

Katarzyna Skiba  
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie  
e-mail: katarzyna.skiba@yahoo.com

# Hybrydyzacja klasycznego tańca indyjskiego *kathak* w kontekście południowoazjatyckiej diaspory w Wielkiej Brytanii

## Abstract

### Hybridization of Classical Indian Dance *Kathak* in the Context of South Asian Diaspora in Britain

The article aims to depict the nature and factors of Indian dance hybridity in diaspora in relation to the phenomena of post-colonialism and globalization. On the basis of source materials collected during fieldwork (interviews, participant observation, archive research), conducted among kathak dance communities in London and Birmingham in 2015. The paper discusses the changing functions and meanings ascribed to Indian dance outside India, new trends in its development and the motivations of artists, linked to the demands of cultural policy in Britain. The condition of cultural practice of kathak in England is compared to the situation in India, pointing to the continuous influx of Western ideas and strategies to the community of artists based in India. Hybridity in Indian dance is analyzed as a consequence of colonial 'mimicry' and its present 'reincarnations' in the globalized market of culture.

**Keywords:** cultural hybridization, identity, diaspora, transculturality, classical Indian dance, *kathak*.

Niniejszy artykuł ma na celu ukazanie czynników i przejawów hybrydyzacji tańca indyjskiego w środowiskach diaspory w relacji do zjawisk postkolonializmu i globalizacji. Na podstawie materiałów zebranych w trakcie badań terenowych (wywiady, obserwacje uczestniczące, prace archiwalne), przeprowadzonych w środowiskach tancerzy *kathaku* w Londynie i Birmingham w 2015 roku, zostaną omówione zmienne funkcje przypisywane klasycznemu tańcu indyjskiemu poza Indiami, nowe nurty jego rozwoju oraz stojące za nimi motywacje artystów i uwarunkowania polityki kulturalnej w diasporze. Przedstawienie realiów praktyki *kathaku* w Wielkiej Brytanii zostanie porównane z sytuacją w Indiach, ze wskazaniem na ciągłość importu zachodnich idei, dyskursów i strategii choreograficznych do indyjskich tradycji tańca, od czasów kolonializmu po współczesność.

Hybrydowość w indyjskich sztukach tańca klasycznego można powiązać z konceptem mimikry kolonialnej Homiego Bhabhy (2010) oraz współczesnych „reinkarnacji” tego zjawiska na globalnym rynku kultury. Zdaniem Richarda Schechnera „o ile nawet nie byłaby ona bezpośrednią spadkobierczynią kolonializmu, globalizacja wiele zawdzięcza temu wcześniejszemu okresowi naszej historii”. Kolonizacja stworzyła grunt dla złożonych międzykulturowych performansów: „krajowcy” poznawali i przejmowali język, ubiór, obyczaje, religię i wartości społeczne kolonizatorów. Były to jednak zawsze symulacje niedoskonałe – jak twierdzi Schechner, powołując się na Bhabhę (Schechner 2006: 322–323). Nawet wykształcone na angielskich uczelniach warstwy skolonizowanych społeczeństw uchodziły bowiem „prawie – lecz nie całkiem” – za Europejczyków<sup>1</sup>. Stosowana przez kolonizatorów strategia upodabniania „Innego” (podporządkowanego) do siebie miała usprawniać rządzenie nim. Autorytet kolonizatorów zasadzał się na różnicę między „angielskością a zanglicyzowaniem”, wyznaczonej przez kryterium rasy (Bhabha 2010: 85). „Dyskurs mimikry tworzy się wokół **dwuznaczności**: mimikra, aby była skuteczna, musi nieustannie demonstrować swoje ześlizgiwanie się znaczenia, swój nadmiar, swoją różnicę” (Bhabha 2010: 80). Zreformowany „Inny”, jako przedmiot różnicy, miał być prawie, choć niezupełnie, tożsamością.

Naśladowanie europejskich modeli nazaczyło tożsamość i kulturę kolonialnych społeczeństw niespójnością. W rezultacie kolonialnej mimikry liminalność, ambiwalentność, polisemia, hybrydowość czy fragmentaryczność znamionują postkolonialne kultury. Jak spostrzega Ashis Nandy, zachodnie wartości czy kategorie myślenia zostały trwale wbudowane w struktury umysłów kolonizowanych społeczeństw:

---

<sup>1</sup> Kolonialna edukacja w Indiach, w myśl jednego z jej pomysłodawców – Thomasa Babingtona Macaulaya – miała wykształcić tłumaczy, pośredniczących między rządzącymi a rządzonymi, „klasę ludzi o indyjskiej krwi i kolorze skóry, ale o angielskim smaku, poglądach, moralności i intelekcie (kulturze)”, odwróconych od rodzimej religii – „bałwochwalstwa” (Anderson 1997: 96). Mogli oni imitować, ale nie w pełni odtwarzać „angielskość”, z racji różnicy rasowej.

Ów kolonializm kolonizuje ciała i umysły, wyzwalaając w kolonizowanych społeczeństwach siły wymiany kulturowych priorytetów raz na zawsze. W procesie tym koncept nowoczesnego Zachodu zostaje poszerzony z geograficznej i czasowej jednostki do kategorii psychologicznej. Zachód jest teraz wszędzie – na Zachodzie i poza nim; w strukturach i w umysłach (Nandy 1983: 11).

Z jednej strony w hybrydowości kultur postkolonialnych można zatem dostrzec dziedzictwo kolonializmu oraz przejaw dominujących wpływów Zachodu, które – mimo ustania supremacji politycznej – znalazły kontynuację w hegemonii ekonomicznej i kulturowej.

