



Zróżnicowana tożsamość kulturowa Hiszpanii na przykładzie wybranych tańców regionalnych

Agnieszka Magdalena Tomala | Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0009-0003-7475-6724

Streszczenie

Słowa kluczowe:
tożsamość
kulturowa, tańce
regionalne Hiszpanii

Poniższy artykuł stanowi próbę odpowiedzi na pytanie, w jakim stopniu tańce regionalne ukazują złożoną tożsamość kulturową mieszkańców wybranych regionów Hiszpanii. Aby rozwinąć to zagadnienie, na początku zostaną przybliżone terminy „kultura” i „tożsamość kulturowa”. Choć niektórzy badacze ograniczają to drugie pojęcie tylko do jednostek, autorka stoi na stanowisku, że człowiek, istniejąc z kontekście społecznym, kulturowym i wspólnotowym, może w sposób bardziej świadomy przeżywać i manifestować swoją tożsamość kulturową. Ponadto podejmowanie różnych działań w jej obrębie, jak chociażby tych związanych z kultywowaniem tańców regionalnych, może wynikać z silnego poczucia wielopłaszczyznowej identyfikacji z określoną grupą społeczną. Dlatego też kolejnym krokiem będzie przedstawienie definicji tańca jako elementu kultury oraz sposobu, poprzez który można wyrażać swoją tożsamość. Po tym wstępie, uwzględniając myśl przewodnią artykułu, zostaną omówione niektóre formy taneczne wybranych regionów Hiszpanii: muiñeira, jota, ezpata dantza, sardana oraz te występujące we flamenco. W następnej kolejności zostaną scharakteryzowane podstawowe komponenty tworzące wybrany taniec, takie jak: pochodzenie, czyli kontekst historyczny, społeczny, religijny, oraz uwarunkowania geograficzne, charakter, występowanie, instrumentarium i stroje. Bardzo ważnym elementem w procesie kształtowania się form tańca było wzajemne przenikanie się różnych kultur. W związku z tym hiszpańskie tańce tworzą szeroki wachlarz, składający się z wielu różnorodnych form. Jednocześnie tworzą one swoistą całość, ukazując tożsamość kulturową Hiszpanii jako „wspólnoty wspólnot autonomicznych”.

Spain's diverse cultural identity through the example of selected regional dances (Summary)

Keywords:
cultural identity,
regional dances
of Spain

The following article attempts to answer the question to what extent regional dances reveal the complex cultural identity of the inhabitants of selected Spanish regions. To elaborate on this question, the terms “culture” and “cultural identity” will be introduced at the outset. Although some scholars restrict the latter concept to individuals only, the author's position is that human beings, by

existing in a social, cultural and communal context, can more consciously experience and manifest their cultural identity. Moreover, undertaking various activities within it, such as those related to the cultivation of regional dances, may result from a strong sense of multifaceted identification with a particular social group. Therefore, the next step will be to provide a definition of dance as an element of culture and as a means through which to express one's identity. After this introduction, taking into account the main idea of the article, some dance forms of selected Spanish regions will be discussed: muiñeira, jota, ezpata dantza, sardana and flamenco. It will then discuss the basic components that make up the chosen dance, such as its origin, i.e. the historical, social and religious context, as well as its geographical conditions, character, performance, instrumentation and costumes. A very important element in the formation of dance forms was the intermingling of different cultures. Consequently, Spanish dances form a wide range, consisting of many different forms. On the other hand, they form a peculiar whole, demonstrating the cultural identity of Spain as a "community of autonomous communities".

