

KATARZYNA SKIBA

UNIwersytet Jagielloński
Wydział Filozoficzny
Instytut Filozofii
E-MAIL: KATARZYNA.SKIBA@YAHOO.COM

***Contemporary kathak* w Wielkiej Brytanii jako przestrzeń negocjowania transkulturowej tożsamości diaspory**

STRESZCZENIE

Tematem artykułu jest zagadnienie transkulturowości w kontekście sztuki indyjskiego tańca *kathak* w środowiskach diaspory. Na przykładzie wybranych dzieł choreografów mieszkających w Wielkiej Brytanii ukazane są czynniki i mechanizmy transformacji w łonie klasycznych form tańca indyjskiego, zwłaszcza w warunkach wielokulturowości i migracji. Artykuł przedstawia zmienne funkcje, status i percepcję tańca indyjskiego w Wielkiej Brytanii, koncentrując się na współczesnych próbach przełamania orientalizmu oraz praktyki kategoryzowania tańca indyjskiego na podstawie kryteriów narodowości czy etniczności. Omówienie wyrastającego z tych motywacji nurtu współczesnego *kathak* ma służyć zwróceniu uwagi na ideologiczny aspekt tej eksperymentalnej, hybrydalnej twórczości, powstającej w kręgach diaspory. Artykuł opracowano w oparciu o badania archiwalne i terenowe, przeprowadzone przez autorkę w Londynie i Birmingham w 2015 roku.

SŁOWA KLUCZOWE

kathak, taniec indyjski, transkulturowość, diaspora południowoazjatycka

Tańce indyjskie w Wielkiej Brytanii określane są zwykle jako „taniec południowoazjatycki” (*South Asian dance*)¹. Ta wspólna etykieta umniejsza znaczenie funkcjonujących w Indiach podziałów na tradycje „klasyczne” (*classical*), „ludowe” (*folk*) oraz „nowoczesny taniec indyjski” (*modern Indian dance*). Według artystów i teoretyków w Indiach cechą decydującą o przyporządkowaniu tańca do danej kategorii jest stopień wyrafinowania, skonwencjonalizowania i „autentyczności” określonej formy². Tymczasem w Wielkiej Brytanii pierwszorzędnym kryterium klasyfikacji tańca indyjskiego wydaje się miejsce jego pochodzenia. Na plan pierwszy wysuwa się przyporządkowaną rozmaitym stylom indyjskim „południowoazjatycką” tożsamość etniczną (ponad „indyjską tożsamością narodową”).

W opinii Uttary Coorlawali, choreografki i badaczki tańca indyjskiego ze Stanów Zjednoczonych, na praktykę tańca indyjskiego w diasporze należy patrzeć z perspektywy konkretnego kraju. Według niej w Ameryce dyskursy klasycyzmu w tańcu są mało istotne, podczas gdy w Europie taniec indyjski ciągle podlega osądom w relacji do klasycznych form europejskich. W Anglii na status tańca indyjskiego ciążą dawne zależności kolonialne. Kryterium etniczności i różnicy rasowej w większej mierze kształtuje percepcję tańca południowoazjatyckiego, niż ma to miejsce po drugiej stronie Atlantyku. Wreszcie, Stany Zjednoczone nie rozwinęły polityki kulturalnej i państwowych struktur finansowania tańca, którym podlegają artyści w Wielkiej Brytanii³.

Przyporządkowanie tańców indyjskich takich jak *kathak* do kategorii „tańca południowoazjatyckiego” znajduje odzwierciedlenie w praktyce. *Kathak* jest praktykowany przeważnie w Indiach północnych, gdzie pełni istotną funkcję jako element budujący tożsamość narodową. Rangę tę uzyskał w połowie XX wieku w wyniku „renesansu” tradycji – jej standaryzacji i instytucjonalizacji – pod patronatem nowego państwa indyjskiego⁴. W toku przemian regionalne style tańca

¹ W artykule skupiam się na współczesnych nurtach „tańca południowoazjatyckiego” w Wielkiej Brytanii, gdzie przeprowadziłam badania terenowe w czerwcu i lipcu 2015 roku w ramach projektu *Transkulturowość i hybrydyzacja w sztuce indyjskiego tańca kathak*, finansowanego ze środków dotacji statutowej Wydziału Filozoficznego UJ. Analogiczne nurty rozwijają się w innych ośrodkach południowoazjatyckiej diaspory (Stany Zjednoczone, Kanada), jednak odmienne konteksty historyczne, polityczne i socjokulturowe decydują o zróżnicowanych tendencjach i statusie tych form tańca w poszczególnych ośrodkach.

² Tańce „klasyczne” uchodzą w Indiach za formy wyrafinowane i poddane konwencji (w przeciwieństwie do tańców „ludowych”). Autentyczność jest na różne sposoby definiowana przez tamtejszych artystów i krytyków. „Tradycjoniści” mówią o wiernym odtwarzaniu określonego kanonu sztuki, natomiast „eksperymentatorzy” o dostosowaniu tańca do kontekstu współczesności. Na tym tle dochodzi do różnych antagonizmów i napięć. Zwłaszcza „nowoczesny taniec indyjski” bywa określany jako „nieautentyczny” i „zwesternizowany”.

³ U. A. Coorlawala, konsultacja naukowa, Nowy Jork, 25.02.2016.

⁴ Zob. P. Chakravorty, *Bells of Change: Kathak Dance, Women, and Modernity in India*, Calcutta 2008; M. Walker, *India's Kathak Dance in Historical Perspective*, London 2014.

religijnego i dworskiego, naznaczone kulturą hinduizmu i islamu, zostały sprowadzone do trzech głównych szkół, określanych terminem *gharana* (hin. *gharānā*): Dżajpur, Lakhnau i Benares⁵. W państwowych akademiach tańca, takich jak Kathak Kendra (National Institute of Kathak Dance) w New Delhi, sformułowano kanon estetyki *kathak*, nawiązujący do nomenklatury i reguł skodyfikowanych w sanskryckich traktatach na temat teorii sztuk performatywnych⁶. Specyficznymi elementami spektaklu są prezentacje skomplikowanych stepów, szybkich obrotów i eleganckich póz. Nieliczne szkoły znajdują się też w Sri Lance, Pakistanie czy Bangladeszu. Studenci z tych krajów często jednak doksztalcają się w Indiach, pod opieką „prawdziwych” guru. W muzułmańskim Pakistanie taniec ten jest obecnie dyskredytowany jako tradycja „zhinduizowana”. Współczesna klasyczna sztuka *kathak* w istocie przedstawia głównie opowieści z hinduskiej mitologii.

Tymczasem w Wielkiej Brytanii *kathak* jest tańczony i nauczany przez osoby pochodzenia zarówno indyjskiego, jak i bangladeskiego czy pakistańskiego. Szkoły tańca indyjskiego bywają miejscami spotkań, kulturowej wymiany i twórczego dialogu członków południowoazjatyckich mniejszości i wyznań. W obliczu współczesnych procesów tożsamościowych zanika znak równości między tańcem indyjskim i konkretną przynależnością etniczną czy narodową. Jest to znamienne szczególnie w środowiskach diaspory, ze względu na „tożsamości z myślnikiem” (*hyphenated identity*), do jakich przyznaje się większość artystów młodszego pokolenia migrantów z subkontynentu indyjskiego.

Przełamywanie barier religijnych, etnicznych i narodowych stwarza urodzajny grunt do eksperymentów, wyznaczając nowe horyzonty rozwoju tańca indyjskiego. Z „tańca południowoazjatyckiego” wyłaniają się różnego rodzaju fuzje i „podgatunki”, jak „półklasyczny taniec indyjski” (*semi-classical Indian dance*) czy „współczesny taniec indyjski” (*contemporary Indian dance*)⁷, które w Indiach często dyskredytowane są jako „nieautentyczne” i nieadekwatne do reprezentowania kultury narodowej. Dyskurs „autentyczności” indyjskich wytworów kulturowych kształtowany jest z innego punktu widzenia w Wielkiej Brytanii. Odminną perspektywę wyznaczają zróżnicowane i transkulturowe tożsamości samych artystów *kathak* i odbiorców ich sztuki, specyficzna kultura i polityka kulturalna kraju zamieszkania, a także potrzeba koegzystencji różnorodnych grup etnicznych oraz poszanowania i promowania ich dziedzictwa.

Nowe nurty w sztuce odzwierciedlają doświadczenia migracji i przemieszczeń, które zdają się korespondować nie tylko z postulatem pluralizmu kulturowego,

⁵ Popularną wizję dziejów poszczególnych *gharan* przedstawia między innymi S. Kothari, *Kathak. Indian Classical Dance*, New Delhi 1989.

⁶ Procesy „uklasycznienia” i instytucjonalizacji *kathak* zob. K. Skiba, *Renesans czy rekonstrukcja? Przeobrażenia tradycji klasycznego tańca indyjskiego kathak na tle procesów narodowotwórczych*, „Perspektywy Kulturoznawcze” 2014, nr 4, s. 106–153.

⁷ Zob. K. Katrak, *Contemporary Indian Dance: New Creative Choreography in India and the Diaspora*, New York 2011.

lecz także transkulturowości. W opinii Wolfganga Welscha wielokulturowość i międzykulturowość opierają się na idei koegzystencji wielu kultur, co niesie z sobą ryzyko utwierdzenia murów i stereotypów. Ów porządek zastępowany jest obecnie przez transkulturowość, która podważa istnienie kultur jako wyizolowanych systemów, prowadząc do zaniku barier między nimi i sprzyjając wielostronnym przepływowi⁸.