Z jednej strony hybrydowość kulturowa nie ogranicza się obecnie do zdekolonizowanych społeczeństw i jest dziś rewaloryzowana przez badaczy, takich jak Wolfgang Welsch, jako zjawisko sprzężone z transkulturowością. Welsch (1999) również upatruje początków hybrydyzacji wcześniej niż czasy globalizacji, zwłaszcza w historii kolonialnych podbojów. Badacz ten proponuje nowy sposób opisu kondycji dzisiejszych kultur, zwracając uwagę na ich wzajemne przenikanie się i dyferencjację. Pod wpływem migracji, mediów, globalnych ruchów i ekonomicznych zależności koncepcja kultur pojmowanych jako odseparowane, homogeniczne „wyspy” (Herder) staje się nie do przyjęcia. Obecnie tworzą się nowe sieci transkulturowe, ponad podziałami narodowymi. Nie tylko praktyki i artefakty, ale także jednostki i społeczeństwa stają się hybrydami kulturowymi – amalgamatem różnych stylów życia i norm kulturowych. W rezultacie tożsamości kulturowe nie pokrywają się z tożsamościami narodowymi (Welsch 1999).

Reprezentacje tożsamości narodowych i etnicznych mogą pogłębiać izolację kultur i utrwalać stereotypy. W związku z tym coraz więcej niezachodnich artystów rezygnuje z eksponowania „egzotyki” czy etniczności w swojej sztuce. Wykonawcy tańca indyjskiego podejmują też wysiłki, by zaistnieć na globalnych scenach nie jako „tancerze etniczni”, lecz jako artyści. Dystansując się od konceptów „kultury narodowej”, wzbogacają swój taniec elementami zaczerpniętymi z innych kultur, zwłaszcza tych, które w równej mierze konstytuują ich tożsamości (trans)kulturowe. Hybrydyczność staje się w tym kontekście strategią uniknięcia kategoryzacji na podstawie różnic etnicznych (Hammergren 2009). Jak zauważa Anthony Shay, formy reprezentacji kultur, takie jak taniec, odzwierciedlają nierówne relacje władzy. Pod hasłem wielokulturowości często kryje się tendencja do utrzymania *status quo*, anglo-amerykańskiej wyższości (Shay 2006: 21). Podobne opinie podzielają niektórzy indyjscy choreografowie, jak na przykład zamieszkała w Londynie Shobhana Jeyasingh, która wskazuje na ciągłą reprodukcję dyskursów orientalizmu w klasycznych tańcach indyjskich:

Fikcja „Orientu”, którą tak upodobał sobie Zachód, jako miejsce prostych pewników wiary, egzotycznych kobiet i barwnych rytuałów, ponownie nabrała na sile w oczach widzów, siedzących w swych salonach w Londynie czy Nowym Jorku. To symptom szerszych, nierównych relacji władzy między Wschodem a Zachodem. Zachód jest odwiecznym antropologiem, posiadającym zasoby, aby obserwować, badać i „objasniać” egzotyczne kultury. To rodzaj kolonizacji poprzez kategoryzację i sprawowanie w ten sposób władzy (Jeyasingh 1997: 31).

W odpowiedzi na oczekiwania sponsorów czy organizatorów festiwalu i pokazów tańca wielu artystów (zarówno w Indiach, jak i poza nimi) podtrzymuje stereotypowe reprezentacje „indyjskości” i podziały na Wschód i Zachód. Po szczególnie społeczni aktorzy mają jednak sprawczość, by przeciwstawić się fałszywym identyfikacjom, etykietom czy próbom esencjalizacji (Shay 2006: 25). Wyrazem tego są rozmaite transkulturowe produkcje choreografów *kathaku* osiadłych w Wielkiej Brytanii, takich jak Akram Khan czy Sonia Sabri.

## Hybrydowość postkolonialnych kultur

Wraz ze zmianą kontekstu historycznego, geograficznego i socjopolitycznego przekształca się dynamika interakcji między kulturami europejskimi i kulturami dawnych kolonii. W kolonialnych Indiach u schyłku XIX wieku rdzenne instytucje i tradycje tańca zostały poddane mocnej krytyce społecznej, zainicjowanej przez brytyjskich misjonarzy, administratorów i obrońców praw kobiet. Od lat 30. XX wieku reformatorzy indyjskiej kultury, wywodzący się z nowych elit intelektualnych, czynili starania, by zrehabilitować niektóre z napiętnowanych sztuk tanecznych. Pod wpływem orientalizmu, zachodnich fascynacji kulturą Wschodu oraz wzrastającej fali indyjskiego nacjonalizmu sztuki te zaczęły być poddawane procesom „uklasyfikacji”. W ramach tego indyjscy artyści, nauczyciele, krytycy i teoretycy tańca zaadaptowali do *kathaku* wiele europejskich kategorii estetycznych, standardów „sztuki wysokiej” i praktyk edukacyjno-artystycznych. Można przy tym dostrzec hybrydyzację owych zapożyczeń, które – jak wskazuje Bhabha – stawały się niedoskonałymi imitacjami, dostosowanymi do odmiennych kontekstów. Co za tym idzie, nie tylko więc kultury skolonizowane ulegają hybrydyzacji, lecz także dyskursy i elementy kultur dominujących. Hybrydyzacja mogła stanowić świadomą strategię antykolonialną w ruchach narodowościowych podporządkowanych społeczeństwach (Loomba 2011: 184–185).

W niepodległych Indiach (po 1947 roku) zmodyfikowane sztuki tańca, oficjalnie uznane za klasyczne przez Ministerstwo Kultury czy Sangeet Natak Akademi<sup>2</sup>, zostały objęte patronatem i kontrolą indyjskiego rządu. Pokazy i festiwale „klasycznego tańca indyjskiego” miały służyć reifikacji wspólnoty narodowej jako metafory jej domniemanej „jedności w różnorodności”. Jak zauważył Partha Chatterjee, nacjonalizm w Indiach „powstaje, aby zapewnić sobie wolność od europejskiej dominacji, lecz u samych podstaw tego projektu pozostaje on więzieniem rozpowszechnionej europejskiej mody intelektualnej” (2008: 295). Odzwierciedlenie tego stanu rzeczy można dostrzec w konstruowanych na użytek nacjona-

---

<sup>2</sup> SNA – powołana w 1952 roku przez rząd indyjski Państwowa Akademia Sztuk Performatywnych w celu kultywowania i promowania dziedzictwa kulturowego Indii w formie muzyki, tańca i teatru.

lizmu „kulturach narodowych” zdekolonizowanych społeczeństw i zanalizować jako kontynuację kolonialnej mimikry.