Wstęp

We współczesnym świecie, być może nawet częściej niż kiedykolwiek wcześniej, zagadnieniem żywo poruszonym zarówno w przestrzeni publicznej, jak i prywatnej jest temat tożsamości. Jej kształtowanie się jest procesem ściśle powiązanim z kontekstem społecznym i kulturowym, to znaczy, że w procesie formowania jednostki dużo zależy od tego, w jakiej grupie społecznej przyszło jej wzrastać oraz jakie wzorce kulturowe są jej współczesne i bliskie. Wychodząc od próby określenia, czym jest tożsamość pojedynczej osoby, trzeba poruszyć kilka aspektów. Niewątpliwie elementem kluczowym jest samoświadomość, umiejętność sprecyzowania tego, kim się jest: „to rodzaj samowiedzy dotyczący tego, co dla jednostki jest najważniejsze, najbardziej charakterystyczne, co ją tworzy, jest jej istotą” (Budyta-Budzyńska 2010: 91). Ponadto możemy dodać, iż: „tożsamość określa refleksyjny stosunek podmiotu wobec samego siebie” (Kłoskowska 2005: 99), co determinuje zdolność wyabstrahowania przez jednostkę pewnych cech, które będą w trafny sposób określać to, kim ona jest. Podobnej obserwacji dokonał Mirosław Sobecki, zauważając, że: „tożsamość jednostki – a zwłaszcza tożsamość społeczno-kulturowa – nie jest więc po prostu czymś danym lub zastanym, jest czymś, co musi być sukcesywnie wytwarzane i podtrzymywane przez refleksyjnie działającą jednostkę” (Sobecki 2018: 86). Wyłania się tutaj zatem pewien wątek subiektywny, niemniej jednak wydaje się, iż istnieje również wymiar obiektywny, czyli nie tylko to, w jaki sposób człowiek definiuje sam siebie, ale również to, w jaki sposób postrzegany jest przez środowisko zewnętrzne. W tym wszystkim ważna jest też ciągłość, czyli świadomość kontekstu historycznego, która uwzględnia nieustanny proces tworzenia się tożsamości, biorąca pod uwagę zarówno to, co już się wydarzyło, to, co „tu i teraz”, jak i to, co się wydarzy. Charles Taylor wyraził to bardzo precyzyjnie, mówiąc, że: „aby mieć jakieś wyobrażenie tego, kim jesteśmy, musimy

mieć wyobrażenie tego, jak stawaliśmy się i dokąd zmierzamy” (Taylor 2001: 94). Niemniej jednak pewien rys tożsamości zostaje niezmienny i to on jest osią, która może stanowić dla jednostki bądź też społeczności punkt odniesienia.

Tożsamość jako element konstytutywny jednostki oraz społeczności

Niektórzy współcześni badacze twierdzą, iż zagadnienie tożsamości dotyczy tylko pojedynczej osoby a nie większej społeczności. To założenie dotyczące jednostek zostało także zawarte we wstępie do tego artykułu. Ten punkt widzenia potwierdza Zbigniew Bokszański, mówiąc, iż: „zdaniem wielu autorów pojęcie tożsamości możemy w uzasadniony sposób odnosić jedynie do jednostek, a nie do zbiorowości” (Bokszański 1998: 53)¹. Biorąc pod uwagę fakt, że „żaden człowiek nie jest samotną wyspą”, czyli nikt nie jest w stanie funkcjonować autonomicznie, to znaczy poza kontekstem społecznym, kulturowym czy wspólnotowym, należy przyjąć, że omawianą tożsamość można, a nawet trzeba rozpatrywać w odniesieniu do bytu zbiorowego. Henryk Samsonowicz ponadto stwierdza, że: „Człowiek – istota społeczna – dobrze się czuje w ramach wspólnoty: zapewnia mu ona poczucie bezpieczeństwa, zapewnia mu prestiż dający mu psychiczną satysfakcję” (Samsonowicz 2002: 31). Widać tutaj, że poczucie przynależności do szerszej grupy społecznej, z którą się identyfikuje, stanowi solidną podstawę, dzięki której człowiek może podejmować różne działania.

Jako że w niniejszym artykule tematem wiodącym jest tożsamość kulturowa Hiszpanii na przykładzie wybranych tańców regionalnych, w poniższym fragmencie zostaną przybliżone dwa terminy: „kultura” oraz „tożsamość kulturowa”.