Wielu współczesnych tancerzy stara się dotrzeć do szerszej, globalnej publiczności poprzez rozmaite próby zuniwersalizowania języka przekazu. Często odbywa się to dzięki dostosowaniu pewnych aspektów *kathak* do europejskich standardów sztuk scenicznych. Chęć dopasowania tańca do oczekiwań zachodniej publiczności może także prowadzić do utowarowienia kultury⁹, projekcji stereotypów czy egzotyzacji widowiska. Sztuka staje się wówczas produktem na sprzedaż, z wyraźnym oznaczeniem pochodzenia (*made in India*), pozbawionym głosu indywidualnego artysty, a niekiedy wręcz sprzecznym z tym, co chcieliby wyrazić sami twórcy.

Niniejszy artykuł poświęcony jest angielskim transformacjom tańca *kathak*, które wpisują się w nurt świadomych dążeń artystów do zaznaczenia w tańcu własnej podmiotowości, indywidualności, diasporycznych tożsamości, a także reakcji na problemy brytyjskiej wielokulturowości. Przykłady twórczości wybranych choreografów wyrastających z tradycji *kathak* (Akram Khan, Anurekha Ghosh i Sonia Sabri) będą punktem wyjścia do refleksji nad naturą transkulturowości, która jest cechą charakterystyczną jednej z subkategorii „tańca południowoazjatyckiego”, określanej jako „współczesny *kathak*” (*contemporary kathak*). Ich podejście do tradycji przedstawione zostało w oparciu o wypowiedzi na łamach prasy oraz przeprowadzone przez autorkę wywiady i obserwacje w ramach badań terenowych w Londynie i Birmingham w 2015 roku. Omówienie realiów związanych z praktyką tej sztuki w Wielkiej Brytanii ma ponadto służyć określeniu roli i dziedzictwa orientalizmu jako czynnika determinującego minione i współczesne wybory artystów w odpowiedzi na gusta estetyczne konsumentów kultury. By lepiej zobrazować naturę i motywy zachodzących współcześnie innowacji i prób dekonstrukcji orientalistycznych wizji tańca indyjskiego, przydatne będzie spojrzenie wstecz na historię tańca indyjskiego i *kathak* w Wielkiej Brytanii.

⁸ Zob. W. Welsch, *Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today*, [w:] *Spaces of Culture: City, Nation, World*, eds. M. Featherstone, S. Lash, London 1999, s. 194–213, [online] http://www2.uni-jena.de/welsch/papers/W_Welsch_Transculturality.html [dostęp: 15.09.2015].

⁹ Zob. P. Chakravorty, *Bells of Change...*, op. cit.; eadem, *Remixed Practice: Bollywood Dance and the Global Indian*, [w:] *Dance Matters. Performing India*, eds. P. Chakravorty, N. Gupta, New Delhi–Abingdon 2010, s. 169–181.

Wizje Indii na angielskich scenach tańca

Historia indyjskiego tańca klasycznego w Wielkiej Brytanii sięga XX wieku. Pierwsze pokazy hinduskich tancerzy w Europie, prezentowane pod szyldem *Bajadery*, czyli *kapłanki z Pondicherry* (*The Bayaderes or Priestesses of Pondicherry*), odbyły się w Adelphi Theatre w Londynie w 1838 roku, w ramach półrocznej trasy po Anglii i Francji grupy tancerek świątynnych z południa Indii. W 1886 roku do Londynu zawitał kolejny zespół tancerzy z Indii i Cejlonu, by swoimi występami uatrakcyjnić Empire of India and Ceylon Exhibition w Earl's Court¹⁰. Wcześniej, w 1830 roku postać hinduskiej heroiny pojawiła się na scenie w wykonaniu Marii Taglioni w balecie Piotra Taglioniego *Bóg i Bajadera* (*Le Dieu et la Bayadère*), a następnie została rozsławiona w adaptacji Mariusa Petipy pt. *Bajadera* (*La Bayadère*) z 1877 roku i w operze Léo Delibes *Lakme* (*Lakmé*) z 1883 roku¹¹.

Popularność interpretacji „tańca orientального” przez zachodnich artystów, na przykład Annę Pawłową, nasilała w europejskich widzach fascynację autentycznymi indyjskimi widowiskami. Po odegraniu tytułowej roli hinduskiej tancerki świątynnej w balecie Petipy *Bajadera* w 1909 roku oraz podróży do Indii w 1922 roku Pawłowa zaczęła tworzyć choreografie bazujące na „autentycznych” stylach tanecznych Indii. Partnerował jej Uday Shankar, studiujący wówczas malarstwo na Royal College of Art. Mimo iż artysta nie odbył wcześniej żadnego treningu w zakresie tańca indyjskiego, pomógł Pawłowej wyreżyserować dwie produkcje taneczne na tematy indyjskie: *Kriszna i Radha* (*Krishna and Radha*) oraz *Hinduskie wesele* (*A Hindu Wedding*), wystawione w 1923 roku na angielskich i amerykańskich scenach. Spektakle łączyły technikę baletu z elementami indyjskich tańców klasycznych i ludowych, zaś kostiumy i scenografię opracowano na podstawie miniatur indyjskich z Victoria and Albert Museum¹².

Mimo iż wkład Udaya Shankara w powstanie tych produkcji został niedoceniony, występy w towarzystwie rosyjskiej baleriny pomogły mu zdobyć umiejętności prezentacji scenicznej, pracy grupowej i zarządzania, które wykorzystał w późniejszej karierze¹³. Kolejne lata jego pracy twórczej to występy w kabaretach, rewiach i wodewilach w Europie. Jego „taniec boga Śiwy” na prestiżowej wystawie British Empire Exhibition w Wembley w 1924 roku (reprezentował

¹⁰ A. David, *Performing Faith: Dance, Identity and Religion in Hindu Communities in Leicester and London*, unpublished PhD thesis, De Monfort University 2005, s. 30.

¹¹ Zob. T. Leucci, *Between Seduction and Redemption – The European Perception of India's Temple Dancers in Travel Accounts and Stage Productions from the Thirteenth to the Nineteenth Century*, [w:] *Music, Dance and the Art of Seduction*, eds. J. Kippen, F. Kouwenhoven, Delft 2013.

¹² A. K. Mukhopadhyay, *Uday Shankar: Twentieth Century's Nataraja*, New Delhi 2004, s. 19.

¹³ Ibidem, s. 20.

wówczas Indie – „najjaśniejszy klejnot korony Imperium”) wzbudził zachwyt publiczności. „Tańczyłem, nie wiedząc nic o tańcu Śiwy. Najprawdopodobniej tylko skakałem w kółko. Bóg wie, co jeszcze robiłem, ale występ odniósł duży sukces. Nie potrafię zrozumieć dlaczego...”¹⁴ – wspomina artysta. Dopiero po latach, dzięki wsparciu miłośników indyjskiej kultury, Shankar założył rodzinną trupę, z którą podróżował po świecie, wypracowując własny styl tańca¹⁵.

Wzrastające w początkach XX wieku zainteresowanie tańcem indyjskim wśród zachodnich tancerzy tworzyło w Europie popyt na nauczycieli z Indii. Do Wielkiej Brytanii zaproszono takich artystów, jak Ram Gopal czy Mrinalini Sarabhai, by przez kilka miesięcy występowali i uczyli angielskich tancerzy *bharatanatjam*. Podobnie jak Uday Shankar, Ram Gopal współpracował z gwiazdami baletu, na przykład z Alicją Markową, prezentując hybrydalną wersję tańca indyjskiego ujętego w ramy zachodniej estetyki: „moja lewa strona to *bharatanatjam*, prawa – *kathakali*, nogi zaś – to *kathak*”¹⁶ – tłumaczył. Zdaniem Leny Hammergren miał on diasporyczną tożsamość, co sprawiało, że zmierzał do zniwelowania przepaści między Wschodem i Zachodem¹⁷. Długotrwałe pobyty w innych krajach (Japonii, Polsce, Szwecji, Anglii) nasyciły jego twórczość różnymi elementami innych kultur. Mimo braku odpowiedniego treningu i dbałości o „czystość” formy jego taniec został w Europie przyjęty bardzo entuzjastycznie. Artysta gościł na herbacie u brytyjskiej królowej i zyskał przydomek „indyjskiego Niżyńskiego”.

Tak jak w przypadku spektakli Udaya Shankara, niedoskonałość technicznej wirtuozerii w zakresie określonego stylu przesłaniały jedwabne stroje, bogata biżuteria i ornamenty zaprojektowane stosownie do oczekiwań zachodniej publiczności. Ponadto, występy poprzedzone były wprowadzeniem, służącym zaznajomieniu publiczności z obcą estetyką. Wstępne prelekcje reprodukowały orientalistyczną potrzebę tłumaczenia indyjskiej kultury na europejski język. Na podstawie wypowiedzi artysty można przypuszczać, że starał się on wskrzesić i zaprezentować indyjskie tradycje jako świadectwo długiej historii cywilizacyjnego rozwoju, a zarazem podążania drogą postępu i nowoczesności. Służyły temu autorskie innowacje, bazujące w dużej mierze na romantycznych wizjach Orientu, które sprawiały, że tancerze indyjscy postrzegani byli w Europie tak, jak Europa chciała ich widzieć – jako autentyczny głos Indii¹⁸. Percepcja widza skupiała się na wizualnej oprawie przedstawienia, zwłaszcza egzotyce stroju, i tym, co w tańcu wydawało się

¹⁴ Ibidem, s. 20–21.

¹⁵ Zob. P. Purkayastha, *Indian Modern Dance, Feminism and Transnationalism*, Hampshire 2014.

¹⁶ C. Brown, W. Menski, N. Devi, *Karman: History of South Asian Dance in Leicester and Leicestershire*, Leicester 2012, s. 80.