Koncepcja klasycyzmu w tańcu indyjskim, formowana głównie przez elity intelektualne Indii (wyedukowane na styl brytyjski), w dużej mierze zdaje się czerpać z baletu. Konwencje tańca skodyfikowane w traktatach, ustandaryzowana nomenklatura, zinstytucjonalizowany trening, lekcje teorii tańca, demokratyzacja nauczania, koncept choreografii, prawa autorskie – to tylko niektóre przykłady importu europejskich wzorców myślenia o tańcu klasycznym do *kathaku*. Znamienna jest także strategia objaśniania technik klasycznego tańca indyjskiego zgodnie z zachodnimi paradygmatami, obecna zarówno w indyjskich publikacjach<sup>3</sup>, jak i w treningu, zmierzająca prawdopodobnie do ugruntowania jego statusu jako „sztuki wysokiej” na globalnych scenach. *Kathak*, jako jeden z klasycznych tańców indyjskich, zyskując status tradycji reprezentatywnej dla indyjskiego dziedzictwa kultury, paradoksalnie poddany został również swoistej, ideologicznej „kolonizacji” przez zachodnie dyskursy. Jej rozmaite metamorfozy można dostrzec pod hasłem globalizacji<sup>4</sup>. Indyjscy choreografowie wciąż zapożyczają zachodnie idee do objaśniania swej sztuki obcokrajowcom czy też do uzasadniania mnożących się eksperymentów w jej obrębie indyjskim odbiorcom.

## *Kathak* „na emigracji”

*Kathak* i *bharatanatjam* zdobyły szczególną popularność zagranicą, gdzie promowano je jako kulturową reprezentację esencji „indyjskości”<sup>5</sup>. Przedstawiane w ten sposób na angielskich scenach sztuki te miały wzbudzać patriotyczne sentymenty i nostalgię za ojczyzną w kręgach indyjskich migrantów (Lopez y Royo 2002: 11). Obecnie jednak ich funkcja ulega przekształceniu pod wpływem brytyjskiej

---

<sup>3</sup> Na przykład czołowa teoretyczka i historyczka tańca indyjskiego Kapila Vatsyayan omawia technikę klasycznego tańca indyjskiego, stosując francuską nomenklaturę dla podstawowych pozycji w balecie. Zob. Vatsyayan 1992.

<sup>4</sup> Jak ukazał Edward Said (1978), dychotomie, na których opierały się dyskursy orientalizmu i imperializmu, przedstawiały „inne” ludy i ich kultury jako „tradycyjne”, a zatem nienowoczesne, zacofane. „Tradycja” powstała więc jako etykieta, stworzona przez kolonialistów na potrzeby legitymizacji władzy. Następnie została przejęta przez Indusów w celu zakwestionowania istniejących hierarchii, odwrócenia pewnych narracji i budowania narodowej tożsamości – najpierw w toku dekolonizacji, a później w kontekście diaspory (Srinivasan 2002: 20).

<sup>5</sup> Lata 50.–70. XX wieku przyniosły wzmożony napływ indyjskich wirtuozów muzyki i tańca do Wielkiej Brytanii za sprawą lokalnych organizacji, takich jak Asian Music Circle czy Bharatiya Vidya Bhavan w Londynie. W 1982 roku odbył się Festival of India in U.K. w londyńskim Barbican, w ramach cyklu podobnych wydarzeń, sponsorowanych w różnych krajach przez organizacje rządu indyjskiego (głównie Indian Council for Cultural Relations). W 1996 roku zorganizowano Festival of India's South w ramach programu World Circuit Arts, który miał „udostępniać” londyńskim mniejszościom ich własną sztukę i kulturę (Lopez y Royo 2002: 11).

polityki kulturalnej. By uzyskać źródła finansowania z budżetu Wielkiej Brytanii, artyści skłaniają się ku tworzeniu spektakli ukazujących pozytywną wizję multietnicznego kraju, koegzystencji wielu kultur i nowej jakości, jaka wyłania się na tym tle – hybrydowości.

Wzrastająca mobilność tancerzy poszerza przestrzeń transkulturowej wymiany, prowadząc do tego, iż twórczość artystów indyjskich staje się coraz bardziej hybrydowa i polifoniczna. Kontekst diaspory powoduje jednak zmianę modalności tej hybrydowości. Artyści pozostający w Indiach, by nie zostać zdyskredytowanymi na narodowych scenach, poszukują kompromisów między własnym spojrzeniem na tradycję a narzucanym przez państwowe instytucje hegemonicznym dyskursem autentyczności. Tymczasem tancerze z kręgów diaspory dążą przede wszystkim do tego, by dopasować swoją sztukę do kontekstu kraju, w którym żyją. Transformacja *kathaku* w kręgach diaspory poprzez próby przekładu kulturowego, dostosowania tańca do zachodniego paradygmatu sztuki i transkulturowych tożsamości jego twórców oraz odbiorców z jednej strony uwalnia go od dyskursu indyjskiego nacjonalizmu, z drugiej zaś – podobnie jak nacjonalizm – pogłębia jego hybrydowość, redefiniując ją jednak jako nową jakość.