Spśród wielu istniejących definicji kultury dla poniższych rozważań najbardziej trafna będzie ta, która rozumie ją jako całość ducha i materialnego dorobku społeczeństwa, przekazywanego z pokolenia na pokolenie oraz przyjętych przez nie wzorów postępowania (Encyklopedia PWN, hasło kultura). Natomiast tożsamość kulturowa jest tym, co sprawia, iż dana jednostka bądź grupa jednostek identyfikuje się z określonymi sposobami wyrażania swojej przynależności do tej czy innej grupy społecznej, która dysponuje określonym dorobkiem duchowym i materialnym, tworząc przez to tradycję. Kulturowanie tradycji ugruntowuje tożsamość podmiotu zbiorowego. Mirosław Sobecki, rozważając zagadnienie tożsamości społeczno-kulturowej² i powołując się na Anthony’ego Giddensa, stwierdził, że istnieją trzy aspekty zaangażowania jednostki: „Kulturowa świadomość biograficzna, umiejętność refleksyjnego odnoszenia się do niej oraz wynikające z niej poczucie wartości, tworzy swoistą barierę ochronną ułatwiającą redukcję egzystencjalnych lęków” (Sobecki

¹ Stanowisko takie przyjmują m.in. Peter L. Berger i Thomas Luckmann w ich fenomenologicznej wersji teorii tożsamości jednostki (Berger, Luckmann 1983).

² Tożsamość kulturowa będzie rozważana w kontekście wybranych regionów Hiszpanii, można zatem powołać się na to określenie w przypadku poruszanej w tym artykule tematyki.

2018: 86). W związku z tym podkreśla fakt, że bardzo ważna jest postawa jednostki wobec pielęgnowania kulturowego dziedzictwa społeczności, w której żyje. Łączność ze wspólnotą daje poczucie bezpieczeństwa. Z jednej strony konfrontacja z innymi kulturami może budzić lęk, niemniej jednak, z drugiej strony, świadomość przynależności do własnej kultury umożliwia bardziej otwartą postawę wobec innych. Jakakolwiek forma ekspresji tożsamości powinna być czymś samoistnym i naturalnym, a nie wymuszonym. Tego samego zdania jest Sobecki: „Poczucie tożsamości nie może być narzucone. Jest ono natomiast efektem dojrzałej autonomii osobowej i podmiotowości oraz jest związane z głębokimi przewartościowaniami w najbardziej elementarnych wymiarach życia” (Sobecki 2018: 88).

W obecnych czasach temat tożsamości pojawia się dość często w przestrzeni publicznej. Współcześnie, żyjąc w dobie globalizacji, jest się mimowolnym świadkiem wielu zmian zachodzących w obrębie różnych obszarów aktywności człowieka, jak chociażby przemian kulturowych, społecznych oraz walk o uznanie praw różnych grup, deklarujących przywiązanie do takich czy innych wartości. W związku z tym można stwierdzić, iż potrzeba definiowania, określenia i manifestacji tożsamości jest głęboko wpisana w naturę człowieka. Jest to coś, co daje mu punkt odniesienia, co ułatwia konfrontację z innymi, co pozwala czuć się bezpiecznie i co umożliwia rozwój. Sposobów na ekspresję tożsamości jest wiele, a jednym z nich jest taniec.