¹⁷ L. Hammergren, *The Power of Classification*, [w:] *Worlding Dance*, ed. S. L. Foster, New York 2009, s. 21.

¹⁸ S. Jeyasingh, *Getting off the Orient Express*, *Routledge Dance Studies Reader*, eds. A. Carter, J. O’Shea, Oxon 2010, s. 181.

antyczne, mistyczne i niezrozumiałe. Według Shobany Jeyasingh wizja ta pokutuje po dziś dzień – zachodnia publiczność, przychodząc na spektakl tańca azjatyckiego, często oczekuje rekreacji tego typu wyśnionej wizji Wschodu na scenie¹⁹.

Inicjatywy na rzecz rozwoju tańca indyjskiego w Wielkiej Brytanii

Lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte XX wieku przyniosły wzmożony napływ indyjskich artystów do Wielkiej Brytanii za sprawą lokalnie działających organizacji, na przykład Asian Music Circle, prowadzących regularne lekcje i pokazy indyjskich sztuk performatywnych mistrzów sprowadzonych z Indii. W 1967 roku na scenie londyńskiego Scale Theatre *kathak* zaprezentowała Uma Sharma. W 1974 roku Birju Maharaj i Kumudini Lakhia wystąpili w Queen Elizabeth Hall. Regularne wizyty nauczycieli oraz osiadłych w Europie artystów zaczęły przekształcać wizję tańca indyjskiego z egzotycznych, owianych tajemnicą widowisk w sztukę będącą częścią kulturowego pejzażu i tanecznej sceny Wielkiej Brytanii²⁰. W szczególności nauka i spektakle *bharatanatjam* i *kathak* stały się popularną praktyką, służącą konsolidacji tożsamości południowoazjatyckiej diaspory. Wzmoczona imigracja Indusów prowadziła do zaniku dystansu względem „kultur Orientu”, a owa bliskość stopniowo pozbawiała tańce indyjskie waloru „egzotyczności”²¹.

Kluczową rolę w propagowaniu tańca indyjskiego na brytyjskich scenach odegrały instytucje i organizacje powstałe w Wielkiej Brytanii. W 1974 roku powołano w Londynie ośrodek Bharatiya Vidya Bhavan – organizacji wspieranej przez rząd indyjski, której historia sięga 1872 roku. Londyńska filia, stowarzyszona z Uniwersytetem Cambridge i Trinity College of Music, prowadzi między innymi lekcje tradycyjnego *kathak*. Trening jest zbliżony do systemu elitarnej, delhijskiej szkoły Kathak Kendra, zaś pokazy uczniów to grupowe choreografie, w których – jak zauważa Mira Kaushik – „każdy tancerz robi to samo i wygląda tak samo”²², starając się jak najlepiej odtworzyć styl swego nauczyciela. Niektórzy krytycznie odnoszą się do tego typu kształcenia „klonów” *guru*, szczególnie nieadekwatnego w społeczeństwie, w którym ceni się indywidualizm. W brytyjskiej diasporze wielu choreografów młodszego pokolenia propaguje pogląd (wyrażony przez znaną choreografkę Kumudini Lakhie), iż, „lepiej być złym oryginałem niż perfekcyjną kopią”²³. Ten zwrot w stronę indywidualizmu odróżnia „współczesny *kathak*” od klasycznej tradycji tego tańca.

¹⁹ Eadem, *Text Context Dance*, [w:] *Choreography and Dance: South Asian Dance*, ed. A. Iyer, Amsterdam 1997, s. 31.

²⁰ C. Brown, W. Menski, N. Devi, op. cit., s. 11.

²¹ S. Jeyasingh, *Getting off the Orient Express*, op. cit., s. 182.

²² M. Kaushik w wywiadzie z autorką artykułu, Londyn, 30.06.2015.

²³ S. Mallick w rozmowie z autorką artykułu, Londyn, 27.06.2015. Obserwacja uczestnicząca, warsztaty *kathak* w Patidar House, Londyn, czerwiec 2015.

Zdaniem Miry Kaushik rząd indyjski wspiera inicjatywy zmierzające do zakonserwowania tradycji, najlepiej w niezmienionym kształcie, a instytucje takie jak Bharatiya Vidya Bhavan stanowią enklawy tej polityki z dala od Indii. Koliduje to jednak z kontekstem diaspor. Art Council England oczekuje od artystów przede wszystkim umiejętności syntezy rozmaitych tradycji kulturowych. Aby otrzymać wsparcie od państwa, choreograf musi pokazać coś nowego²⁴. W związku z tym inne instytucje, funkcjonujące dzięki dofinansowaniu z budżetu Wielkiej Brytanii, stawiają na rozwijanie solistów oraz innowacyjne choreografie. Z kolei wspierane z funduszy Arts Council England festiwale, jak Milapfest czy Nartan Festival, służą promowaniu międzynarodowej wymiany i umiejscowieniu tańców indyjskich w głównym nurcie brytyjskiej sztuki, co ma na względzie celebrowanie kulturowej różnorodności²⁵.

Wiodącą fundacją na rzecz tańca indyjskiego w Londynie jest Akademi, która wspiera i promuje talenty reprezentujące zarówno klasyczny repertuar, jak i nowe kierunki rozwoju *kathak*. Akademi została utworzona w 1979 roku przez tancerkę *kathakali* i *mohinijattam* Tarę Rajkumar pod nazwą National Academy of Indian Dance (NAID). Od 1988 roku dyrektorem fundacji jest Mira Kaushik. Obecnie najwięcej studentów *kathak* wspieranych przez Akademi ma pochodzenie indyjskie, ale nie brakuje też przedstawicieli innych grup etnicznych²⁶. Liczy się głównie zaangażowanie tancerzy, a o autentyczności nie mówi się w kategoriach etniczności. Tym samym promuje się transnarodowość i transkulturowość, manifestującą się w produkcjach scenicznych.

Zdaniem Sujaty Banerjee, osiadłej w Londynie choreografki i nauczycielki *kathak*, potrzeba innowacji w środowisku diaspory jest wręcz pożądana, gdyż publiczność i liczba scen, na których wystawia się taniec indyjski, jest znacznie mniejsza niż w Indiach. Aby widzowie przychodzili na występy, artysta musi nieustannie modyfikować repertuar i tworzyć coś nowego. Tymczasem w Indiach tancerz może podróżować do różnych miast z tym samym repertuarem. W samym Delhi jest wiele audytoriów, które podczas przedstawień znanych artystów są wypełnione po brzegi. Istnieje też więcej opcji finansowania²⁷.

Droga do sukcesu na brytyjskiej scenie tańca wydaje się zatem prowadzić głównie przez twórcze innowacje, zestawienia różnych form, technik i języków tanecznych, a także wykorzystanie multimediów. Taniec powinien być skierowany do wielokulturowej publiczności, bawić, a zarazem wzruszać poprzez odniesienia do aktualnych kwestii społecznych²⁸.

²⁴ M. Kaushik w wywiadzie z autorką artykułu, Londyn, 30.06.2015.

²⁵ C. Brown, W. Menski, N. Devi, op. cit., s. 14.

²⁶ Na przykład w choreografii pt. *Dzwonki (Bells)*, skomponowanej przez Kumudini Lakhie, zatańczyli przedstawiciele różnych narodowości.

²⁷ S. Banerjee w wywiadzie z autorką artykułu, Londyn, 3.07.2015.

²⁸ C. Brown, W. Menski, N. Devi, op. cit., s. 17.

Kathak i *bharatanatjam* to obecnie dwa najczęściej nauczane tańce indyjskie w Wielkiej Brytanii²⁹. Tę pozycję utwierdziło włączenie ich do programów nauczania w szkolnictwie wyższym. Wprowadzenie *South Asian dance* jako przedmiotu akademickiego na brytyjskich uniwersytetach³⁰ podniosło jego rangę na narodowej scenie oraz poszerzyło możliwość debatowania nad jego przyszłością.

Usprawnienia w systemie treningu i instytucjonalizacja tańca umożliwiły także podniesienie poziomu umiejętności technicznych i przesunęły uwagę na ten właśnie aspekt przedstawienia. Dzięki temu *kathak* mógł zaistnieć jako sztuka, a nie tylko tradycja z przypisaną do niej marką kraju pochodzenia, i tym samym odciąć się od przypisywanej mu etniczności. To z kolei ułatwiło demokratyzację tańca jako praktyki transkulturowej i transnarodowej. *Kathak* w takim kontekście stał się przestrzenią otwartą na przyswajanie elementów z innych kultur. Proces ten stymulował również fakt, że w ciałach tancerzy coraz częściej kumulowały się inne języki, odzwierciedlające ich diasporyczne, transkulturowe tożsamości. Zjawisko to artykułują spektakle Sonii Sabri, Akrama Khana i Anurekhy Ghosh.

„Zaznacz pole wyboru”

Urodzona w Birmingham Sonia Sabri od dzieciństwa uczyła się *kathak* u pakietańskiej tancerki Naheed Siddiqui. Zgodnie z tradycyjnym systemem przekazywania wiedzy nauka polegała w głównej mierze na naśladowaniu *guru*, co do pewnego stopnia ma korzystny wpływ na „wyszlifowanie” klasycznej techniki. Z czasem artystka zaczęła odczuwać, że tradycyjne tematy przedstawienia *kathak* są dalekie od jej codzienności. Odwiedzając rodzinny Pendżab, widywała kobiety idące po wodę kilka kilometrów z dzbanami na głowach. Ten często ilustrowany motyw był jej jednak obcy. Wówczas pojawiło się w niej pragnienie tworzenia sztuki, poprzez którą mogłaby wyrazić samą siebie, swoje reakcje, codzienne czynności, jak na przykład pisanie wiadomości na telefonie komórkowym³¹. Jej zdaniem *kathak* to język stworzony do opowiadania historii, otwarty na interpretacje. Jeśli pojawia się nowy obiekt, w języku tworzy się odpowiadające mu słowo. Analogicznie, do tańca można wprowadzić nowy ruch czy gest³².

