didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
DOI: 10.34762/c983-s270
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/wspolczesny-taniec-afrykanski-jako-praktyka-dekolonizacyjna

/ TANIEC JAKO MASZYNA PAMIĘCI

Współczesny taniec afrykański jako praktyka dekolonizacyjna

Joanna Szymajda | Instytut Sztuki PAN

Contemporary African dance as a decolonising practice

This article takes a closer look at the processes of re-appropriation of the aesthetic field within which the phenomenon known as ‘contemporary African dance’ was shaped in the second half of the 20th century, mainly for the use of Western audiences. In the context of the generally outlined political and economic conditions of production, and using examples of performances that illuminate the basic concepts of postcolonial theories (e.g. H.K. Bhabha, E.W. Said and R. Bharucha), the main historical and aesthetic lines of the formation of the term ‘contemporary African dance’ and its possible designations are presented, and the artistic attitudes and formal procedures that artists of different generations employ in the process of reclaiming and transforming the aesthetic field that this term defines are evoked.

Keywords: Africa; choreography; practices of decolonisation; postcolonialism; contemporary African dance

> *Czy to jest sztuka? Czy to jest taniec? Czy to jest współczesny taniec afrykański? Jak mogę rozpoznać, czy to jest sztuka? Czy*

sztuką można nazwać próbę przeciwstawienia się spirali destrukcji poprzez zasianie nasion piękna czy zalążków marzeń w otoczeniu beznadziei?A co wtedy, gdy ten opór jest wpisany w ciało? Ciało jako ostatnią tarczę wolności.

Faustin Linyekula, 2008 (cyt. za: Sörgel, 2011, s. 90, tłum. J.S.)

W artykule podejmuję próbę analizy procesów reapropriacji pola estetycznego[1], w ramach którego, w kolejnych falach zainteresowania kulturą Afryki, ukształtowało się w drugiej połowie XX wieku i głównie na użytek odbiorcy z tzw. Zachodu zjawisko nazwane „współczesnym tańcem afrykańskim". Termin „reapropriacja" w tym przypadku odnosi się nie tyle do odzyskania zawłaszczonego obiektu kulturowego (tańca), ile do procesu przywracania sprawczości, samostanowienia i samodefiniowania afrykańskich artystek i artystów tańca[2].

Niniejszy tekst powstał z perspektywy osoby białej, pochodzącej z kraju, który nie ma porównywalnego doświadczenia kolonialnego[3], oczywiste jest więc, że w celu przybliżenia optyk nieeuropocentrycznych zebrany materiał opiera się przede wszystkim na wypowiedziach i działaniach afrykańskich twórców i twórczyń. Z uwagi na obszerność materiału badawczego skupię się na przedstawieniu procesów historyczno-kulturowych mających wpływ na kształtowanie się pojęcia oraz tożsamości współczesnego tańca afrykańskiego, a także omówię wybrane przykłady spektakli autorstwa artystów i artystek pochodzących głównie z Afryki Zachodniej i RPA.

Szerokie pojęcie „współczesny taniec afrykański" ma podstawy stosowania, mimo że obejmuje zjawiska niezwykle zróżnicowane kulturowo i estetycznie. Podstawy te ustanawia przede wszystkim fakt, że terminu tego używają

(mimo wątpliwości i dyskusji) twórczynie i twórcy, kontynuując tym samym – z dystansem powodowanym świadomością jej utopijnych założeń – ideę panafrykańską z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Afrykański taniec współczesny funkcjonuje jak marka, *label*, którym posługują się artyści i artystki zarówno pracujący w Afryce, jak i przemieszczający się między krajem pochodzenia i krajem zamieszkania[4]. Pod tym hasłem organizowane są także od lat dziewięćdziesiątych przeglądy (triennale, biennale) tańca współczesnego, gromadzące środowisko tańca z całego kontynentu.

Akuszerzy i ideolodzy

Początki kształtowania się tego pojęcia związane są z perspektywą narzuconą z zewnątrz – „taniec afrykański" został zdefiniowany przez zachodnich odbiorców i na ich potrzeby[5]. Należy podkreślić, że już samo ujęcie muzyki, tańca i dramatu jako odrębnych jest europocentryczne i wynika z relatywnie niedawno ustanowionego podziału gatunkowego. W praktyce kulturowej kontynentu afrykańskiego obszary te rzadko są od siebie odizolowane, mimo że wykonawcy specjalizują się np. w instrumentach perkusyjnych, tańcu lub śpiewie (Kringelbach, 2014).

Antropolożka Altaïr Despres, na podstawie m.in. badań terenowych w Bamako (Mali), wyróżniła następujące główne czynniki związane z ogólnymi procesami globalizacji, prowadzące do pojawienia się współczesnych form tańca afrykańskiego: kształtowanie się sieci międzynarodowych instytucji, połączonych ściśle z Europą; uformowanie się nowego stosunku artystów afrykańskich do sztuki; powstanie „estetycznych" możliwości i interesów (związanych m.in. z podróżowaniem do Europy i funduszami na kulturę) oraz kształtowanie się nowych podmiotowych tożsamości tancerza/tancerki i choreografa/choreografki, sytuujących się pomiędzy „tu" i „tam" (Despres,

2016, s. 3).

Podłoże do formułowania się dzisiejszej postkolonialnej sztuki afrykańskiej, w tym tańca, ukształtowały w dużym stopniu działania francuskich agencji kulturalnych i UNESCO w latach sześćdziesiątych, kiedy trwał proces rozpadu struktur kolonializmu. Działania te miały przywracać podmiotowość kulturom „tradycyjnym", w rzeczywistości jednak wtórnie umacniały kulturowe wpływy Zachodu. Kongijski badacz Henri Kalama określa zachodnie organizacje i administratorów proklamujących takie tradycjonalistyczne ujęcie i sposoby wytwarzania „autentycznej" sztuki afrykańskiej mianem „akuszerów". Ustąpili oni następnie miejsca „ideologom", czyli wykształconymi w Europie artystom i mecenasom, włączając w to również władców państw (Léopold Sedar Senghor w Senegalu czy skrajny przypadek polityki *authenticité* Mobutu Sese Seko w ówczesnym Zairze). „Ideologowie" swoją aktywność zaczęli właśnie w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, przypadała ona więc na czas, gdy kraje afrykańskie szukały nowej, postkolonialnej tożsamości, która miała być zarazem przekroczeniem przedkolonialnej „tradycji" i kolonialnej, importowanej nowoczesności (Kalama, 2018). W sferze tańca przekładało się to na popularność tzw. wielkich baletów afrykańskich, narodowych zespołów, które w rozbudowanych formach scenicznych prezentowały tradycyjny taniec i muzykę i były ważnym narzędziem kształtowania tożsamości kulturowej. Najbardziej znany był balet gwinejski, założony prze Keitę Fodebę w Paryżu w 1947 roku, następnie przekształcony w instytucję narodową objętą patronatem prezydenta Sékou Touré (Fodeba, 1957). Począwszy od lat siedemdziesiątych, zespoły te traciły na popularności i znaczeniu, ulegały też folkloryzacji. W tym samym czasie zaczęły pojawiać się nowe miejskie formy tańca, towarzyszące hybrydowym nurtom muzycznym rozwijającym się od lat sześćdziesiątych[6].