Przełamywanie dyskursu nacjonalizmu często idzie w parze z manifestacją w tańcu złożonych przynależności, jakie konstytuują tożsamości zwłaszcza młodszego pokolenia choreografów mieszkających w Wielkiej Brytanii. W związku z tym niektórzy badacze tańca proponują nowe określenia dla innowacyjnych choreografii, takich jak *Brasian dance* – dla produkcji artykułujących diasporyczną tożsamość (Kaur i Terracciano) czy *postclassical Indian dance* – dla twórczości motywowanej oporem wobec ideologicznych ograniczeń „klasycyzmu” (Lopez y Royo). Warunki treningu prowadzą także do interakcji i umniejszenia podziałów między poszczególnymi nacjami Azji Południowej<sup>6</sup>. Ponadto praktyka *kathaku* przejęta została przez licznych tancerzy i amatorów tańca spoza południowoazjatyckich społeczności, stając się przestrzenią negocjacji transkulturowych, transnarodowych tożsamości.

Owe transnarodowe środowiska tancerzy redefiniują hybrydowość jako pozytywną wartość, noszącą w sobie potencjał uwolnienia indyjskiej sztuki tańca od orientalistycznych waloryzacji i klasyfikacji, opartych na kryterium etniczności. Etykiety *oriental dances*, *ethnic dances* czy *traditional dances* początkowo wyznaczały tańcom indyjskim na globalnych scenach podrzędny status ekspresji „tradycyjnych kultur” – ujmowanych jako dawne, niezmiennie i pozbawione

---

<sup>6</sup> Szkoły tańca indyjskiego w Wielkiej Brytanii bywają miejscem spotkań, kulturowej wymiany i twórczego dialogu między członkami różnych południowoazjatyckich mniejszości. Muzułmanin pochodzenia bangladeskiego (Akram Khan) absorbuje tradycje hinduskiego *guru* (Pratap Pawar), a hinduska z Bengalu (Anurekha Ghosh) czy Pendżabu (Sonia Sabri) uczy się *kathaku* u pakistańskiej muzulmanki (Nahid Siddiqui).

indywidualnego autorstwa praktyki (Foster 2009: 113)<sup>7</sup>. Dopiero wypracowanie standardów techniki w indyjskich akademiach tańca utorowało drogę do dyskusji nad innowacyjnością w łonie sztuk indyjskiego tańca klasycznego.

W istocie sztuka *kathaku* w tradycyjnych społecznościach indyjskich artystów wyróżniała się szerokim polem dla improwizacji, umożliwiającym wyodrębnienie się indywidualnych stylów poszczególnych mistrzów<sup>8</sup>. Zagraniczne trasy wirtuozów *kathaku*, takich jak Birju Maharaj, zainicjowane w drugiej połowie XX wieku, pomogły uświadomić europejskim odbiorcom kompleksowość i wielowymiarowość klasycznych tańców indyjskich. Status *kathaku* podniosło także wprowadzenie go (pod nazwą *South Asian dance*) do programów nauczania na brytyjskich uniwersytetach, opracowanie sylabusów i systemu egzaminów.

## Rola tańca w procesie konsolidacji tożsamości narodowych migrantów

Dużą rolę w zmianie percepcji tańca indyjskiego w diasporze generował system nauczania, związany ze wzmożonym napływem indyjskich imigrantów do Wielkiej Brytanii. W latach 50. do Wielkiej Brytanii przybyło wiele rodzin z Pendżabu i Gudżaratu. Większość członków tej społeczności podjęła studia lub pracę w handlu, medycynie i administracji. Na emigracji podtrzymywali oni rodzime tradycje i wspólne obchody hinduskich świąt, w trakcie których odbywały się zawody, koncerty i pokazy tańców ludowych. Ponieważ wielu z nich posiadało koneksje w Afryce Wschodniej, to właśnie do miejsc ich osiedlenia (jak Birmingham czy Leicester) przybyło około trzydziestu tysięcy imigrantów wydalonych z Ugandy

---

<sup>7</sup> Organizatorzy anglo-amerykańskich festiwali tańca, zachodni folklorysty, artyści i nauczyciele „tańców orientalnych” (tacy jak Ted Shawn i Ruth St. Denis) co najmniej do lat 70. XX wieku sygnowali klasyczne tańce indyjskie etykietą *ethnic dance* lub *traditional dance*. Etykiety te automatycznie lokowały *kathak* w obszarze „kultur tradycyjnych” (będących obiektem badań antropologicznych, z założenia niepodlegających zmianom), a nie sztuk scenicznych, nieustannie ewoluujących dzięki inwencji artystycznej choreografów. O ile domeną *modern dance* miała być kreatywność, baletu zaś – techniczna wirtuozeria, tańce etniczne przedstawiano na Zachodzie jako ucieleśnienie ducha innych kultur i religii. Tradycyjne tańce miały zaś jedynie odtwarzać te same, proste układy, zbiorowego autorstwa, co najwyżej wyróżniające się spontanicznością (Foster 2009: 100). Choreografia, zwykle definiowana jako kreatywny proces tworzenia nowych układów ruchowych, długo pozostawała w przekonaniach zarówno Indusów, jak i nie-Indusów domeną baletu i tańca współczesnego.

<sup>8</sup> W wywiadach z artystami *kathaku* starszego pokolenia wielu z nich wyrażało pogląd, iż nowe warunki systemu treningu w szkołach tańca doprowadziły do zubożenia umiejętności prezentacji tańca solowego, improwizacji i kreatywności w ramach tradycyjnej formy *kathaku*. Indyjscy artyści zaczęli rozumieć choreografię jako produkcję grupową na wzór baletu. Delegowana na studia choreografii do Moskwy w latach 60. XX wieku Maya Rao była przedstawiana jako pierwsza tancerka *kathaku* wykształcona w zakresie choreografii (Khokar 2004: 54).

w 1972 roku. Kontynuowali tu swoje profesje związane z biznesem, a kultura i tradycje, takie jak taniec, stały się środkiem integracji z osiadłą wcześniej społecznością i pielęgnowania tożsamości kulturowej na obczyźnie.