²⁹ Ibidem, s. 14.

³⁰ Kursy *South Asian dance* prowadzone są obecnie na Surrey Guildford University, Roehampton University, Middlesex University oraz University College Bretton Hall. Dzięki staraniom Akademii w 2004 roku uruchomiono studia licencjackie w zakresie *South Asian dance* w London Contemporary Dance School, które jednak po pewnym czasie przestały funkcjonować. Roehampton University prowadzi studia magisterskie w zakresie *South Asian dance*, wzbogacone o blok teoretyczny. Uniwersytety w Surrey i Middlesex oferują zaś naukę *kathak* i *bharatanatjam* jako technik przedstawienia równorzędnych z gatunkami zachodniego teatru.

³¹ S. Sabri w wywiadzie z autorką artykułu, Birmingham, 2.06.2015.

³² Ibidem.

W odczuciu Sabri język sztuki powinien nieustannie ewoluować, reagując na zmiany w społeczeństwie³³. Impulsem do innowacji w sztuce indyjskiej staje się także inny kontekst kulturowy i zróżnicowana publiczność. Tradycyjny *kathak* to przede wszystkim pewna forma przedstawienia: od inwokacji do hinduskich bóstw po rytmiczną *taranę*. To także rodzaj interakcji między muzykami, tancerzami i publicznością oraz pewne zachowania na scenie: zapowiadanie i objaśnianie utworów, recytowanie tanecznych sylab (*bol*), poprawianie wyglądu. Taki format może się wydawać nieadekwatny do brytyjskiej sceny, dlatego artystka podjęła się wypracowania indywidualnego stylu „uwspółcześnionego” *kathak*, zwanego także „miejskim *kathak*” (*urban kathak*)³⁴. Aby sprostać oczekiwaniom widzów, w 2002 roku artystka założyła Sonia Sabri Company. Grupa skupiła się na prezentacji grupowych choreografii wzbogaconych o elementy multimedialne.

W Wielkiej Brytanii układy grupowe cieszą się większym uznaniem niż spektakl solowy, gdyż praca zespołowa znacząco splota się z tym, co „współczesne” [...]. W opinii organizatorów taniec solowy bywa postrzegany jako niemodny i mniej angażujący uwagę publiczności [...]. A skoro widzom nie oferuje się tego typu przedstawień, odbiorcy pozostają nieuświadomieni i niezaznajomieni ze sztuką tańca solowego³⁵.

Aby uzyskać wsparcie sponsorów czy organizacji takich jak Arts Council England, artyści muszą tworzyć przede wszystkim nowe rzeczy. W odpowiedzi na zróżnicowane gusta widzówi pożądane są formy afirmujące wielokulturowość. Ideał ten realizowany jest choćby poprzez skład zespołu, w którym znajdują się przedstawiciele różnych grup etnicznych i rozmaitych technik tańca. Sama Sonia Sabri kształciła się w zakresie *bharatanatjam* i tańca współczesnego, które to formy – jej zdaniem – były przyczynkiem do refleksji nad ruchem i ciałem, czego brakuje w praktyce *kathak*. W Wielkiej Brytanii tancerze mogą czerpać z różnych kultur, co w opinii Sabri dostarcza im wartościowego potencjału. Mają oni także odbiorców, którzy oglądają rozmaite spektakle i są otwarci na eksperymenty i różnorodność. W Indiach tancerze są nieustannie oceniani pod kątem wierności tradycji, przez co czują się zmuszeni do przestrzegania określonych reguł, tymczasem w Anglii nie odczuwa się takiej presji³⁶.

Zdaniem artystki to nie etniczność decyduje o walorach spektaklu, lecz zaangażowanie tancerzy w trening. Jej uczniowie to osoby w różnym wieku, o zróżnicowanym poziomie umiejętności, niekiedy pochodzące spoza południowoazjatyckiej diaspory. Według Sabri *kathak* to sztuka uniwersalna, przekraczająca

³³ S. Khalil, *The Solitary Discourse. An Interview with Sonia Sabri*, „Ballet-dance Magazine”, November 7, 2009, [online] http://ballet-dance.com/200912/articles/interview_ssabri_20091107_khalil.html [dostęp: 20.09.2015].

³⁴ S. Sabri w wywiadzie z autorką artykułu, Birmingham, 2.07.2015.

³⁵ S. Khalil, op. cit.

³⁶ S. Sabri w wywiadzie z autorką artykułu, Birmingham, 2.07.2015.

granice religii, każdy może bowiem przedstawiać opowieści. Niektórym wydaje się, że *kathak* jest uwikłany w hinduizm, a zatem – przeznaczony tylko dla hindusów. Tymczasem warto uświadamiać ludzi, że tak nie jest, dystansując go od religii i promując w różnorodności form. W ten sposób artystka dekonstruuje stereotypy i przeciwstawia się narzucanym sztuce etykietom.

Jak zauważa Sabri, w Wielkiej Brytanii osoby starające się o pracę ulegają segregacji ze względu na wiek, płeć i etniczność. Takie praktyki utrwalają społeczne podziały i uprzedzenia, które należy dekonstruować. Każdy jest niepowtarzalny, zaś tożsamości zbiorowe ulegają ciągłym zmianom. Pogląd ten znajduje wyraz w choreografii *Kathakbox* (2011), która usiłuje przełamywać uogólnienia i stereotypy, ukazując procesy akulturacji i międzykulturowego dialogu poprzez zestawienie *kathak* z *hip-hopem* i tradycjami innych kultur.

[Choreografia ta] celebrować wyjątkową, zróżnicowaną energię nowoczesnej Brytanii, kwestionując praktyki „zaznaczania pól wyboru” za pomocą miejskiego *kathak*. Łączy typowy dla niego wdzięk z dynamiką, rytmem i rymami kultury hip-hopu. Skomplikowane indyjskie rytmy zostały zestawione z beatboksem, a zręczne recytacje partii „rapu” (*kathak rap*) w postaci *kawitt* przeplatają się z poezją miejską³⁷.

Spektakl wykonywany jest przez tancerzy różnego pochodzenia, którzy z początku stoją odseparowani od siebie w zakreślonych kwadratowych polach (bok-sach). Stopniowo zaczynają obserwować i naśladować ruchy wykonywane przez swoich sąsiadów, interpretować je i przekładać na swój język, za pomocą którego relacjonują własne biografie. Na koniec zamieniają się miejscami.

Kathakbox to wiersz wyrażający refleksję na temat naszej tożsamości, tego, co nas dzieli, a co łączy, tego, jak odnosimy się do innych. Chciałam zobaczyć, co się dzieje, gdy spotykają się osoby o różnym pochodzeniu, mówiące innymi językami, ale zdolne komunikować się ze sobą, wypracowując wspólny kod. Mogą mieć odmienny akcent, dykcję, gramatykę i mowę ciała, wyrażające ich indywidualność i kulturę kraju pochodzenia. W *Kathakbox*, gdy dochodzimy do porozumienia na płaszczyźnie artystycznej, taniec i muzyka stają się wspólnym językiem. Zamiast uczenia się nawzajem swoich indywidualnych stylów, są one raczej odnoszone jeden do drugiego [...]. Dialog rodzi się z ciekawości i z zaistniałej sytuacji³⁸.

Jak wspomina choreografka, częścią procesu twórczego był czas spędzany poza próbami, w trakcie którego tancerze mogli wzajemnie obserwować wyniesione z konkretnej kultury zachowania i mowę ciała. To ułatwiło zadanie przekładu kulturowego³⁹. Przełamane zostały konwencje kostiumu czy muzycznego

³⁷ *Sonia Sabri Company. Celebrating 10 Years*, Birmingham (broszura).

³⁸ *Kathakbox*, [online] www.kathakbox.co.uk/category/all-about-kathakbox [dostęp: 20.09.2015].

³⁹ S. Sabri w wywiadzie z autorką artykułu, Birmingham, 2.07.2015.

akompaniamentu. Zastosowano ponadto kontakt cielesny dwóch tancerzy poprzez podnoszenie, co wykracza poza reguły „klasycznego *kathak*”, korespondujące z pojęciem przyzwoitości na indyjskiej scenie tańca klasycznego. Urodzona i wychowana w Wielkiej Brytanii artystka tłumaczy, iż związana jest zarówno z kulturą Indii i Azji Południowej, jak i z brytyjską wielokulturowością. Jej twórczość zmierza do zharmonizowania tych przynależności, konstytuujących tożsamość⁴⁰. Widza nie powinno więc szokować poszerzanie języka cielesnej interakcji o nowe formy wyrazu.

Kathakbox to bardziej dialog pomiędzy dziedzinami sztuki niż ich zmieszanie. Dla mnie jest odzwierciedleniem różnorodności naszego społeczeństwa. Dorastając w Wielkiej Brytanii, uczyłam się *kathak* i absorbowałam bogactwo wpływów kulturowych, muzycznych i tanecznych, co znamionuje moją twórczość⁴¹.