Panafrykanizm pionierów

Od początku lat sześćdziesiątych w obszar działań UNESCO włączono także w większym stopniu kraje kontynentu afrykańskiego, w tym arabskie, poszerzając początkowo przyjęty zakres kategorii „Orientu”[7]. W latach 1957-1966 UNESCO realizowało pomyślany na dużą skalę interdyscyplinarny „Projet majeur pour l’appréciation mutuelle des valeurs culturelles de l’Orient et de l’Occident” (Plan na rzecz wzajemnego uznania wartości kulturowych Wschodu i Zachodu). Miał on na celu lepsze wzajemne poznanie kultur krajów „Orientu” (rozumianego głównie jako kraje azjatyckie) i „Zachodu” (rozumianego jako Europa Zachodnia i USA). Ostatecznie skupiono się jednak na przeszłości i tradycji, pomijając współczesne, żywe formy kultur krajów postkolonialnych i ich ewolucję w obszarze sztuki współczesnej. Realizowane w ramach tego przedsięwzięcia działania, reportaże i filmy powstały tylko w językach zachodnich i w etnocentrycznej perspektywie (Maurel, 2005). Plan ten stał się tym samym niemalże podręcznikową egzemplifikacją pojęcia „orientalizmu” w ujęciu Edwarda W. Saida, zgodnie z którym Orient przedstawiany jest jako tajemnicza i odległa, niezróżnicowana całość, niedostępna i zamknięta w tradycji i przeszłości, w przeciwieństwie do nowoczesnego, racjonalnego Zachodu[8].

Zaowocowało to również pierwszym panafrykańskim festiwalem czarnej sztuki (Festival Mondial des Arts Nègres) w Dakarze w 1966 roku, który miał gromadzić zarówno artystów „tradycyjnych”, jak i diasporę afrykańską: amerykańskich jazzmanów, przedstawicieli sztuki kreolskiej, pisarzy, malarzy itp. Panafrykańskie wydarzenia tego typu przyjęły się także jako platformy tańca, definiując w ten sposób – według zachodnich reguł produkcji, promocji i rozumienia nowoczesności – pierwsze ramy estetyczne pojęcia „współczesny taniec afrykański”[9]. Począwszy od 1974 roku UNESCO

zmienia nieco paradygmat i zaczyna promować sztukę współczesną krajów postkolonialnych za pomocą funduszu FIPC[10] (Bax, 2018). Przy wsparciu tego właśnie funduszu oraz prezydenta Senegalu Leopolda Seda powstaje w 1977 roku pierwsza na kontynencie szkoła tańca współczesnego École de Sable w Dakarze – filia brukselskiej szkoły Mudra Maurice'a Béjarta[11]. Jej dyrektorka i ikona tańca współczesnego w Afryce, wykształcona w Europie Germaine Acogny zaproponowała już w połowie lat siedemdziesiątych termin *New African Dance* (fr. *nouvelle danse africaine*), używając go do opisania własnej propozycji estetycznej syntezy kilku afrykańskich tradycyjnych form tanecznych z nowoczesnymi zasadami kompozycji choreograficznej. Celem Acogny było stworzenie i rozwinięcie unikatowej techniki współczesnego tańca afrykańskiego, która promowałaby afrykańską estetykę jako część nowego, globalnego świata, przy poszanowaniu partykularnych różnic poszczególnych krajów (Acogny, 1980). Podobną postawę przyjmuje następnie Alphonse Tiérou, m.in. w znanym manifeście *Si sa danse bouge, l'Afrique bougera* (Niech tylko coś drgnie w jej tańcu, to ruszy się cała Afryka[12]) (Tiérou, 2001). Tiérou – jeden z najważniejszych badaczy tańca kontynentu afrykańskiego, łączący etnografię i współczesną estetykę – był orędownikiem panafrykańskich festiwali i ideologiem „transnarodowej polityki tańca", według której taniec współczesny to „wyobrażona wspólnota", funkcjonującą ponad i poza (neo)kolonialnym dyskursem. *Lorsque la danse paraît le masque tombe, dit un proverbe africain* (Gdy pojawia się taniec, opada maska – mówi afrykańskie przysłowie), przypomina w książce stanowiącej pierwszą pełną próbę charakterystyki głównych gatunków tańca tradycyjnego na kontynencie, w której nakreśla także ambitną politykę dla kształtującego się afrykańskiego tańca współczesnego, ale w oparciu o relację do tradycji (Tiérou, 1989).

Zarówno formalny gest Acogny, jak i deklaratywny Tiérou można uznać za

pierwszą próbę reapropriacji pojęcia „afrykański taniec współczesny” – to znaczy odzyskania sprawczości przez jego twórców. Warto przywołać tutaj przykład RPA, gdzie z powodu apartheidu rozwój czarnej sztuki był szczególnie utrudniony, ale paradoksalnie to właśnie nurty współczesne, połączone z elementami tradycyjnymi i w opozycji do zaimportowanego wraz z kulturą białych baletu klasycznego, zostały uznane tu w latach siedemdziesiątych za przestrzeń emancypacji społecznej czarnego ciała. Ten pierwszy moment dekolonizacji manifestuje się więc tutaj przez przejęcie tego, co – zgodnie z wykładnią kolonializmu według Rustoma Bharuchy – zostało pierwotnie przywłaszczone, zdekontekstualizowne i uznane za reprezentację „innej” kultury, często przy współudziale skolonizowanych podmiotów: „akuszerów” i w pewnym stopniu także „ideologów” (Bharucha, 1990, s. 1-2).