Początkowo to głównie sztuki ludowe, przekazywane w rodzinnym gronie, służyły budowaniu więzi z Indiami i indyjskiej tożsamości narodowej (Brown i in. 2012: 24). Przybyli bezpośrednio z subkontynentu Indusi<sup>9</sup> przedkładali Bollywood nad sztuki klasyczne, pozostające rozrywką elit. Aby rozbudzić zainteresowanie tańcem klasycznym wśród pozostałych członków diaspory, indywidualni nauczyciele prowadzili darmowe lekcje i angażowali dzieci migrantów w szkolne przedstawienia. Rozwój technologii i środków przekazu intensyfikował ten proces, generując popyt na profesjonalnych, stacjonarnych nauczycieli oraz cykliczne warsztaty tańca indyjskiego w skupiskach diaspory.

Lecje tańca wzbudziły zainteresowanie i świadomość różnorodności klasycznych i ludowych form tanecznych Indii również poza społecznością. Indusi upatrywali w nich sposobu powrotu do korzeni i zakotwiczenia w niestałym świecie diaspory. Zwłaszcza dziewczynki były przyprowadzane na lekcje tańca przez rodziców, by dzięki tej aktywności uniknąć westernizacji i absorbować idealny model kobiety indyjskiej<sup>10</sup>. „Nie-Indusi” zaś dostrzegli potencjał obcowania z odmienną kulturą oraz wzbogacenia własnej kultury o nowe elementy. Niektórzy podchodzili do tańca jak do hobby lub formy fizycznej aktywności. Dla innych praktyka *kathaku* stała się środkiem autoekspresji, samorozwoju, budowania pewności siebie, medytacji, formą podróży w inne aspekty bytu oraz praktyki religijnej i duchowej (Brown i in. 2012). Obecnie *kathak* w Wielkiej Brytanii służy zarówno umacnianiu indyjskiej i hinduskiej tożsamości narodowej, jak i propagowaniu multi- i transkulturowości. Komunikaty, jakie ze sobą niesie, bywają ambiwalentne i w różny sposób odczytywane.

## Nowe wyzwania i potrzeba translacji

Z początku brytyjska publiczność miała okazję oglądać przeważnie tradycyjne, solowe spektakle *kathaku*, wykonywane do nagranej uprzednio muzyki, eksponujące walory techniki tego tańca: rytmiczne stopy, serie szybkich piruetów, a także motywy z hinduskiej mitologii, opowiadane za pomocą symbolicznych gestów i ruchów ciała oraz mimiki, dodatkowo objaśnianych przez artystę. Z czasem in-

---

<sup>9</sup> Słowem „Indus” posługuję się w znaczeniu „mieszkaniec Indii” lub osoba pochodzenia indyjskiego. Terminu „hindus” używam na określenie wyznawcy hinduizmu. Analogicznie przymiotnik „hinduski” oznacza „powiązanie z hinduizmem”, a „indyjski” wskazuje na pewną przynależność do Indii.

<sup>10</sup> Choć taniec jest na ogół domeną kobiet, możemy dopatrzeć się w tym podejściu oddziaływania dyskursu hinduskiego nacjonalizmu: kobieta jako strażniczka tradycji i prawdziwych wartości narodu indyjskiego powinna być szczególnie chroniona przed wpływami obcych kultur.



dyjscy choreografowie dostrzegli potrzebę bardziej dogłębnej, kulturowej translacji oraz uatrakcyjnienia przedstawień dużą liczbą tancerzy i obecnością muzyków na scenie. Ponieważ indyjskich artystów nie było jednak zbyt wielu w Wielkiej Brytanii, do współpracy zaczęto zapraszać zachodnich wykonawców, tworząc muzyczno-choreograficzne fuzje, jak na przykład *kathak* tańczony do muzyki klasycznej, jazzu, w rytm afrykańskich bębnów, w zestawieniu z innymi indyjskimi technikami tańca, tańcem współczesnym czy irlandzkim. Łączenie *kathaku* z innymi tradycjami zapewniało przede wszystkim sponsoring.

Jak wynika z wypowiedzi moich respondentów (choreografów oraz członków instytucji wspierających rozwój tańca indyjskiego w Wielkiej Brytanii), potrzeba innowacji w środowisku artystów diaspory jest dziś wręcz pożądana. Zdaniem Miry Kaushik, dyrektor South Asian Dance Alliance w Londynie, podstawowa różnica w polityce kulturalnej obu krajów polega na tym, iż w Indiach rząd wspiera działania zmierzające do konserwacji sztuk, a w Wielkiej Brytanii cenione są przede wszystkim twórcze innowacje oraz produkcje celebrujące wielokulturowość.

Gdy tradycja odrywa się od miejsca, w którym się narodziła, to naturalnie ulega zmianie. Nawet *kathak* w Delhi jest czymś innym niż *kathak* w Lakhnau. Tym bardziej brytyjski kontekst, publiczność i studenci będą się różnić. Tu tancerze starają się przede wszystkim, by klasyczny *kathak* mógł zaistnieć na głównych scenach tańca w Wielkiej Brytanii. Jeśli zaś artysta chce uzyskać jakiegokolwiek dofinansowanie od państwa, jego twórczość musi być przede wszystkim nowatorska i unikatowa<sup>11</sup>.

Zwrot ku eksperymentom i pluralistycznej estetyce w *kathaku* nie jest jedynie dyktowany chęcią uzyskania finansowania od państwa, lecz także wypływa z indywidualnych preferencji i doświadczeń choreografów:

Tancerze w Wielkiej Brytanii mogą czerpać tak wiele elementów z różnych kultur. Skoro dorastaliśmy w tej różnorodności, nie ma nic złego w tym, by z niej korzystać. Tancerze w Indiach nie mają aż tylu możliwości chodzenia na różne spektakle. Mają także innych odbiorców. Są nieustannie oceniani pod kątem wierności tradycji, zatem czują się zmuszeni kultywować określone reguły. Tu nie odczuwa się takiej presji<sup>12</sup>.