Taniec – podstawowa charakterystyka

Taniec, w połączeniu z muzyką, jest jedną z najstarszych form ekspresji. Trudno jest jednoznacznie wskazać moment jej powstania, gdyż ruch ciała jest wpisany w sposób funkcjonowania człowieka. Niemniej jednak sam ruch nie jest jeszcze tańcem. Jak zauważa Maria Sobolewska-Drabecka, aby można było mówić o tańcu, potrzebny jest kontekst społeczny: „Taniec w określonej, komunikatywnej formie ruchu, rytmu i kompozycji przestrzennej może być jedynie i wyłącznie dorobkiem społecznym i jako taki staje się tradycyjnym (Sobolewska-Drabecka 1960: 95–96). Ponadto taniec jest jednym z integralnych elementów kultury i przejawem jej dorobku. Jedną z jego najważniejszych cech jest możliwość wyrażenia emocji czy też określonej treści bez użycia słów: „Istota tańca poleca na tym, by wiernie wyrażał i przedstawiał nasze przeżycia duchowe i plastycznie uzmysławiał to, co jest dla nas tajemnicze” (Lukian z Samosat 1951: 26). Óscar Fernández Álvarez zauważa, że: „Taniec jest mimicznym językiem duszy, jest najbardziej ekspresyjną i prawdziwą manifestacją ludzkich uczuć i emocji” (Fernández Álvarez 1996: 142). Bez wątplenia nadaje mu to charakter uniwersalny, ponadczasowy oraz relacyjny, gdy przeżywany jest w szerszej społeczności: „Dzięki tańcowi człowiek wyraża swoje wnętrze, wypowiada to, co niewypowiedziane. Jest on sposobem odzwierciedlenia uczuć i komunikacji bez słów. Jego treść jest poznawalna intuicyjnie. To środek wyrażania myśli. Taniec staje się przestrzenią poznania siebie i wejścia w relacje z innymi, dając możliwość stworzenia więzi

i wspólnoty” (Pawlus 2014: 10). Przyglądając się różnym kulturom i społeczeństwom, można zaobserwować różne wydarzenia i okoliczności, którym on towarzyszył³.

Taniec jest syntezą ruchu oraz rytmu, poprzez którą wyrażane są myśli i emocje (Encyclopaedia Britannica, hasło dance); był i jest praktykowany przez różne warstwy społeczne. Niemniej jednak greccy myśliciele, jak chociażby Platon, nie akceptowali jego przejawów impulsywnych, przyjmując jako jedyny możliwy „szlachetny rodzaj tańca”, odrzucając tym samym wszelkie przejawy zmysłowości (lub, idąc dalej, erotyzmu) czy też idolatrii (Lange 1988: 15). Tym, co istotne w poniższych rozważaniach jest fakt, iż myśliciele starożytnej Grecji dostrzegli występowanie imitacji jako czynnika wpływającego na kształtowanie się takiej czy innej formy tańca. Przy tej okazji warto wspomnieć o tańcach wojennych ludów plemiennych. Taniec stał się narzędziem, które miało zmotywować ich do walki oraz wzbudzić w nich determinację. Jednym ze sposobów, w jaki narodziła się choreografia do tego gatunku tańca, była imitacja działań wojennych. Z czasem praktyka motywacyjna przygotowująca do bitwy przekształciła się w spektakl, w którym ruchy ciała wyrażały nie tylko gotowość do walki, ale także emocje, kulturę i dziedzictwo (Jagielska, Łuczniczka 2012: 45). Pozostałe układy taneczne, wyrosłe na bazie tego gatunku, stały się dla późniejszych pokoleń źródłem wiedzy o danej sztuce wojennej⁴. Pomimo to tworzenie się form tańca opartych na imitacji wpłynęło afirmatywnie na jego postrzeganie w kategoriach artystycznych (Lange 1988: 16).

We wczesnośredniowiecznej, chrześcijańskiej Europie w podejściu do tańca kontynuowano linię filozofów greckich, jak chociażby wspomnianego już Platona, który odrzucał wszelkie przejawy zmysłowości. Niewątpliwie z tego powodu coraz bardziej uwidacznia się napięcie między tańcem religijnym⁵ a tańcem świeckim, rozumianym tutaj jako taniec dworski bądź ludowy (Lange 1988: 17–18). Aspektem wartym podkreślenia jest też jego obecność w życiu rodzinnym oraz społecznym⁶. W późniejszych czasach ważnym miejscem jego występowania stał się europejski dwór królewski, kiedy to powstawały nawet dworskie grupy taneczne, będące oznaką prestiżu i bogactwa danej rodziny (Drożdż 2012: 48). Stało się to niejako załącznikiem do potraktowania tańca w sposób profesjonalny, dbania o osiągnięcie dobrego poziomu technicznego i prezentowania go na scenie.