Pułapki międzykulturowości

W inną kolonialną pułapkę „ślepego zaułka” międzykulturowości (tamże, s. 2) wpadli europejscy choreografowie, gdy w latach dziewięćdziesiątych wyruszyli do Afryki w poszukiwaniu inspiracji: m.in. Mathilde Monnier (spektakl *Pour Antigone* [Dla Antygony] z 1993 roku, przenoszący na ciała czarnych tancerzy grecki mit), Benjamin Lamarche i Claude Brumachon w Nigerii, Alain Platel w Burkina Faso, Susanne Linke w Senegalu, Jean-François Duroure w RPA. Lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte przyniosły bowiem większe wsparcie dla rozwoju choreografii oraz wzmocnioną wymianę międzykontynentalną, w tym staże czy współprodukcje (Despres 2016, s. 56), ale kultury Afryki były nadal postrzegane przede wszystkim jako źródło artystycznego surowca, a niekoniecznie cel sam w sobie. Wymowną ilustracją jest spektakl z 1999 roku w choreografii Linke – *Le Coq est mort*

(Kogut nie żyje – również tytuł francuskiej piosenki dziecięcej), który spotkał się ze skrajnymi reakcjami, w tym oskarżeniami o kulturowy kanibalizm, a nawet rasizm, zwłaszcza wśród publiczności amerykańskiej, która podniosła ten aspekt znacznie gwałtowniej niż publiczność europejska. Spektakl oparty na doskonałych umiejętnościach technicznych i oryginalnych jakościach ruchowych ośmiu tancerzy senegalskiego zespołu Jant-bi, odzwierciedlał dość stereotypowe myślenie Europejczyków o tym, czym jest taniec afrykański (prymitywizmy, silne zrytmizowanie, seksualizowane ciała męskie, tradycyjne symbole itp.). Należy jednak zaznaczyć, że wszystkie te projekty przyczyniły się do rozwoju międzynarodowych karier uczestniczących w nich tancerzy i *de facto* powiększyły scenę współczesnego tańca afrykańskiego poza granicami kontynentu.

Postrzeganie tańca afrykańskiego wśród zachodniej publiczności w większym stopniu zmieniły w tym czasie powstałe głównie dla zachodniego widza współczesne prace choreografów afrykańskich, m.in. pochodzącego z Gujany Bernardo Monteta, który po pobycie w Czadzie tworzy dwie ważne prace ukierunkowane na Afrykę – w 1997 roku *Issé-Timossé* (Ucieleśnienie tego, co nadejdzie) i następnie *O. More* (2002), czy *Święto wiosny* algiersko-francuskiego choreografa Heddy'ego Maalema, zrealizowane z tancerzami z Senegalu, Beninu, Nigerii, Mozambiku, Togo i Martyniki (2004)[13], które odniosło międzynarodowy sukces. Podkreślona minimalistycznymi kostiumami, zróżnicowana morfologia ciał (kontrapunktem dla niej jest cielesność solistów – pary bliźniaków) sama w sobie jest komentarzem do stereotypowego postrzegania kontynentu i czarnego ciała. Taniec w pierwszej części spektaklu odbywa się w białym, surowym kubiku, przywołuje Afrykę tradycyjną, duchową, zmysłową, ale i pełną napięć. W drugiej części natomiast wyświetlany jest film dokumentalny nakręcony w Lagos, który od przedstawień rajskiej natury przechodzi do obrazów

brutalnego, „ucywilizowanego”, postkolonialnego Czarnego Lądu: biedy, brudu i ciała zmechanizowanego rytmem pracy maszyn. Jako punkt wyjścia w tej pracy Maalem wskazuje na potrzebę przepracowania traumy kolonialnej, wykorzystując do tego krytykę zachodniego mitu ofiary – w tym spektaklu staje się nią bowiem Afryka.

Dzięki tym pracom taniec afrykański na scenach europejskich na przełomie wieków jawi się już nie tylko jako praktyka społeczna czy tradycja, ale pełnoprawna sztuka współtworzona przez Afrykańczyków.

Mimikra i pętla zwrotna

W XXI wieku kolejne pokolenie (które można uznać już za trzecią generację), często pracujące poza granicami kraju pochodzenia, nie czuje się uwięzione ani w rasowym „kaftanie bezpieczeństwa”, ani w swoich afrykańskich korzeniach. Pokolenie to angażuje się aktywnie w globalne obiegi artystyczne, w inny, bardziej ulotny sposób niż pionierzy lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, ale z nowymi aspiracjami transformacji Afryki jako przestrzeni społecznej, m.in. poprzez globalne sieci warsztatowe, uczestnictwo w międzynarodowych projektach choreograficznych i zaangażowanie w interdyscyplinarne praktyki. Spadkobiercy procesów urbanizacji kontynentu i globalizacji proklamują się obywatelami świata i upominają o swoją uniwersalność. „Jestem Afrykaninem, jestem artystą, ale nie jestem artystą afrykańskim” – mówi kongijski twórca Faustin Linyekula (Mensah, 2021, s. 3). „Współczesny taniec afrykański”, „taniec współczesny” czy *danse d'auteur* (taniec autorski) – wszystkie te nazwy odzwierciedlają jedno wyzwanie artystyczne: wyrazić nowy stosunek do nowoczesności, w całej jej złożoności i ze wszystkimi jej sprzecznościami (tamże). Wiąże się to również z wymogiem przekroczenia ogólnego, zewnętrznego wyobrażenia

sztuki kontynentu, według którego sztuka ta funkcjonuje w trzech podstawowych paradygmatach, które nie tyle są paradygmatami estetycznymi, ile polityczno-historycznymi: sztuki prymitywnej (tradycyjnej), kolonialnej (modernistycznej, nowoczesnej) oraz postkolonialnej – współczesnej (Kalama, 2018). To, co proponują współcześni artyści i artystki tańca, nie wpisuje się wprost w żaden z tych wariantów, a raczej stanowi do nich płynny (transgresyjny) komentarz. Hegemonia kolonialna może zostać podważona z wnętrza jej własnych ram, co ilustruje krytyczna koncepcja kolonialnej mimikry Homiego K. Bhabhy (2010, s. 79-89). Mimikra może być emancypacyjną ścieżką, dzięki której zawłaszczenie zachodnich form tańca współczesnego przez afrykańskie choreografki i choreografów nie powinno być postrzegane jako forma neokolonializmu, lecz raczej jako dekolonizacja.

Doskonale unaoczniają to prace wspomnianego już Linyekuli, np. jego rozliczenie się z ukrytym rasizmem Baletów Szwedzkich i Fernanda Légera w *La création du monde*[14], której zrekonstruowaną wersję z 2012 roku Linyekula opatrzył krytycznym komentarzem. W *Dinozord: The Dialogue series III* (2006) choreograf bada możliwość rozliczenia się z traumatyczną historią Konga po okresie kolonizacji, dyktatury i niedawnej wojny domowej, kiedy nie ma już poczucia narodu, a zamiast tego pojawia się dręcząca świadomość stanu ruiny (Sörgel, 2011, s. 83-91). Wstępem do spektaklu jest instalacja składająca się z fotografii i filmów dokumentalnych oraz wywiadów z Kisangani, rodzinnej wioski Linyekuli – tancerz porusza się wśród widzów ubrany w czarne dżinsy i białą koszulę, w białym makijażu (co można odczytać jako odwróconą praktykę *black face*, a także aluzję do maski afrykańskiej). Choreograf obiera za punkt wyjścia dla spektaklu czternaście części *Requiem* Mozarta, dramaturgicznie ujmując strukturę dzieła jako poszczególne „stacje cierpienia”, ilustrowane abstrakcyjnymi obrazami z historii Konga. Afrykański taniec współczesny staje się więc dla Faustina