Odwrót indyjskich choreografów od nacjonalistycznych narracji niwelował potrzebę odwoływania się do przeszłości Indii, kierując taniec ku „tu i teraz”. Aktualne stały się tematy dyslokacji, migracji, międzykulturowego konfliktu i dialogu. Ich odzwierciedlenie w twórczości Akrama Khana czy Sonii Sabri okazało się komercyjnym sukcesem.

System finansowania ze środków publicznych w latach 80. XX wieku skłonił również tancerzy indyjskich w Anglii do zaangażowania się w działalność edukacyjną, prowadzoną między innymi w londyńskich muzeach (British Museum,

<sup>11</sup> Mira Kaushik w wywiadzie z autorką, Londyn, 30.06.2015.

<sup>12</sup> Sonia Sabri w wywiadzie z autorką, Birmingham, 2.07.2015.

The Victoria and Albert Museum, Horniman Museum). Warsztaty w muzealnych przestrzeniach miały nie tylko prezentować dziedzictwo innych kultur, ale także osadzać je w kontekście współczesności, w relacji do innych sztuk i dziedzin życia. Trudnili się tym głównie mniej znani artyści, gdyż aktywności te postrzegano w środowisku południowoazjatyckich tancerzy klasycznych jako pozbawione prestiżu w porównaniu z występami na deskach znanych teatrów (Lopez y Royo 2002: 13). Jak zauważa Alessandra Lopez y Royo, tego typu inicjatywy stwarzają możliwości rekontekstualizacji i reinterpretacji tańca indyjskiego z intelektualnej perspektywy, ukazania jego intertekstualności oraz podkreślenia, że taniec jest czymś więcej niż jedynie praktyką cielesną (Lopez y Royo 2002: 14). Badaczka zwraca uwagę na tendencję do racjonalizacji tańca indyjskiego w Wielkiej Brytanii. Sam język ruchów i symbolicznych gestów wydaje się niewystarczający, by przemówić do zachodniej publiczności.

W kontekście zindywidualizowanych społeczeństw, oprócz tendencji do intelektualizacji sztuk, ważny stał się też postulat autoekspresji (kolidujący z ideałem zdystansowania się do własnego „ego” w tradycyjnej, indyjskiej koncepcji przeżycia estetycznego *rasa*).

Artyści powinni wzbogacać tradycję własną wyobraźnią i kreatywnością, tworząc coś osobistego. Nie można oczekiwać od nowego pokolenia studentów, by byli klonami swoich *guru* w obecnej epoce indywiduizmu. W Indiach studenci uczą się tych samych ruchów, bez względu na indywidualne różnice między nimi. Na Zachodzie podejście do choreografii jest inne<sup>13</sup>.

## Cyrkulacja idei w systemach przekazu wiedzy

Tancerze *kathaku*, którzy wyemigrowali z Indii do Wielkiej Brytanii, z czasem doszli do wniosku, że odmienny kontekst wymaga zastosowania innych metod nauczania niż indyjskie. W związku z tym wprowadzono do systemu kształcenia w zakresie tańca indyjskiego wiele zmian. Zdaniem Sujaty Banerjee nauka *kathaku* w Londynie to coś więcej niż nauka samej techniki tańca. Mimo iż jej studenci to niemal wyłącznie osoby pochodzenia indyjskiego, często nie rozumieją oni przekazywanych w tańcu znaczeń, treści mitów czy związanych z praktyką *kathaku* zwyczajów.

Trening w zakresie tańca w Wielkiej Brytanii bardzo się różni od tego w Indiach. Wraz z *kathaku* uczymy kontekstu kulturowego i powiązanych z tradycją zwyczajów, takich jak wręczanie pieniędzy prawą ręką, oddawanie *guru* szacunku poprzez dotknięcie jego stóp, tańczenia boso. W Indiach przyswajają się takie rzeczy naturalnie. Tu nawet indyjscy studenci ich nie znają (...). W Indiach nigdy nie rozmawia się w trakcie lekcji i nie kwestionuje tego, co mówi nauczyciel. *Guru* nie objaśnia za wiele, a jeśli komuś nie podobają się jego metody nauczania, może wypisać się z lekcji. W Wielkiej Brytanii trzeba zachęcać studentów, nie należy na nich krzyczeć, można

<sup>13</sup> Anurekha Ghosh w wywiadzie z autorką, Kalkuta, 13.03.2015.

śmiać się i żartować – co w Indiach jest rzadkością. Tu mam wielu inteligentnych studentów, którzy zadają pytania (...). Preferuję brytyjskie podejście i stosuję je także w Indiach podczas warsztatów. Wówczas dzieci wychodzą radosne, opowiadając rodzicom o miłej atmosferze na zajęciach<sup>14</sup>.

Przyswojone w diasporze normy zachowania przenikają więc nie tylko na grunt treningu w brytyjskich szkołach *kathaku*, ale także wraz z nauczycielami migrują do Indii. Z kolei przyjeźdźni do Wielkiej Brytanii indyjscy nauczyciele starają się dostosować do kontekstu innej kultury i mentalności w trakcie zagranicznych warsztatów bądź też nauki cudzoziemców w Indiach. Pomijane są na przykład elementy rytualizacji tańca, jak cześć oddawana *guru* na początku lekcji przez dotknięcie stóp. Nauczyciele, objaśniając ruchy, używają niekiedy nomenklatury i metod zaczerpniętych z zachodnich technik tańca (baletu, notacji ruchu Rudolfa Labana). By ułatwić uczniom powtarzanie układów, tańczą razem z nimi i cierpliwie objaśniają niedociągnięcia.