Choreografia eksploruje podobieństwa między różnymi technikami tanecznymi, szukając wspólnego mianownika dla ludzi i kultur, tego, co łączy społeczności, a nie tego, co je dzieli: „pracując z hip-hopem, odkryliśmy, że ma on wiele cech wspólnych z *kathak*. Hip-hop jest surowy, nieformalny, spontaniczny i niefrasobliwy, podobnie jak niegdysiejszy i dzisiejszy *kathak*”⁴². Zdaniem Stacy Prickett: „społeczności są w coraz większym stopniu kształtowane przez klasę i więzi etniczno-religijne, mniej zaś przez przynależności narodowe. *Kathakbox* to gra z konstruktami tożsamości za pomocą wielorakich środków komunikacji, otwarcie – w pasażach tekstowych (rapu), oraz wizualnie – poprzez znaczenia ruchu”⁴³.

Gra z tożsamościami powraca w choreografii Sabri pt. *Labirynt (Labyrinth)*, inspirowanej dramatem Woody’ego Allena i operą Franza Schuberta. Mamy tu do czynienia z odwróceniem społeczno-kulturowego konstruktu płci. Sonia Sabri tańczy *kathak* ubrana w spodnie, a w roli widma partneruje jej Ash Mukherjee w spódnicy. Czerpiąc ze sztuk zachodnich, artyści ukazują ciemne strony osobowości człowieka i jego wewnętrzne rozterki wobec braku określonych struktur, kierunkowskazów i punktów odniesienia symbolizowanych przez rytm⁴⁴. Można tu dostrzec alegoryczny obraz tożsamości migranta, zawieszonego pomiędzy różnymi porządkami i kulturami, dla którego sprzeczne wartości kulturowe i imperatywy stają się źródłem konfliktu.

Sonia Sabri zwraca szczególną uwagę na losy uchodźców w choreografii *Czasami rozmawiamy przez Scype’a (Occasionally we skype)*. Spektakl przedstawia wirtualne „spotkania” imigrantów ze swoimi rodzinami. Jednym udaje się spełnić

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ *Kathakbox*, op. cit.

⁴² Ibidem.

⁴³ S. Prickett, *Tradition and Innovation in Cross-Cultural Creativity. Defying Britain's Tick-Box Culture: Kathak in Dialogue with Hip-Hop*, „Dance Research” 2012, No. 30/2, s. 179.

⁴⁴ S. Sabri w wywiadzie z autorką artykułu, Birmingham, 2.07.2015.

nadzieje na lepsze życie, inni toną na statkach lub zostają deportowani. *Kathak* jest urozmaicony multimediami – do rąk tancerki przymocowano kamery, które emitują obrazy układające się w abstrakcyjne wzory.

Z kolei produkcja *Jugni* (2013) artykułuje doświadczenia imigrantek w oparciu o wywiady z pracownicami Ladypool Street w Birmingham. Spektakl stanowi artystyczną interpretację utworów *qawwali* i pendżabskich pieśni *dżugnu*, których narratorem jest robaczek świętojański, latający od domu do domu i zaglądający do okien. W tej adaptacji samica owada (*dżugni*) relacjonuje trudy życia kobiet: przemoc, molestowanie, aborcje, izolację, niedocenywanie ich pracy w domach czy w sklepach. Jednocześnie ukazuje ich siłę i osiągnięcia. W przeciwieństwie do tradycyjnego formatu tego gatunku wokół wykonują kobiety. Choreografia łączy taniec współczesny z mimiką typową dla *kathak*. Poprzez zestawienie różnych technik, uzupełniających się i tworzących nowy język, wydobyty zostaje głos podporządkowanych, który trudno wyartykułować, posługując się klasyczną formułą *kathak*. Różne formy artystyczne połączone w całość tworzą nową jakość, wymykającą się tradycyjnym klasyfikacjom.

W choreografii *Hatke* (2008) język *kathak* ulega modernizacji, stapiając się z innymi zachodnimi technikami tańca na ulicach Birmingham. Około pięćdziesięciu tancerek różnych nacji tańczy do uwspółcześnionej aranżacji utworu *tarana*, prezentując nowy styl, nazwany przez autorkę „*kathak* miejskim” (*urban kathak*). Uproszczone, powtarzające się sekwencje ruchowe, stroje tancerzy zbliżone do tych, które noszą na co dzień, stapiające się częściowo z tłumem i przechodniami, przenoszą taniec w kontekst miejskiej codzienności i współczesności, odrywając go zarazem od dawnych tradycji prowincjonalnych Indii. Lokowanie tańca w przestrzeniach miejskich, industrialnych, szkołach czy miejscach pracy przełamuje retorykę dychotomicznych podziałów na zmodernizowany, uprzemysłowiony, zaangażowany społecznie Zachód i egzotyczny, baśniowy, zawieszony w czasie Wschód.

***Kathamenco*: dialog, wymiana czy zderzenie kultur?**

Anurekha Ghosh w dzieciństwie przeprowadziła się z Bengalu do Wielkiej Brytanii. Emigracja utwierdziła ją w przekonaniu, by kontynuować naukę *kathak* w diasporze, gdyż taniec ten był wówczas przede wszystkim praktyką umacniającą więzi migrantów z rodzimą kulturą. Anurekha najpierw kształciła się u Pratapa Pawara, gdy jednak dostrzegła, że jej *kathak* nazbyt epatuje męskością, postanowiła kontynuować naukę u Nahid Siddiqui⁴⁵. Podobnie jak Sabri, Ghosh uważa, że pierwsze lata żmudnego treningu pozwoliły doprowadzić jej technikę do perfekcji. Gdy jednak podjęła się tworzenia własnych choreografii, doszła do wniosku, że tradycyjnym spektaklem *kathak* trudno trafić do szerszej publiczności.

⁴⁵ A. Ghosh w wywiadzie z autorką artykułu, Kalkuta, 13.03.2015.

„Dzisiejszy widz oczekuje dynamizmu, blasku, kolorów, wibracji, ciągłych zmian i efektów wizualnych, a nie tylko jednego solisty, który przez godzinę tańczy”⁴⁶. By udoskonalić formę spektaklu, artystka urozmaiciła taniec efektami multimedialnymi (na przykład projekcjami na ekranach w tle) oraz zaczęła łączyć w choreografii różne techniki tańca i sztuk walki, które przyswoiła w rodzimych Indiach i w Wielkiej Brytanii. Zarówno Sabri, jak i Ghosh nie chcą nazywać swej twórczości „fuzją”. Ghosh twierdzi: „Nie lubię nazywać moich choreografii fuzją. Moje kompozycje są zawsze przemyślane w oparciu o pewien koncept”⁴⁷. Zdaniem obu artystek fuzja to nieprzemyślane, przypadkowe zestawienie różnych technik jedna po drugiej, na zasadzie „wytnij, wklej” (*cut and paste*). Nie jest to kreatywna metoda tworzenia choreografii. Tymczasem umyślne zharmonizowanie dwóch lub więcej technik może wiele przekazać. Hybrydowość techniki opiera się nie tylko na określonej idei, ale także na znajomości różnych stylów, które zaczynają koegzystować w ciele tancerza i wpływają na siebie wzajemnie, niejako przenikając się.

Mój *kathak* jest w pewnym sensie inny [...]. Tańczę znacznie bardziej energiczniej [...]. Takie podejście wywodzi się z Zachodu, z tańca współczesnego [...]. Gdy trenowałam *kalaripajattu*, okazało się to niezmiernie trudne dla kobiet [...]. Jako tancerze *kathak* nigdy nie wykonujemy tak niskich pozycji [...], więc początki były dla mnie kosztowne i bolesne. Ale trening *kalari* dostarczył mi spokoju oraz wielu nowych idei na temat tego, jak mogę używać ciała, zachowując subtelność *kathak*, a zarazem opanowanie [...]. Podczas moich wielokrotnych wyjazdów do Hiszpanii przebywałam wśród tancerzy *flamenco* i uczyłam hiszpańskich studentów. Wówczas ulegałam także tym wpływom⁴⁸.

Mobilność sprzyjała zatem wzbogaceniu języka tańca o nowe treści i formy. Przebywanie wśród artystów innych stylów zaowocowało twórczą współpracą, podejmującą dialog międzykulturowy. Przykładem syntezy *kathak* z *flamenco* jest choreografia pt. *Towarzysz (Humsafar)*, o której czytamy: „to próba ukazania tego, w jaki sposób dwa różne «rytmy», «dusze», «ciała i umysły», «gesty i ruchy» oraz «pasje i emocje» stapiają się, tworząc nowy język”⁴⁹. Poszukiwanie związków między *flamenco* i *kathak* w tym wypadku inspirowane było ich domniemanymi wspólnymi korzeniami. Obie techniki w istocie wykazują pewne analogie, które posłużyły do opracowania synkretycznej choreografii. Szybkie, skomplikowane stepy zsynchronizowano z płynnymi, pełnymi gracji ruchami rąk, w których trudno oddzielić jeden styl od drugiego. W zależności od gatunku towarzyszącej pieśni przedstawienie eksponuje konkretne emocje, wyrażane przede wszystkim bogatą mimiką. Dwójka tancerzy z Hiszpanii i duet z Indii przeważnie wykonują

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Komentarz do filmu *Anurekha Ghosh and Company production HUMSAFAR (Kathak and Flamenco Juxtaposition)*, [online] www.youtube.com/watch?v=Ne0htOKZvy4 [dostęp: 20.09.2015].

te same układy do równie hybrydowej muzyki. Ujednolicony, synkretyczny strój sprawia, że wykonawcy wymykają się podziałom etnicznym.