Linyekuli i jego tancerzy wyimaginowanym domem w takim momencie kongijskiej historii, w którym zawiodły wszystkie inne systemy reprezentacji i wspólnotowej przynależności (Sörgel, 2011, s. 83-91). Również w *More, more, more… future* (2009) – rock-opera-*ndombolo*, analizuje społeczną i kulturową historię rodzimego Kongo. Przytacza w nim poezję więźnia politycznego Antoine'a Vumilii Muhindo, której towarzyszy hybrydowa, transowa forma muzyczna *ndombolo* w wykonaniu zespołu kongijskiego gitarzysty Flamme'go Kapaya (zob. Sörgel, 2020, s. 70-81). Choreograf wykorzystuje więc zachodnie ramy estetyczne do transpozycji treści lokalnych, a jednocześnie podważa prosty podział na paradygmat tradycyjny i współczesny. Jeszcze bardziej radykalnym formalnie zabiegiem jest *Si c'est un nègre/autoportrait* (2004) – autobiograficzne solo, które Linyekula opracował dla białego tancerza. Nadal niezwykle rzadko zdarza się bowiem, aby czarny choreograf realizował pracę dla białego wykonawcy, zazwyczaj jest odwrotnie (co obrazuje nierównowagę sił w przestrzeni symbolicznego podziału władzy). Linyekula podważa więc kolejny filar pojęcia „tańca afrykańskiego" jako opartego na czarnym ciele, z którym stereotypowo wiązane są takie jakości fizyczne jak szybkość, sprawność, rytmiczność, erotyczność.

Przejawem podobnego podejścia jest *Ja'nee* (2003) Boyziego Cekwany, spektakl-instalacja wykonywany w językach zulu i xhosa, w której mierzy się z problemami RPA: AIDS, gwałtami, wykorzystywaniem dzieci, biedą czarnej społeczności. Konfrontacja autochtońskiej kultury z kapitalistyczną i urbanistyczną kulturą Zachodu nie jest jednak prostą dychotomią, ale narzędziem do obnażenia chociażby patriarchalnego, opresyjnego charakteru „tradycji" i męskiej dominacji w społeczeństwach Afryki. W *Influx Controls: I wanna be* (2009) Cekwana z kolei wykorzystuje zabieg podwójnej

black face – czarny tancerz, malując twarz na czarno, staje się karykaturą *mimesis*, przechwytuje rasistowski zabieg, ucieleśniając jego absurdalność. Tym razem krytyka skierowana jest również częściowo do wewnątrz: celem jest polityka apartheidu RPA, skąd pochodzi choreograf (*Influx controls* to nazwa programu rządowego, który miał na celu ograniczenie przemieszczania się czarnych obywateli w określonych dzielnicach). Podobnie *J'accuse*[15] (2008) – solo senegalskiego tancerza Pape Ibrahima Ndiaye (Kaolacka), które traktuje o jego osobistym doświadczeniu brutalnego zatrzymania na tle rasowym w jednym z północnoafrykańskich krajów, jest również narzędziem skierowanej do wewnątrz krytyki, zapożyczonym z „białej" estetyki[16].

Przejmowanie ikon klasyki baletu czy współczesnego repertuaru choreograficznego – jak wspomniane *Święto wiosny* Maalema – jest szczególnie interesującym przykładem pętli zwrotnej[17]. Oto mit europocentryczny staje się narzędziem do krytycznego komentowania postkolonialnej sytuacji współczesnej Afryki, który to zabieg jednocześnie podważa lub krytykuje uniwersalny potencjał tego mitu. *Święto wiosny* wykorzystała także Dada Masilo – choreografka młodego pokolenia z RPA, po studiach w brukselskiej P.A.R.T.S. W *The Sacrifice* (2022) Masilo zdaje się jednak nie wykorzystywać w pełni krytycznego potencjału przechwycenia, zapożycza przede wszystkim tytuł i ogólną strukturę mitu (tutaj poświęcenie życia córki przez matkę), rezygnując z muzyki Strawińskiego na rzecz współczesnej kompozycji afrykańskich twórców, którą uzupełnia choreografią opartą na tradycyjnym tańcu *twsana*. W efekcie powstało estetycznie dopracowane dzieło, o klasycznej dramaturgii i silnym lirycznym ładunku, w niewielkim stopniu dyskutujące jednak z mitem *Święta wiosny*. Ikoniczne natomiast i o większym potencjale krytycznym stały się jej reinterpretacje klasyki: *Romea i Julii* (2008), *Carmen* (2009), *Jeziora*

łabędziego (2010) i *Giselle* (2017) zrealizowane z udziałem czarnych tancerek i tancerzy. We wszystkich tych spektaklach podstawą jest oryginalne libretto, ale np. w *Jeziorze* Zygfryd jest gejem, Odylia mężczyzną, role łabędzi tańczą zarówno kobiety, jak i mężczyźni, artyści mówią, muzyka Czajkowskiego jest pocięta i połączona z utworami innych kompozytorów (m.in. Steve'a Reicha czy Arvo Pärta). Choreografka (tańcząca rolę Odetty) bardzo efektownie łączy z klasyką różne techniki tańców afrykańskich, tradycyjnych i popularnych, takich jak *twerk*, co wydaje się zadaniem wyjątkowo trudnym, bo reguły prowadzenia ciała w tych technikach są skrajnie odmienne. Ubiera w *tutu* czarne, zróżnicowane fizycznie ciała, zdejmuje z cokołów jedyne słuszne wersje choreografii, nie obalając pomników, odbiera jednak białej kulturze dominację w balecie, przynajmniej na chwilę.

Generacja *D'abord moi*

Przypadek Masilo pokazuje, że najmłodsze pokolenie na drodze ku pełnej emancypacji nadal jest zagrożone neokolonialną dychotomią tradycja-nowoczesność, wynikającą już nie tylko z zewnętrznego spojrzenia, ale i introspekcji społeczności tańca. Pod koniec pierwszego dziesięciolecia XXI wieku zaznacza się bowiem ponowny zwrot ku tradycji, co jest jedną z form reakcji młodego, wychowanego w czasach kryzysów gospodarczych pokolenia na niepewność przyszłości (Kringelbach, 2014). Gdy współcześnie artysta/artystka pozostaje zbyt blisko tradycyjnych form, często musi konfrontować się z zarzutem braku innowacyjności, natomiast jeżeli odwraca się od nich, odchodzi zbyt daleko, może spotkać się z oskarżeniem o „wykorzenienie" (Kringelbach, 2014). Presupozycja, że cały taniec afrykański opiera się na tzw. tradycyjnych formach tanecznych, oznacza jednocześnie, że aby zaistnieć jako współczesny/a twórca/czyni, afrykański/a artysta/ka

musi przekroczyć ten tradycyjny słownik ruchowy. Estetyka współczesnego tańca afrykańskiego powinna więc bazować na zrozumieniu i znajomości rodowodu i archiwów, ale – co postulował już Tiérou –tancerka/tancerz może przekraczać tradycję poprzez angażowanie się w jej formalne i jakościowe aspekty (Sörgel, 2020, s. 33); nie cel, funkcja czy treść stają się tematem, ale np. rytmy, struktury formalne. Ta paradoksalna alternatywa, która zaistniała w świadomości twórców i rezonowała w ich pracach od pierwszych panafrykańskich spotkań współczesnego tańca, do dziś w dużym stopniu kształtuje jego oblicze.