Kluczowym elementem, który wchodzi w skład tańca, jest choreografia. Tłumacząc to pojęcie, Irena Turska powołuje się na etymologię grecką, definiując w przybliżeniu

³ Z racji obszerności tematu skupimy się tylko na wybranych aspektach tego zagadnienia.

⁴ Przykładem tego są wschodnie sztuki walki (Jagielska, Łuczniczka 2012: 45).

⁵ W tradycji biblijnej, głównie w Starym Testamencie, widać taniec jako formę, dzięki której wyrażano radość, ekstazę, uwielbienie, szczególnie w kontekście religijnym. Towarzyszył on różnym wydarzeniom, które w przypadku Izraelitów były ściśle powiązane z celebrazjami, takimi jak: ślub, narodziny lub obrzezanie. Podobne wydarzenia były związane z tańcem u Pigmejów, co przetrwało do dziś (Sobolewska-Drabecka 1960: 94).

⁶ Z racji złożoności zagadnienia zostanie przedstawiony tylko kontekst hiszpańskich tańców regionalnych.

ten termin następująco: *choros* – taniec, *grapho* – piszę. Dla uproszczenia mówi ona o tym, że jest to „porządkowanie [strukturyzacja] i organizowanie ruchów tanecznych w celach artystycznych” (Turska 2000: 100). Oczywiście byłoby błędem myśleć, iż słowo „artystyczne” odnosi się tylko do tańców wykonywanych przez profesjonalistów. Niemniej jednak trzeba mieć na uwadze, że układy taneczne powinny mieć charakter w miarę ustrukturyzowany i powtarzalny. Choreografia musi być stworzona na bazie rytmu, czyli uporządkowania w czasie określonych dźwięków. Zresztą, jak twierdzi Roderyk Lange, „rytm jest integralną częścią ruchu” (Lange 1988: 49). Innym, nie mniej istotnym elementem tańca jest strój, który jest wizytówką danego regionu i dzięki któremu czasami łatwiej jest zidentyfikować pochodzenie danej formy tanecznej. W tym przypadku powiązanie z tożsamością jest wyraźne.

Omówienie niektórych form tanecznych w wybranych regionach Hiszpanii w kontekście tożsamości kulturowej ich mieszkańców

Jak to już zostało powiedziane, taniec stanowi wizytówkę niemalże każdego narodu, społeczności, wspólnoty, prezentując różnorodny charakter: religijny, dworski czy też wojenny. Rozwój wszelkich form tanecznych jest zawsze oparty na procesie szeroko pojętych przemian w obszarze społecznym, historycznym, ewolucji techniki, instrumentarium itd. Celem autorki nie jest szczegółowe omówienie każdej z form tanecznych praktykowanych w Hiszpanii, ale zarysowanie i przedstawienie niektórych z nich, przy podkreśleniu wątków tożsamościowych wybranych regionów tego kraju. Warto zaznaczyć, że część z omawianych tańców nie jest przypisanych do jednego regionu bądź wspólnoty autonomicznej. Ponadto będzie można zobaczyć, w jakim stopniu elementy związane z daną formą tańca odzwierciedlają tożsamość mieszkańców określonego regionu. Cechą odróżniającą tańce Hiszpanii od tych występujących w innych krajach europejskich jest dominacja ruchów wykonywanych przez dłonie (charakterystyczne dla azjatyckich form tanecznych) oraz ruchy bioder, spotykane w kulturze tańców afrykańskich i arabskich w przeciwieństwie do reszty krajów Starego Kontynentu, gdzie główną rolę odgrywają nogi (Sachs 1937: 9–11). Niektóre tańce, będące częścią dawnej liturgii sprawowanej na terenie Hiszpanii, przetrwały aż do dziś i są praktykowane w trakcie nabożeństw w katedrach w Toledo oraz w Sewilli (Lange 1988: 19)⁷.