Z kolei w choreografii *Związane pasje* (*Bonded passions*) ukazana zostaje interakcja pomiędzy dwiema kulturami. Tancerze Alma Flamenco Dance Company reprezentują tradycję *flamenco*, podczas gdy Ghosh tańczy *kathak* z elementami *flamenco*. Transkulturowość tancerki wyraża także jej eklektyczny strój: hiszpańska chusta zarzucona na klasyczny kostium *kathak*. Choreografia ma formę dialogu pomiędzy trójką wykonawców, którzy na początku tańczą do muzyki korespondującej z ich tradycją. Z czasem muzyka staje się coraz bardziej synkretyczna. Ghosh tańczy w rytm *sewilliany*, a hiszpańscy tancerze wykonują *flamenco* do pieśni z gatunku *hindustani*. W końcu wszyscy wykonawcy znajdują wspólny rytm i następuje rodzaj *dżugalbandhi*⁵⁰. Choreografię można odczytać jako metaforę kulturowej wymiany. *Kathak* szczególnie często łączony jest z *flamenco* ze względu na pewne podobieństwa w dynamice obu stylów⁵¹. Mnożące się zestawienia obu technik przez rozmaitych artystów doprowadziły do powstania terminu *kathamenco*, określającego tego typu „remiksy”⁵².

Motyw spotkania *kathak* z *flamenco* powraca między innymi w choreografii *Torobaka* autorstwa tancerza bangladeskiego pochodzenia Akrama Khana i tancerza *flamenco* Israela Galvana. Jest tu wyeksponowany element konfliktu, jaki zachodzi w międzykulturowej komunikacji między wykonawcami. Na początku są oni niezapisaną tablicą, niezakorzenioną w żadnej technice i otwartą na przyswajanie rozmaitych form wyrazu. W kolejnych scenach każdy z nich zdaje się wyrastać w odmiennej kulturze (symbolizowanej muzyczną oprawą tańca i rekwizytami takimi jak krzesło czy *ghunghru* – sznur dzwoneczków do *kathak*, tradycyjnie zawiązywany na kostkach tancerza) i ucieleśniać inny schemat zachowania czy model męskości. Dopiero symboliczne przełamanie granic tradycji (Khan odrzuca dzwoneczki *ghunghru*) ułatwia podjęcie dialogu i poruszanie się w rytmach innej kultury (Khan tańczy do melodii granej na gitarze, zaś Galvan wykonuje stepy *flamenco* w rytm *tabli*). Choreografia eksploruje więc różnice i podobieństwa między dwoma kulturami, ucieleśnianymi mową ciała i technikami tańca.

Oba [style tańca] mają skomplikowaną rytmikę. We *flamenco* zarówno instrument perkusyjny, jak i praca stóp w partiach *zapateado* prezentują niektóre rytmy i wzory bardzo podobne do *kathak*. Ale jest znacząca różnica: *kathak* odznacza się matematyczną precyzją rytmu, zaś *flamenco* – większą swobodą. Mieszanka obu systemów może dać bardzo interesujący wynik: jakby chaos w matematycznym porządku⁵³.

⁵⁰ W tradycyjnym pokazie *dżugalbandhi* to rodzaj „przyjaznej rywalizacji” lub dialogu między tancerzem *kathaku* a perkusistą (zwykle grającym na *tabli*).

⁵¹ Porównanie obu technik: M. S. Philips, *Both Sides of the Veil: A Comparative Analysis of Kathak and Flamenco Dance*, MA in Dance, University of California, Los Angeles 1991.

⁵² P. Chakravorty, *Bells of Change...*, op. cit.

⁵³ S. Burke, *10 Minutes with Israel Galván. The Postmodern Flamenco Star on Working with Akram Khan*, „Dance Magazine”, June 2014.

Tytuł nawiązuje do zwierząt ważnych dla kultur, z których pochodzą oba style tańca – byka i krowy. Choreografia stanowi eksperyment, powstając w toku kompromisu pomiędzy ruchami proponowanymi przez tancerzy.

Nie jest to rzecz jasna wymiana o charakterze etnicznym między tradycjami, ćwiczenie z „tańca globalnego”. Chodzi raczej o tworzenie czegoś poprzez sposób rozumienia tańca – czerpiącego niewątpliwie z *kathak* i *flamenco* – który odwołuje się do początków głosu i gestu, zanim zaczęły one nieść znaczenia⁵⁴.

Próba porozumienia pomiędzy dwoma językami i kulturami to także temat choreografii *Święte potwory* (*Sacred Monsters*) – duetu Khana z francuską baleriną Sylvie Guillem. Taniec przeplata się tu z rozmową. Kulturowe bariery pojawiają się już na poziomie języka, gdyż angielski nie jest ojczystym językiem tancerki, czasem zaś proste słowa okazują się nieprzekładalne. Motywem przewodnim jest konflikt pomiędzy ramami i nakazami tradycji a potrzebą odnalezienia własnego ruchu. Obaj tancerze wyrosli z tradycyjnych tańców klasycznych, do perfekcji opanowując ich technikę. W pewnym momencie pojawiła się jednak chęć wypracowania własnego języka ekspresji, zbadania grawitacji, ciężaru i kątów własnego ciała. W życiu Khana moment ten zbiegł się z rozpoczęciem nauki tańca współczesnego (*contemporary dance*):

Taniec współczesny zaczął przenikać moje ciało, pojawiły się pytania, nieświadomie, ale poprzez ciało. Moi nauczyciele dostrzegli to [...]. Mój guru *kathak* zauważał: „to nie jest już *kathak*. Kierujesz energię w inny sposób”. To samo twierdził mój nauczyciel techniki Graham i nauczyciel techniki *release*. Poczucie chaosu w ciele, czy też zamieszania, wydaje się określeniem znacznie bardziej adekwatnym do stanu, w którym się wówczas znajdowałem i w którym nadal tkwię, dziś nawet jeszcze bardziej⁵⁵.

Zaangażowanie się w taniec współczesny otwierało szereg możliwości, jednak nie pozostawało bez wpływu na czystość klasycznej techniki baletu czy *kathak*. Od klasycznego tancerza oczekuje się perfekcji, nie zawsze osiągalnej, w efekcie czego wyłania się karykatura – gwiazdor przeistacza się w monstrum. „Nie ma tu miejsca na pomyłkę, niedoskonałość czy ekspresję swoich prawdziwych uczuć i emocji. Boski status staje się nieludzki, monstrualny”⁵⁶. Nawet sukces odniesiony na klasycznej scenie tańca może stać się źródłem wewnętrznego konfliktu dla artysty, który nie potrafi odnaleźć w swojej sztuce własnego człowieczeństwa.

⁵⁴ *Torobaka*, [online] http://www.akramkhancompany.net/html/akram_production.php?productionid=48 [dostęp: 20.09.2015].

⁵⁵ *Body: language #2. Akram Khan, The Bi-Temporal Body: G. Cools with Akram Khan*, London 2008, s. 16.

⁵⁶ *Sacred Monsters*, [online] http://www.akramkhancompany.net/html/akram_production.php?productionid=10 [dostęp: 20.09.2015].

W jednym z dialogów z Guillem Khan wspomina dylemat, jakiego doświadczał z powodu swojego wyglądu odbiegającego od sylwetki Kriszny. W jego głowie pojawiają się pytania: „Kto ustanawia zasady?”, „Czy takie ustawienie ręki jest niewłaściwe, czy to eksperyment?”, „Kto o tym decyduje?”. Natłok wątpliwości doprowadza go niemal do konwulsji. Zdejmuje *ghunghru* niczym „okowy” tradycji, po czym wraz z Sylvie poszukują porozumienia, tworząc nowy, własny „dialekt” tańca. Choreograficzne eksploracje Khana można więc odczytywać jako próby przełamywania ograniczeń, które blokują osobistą wolność i ekspresję.

Czasem jest to bardzo ciekawy proces: znajdowanie się w sytuacji uwięzienia czy też w strukturze, aby następnie zobaczyć w niej wolność. Zawsze usiłowałem odnaleźć to w mojej twórczości. *Kathak* stał się dla mnie więzieniem. Na pewnym etapie życia zacząłem się zastanawiać: „Jak mam dalej odnajdywać w nim wolność?”, „Jak mam odnaleźć w nim Akrama?”⁵⁷.

Hybrydyczne ciała, języki, tożsamości

Styl Khana można odczytywać jako ekspresję jego własnej „tożsamości z myślnikiem” czy też – jak sam mówi – miejsca pomiędzy dwiema tożsamościami: „Jak wielu innych z mojego pokolenia, którzy znaleźli się w podobnych warunkach, poszukuję głosu łączącego moje korzenie z kulturą miejsca, gdzie się urodziłem. To trzecia droga, nowa ścieżka pomiędzy Wschodem i Zachodem”⁵⁸. Owym głosem liminalnej kondycji artysty jest hybrydyczność jego twórczości w postaci „współczesnego *kathak*” (*contemporary kathak*). To przestrzeń nowej jakości, tworząca pole do negocjacji znaczeń i reprezentacji. Artysta nie potrafi odseparować jednej kultury od drugiej. Podobną kondycję diasporycznej tożsamości wyraża Maalouf: „To, co powoduje, iż jestem sobą i nikim innym, to fakt, że pochodzę z pogranicza dwóch państw, dwóch czy trzech języków, kilku kultur. Dokładnie te właśnie czynniki określają moją tożsamość. Czy byłbym bardziej szczery, gdybym amputował część siebie samego?”⁵⁹.

W tańcu Khana typowa dla wirtuozów *kathak* precyzja rytmu, pracy stóp i wykonywania obrotów kontrastuje z luźną postawą ciała, z łatwością poddającego się grawitacji. Jego ciało ma odmienną, pełną napięć dynamikę. Pewne elementy wykonywane są jakby mechanicznie, spazmatycznie lub przypadkowo, w pędzie, ignorując linie i geometrię klasycznej techniki. Motyw rozdwojonej tożsamości

⁵⁷ *Body: language...*, op. cit., s. 27.