Jak podkreśla Bhabha, przytaczając myśl Jeana-François Lyotarda:

> Tradycja jest tym, co dotyczy czasu, nie treści. Natomiast Zachód chce od autonomii, inwencji, nowości i samostanowienia czegoś zupełnie przeciwnego: by zapomniały o czasie, zachowując i gromadząc treść. Chce zmienić je w to, co zwiemy historią i sądzić, że – gromadząc – podąża ona naprzód. Zupełnie odwrotnie jest z tradycjami ludowymi. […] – nic się w nich nie gromadzi: narracje trzeba wciąż powtarzać, bo wciąż się je zapomina. Nie zapomina się jednak o rytmie czasu, który nieustannie skazuje narracje na niepamięć (Bhabha, 2010, s. 47).

Twórczynie i twórcy tańca z Afryki zdają się doskonale realizować postulat tradycji jako czasu, a nie treści, która – nadal stanowiąc ważny element współczesnej kreacji – aktualizuje się w nowych kontekstach i znaczeniach, hybrydach i fuzjach gatunkowych, już nie tylko na potrzeby zewnętrznego, zachodniego odbiorcy, ale i w ramach procesu samostanowienia jako profesjonalny/a, afrykański/ka artysta/ka. Przykładowo, w praktyce

tradycyjnej poszczególne style taneczne i muzyczne są często ograniczone do określonych grup społecznych, zaś wykonywanie danego tańca może wskazywać na status społeczny. W niektórych społecznościach, jak w Burkina Faso, Senegalu czy Mali, towarzyszy temu powszechna społeczna stygmatyzacja występów scenicznych (Sieveking, 2004; Desperes, 2016), zwłaszcza jeśli chodzi o kobiety – konwencjonalne wzorce występów w lokalnie ustalonych kulturach są zróżnicowane ze względu na płeć, a wiele pieśni i tańców zarezerwowanych jest wyłącznie dla jednej z nich. Nawet jeśli są one przywłaszczane przez płeć przeciwną (w presuponowanym, dychotomicznym ujęciu), to ich funkcja pozostaje genderowa (Sieveking, 2004). Taniec współczesny celowo dekonstruuje te ramy semantyczne, przekształcając elementy lokalnych przedstawień w „surowiec", który może być ponownie skomponowany i wykorzystany jako materiał przekraczający granicę konkretnej sfery społecznej i kulturowej.

Przykładem może być praca senegalskiej choreografki młodego pokolenia Fatou Cissé, która w swoim pierwszym spektaklu grupowym, zamówionym przez Festiwal w Awinionie – *Le Bal du Cercle* (2015), zainspirowała się popularną miejską praktyką *tanbeer* (w języku wolof: taniec nocny), zarezerwowaną dla kobiet. Jest to rodzaj uroczystego wydarzenia, podczas którego kobiety przebierają się i tańczą. Kojarzy się on jednak także z formą rywalizacji między sąsiadkami czy członkiniami rodziny, które w kręgu, w performatywnym pokazie mody, udowadniają swoją wyższość pod względem atrakcyjności, siły seksualnej i indywidualności. Według Nadine Sieveking pięć tancerek – dwie z Burkina Faso i trzy z Senegalu – nie performuje tutaj jednak ani tradycji, ani narodu, ani konkretnej etniczności, ale inscenizuje swoją indywidualną tożsamość profesjonalnych artystek, (re)produkując różnicę między amatorami a profesjonalistami. Kobiety w Senegalu czy Burkina Faso, które wybierają taniec jako swoje powołanie, muszą bowiem

do dziś walczyć z oporem, na jaki taka decyzja zazwyczaj napotyka w ich otoczeniu społecznym. W środowisku, w którym „nie mamy indywidualizmu”, jak zauważyła Fatou Cissé, profesjonalna praktyka tańca współczesnego stwarza okazję do twierdzenia: *C'est d'abord moi!* (Najpierw ja!) (Sieveking, 2017).

Lokalny, globalny, profesjonalny

Wiele choreografek i choreografów twierdzi, że w kontekście afrykańskim ogólna etykietka „taniec współczesny” nie wskazuje na nic innego, jak określenie praktyk jako „dzisiejszych”, odnoszących się do aktualnego życia społecznego, politycznego i kulturalnego. Oddala to użycie terminu „współczesny” jako kryterium gatunkowego (Sieveking, 2004; Desperes, 2016). Niemniej jednak nowa fala talentów choreograficznych na początku XXI wieku na kontynencie afrykańskim przyniosła normy estetyczne i zasady artystyczne, które w dużej mierze odpowiadają konwencjom identyfikowanym jako obszar „kultury wysokiej”. Dlatego też taniec współczesny jest często krytykowany przez lokalną publiczność jako gatunek kulturowo wyobcowany, kopiujący sztukę białych i przemawiający jedynie do wykształconej publiczności na Zachodzie lub do niewielkiej grupy emigrantów i afrykańskich miejskich intelektualistów, którzy przyjęli zachodnie zwyczaje (Sieveking, 2004). Nawet osoby, które nigdy nie uczestniczyły w spektaklu tańca współczesnego, kojarzą go z *affaire de blancs* (sprawami białych). Przypadkowi widzowie często uważają go za zbyt intelektualny, abstrakcyjny, trudno dostępny lub po prostu pozbawiony sensu, a nawet jeżeli przyznają, że taniec współczesny prowokuje do refleksji, to jego przesłanie często trudno zrozumieć (Sieveking, 2004). Zarówno dla widzów, jak i dla wchodzących do przestrzeni tańca

współczesnego twórców przeszkodą jest oderwanie od ścisłego związku rytmicznego muzyki i tańca w nowych gatunkach, różnice w zakresie użycia języka instrumentalnego, rozluźnienie związku między tym, co kinetyczne a tekstem.