Galicja – muiñeira

Region ten położony jest na najbardziej wysuniętym krańcu północno-zachodniej Hiszpanii, a poprzez bliskość geograficzną z innymi państwami Europy był podatny

⁷ Elementy taneczne obecne w trakcie sprawowania liturgii są niewątpliwie bardziej widoczne w kulturach afrykańskich, np. w obrządku kongijskim. Można je zaobserwować chociażby w trakcie procesji niesienia darów do ołtarza podczas odprawiania mszy świętej (Bayo 2021).

na wpływy przychodzące z zewnątrz, szczególnie z krajów Wysp Brytyjskich. W chwili obecnej mieszkańców Galicji cechuje mocne poczucie odrębności, również względem pozostałych mieszkańców Hiszpanii⁸. Sama muiñeira jest reprezentatywnym tańcem Galicji. Słowo *muiñeira* pochodzi od *muiño*, co w języku galisyjskim oznacza „młyn”⁹. Produkcja mąki stanowi istotne dziedzictwo przemysłowe Galicji (Pazos Pérez 2021: 186–195). Przypuszczalnie znalazło to odzwierciedlenie w procesie powstawania choreografii omawianego tańca. Uważa się, że narodziny muiñeiry były zainspirowane tańcem i śpiewem, którymi pracownice młynów wypełniały sobie czas oczekiwania na całkowite zmielenie zboża (Castro 2022). Jeśli chodzi o obszar instrumentarium, dość mocno zarysowują się wpływy ruchów migracyjnych¹⁰. Dziś muiñeirę tańczy się w parach lub grupach par, a choreografii towarzyszą *gaita*¹¹ (dudy) i *pandeiro* (budową zbliżony do tamburynu). Tempo, w jakim wykonywany jest taniec, jest dość szybkie, metrum to 6/8, a kostiumy bardzo kolorowe. Kobiety noszą długie spódnice, zwykle czerwone z czarnymi wstążkami u dołu, mężczyźni zaś mają na sobie białe koszule, a na nich czarne kamizelki oraz bryczesy. Godne uwagi jest to, że zwyczaj tańczenia muiñeiry kultywuje się nie tylko ze względu na tradycję (choć jest to najważniejsze), ale także ze względu na turystów oraz pielgrzymów, których obecność na szlaku wiodącym do Santiago de Compostela widoczna jest przez większą część roku. Warto nadmienić, że nie chodzi tu tylko o pokazy odbywające się na świeżym powietrzu i towarzyszące ważniejszym uroczystościom. Dostępne relacje pielgrzymów, w tym również doświadczenie autorki, zaświadcniają o organizowaniu przez tancerzy i muzyków tego regionu tradycyjnie improwizowanych spotkań, w trakcie których można usłyszeć i zobaczyć wykonanie muiñeiry (Borjas 2024). Należy też dodać, że muiñeira występuje nie tylko w Galicji, ale również w niektórych regionach Kastylii i León oraz Asturii.