⁵⁸ RomaEuropa Festival 2016, [online] <http://www.romaeuropa.net/archivio/eventi/kaash/index.html>, [za:] A. Piccirillo, *Hybrid Bodies in Transit: The 'Third Language' of Contemporary Kathak*, „Anglistica” 2008, Vol. 12/2, s. 31.

⁵⁹ A. Maalouf, *Zabójcze tożsamości*, tłum. H. Lisowska-Chehab, Warszawa 2002, s. 7.

migrantów powraca w choreografiach Khana takich jak *Kraj (Desh)* czy *Zero stopni (Zero degrees)*, przywołujących obrazy rodzinnego Bangladeszu – bliskiego jako kraj korzeni, a jednak odmiennego od tego, do czego przywykł artysta wychowany w Wielkiej Brytanii. Zwłaszcza inne standardy moralności stają się źródłem wewnętrznego rozdarcia. W produkcji *Zero stopni* niemożność interwencji w obliczu czyjejś śmierci czy cierpienia doprowadza tancerza do torsji. Nie może on nawet otwarcie wyrazić swoich emocji ani sprzeciwu. Zagłusza ręką własny krzyk. Jego „rodzinny” Bangladesz jawi się jako obcy, niezrozumiały, niemal barbarzyński. Także z powodu brytyjskiego paszportu czuje się wyobcowany i poddany innym, niejasnym regułom. Khan wyjawia na scenie swoje myśli: „Gdzie jest mój dowód tożsamości? To niesamowite, jaką wagę ma... kawałek papieru”⁶⁰. Stan pomiędzy posiadaniem tożsamości i jej brakiem wyraża metafora tytułowego „zera stopni” – miejsca pomiędzy binarnymi opozycjami. Idea liminalności przełożona zostaje na język tańca Khana, wyrażającego przynależność do dwóch różnych kultur, oscylowanie między nimi. Z kolei grupowe produkcje, angażujące tancerzy różnego pochodzenia i o odmiennych technikach, potęgują transkulturowość i artykułują pluralizm estetyki. Taniec Khana, określany jako *kathak* współczesny, stanowi formę kompromisu, „złotego środka”, afirmacji bycia na pograniczu, poza etykietami, balansowania między klasycznym *kathak* a tańcem współczesnym, między przeszłością i teraźniejszością, tradycją i ponowoczesnością, porządkiem i chaosem, mitologią/religią i nauką. Sfery te wzajemnie się uzupełniają:

Gdy jestem tylko w jednym świecie, w świecie tańca współczesnego, czuję, że nie mogę wznieść się wyżej. Brakuje w nim odczucia duchowości. A gdy jestem całkowicie w świecie klasycznym, czuję się pozbawiony wolności. Nie mogę wydostać się z niego na zewnątrz. Dlatego najpiękniejszym miejscem jest dla mnie to, z którego dosięgam obu światów jednocześnie⁶¹.

To dychotomia przeciwieństw. Jedno miejsce, świat klasyczny, oferuje ci tradycję i historię. Daje ci dyscyplinę, a także coś świętego i duchowego. Drugie miejsce, współczesność, oferuje laboratorium. Daje ci głos, który jest słyszalny, oraz niezliczone odkrycia i możliwości. Stan, w którym można dotrzeć do obu tych światów, jest dla mnie najlepszym miejscem⁶².

Oglądając choreografie Khana, można odnieść wrażenie, że analizuje on własną frustrację i kolizję dwóch technik w jednym ciele. Z tego stanu zmieszania wydobywa własny, oryginalny język. Kwestie mobilności, migracji, oderwania od domu czy braku zakorzenienia oraz wyroście na tym tle nomadyczne tożsamości eksploduje także choreografia pt. *Nosiciel (Bahok)*:

⁶⁰ Słowa Khana wypowiedziane w spektaklu *Zero degrees* (2008), tłum. własne.

⁶¹ Akram Khan, [za]: A. Piccirillo, op. cit., s. 27.

⁶² *Body: language...*, op. cit., s. 7.

W *Nosicielu* występuje razem ośmiu tancerzy, którzy wywodzą się z różnych kultur i tradycji tańca: Chin, Korei, Indii, Afryki Południowej i Hiszpanii. Przypominają oni współczesną wersję wieży Babel: mówią różnymi językami – słownie i cieleśnie. Spotykają się w jednej ze sfer tranzytowych zglobalizowanego świata i próbują nawiązać kontakt, by podzielić się „tym, co z sobą noszą”, swoimi doświadczeniami, wspomnieniami, marzeniami i aspiracjami, które wprawiają ich w ruch⁶³.

Inspiracją dla tej produkcji była sytuacja, jakiej choreograf doświadczył w Japonii, przebywając w windzie z kobietą w kimonie, Afrykańczykiem w tradycyjnym stroju, Amerykaninem w garniturze i europejską parą. Gdy niespodziewanie winda się zacięła, każdy z pasażerów podjął próbę skomunikowania się⁶⁴.

W *Nosicielu* sytuacja ta została przeniesiona w przestrzeń lotniska, na którym indywidualne historie układają się w bardziej uniwersalne prawidła, ponad barierami religii, płci czy etniczności. Khan eksploruje nieporozumienia językowe i kwestię ryzyka deportacji z powodu wadliwej komunikacji międzykulturowej, w której angielski zajmuje pozycję hegemoniczną⁶⁵. Hierarchie języków i ras nieuchronnie prowadzą do konfliktów. Autor wskazuje na możliwość stworzenia tymczasowych więzi między obcymi sobie ludźmi na bazie wspólnych doświadczeń bycia w jednym miejscu. Dom jest tym, co człowiek nosi w sobie. Przynależność do określonych miejsc i przypisywanie ludziom etykiet potęguje podziały i konflikty⁶⁶.

Zdaniem Royony Mitry opór wobec kategoryzowania to postkolonialny środek demontażu i rekonfiguracji kategorii „inności”, konstruowanej w opozycji do „białości”. „Biały” jawi się tu jako pewnego rodzaju „inny”⁶⁷. Dialog międzykulturowy w twórczości Khana nie ogranicza się jedynie do osi Wschód – Zachód. Włączając przedstawicieli i elementy z wielu kultur, toruje drogę transkulturowości i transnarodowości. Jego twórczość wymyka się także gatunkom takim jak taniec współczesny czy indyjski, zaburzając sztywne podziały, a tym samym hierarchie istniejące w świecie tańca (z hegemoniczną pozycją baletu)⁶⁸. Zamiast fuzji (rozumianej przez Khana jako idealna synteza) mamy konfuzję – zmieszanie się dwóch języków, ale z zachowaniem pewnych różnic pomiędzy nimi⁶⁹. Artysta koncentruje się na ukazaniu poczucia wspólnoty, budowanej w oparciu

⁶³ *Bahok*, [online] http://www.akramkhancompany.net/html/akram_production.php?productionid=20 [dostęp: 20.09.2015].

⁶⁴ *Body: language...*, op. cit., s. 26.

⁶⁵ K. Katrak, *Contemporary Indian Dance: New Creative Choreography in India and the Diaspora*, New York 2011, s. 216.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 217.

⁶⁷ R. Mitra, wystąpienie na konferencji „Cut and Paste: Dance Advocacy in the Age of Austerity”, Ateny, 6.06.2015.

⁶⁸ Zob. A. Shay, *Choreographing Identities: Folk Dance, Ethnicity and Festival in the United States and Canada*, Jefferson 2006.

⁶⁹ *Body: language*, op. cit., s. 16.

o podobne doświadczenia, poza oficjalnymi etykietami (etniczności, narodu, regionu, stylu tańca). Hybrydowość staje się zatem sposobem ucieczki od retoryki binarnych opozycji i mechanizmów stereotypizacji.

Dla Khana projekty z Larbi, Guillem czy Galvanem oraz praca grupowa przy produkcji *Nosiciela* były także przełamaniem solowego formatu *kathak*. W *Zero stopni* współpraca opierała się na „wymianie energii”, potęgującej eksplorację własnego ruchu⁷⁰. *Święte potwory* były z kolei tworzeniem materiału na ciele Sylvie – ukształtowanym w innym kontekście kulturowym, religijnym, politycznym, ale równie wrażliwym⁷¹. Interakcja pomiędzy performerami przekształcała każdego z nich, jednocześnie ukazując nieznane lub nieuświadomiane oblicza własnej cielesności poprzez spotkanie z ciałem zupełnie odmiennym. Tworzenie choreografii na ciele ukształtowanym w innej kulturze wymagało wyzbycia się własnej materii, zdystansowania się od nabytych schematów ruchu. W tym procesie ciało nie pozostaje jednak uśpione, ale percypuje własne braki, zadaje sobie pytania i przyswaja nowe ruchy, ulegając transformacji⁷². „Artyści zdają się poruszać w trzeciej przestrzeni, gdzie różnice kulturowe, etniczne i fizyczne zostają zniesione”⁷³.

W międzykulturowym dialogu wzajemna energia oraz hybrydalny język ciała tworzą nic porozumienia. Fizyczne nawyki i bariery wpływają na sposób myślenia, zachowania oraz społeczne interakcje. Jako że ciało jest nośnikiem tożsamości, transgresja kulturowo warunkowanej cielesności toruje drogę tożsamości transkulturowej. Jak zauważa Maalouf, jest ona procesem, nieustanną rekonfiguracją rozmaitych przynależności. Proces ten wynika częściowo z własnych wyborów, ale determinowany jest również przez innych. „Człowiek [...] nie zadowala się «uświadomieniem» sobie swej tożsamości – on ją krok za krokiem tworzy”⁷⁴.