Stopniowo jednak wykształca się bardziej obeznana z tą dziedziną sztuki widownia, która szczególnie docenia sposób, w jaki afrykańscy wykonawcy wykorzystują taniec do artykułowania zmieniającej się rzeczywistości, jednocześnie podkreślając wartość lokalnej kultury i tradycji lub też przeciwnie – dekonstruując jej przemocowe, patriarchalne schematy (np. Cekwana, Cissé). Sukcesy lokalnych artystów oraz możliwości współpracy międzynarodowej również przyczyniły się do zauważalnej zmiany postaw w ciągu ostatnich kilku lat. Najmłodsi artyści, często wychodzący z praktyki tańca tradycyjnego lub form miejskich, podkreślają, że taniec jest dla nich narzędziem budowania dialogu i zbliżenia narodowości oraz tworzenia sieci współpracy artystycznej i wymiany kulturalnej (Sieveking, 2004) – co przywołuje ponownie pionierskie, panafrykańskie wizje Acogny i Tiérou. Choreografia współczesna jako świadome przywłaszczenie, dekonstrukcja czy rekonstrukcja tradycyjnych gatunków performatywnych, znosząca linearną narrację i utrwaloną symbolikę, podkreśla ponadto sprawczość poszczególnych podmiotów twórczych i ich zdolność do tworzenia i przekształcania symbolicznej przestrzeni. Jednak, nawet jeżeli twórcy domagają się uznania swojej indywidualności i nie zgadzają się na ujednolicenie pod przestarzałym szyldem estetyki *négritude*[18], czy „tańca afrykańskiego", to wykorzystują tę drugą kategorię jako mechanizm marketingowy[19].

Ann Cooper-Albright zwraca uwagę na jeszcze inne, powiązane ze sobą, pochodne bariery, z jakimi musi zmierzyć się współczesny taniec z Afryki,

wkraczając na międzynarodowy rynek, który jest w przeważającej mierze biały i „zachodni”. Pierwsza z nich to trudności w znalezieniu miejsca pracy, druga związana jest z powszechnym brakiem akceptacji dla faktu, że współczesny afrykański teatr tańca niekoniecznie musi być kulturowo zdefiniowany i skodyfikowany (Sörgel, 2020). Warunki rozwoju artystycznego w poszczególnych krajach kontynentu odzwierciedlają wzajemne uwikłania kontekstów społeczno-historycznych, w ramach których praktyka tańca współczesnego jako sztuka i zawód wyłoniła się w Afryce. Konteksty te obejmują instytucje kształcenia i rozpowszechniania sztuki, takie jak szkoły, zespoły, konkursy czy festiwale i są częściowo ukształtowane przez dziedzictwo krajowej i międzynarodowej polityki kulturalnej, a częściowo przez inicjatywy prywatne. Ich specyfika i zróżnicowany wpływ na trajektorie artystyczne zaprzeczają redukcyjnemu spojrzeniu na taniec współczesny w Afryce jako przedłużenia (głównie) francuskiego pola choreograficznego (Sieveking, 2017). Znaczenie nadawane procesowi zawodowego kształcenia w tańcu ma tutaj szczególny udział. Związane jest ono także z omówionymi powyżej wpływami zachodnich agend kulturalnych oraz praktykami budowania postkolonialnych tożsamości narodowych. W niektórych przypadkach, jak np. Burkina Faso, nowoczesność i wspieranie nietradycyjnych sztuk performatywnych było założeniem rewolucyjnego reżimu aktywnej „rekonstrukcji kultury” (rządy Thomasa Sankary w latach osiemdziesiątych), mającej na celu modernizację postrzeganej jako zacofana lokalnej praktyki kulturowej. Po gwałtownym upadku reżimu nowy rząd Burkina Faso, podobnie jak większość państw w regionie, wycofał się z angażowania w politykę kulturalną i pozostawił rozwój sektora artystycznego głównie indywidualnym aktorom, którzy aktywnie uczestniczą we współpracy międzynarodowej i transkulturowej.

Ta relatywna i jednak fałszywa (bo ograniczona brakiem finansowania)

swoboda wiąże się z nadal rosnącym zaangażowaniem międzynarodowych agencji rozwojowych w promocję i profesjonalny rozwój tańca współczesnego na kontynencie afrykańskim. Z jednej strony unaocznia to, jak zglobalizowane standardy artystyczne i dyskursy rozwojowe głównego nurtu wywierają wpływ w obszarze tańca, ale z drugiej wskazuje na włączanie się w coraz większym stopniu tego relatywnie nowego ruchu artystycznego w walkę o większą widoczność i kontrolę własnej pozycji na poziomie międzynarodowym. W ostatnich latach Unia Europejska staje się ważnym sponsorem programów współpracy kulturalnej w regionie Afryki Zachodniej, ale obszar tańca współczesnego jest wciąż zdominowany przez agencje francuskie, które kontynuują inwestowanie w profesjonalizację tego obszaru. Ten wkład europejskich agencji i instytucji kultury pozostaje nadal dwuznaczny. Mimo że ich wpływ jest cenny z uwagi na powszechny brak innych struktur produkcji, to niewątpliwie przekłada się na przejmowanie wzorców produkcji i prezentacji tańca oraz na hierarchizację środowiska według utrwalonych zachodnich wzorców. Jednocześnie nie przekłada się to na łatwy dostęp do międzynarodowej sceny nawet najbardziej uznanych artystek i artystów z Afryki.

Dynamikę tę można zobrazować na przykładzie Centre de Developpement Chorégraphique (CDC) La Termitière w Wagadugu. CDC, oficjalnie zainaugurowane w 2006 roku, zostało założone przez dyrektorów uznanego zespołu Salia n'i Seydou (który również powstał przy znacznym wsparciu struktur francuskich). Stało się ono najbardziej wpływową instytucją promującą taniec współczesny w Burkina Faso, stanowiąc także centralny punkt w sieci „nowego ruchu choreograficznego" w Afryce Zachodniej. Centrum prowadzi projekty rezydencyjne, udostępnia przestrzeń, zaplecze techniczne i infrastrukturę organizacyjną artystom, umożliwia prowadzenie warsztatów i pokazy spektakli na profesjonalnej scenie. La Termitière tworzy

zinstytucjonalizowane ramy dla przekazywania wiedzy, często z udziałem pedagogów z zagranicy, jest platformą dla transnarodowego networkingu i przyczynia się do kształtowania kosmopolitycznej „kultury choreograficznej". Jest instytucją publiczną, co wyjątkowe na kontynencie, powołaną przy wsparciu rządu, a finansowanie jest zapewnione przez międzynarodowych sponsorów, głównie ambasadę francuską, utrzymuje także trwałe relacje z Narodowym Centrum Tańca we Francji. Tak silne konotacje z Francją wywołały krytykę ze strony środowiska, które uznaje La Termitière za kolejne francuskie centrum choreograficzne, które co prawda znajduje się w Wagadugu, ale mimo to pozostaje częścią francuskiego establishmentu kulturalnego (Sieveking, 2004).

***

Dzieła i działania wpisujące się w pole estetyczne „afrykańskiego tańca współczesnego" realizują więc ideę Pierre'a Bourdieu o obiektach kulturowych jako dwoistych bytach, których recepcja nie może być oddzielona od warunków ich produkcji. „(S)połeczne warunki wytwarzania (czy wynajdywania) oraz reprodukowania (czy wpajania) dyspozycji oraz schematów klasyfikacyjnych stosowanych w postrzeganiu artystycznym, w tym sfery transcendencji historycznej, która jest warunkiem tego doświadczenia estetycznego" (Bourdieu, 2001, s. 436-439) nie są tutaj dane *à priori*, ale są elementem procesu recepcji.

