goes back to three of her respondents to learn about their subsequent transcultural steps. New, in-depth interviews are confronted with the previous research and analysed through the lens of transcultural identity extended by the concept of transcultural capital.

Keywords: transculturation, transculturality, transcultural identity, flamenco, dance