Podsumowanie

Eksperymentalne produkcje prezentujące *kathak* w zestawieniu z innymi kulturami tworzą przestrzeń dla renegocjacji „inności”. Na globalnej scenie taniec kumuluje potencjał uwolnienia się od reprezentacji i etykiety „Innego”, daje szansę bycia raczej sąsiadem niż obcym. W szczególności hybrydowość kulturowa tańca zdaje się dekonstruować „inność” bądź rewaloryzować ją jako niosącą potencjał wzbogacenia. Omówione przykłady twórczości artystów nurtu współczesnego *kathak* kwestionują mechanizm prezentowania różnicy opartej na kategoriach narodu czy etniczności. Zamazanie się tego, co „narodowe”, ma uwalniać taniec od funkcji reprezentowania kultur pojmowanych jako wyizolowane, spójne systemy. Powstawanie transkulturowych sieci stawia pod znakiem zapytania

⁷⁰ Ibidem, s. 4.

⁷¹ Ibidem, s. 9–10.

⁷² Ibidem, s. 11.

⁷³ A. Piccirillo, op. cit., s. 39.

⁷⁴ A. Maalouf, op. cit., s. 31, 33.

istnienie „kultur narodowych”. Współczesne globalne migracje niewątpliwie nasilają proces transkulturyzacji i hybrydyzacji kultur⁷⁵.

Migranci to w szczególności osoby o ścierających się tożsamościach, ludzie z pogranicza, przez których przebiegają linie podziałów etnicznych, religijnych czy narodowych. Jak zauważa Maalouf: „jednostki te mają do odegrania pewną rolę, polegającą na utkaniu więzów, wyrównywaniu różnic, naprawieniu szkód, przywoływaniu do rozsądku jednych, utemperowaniu drugich [...]. Ich przeznaczeniem jest bycie łącznikiem, pomostem, mediatorem między różnymi społecznościami, różnymi kulturami”⁷⁶. Funkcję tę zdają się pełnić brytyjscy choreografowie *kathak*, którzy w swej twórczości ukazują drogi kompromisu pomiędzy skrajnościami, binarnymi opozycjami i odmiennymi kulturami. Wykorzystując wątki biograficzne, ich dzieła ukazują pozytywny wymiar hybrydowości kulturowej, która może stać się twórczym nowym, alternatywnym modelem tożsamości.

CONTEMPORARY KATHAK IN GREAT BRITAIN AS THE SPACE OF NEGOTIATION OF DIASPORIC, TRANSCULTURAL IDENTITY

ABSTRACT

The article explores the issue of transculturality in the context of Indian dance *kathak* in the diaspora. Illustrated by examples of selected works of *kathak* choreographers living in the UK, it points out the factors and mechanisms of transformation in the classical Indian dance, especially in the context of multiculturalism and migration. The article mentions changing functions, status and perceptions of Indian dance in the UK over the past decades, to focus on the contemporary resistance to Orientalism, and the practices of categorizing Indian dance on the basis of the criteria of nation or ethnicity. Discussing the motivations lying behind the emergence of *contemporary kathak*, the author aims to underline the ideological aspect of the experimental, hybrid choreographies, created in the diaspora. The paper is based on archival research and fieldwork, conducted by the author in London and Birmingham in 2015.

KEYWORDS

kathak, South Asian dance, transculturalism, Indian diaspora

BIBLIOGRAFIA

1. Anurekha Ghosh and Company production HUMSAFAR (*Kathak and Flamenco Juxtaposition*), [online] www.youtube.com/watch?v=Ne0htOKZvy4 [dostęp: 20.09.2015].
2. *Bahok*, [online] http://www.akramkhancompany.net/html/akram_production.php?productionid=20 [dostęp: 20.09.2015].

⁷⁵ Zob. W. Welsch, op. cit.

⁷⁶ A. Maalouf, op. cit., s. 11.

3. *Body: language #2*. Akram Khan, *The Bi-Temporal Body: G. Cools with Akram Khan*, London 2008.
4. Brown C., Menski W., Devi N., *Karman: History of South Asian Dance in Leicester and Leicestershire*, Leicester 2012.
5. Burke S., *10 Minutes with Israel Galván. The Postmodern Flamenco Star on Working with Akram Khan*, "Dance Magazine", June 2014.
6. Chakravorty P., *Bells of Change: Kathak Dance, Women, and Modernity in India*, Calcutta 2008.
7. Chakravorty P., *Remixed Practice: Bollywood Dance and the Global Indian*, [w:] *Dance Matters. Performing India*, eds. P. Chakravorty, N. Gupta, New Delhi–Abingdon 2010.
8. David A., *Performing Faith: Dance, Identity and Religion in Hindu Communities in Leicester and London*, unpublished PhD thesis, De Monfort University 2005.
9. Hammergren L., *The Power of Classification*, [w:] *Worlding Dance*, ed. S. L. Foster, New York 2009.
10. Jeyasingh S., *Getting off the Orient Express*, [w:] *Routledge Dance Studies Reader*, eds. A. Carter, J. O'Shea, Oxon 2010.
11. Jeyasingh S., *Text Context Dance*, [w:] *Choreography and Dance: South Asian Dance*, ed. A. Iyer, Amsterdam 1997.
12. Kathakbox, [online] www.kathakbox.co.uk/category/all-about-kathakbox [dostęp: 20.09.2015].
13. Katrak K., *Contemporary Indian Dance: New Creative Choreography in India and the Diaspora*, New York 2011.
14. Kaur R., Terracciano A., *South Asian/Brasian Performing Arts*, [w:] *A Postcolonial People: South Asians in Britain*, eds. N. Ali, V. S. Kalra, S. Sayyid, London 2006, s. 343–57.
15. Khalil S., *The Solitary Discourse. An Interview with Sonia Sabri*, "Ballet-dance Magazine", November 7, 2009, [online] http://ballet-dance.com/200912/articles/interview_ssa-bri_20091107_khalil.html [dostęp: 20.09.2015].
16. Kothari S., *Kathak. Indian Classical Dance*, New Delhi 1989.
17. Leucci T., *Between Seduction and Redemption – The European Perception of India's Temple Dancers in Travel Accounts and Stage Productions from the Thirteenth to the Nineteenth Century*, [w:] *Music, Dance and the Art of Seduction*, eds. J. Kippen, F. Kouwenhoven, Delft 2013.
18. Lopez y Royo A., *Dance in the British Asian Diaspora: Redefining Classicism*, [online] <http://postcolonial.org/index.php/pct/article/viewArticle/367/809> [dostęp: 14.11.2013].
19. Lopez y Royo A., *South Asian Dances in Museums: Culture, Education and Patronage in the Diaspora*, [w:] *Dance in South Asia: New Approaches, Politics and Aesthetics*, ed. P. Chakravorty, Swarthmore 2002.
20. Maalouf A., *Zabójcze tożsamości*, tłum. H. Lisowska-Chehab, Warszawa 2002.
21. Mukhopadhyay A. K., *Uday Shankar: Twentieth Century's Nataraja*, New Delhi 2004.
22. Philips M. S., *Both Sides of the Veil: A Comparative Analysis of Kathak and Flamenco Dance*, MA in Dance, University of California, Los Angeles 1991.
23. Piccirillo A., *Hybrid Bodies in Transit: The 'Third Language' of Contemporary Kathak*, "Anglistica" 2008, Vol. 12/2, s. 27–41.
24. Prickett S., *Tradition and Innovation in Cross-Cultural Creativity. Defying Britain's Tick-Box Culture: Kathak in Dialogue with Hip-Hop*, "Dance Research" 2012, No. 30/2, s. 169–185.
25. Purkayastha P., *Indian Modern Dance, Feminism and Transnationalism*, Hampshire 2014.

26. *Sacred Monsters*, [online] http://www.akramkhancompany.net/html/akram_production.php?productionid=10 [dostęp: 20.09.2015].
27. Shay A., *Choreographing Identities: Folk Dance, Ethnicity and Festival in the United States and Canada*, Jefferson 2006.
28. Skiba K., *Renesans czy rekonstrukcja? Przeobrażenia tradycji klasycznego tańca indyjskiego kathak na tle procesów narodowotwórczych*, „Perspektywy Kulturoznawcze” 2014, nr 4, s. 106–153.
29. *Sonia Sabri Company. Celebrating 10 Years*, Birmingham (broszura).
30. *Torobaka*, [online] http://www.akramkhancompany.net/html/akram_production.php?productionid=48 [dostęp: 20.09.2015].
31. Walker M., *India's Kathak Dance in Historical Perspective*, London 2014.
32. Welsch W., *Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today*, [w:] *Spaces of Culture: City, Nation, World*, eds. M. Featherstone, S. Lash, London 1999, s. 194–213, [online] http://www2.uni-jena.de/welsch/papers/W_Welsch_Transculturality.html [dostęp: 15.09.2015].
33. *Worlding Dance*, ed. S. L. Foster, New York 2009.
34. www.akramkhancompany.net [dostęp: 20.09.2015].

WYWIADY

1. Anurekha Ghosh w wywiadzie z autorką artykułu, Kalkuta, 13.03.2015.
2. Meera Kaushik w wywiadzie z autorką artykułu, Londyn, 30.06.2015.
3. Sandip Mallick w rozmowie z autorką artykułu, Londyn, 27.06.2015.
4. Sonia Sabri w wywiadzie z autorką artykułu, Birmingham, 2.07.2015.
5. Sujata Banerjee w wywiadzie z autorką artykułu, Londyn, 3.07.2015.
6. Uttara Asha Coorlawala w rozmowie z autorką artykułu, New York, 25.02.2016.