W świetle powyższych przykładów procesy reapropriacji pojęcia „współczesny taniec afrykański" dotyczą więc praktyk mających potencjał dekolonizacyjny w tym sensie, że wykorzystują one narzędzia i metody dominujących kultur kolonizatorskich do stopniowego przejmowania określonego pola estetycznego. W praktykach tych mieszczą się zarówno deklaratywne ideologie i działania Tiérou, które dziś nazwalibyśmy

menedżerskimi, hybrydowa technika współczesnego tańca afrykańskiego Acogny, mechanizmy mimikry i pętli zwrotnej jako podstawy dramaturgiczne spektakli czy rewizja roli i funkcji tradycji we współczesnych choreografiach, a także bezkompromisowa postawa artystyczna twórczyń i twórców odrzucająca presupozycje estetyczne i gatunkowe oraz wykorzystywanie zachodniej estetyki i modelów instytucji do krytyki skierowanej „do wewnątrz", to znaczy dekonstrukcji opresyjnych schematów kulturowych i politycznych w krajach Afryki, związanych lub nie z procesami (de)kolonizacji.

Wzór cytowania:

Szymajda, Joanna, *Współczesny taniec afrykański jako praktyka dekolonizacyjna*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 175/176, DOI: 10.34762/c983-s270.

Autor/ka

Joanna Szymajda

Joanna Szymajda (joanna.szymajda@ispan.pl) – adiunkta w Instytucie Sztuki PAN, badaczka tańca, menadżerka kultury. Pracę doktorską obroniła na Université Paris III Sorbonne Nouvelle i Uniwersytecie Łódzkim. Absolwentka studiów magisterskich z zakresu teatrologii i psychologii na Uniwersytecie Łódzkim oraz na Université Lyon II. W latach 2010-2017 wicedyrektorka Instytutu Muzyki i Tańca, w latach 2018-2020 kierowniczka baletu Opery Wrocławskiej. Współpracuje z Akademią Teatralną w Warszawie, Uniwersytetem Łódzkim oraz Festiwalem Ciało/Umysł. Autorka książki *Estetyka współczesnego tańca europejskiego po 1990* (2013); redaktorka publikacji: *European Dance since 1989. Communitas and the Other* (2014), *Polskie artystki awangardy tanecznej* (2017), współredaktorka *Słownika tańca współczesnego* (2022). ORCID: 0000-0001-8491-7737.

Przypisy

1. Odnoszę się tutaj do rozumienia pola produkcji kulturowej w ujęciu Pierre'a Bourdieu (2001, s. 327-431).

2. Więcej na temat pojęcia „apropriacja” zob. m.in. Kupis, 2019.
3. Jak udowadnia Jan Sowa w książce *Fantomowe ciało króla*, historia Polski również naznaczona jest doświadczeniem kolonialnym związanym m.in. z dominacją imperiów rosyjskiego, pruskiego, habsburskiego i sowieckiego (Sowa, 2011).
4. Główny nacisk w tekście położony zostanie na relacje Europa-Afryka oraz na twórców i twórczynie związane z tymi obszarami, tym samym pojęcie *black dance*, odwołujące się przede wszystkim do czarnej społeczności USA, które ma nieco odmienne źródła i konotacje, nie będzie tutaj omawiane, podobnie jak taniec tradycyjny czy też artyści i artystki pracujący wyłącznie w Europie.
5. Za A. Tiérou: *D’ailleurs l’expression « danse africaine » n’a pas été créée par des Africains. Elle est née en Occident* (Zresztą pojęcie „taniec afrykański” nie zostało stworzone przez Afrykańczyków. Narodziło się na Zachodzie), Chalu, Thérésine, 2013, s. 6.
6. Więcej na temat tych nowoczesnych form miejskich tańca afrykańskiego zob. hasło „Afryka – rozwój tańca współczesnego”, Szymajda, 2022.
7. Pojęcia „Orientu” i „Zachodu” stały się w tym projekcie źródłem nieustających problemów z kategoryzacją (odsłaniającą definitywnie zachodniocentryczną perspektywę tego podziału) dla UNESCO, m.in. w związku z postawą Japonii, która domagała się ujęcia jej po stronie Zachodu, oraz państwami i regionami sytuującymi się pomiędzy tymi intuicyjnymi strefami (jak ówczesne ZSRR, Turcja) czy zupełnie pominiętymi obszarami, jak Europa Środkowo-Wschodnia, Ameryka Południowa czy Australia. Zob. Maurel, 2005.
8. Zob. Edward W. Said, „Orientalizm dzisiaj”, [w:] *Orientalizm*, 2003.
9. Więcej na temat sieci międzynarodowych festiwali tańca w Afryce zob. Szymajda, 2022 oraz Frétard, Sanou, 2008.
10. Fonds internationals pour la promotion de la culture (Międzynarodowy Fundusz Promocji Kultury).
11. W 1980 roku z tego funduszu sfinansowano również przestrzeń do prób baletu rwandyjskiego Amasimbi N’Amakombe, który to zespół miał ambicje łączenia form tradycyjnych i nowoczesnych. W wielu przypadkach stwierdzono jednak niepowodzenie licznych projektów, głównie ze względów organizacyjnych.
12. Tłum. Piotr Olkusz.
13. W kontekście neokolonialnych spojrzeń można tutaj przywołać recenzję z pokazu poznańskiego tego spektaklu w 2006 r. Publiczność przyjęła artystów chłodno, m.in. z uwagi na „niebaletową” technikę i „braki warsztatowe”; recenzentka postuluje, że lepiej byłoby, gdyby tancerze pozostali przy „ich oryginalnym ruchu i muzyce”, zob. Obrębowska-Piasecka, 2003.
14. *La création du monde* (Stworzenie świata) – spektakl Baletów Szwedzkich z 1923 roku, z kostiumami i scenografią Fernanda Légera oraz choreografią Jeana Börlina zapożyczał z afrykańskich mitów o powstaniu świata, przy czym twórcom nie dało się uniknąć uproszczeń i stereotypów związanych bardziej z wyobrażoną niż realną kulturą kontynentu.
15. Tytuł spektaklu można odczytać jako aluzję do tak zatytułowanego listu otwartego Emila Zoli w słynnej sprawie Alfreda Dreyfusa, francuskiego oficera żydowskiego pochodzenia, niesłusznie oskarżonego o szpiegostwo.
16. Radykalne zabiegi formalne opierające się na przechwytywaniu estetycznych ram, gatunków i dyskursów białego tańca, zwłaszcza baletu klasycznego, stosuje także Robyn Orlin, jedna z pionierek współczesnego tańca afrykańskiego – biała choreografka pochodząca z RPA, pracująca z czarnymi wykonawcami, obecnie rezydująca głównie w Europie. Podobnie Steven Cohen, również biały twórca pochodzący z RPA, obecnie