W Indiach natomiast w trakcie zajęć *guru* zwykle siedzi na wprost uczniów na podwyższeniu i mówi im, co mają robić, oczekując, że uczeń domyśli się szczegółów ruchu. Niektórzy nauczyciele w Indiach są surowi i wymagający, ostro krytykują błędy uczniów, nie ukrywając swojej złości, w skrajnych wypadkach stosują kary cielesne. Uczniowi pozostaje wówczas słuchać nagany ze spuszczoną głową i pracować nad poprawą swoich umiejętności.

W indyjskim systemie treningu pierwsze lata nauki to zwykle żmudne szlifowanie technicznych szczegółów ruchów. Tradycyjnie dopiero po latach uczeń jest dopuszczany do improwizacji i publicznych występów<sup>15</sup>. W Wielkiej Brytanii nauka skupia się natomiast na choreografii do określonego utworu, który docelowo ma być zaprezentowany podczas przygotowywanego występu. Ponieważ przekaz wiedzy odbywa się w szybkim tempie, uczniowie, zamiast utrwalić choreografię w swojej pamięci, nagrywają pod koniec zajęć cały układ telefonem komórkowym, by potem przećwiczyć go w domu. W indywidualnym dopracowaniu techniki służą im materiały audiowizualne, dostępne na płytach i w internecie. Na zajęciach panuje pewna dowolność stroju i większa swoboda zachowania niż w Indiach<sup>16</sup>.

*Kathak* w diasporze wydaje się przede wszystkim praktyką cielesną i formą podtrzymania więzi z tradycją, podczas gdy w Indiach adepci podkreślają jego religijny i duchowy wymiar. W kontekście brytyjskim sam ruch jest często analizowany i traktowany jako świadome użycie poszczególnych części ciała, grawitacji, zasad geometrii czy położenia ciała w przestrzeni. Rozmyślne posługiwanie się ciałem ma na celu między innymi zapobieganie kontuzjom. Sujata Banerjee, która poza tańcem studiowała wychowanie fizyczne, zwraca uwagę uczniom na

<sup>14</sup> Sujata Banerjee w wywiadzie z autorką, Londyn, 3.07.2015.

<sup>15</sup> Obserwacje / wywiady z nauczycielami *kathaku* w trakcie badań terenowych w Indiach w latach 2014–2015.

<sup>16</sup> Obserwacja uczestnicząca w warsztatach *kathaku* w Patidar House, Londyn, czerwiec 2015 r.

to, jak należy na przykład wykonywać intensywne stopy, aby nie zranić stóp, czy też jak rozluźnić ramiona, by móc prawidłowo wykonać taneczny ruch. Ponadto stara się wyjaśniać przyczyny pewnych konwencji w tańcu indyjskim, na przykład tańca boso.

Stopy nie służą temu, by uderzać nimi o podłogę, ale by wykonywać nimi muzykę. Jeśli tańczy się w butach, to nie ma się kontaktu z własnym „instrumentem”. Nie chodzi o to, że Śiwa [hinduski bóg, ukazywany jako „król tańca” – K.S.] nagle zejdzie i ukarze ucznia za brak respektu dla tradycji. To kwestia odmiennych reguł estetyki indyjskiej (...). Gdy objaśnia się kontekst poszczególnych elementów tradycji, uczniowie dostrzegają logikę w praktyce

– wyjaśnia artystka<sup>17</sup>. W indyjskich szkołach współpracujących z zachodnimi artystami i ośrodkami *kathaku* tego typu skłonność do racjonalizacji i odstępstwa od tradycyjnego sposobu nauczania stopniowo stają się coraz bardziej powszechne<sup>18</sup>. Znamienne elementy tradycji bywają bagatelizowane na rzecz bardziej „racjonalnego” podejścia. „Nie lubię, jak studenci dotykają moich stóp. To niehigieniczne” – objaśnia jedna z nauczycielek *kathaku*, znana z innowacyjnego podejścia do choreografii<sup>19</sup>. Mobilność, dodatkowe wykształcenie wyższe tancerzy oraz ich zaangażowanie w inne praktyki cielesne (jak np. taniec współczesny) wydają się znaczącym czynnikiem postępującej westernizacji praktyki *kathaku* – nie tylko na Zachodzie, lecz także w samych Indiach.

Kryteria zachodniej nowoczesności, takie jak sztuka wysoka, autonomia sztuki czy prawa autorskie, za sprawą migracji i przemieszczeń, upowszechniły się w globalnych przestrzeniach praktyki *kathaku*. Zwłaszcza balet – uchodzący za uniwersalny – zdaje się wciąż narzucać innym formom tańca pewne standardy, takie jak libretto, scenografia, korespondencja z innymi sztukami. Wpływ baletu na sposób prezentacji tańca indyjskiego można dostrzec zarówno w Indiach, jak i zagranicą. Inszenizacje i negocjacje „indyjskości” na globalnych scenach tańca zwykle odbywają się w języku byłego kolonizatora – są one „tłumaczone” na język zachodniej sztuki. Operowanie przez indyjskich artystów kryteriami z dyskursów zachodnich w odniesieniu do tradycji postkolonialnych społeczeństw w pewnym sensie utwierdza dominującą pozycję Zachodu. Szlaki postkolonialnych migracji nadal więc zdają się wyznaczać główny kierunek przepływu idei z kultury zachodniej do kultur postkolonialnych, reaktywując mechanizmy mimikry w nieco nowym formacie, dla innych celów i w imię odmiennych wartości.

Hybrydowość klasycznego tańca indyjskiego jest obecnie też zjawiskiem sprzężonym z procesami przeobrażeń tożsamości zbiorowej, upłynnienia granic tradycji, kultur i identyfikacji narodowych pod naporem sił globalnych. Globalizacja niesie potencjał wyzwalania stłumionych tożsamości i generowania nowych: „toż-

<sup>17</sup> Sujata Banerjee w wywiadzie z autorką, Londyn, 3.07.2015.