pracujący we Francji, podejmujący się krytyki apartheidu, ale także problemów mniejszości queerowej w RPA, zob. Szymajda, 2013.
17. Proponuję tutaj bardziej ogólne ujęcie pojęcia „pętli zwrotnej" (pętli feedbacku) niż w teorii performatywności Eriki Fischer-Lichte (2008), ujmując je w kontekście wykraczającym poza jednostkową sytuację recepcji spektaklu jako abstrakcyjne i ogólne określenie sprzężenia zwrotnego w obrębie danego układu, tj. sytuacji, w której układ otrzymuje informację zwrotną o swoim działaniu.
18. Termin *négritude* (czarność/murzyńskość) proklamowany za sprawą poety Aimé Césaire'a jako tożsamościowy wyznacznik nowej kultury czarnych, głównie jednak w odniesieniu do literatury, stał się symbolem przejęcia przez twórców z Afryki zniekształconego, europocentrycznego obrazu tej kultury (Fanon, 1952). Césaire, Fanon czy Achille Mbembe postrzegają czarność nie tylko jako kolor skóry, ale „jako rodzaj kondycji ludzkiej (*la condition nègre*), w której widzieć należy dziedzictwo historii kolonialnej i niewolnictwa i której wyznacznikami są: skrajne ubóstwo, marginalizacja kulturowa i radykalne nierówności społeczne […] transnacjonalizacja czarnej kondycji to „konstytutywny moment nowoczesności" […], a czarny niewolnik jest jedną z najbardziej niepokojących jej postaci […]. W eurocentrycznym dyskursie kolonialnym czarność została zdefiniowana jako obszar peryferii, utożsamiona z tym, co gorsze, zacofane, marginalne" (Sajewska, 2020, s. 143).
19. Przytaczam tutaj wniosek wyłaniający się z opinii samych artystek i artystów oraz producentów, którzy brali udział w dyskusjach odbywających się w ramach Triennale i Biennale afrykańskiego tańca współczesnego w Burkina Faso (2016) i Maroku (2021).

Bibliografia

Acogny, Germaine, *Danse Africaine*, Verlag Dieter Fricke, Frankfurt 1980.

Afrique. Danse Contemporaine, red. D. Frétard, S. Sanou, Cercle d'art, Paris 2008.

Bhabha, Homi K., *Miejsca kultury*, tłum. T. Dobrogoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.

Bharucha, Rustom, *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*, Routledge, London – New York 1990.

Bourdieu Pierre, *Reguły sztuki*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2001.

Chalu, Marie-Julie; Thérésine, Amélie, *Alphonse Tiérou: défendre les couleurs contemporaines de la danse africaine*, „Africultures" 2013 nr 92-93, s. 2-3, https://www.cairn.info/revue-africultures-2013-2-page-312.htm [dostęp: 22.12.2021].

Despres, Altaïr. *Se faire contemporain*, Éditions de la Sorbonne, Paris 2016.

Fanon, Frantz, *Czarna skóra, białe maski*, przeł. U. Kropiwiec, Karakter, Kraków 2020.

Fischer-Lichte, Erika, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

Fodeba, Keïta, *La danse africaine et la scène*, „Présence Africaine" 1957 nr 14/15, s. 202-209, https://www.jstor.org/stable/24346868 [dostęp: 21.12.2021].

International Fund for the Promotion of Culture. The Arts in Action, red. D. Bax, UNESCO, Paris 2018, https://fr.unesco.org/culture-developpement/fipc [dostęp: 23.12.2021].

Kalama, Henri, *Le paradigme „Art Africain": de l'origine à sa physionomie actuelle*, „Artl@s Bulletin" 2018 nr 7, https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol7/iss1/3/ [dostęp: 21.12.2021].

Kringelbach, Hélène Neveu, *Choreographic performance, generations and the art of life in post-colonial Dakar*, „Africa: Journal of the International African Institute" 2014, t. 84, nr 1, s. 36-54, https://www.jstor.org/stable/24525545 [dostęp: 21.12.2021].

Kupis, Marta, *Tożsamość, dominacja i internet – zagadnienie apropriacji kulturowej w dyskursie internetowym*, „Relacje Międzykulturowe" 2019 nr 1(5), s. 35-54.

Maurel, Chloé, *L'Unesco, entre abolition et préservation des frontières culturelles*, „Hypothèses 2004. Travaux de l'École doctorale d'histoire de l'Université Paris I" 2005 nr 1(8), s. 119-130, https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2005-1-page-119.htm [dostęp: 21.12.2021].

Mensah, Ayoko, *Danse en révolution*, „Africultures" 2001 nr 42, http://africultures.com/danses-en-revolution/ [dostęp: 21.12.2021].

Obrębowska-Piasecka, Ewa, *Żywioł w bardzo sztywnej formie – recenzja „Święta wiosny" Compagnie Heddy Maalem*, „Gazeta Wyborcza. Poznań", 22.03.2006, https://poznan.wyborcza.pl/poznan/7,36000,3228972.html [dostęp: 21.12.2021].

Said, Edward W., *Orientalizm*, przeł. W. Kalinowski, Zysk i s-ka, Poznań 2003.

Sajewska, Dorota, *Perspektywy peryferyjnej teorii i historii kultury*, „Didaskalia" 2020 nr 156.

Sieveking, Nadine, *C'est d'abord moi: performing the identity of a professional female choreographer*, „Journal of African Cultural Studies", nr 2 "Un/Making Difference through Performance and Mediation in Contemporary Africa", 2017 vol. 29, s. 227-243, https://www.jstor.org/stable/10.2307/26739708 [dostęp: 21.12.2021].

Sieveking, Nadine, *Create your space! Locating contemporary dance in Ouagadougou*, „Africa: Journal of the International African Institute" 2004 nr 2, t. 84, s. 55-77, https://www.jstor.org/stable/24525546 [dostęp: 21.12.2021].

Sörgel, Sabine, *Contemporary African Dance Theatre*, Palgrave Macmillan, London 2020.

Sörgel, Sabine, *Transnationalism and Contemporary African Dance: Faustin Lineykula*, [w:] *Emerging Bodies: The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, red. G.

Klein, S. Noeth, Transcript Verlag, Bielefeld 2011.

Sowa, Jan, *Fantomowe ciało króla*, Universitas, Kraków, 2011.

Szymajda, Joanna, *Afryka – rozwój tańca współczesnego*, [w:] *Słownik tańca współczesnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2022.

Szymajda, Joanna, *Estetyka tańca współczesnego w Europie po 1990*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2013.

Tiérou, Alphonse, *Dooplé loi éternelle de la danse africaine*, Maisonneuve & Larose, Paris 1989.

Tiérou, Alphonse, *Si sa danse bouge, l'Afrique bougera* Maisonneuve & Larose, Paris 2001.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/wspolczesny-taniec-afrykanski-jako-praktyka-dekolonizacyjna