<sup>18</sup> Obserwacje lekcji *kathaku* w Kadamb (Ahmedabad, marzec 2015 r.), Padatik i Rhythmosaic Dance Studio (Kalkuta, marzec 2015 r.).

<sup>19</sup> Obserwacja lekcji *kathaku* w Kadamb (Ahmedabad, marzec 2015 r.).

samości z myślnikiem” kosmopolitycznych, nomadycznych, transkulturowych, transnarodowych. Biorąc jednak pod uwagę heterogeniczne fundamenty tradycji *kathaku*, można dostrzec w omawianych kierunkach jego transformacji proces obnażenia sprzeczności i dychotomii, tkwiących u podłoża konstruktu indyjskiej „kultury narodowej”. Podobnie jak indyjska tożsamość narodowa konstrukt ten jawi się jako projekt niedokończony i coraz mniej możliwy do zrealizowania w obliczu dezaktualizacji narodowych priorytetów, fragmentaryzacji i deterytorializacji kultur, szczególnie nasilających się w diasporycznych przestrzeniach.

Z dyskursu indyjskiej tożsamości narodowej sztuka *kathaku* schodzi na poziom polisemii, artykulacji rozszczerzonej narodowości oraz przynależności do kilku kultur jednocześnie. Wymyka się tym samym etnicznym kategoryzacjaom i dyskursom różnicy między Wschodem i Zachodem, reprodukującym podziały i kolonialne relacje władzy. W tej „trzeciej przestrzeni” dochodzi do interferencji wartości różnych kultur, translacji i negocjacji znaczeń i reprezentacji (Bhabha 2010: 24–25). Towarzyszący temu nowy etap refleksji nad sztuką ujawnia i dekonstruuje kolonializm jako proces narzucania zachodnich wzorców myślenia o sztukach pięknych wytworom innych kultur i poglądu o supremacji europejskiej kultury.

## Bibliografia

- Anderson B.  
1997 *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Kraków.
- Appadurai A.  
2005 *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, przeł. Z. Pucek, Kraków.
- Bhabha H.  
2010 *Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Kraków.
- Brown C., Menski W., Devi N.  
2012 *Karman: History of South Asian Dance in Leicester and Leicestershire*, Leicester.
- Chakravorty P.  
2008 *Bells of Change: Kathak Dance, Women, and Modernity in India*, Calcutta.
- Chatterjee P.  
2008 *Nacjonalizm jako problem w historii myśli politycznej*, przeł. D. Kołodziejczyk, „Literatura na Świecie”, nr 1–2.
- Foster S.L. (red.)  
2009 *Worlding Dance*, New York.
- Hammergren L.  
2009 *The Power of Classification* [w:] *Worlding Dance*, red. S.L. Foster, New York.
- Jeyasingh S.  
1997 *Text Context Dance*, [w:] *Choreography and Dance: South Asian Dance*, red. A. Iyer, Amsterdam.

- Katrak K.  
2011 *Contemporary Indian Dance: New Creative Choreography in India and the Diaspora*, New York.
- Kaur R., Terracciano A.  
2006 *South Asian/Brasian Performing Arts*, [w:] *A Postcolonial People: South Asians in Britain*, red. N. Ali, V.S. Kalra, S. Sayyid, London, s. 343–357.
- Khokar A.  
2004 *Guru Maya Rao*, Bangalore.
- Loomba A.  
2011 *Kolonializm/Postkolonializm*, przeł. N. Bloch, Poznań.
- Lopez y Royo A.  
2002 *South Asian Dances in Museums: Culture, Education and Patronage in the Diaspora*, [w:] *Dance in South Asia: New Approaches, Politics and Aesthetics*, red. P. Chakravorty, Swarthmore.  
2003 *Classicism, Post-classicism and Ranjabati Sircar's Work: Re-defining the terms of Indian Contemporary Dance Discourses*, „*South Asia Research*”, nr 23(2), s. 153–169.  
2004 *Dance in the British Asian Diaspora: Redefining Classicism*, <http://postcolonial.org/index.php/pct/article/viewArticle/367/809> (dostęp: 14.11.2013).
- Mitra R.  
2005 *Cerebrality: Rewriting Corporeality of a Transcultural Dancer*, <http://www.digital-cultures.org/Library/Mitra.pdf> (dostęp: 4.07.2012).
- Nandy A.  
1983 *The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self under Colonialism*, Delhi.
- Parekh B., Singh G., Vertovec S. (red.)  
2003 *Culture and Economy in the Indian Diaspora*, London–New York.
- Said E.  
1978 *Orientalism*, New York.
- Schechner R.  
2006 *Performatyka*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław.
- Shay A.  
2006 *Choreographing Identities: Folk Dance, Ethnicity And Festival in the United States and Canada*, Jefferson.
- Srinivasan P.  
2002 *Re-negotiating South Asian and American National Culture through Bharata Natyam Performance Practice*, [w:] *Dance in South Asia: New Approaches, Politics and Aesthetics*, red. P. Chakravorty, Swarthmore.
- Vatsyayan K.  
1992 *Indian Classical Dance*, New Delhi.
- Welsch W.  
1999 *Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today*, [w:] *Spaces of Culture: City, Nation, World*, red. M. Featherstone, S. Lash, London, s. 194–213, [http://www2.uni-jena.de/welsch/papers/W\\_Welsch\\_Transculturality.html](http://www2.uni-jena.de/welsch/papers/W_Welsch_Transculturality.html) (dostęp: 15.09.2015).
- Wilkożewska K. (red.)  
2004 *Estetyka transkulturowa*, Kraków.

Artykuł powstał w rezultacie realizacji projektu „Transkulturowość i hybrydyzacja w sztuce indyjskiego tańca *kathak*”, finansowanego z budżetu DSC Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Jagiellońskiego w roku akademickim 2014/2015.