Analizując muiñeirę, można dostrzec pewne elementy tożsamości Galisyjczyków. Przede wszystkim dość mocno widoczne są wpływy celtyckie, które da się zauważyć zarówno w warstwie muzycznej, jak i toponimicznej tego regionu. Odzwierciedla to historyczne tło kształtowania się tożsamości mieszkańców tego regionu Hiszpanii, silnie zakorzenione w galisyjskiej rzeczywistości. Ruch tancerki obracającej się wokół własnej osi przypomina wirujący wiatrak młyna. To nawiązuje do głęboko wpisanej w rzeczywistość tego regionu kultury pracy przy wyrobie mąki. Poprzez fakt, iż jest to taniec, który wykonuje się w parach oraz grupach par, istnieje konieczność podjęcia przez tancerzy współpracy przy synchronizacji kroków. Odzwierciedla to silne

⁸ Niektórzy badacze stanowczo podkreślają znamiona nacjonalistyczne, które zaczęły ujawniać się w związku z rozpoczęciem procesu „odzyskiwania” swojej tożsamości w XIX/XX wieku (Antuñeta Souto 2000: 415–440).

⁹ Dla uproszczenia lektury w następnych fragmentach pracy wszystkie słowa, zwroty oraz cytaty zaczerpnięte z publikacji hiszpańskojęzycznych zostały przetłumaczone na język polski przez autorkę artykułu.

¹⁰ Niektórzy naukowcy uważają Galicję za kolebkę Celtów w tej części Europy, skąd udali się później zasiedlić np. Irlandię (por. Pena Graña 2007: 57–88).

¹¹ Asymilacja rodzaju instrumentu pochodzenia celtyckiego.

więzi społeczne istniejące między mieszkańcami Galicji. Ostatni istotny aspekt związany z tożsamością Galisyjczyków polega na dumie, z jaką podkreślają swoje więzi z regionem, w którym mieszkają. Przekazywana jest ona z pokolenia na pokolenie, a wyrażana również poprzez muzykę i taniec. W sposób szczególny jest to widoczne na trasie wiodącej pielgrzymów do Santiago de Compostela, do miasta, w którym według tradycji znajduje się grób św. Jakuba Większego (Roszak, Mróz, Rozykowski 2019: 123).

Aragonia – jota

Jota uważana jest za jedną z najbardziej rozpoznawalnych form tanecznych Hiszpanii, jednak najbardziej kojarzona jest z Aragonią. Można ją również spotkać w innych regionach tego kraju, między innymi w Asturii, we wspólnocie La Rioja, Walencji i Nawarze. W zależności od miejsca swojego występowania nabiera cech charakterystycznych dla danego obszaru oraz orzecznik toponimiczny: „Jota jest ogólną nazwą nadaną temu gatunkowi, aby odnieść się w jego muzycznej formie, do trójdzielnego rytmu podstawowego wykonanego w tempie szybkim, który staje się całkowicie rozpoznawalny dla uszu wykonawców, w jasny i definiujący ją sposób. [...] odnosi się również do tańca wykonywanego i opartego na części muzycznej i śpiewanej” (*Boletín Oficial del Estado* 2023: 51775–51776). Podobnie jak w przypadku muiñeiry nie ma pewności co do pochodzenia i powstania tego tańca. Jak twierdzi Andrés Cester Zapata (1986: 13), jednym z najbardziej rozpowszechnionych przekonań jest być może to, że należy on do legendy o Maurze zwanym Aben-Jot, który napisał pieśń, *protest song*, aby sprzeciwić się muzułmańskim rządóm w Hiszpanii. Prawdopodobnie więc od jego imienia taniec wziął swoją nazwę¹². Inne głosy z kolei podważają tę teorię, twierdząc, iż taniec ten wywodzi się z Walencji (Varcárcel 2022). Jakby tego było mało, Felipe Pedrell jest zdania, że „powstała ona w wyniku połączenia różnych elementów, podczas gdy López Chavarri potwierdza, iż ma swoje korzenie w czasach wojen o niepodległość (1809–1829), a Martínez Norter stoi na stanowisku, że jota pochodzi od andaluzyjskiego fandango” (Varcárcel 2022). Niemniej jednak naukowcy, spośród których można wymienić chociażby takie nazwiska, jak wspomniani już Pedrell, López Chavarri oraz Torner, Ribera, Beltrán i wielu innych, twierdzą, że hipotez dotyczących tej kwestii jest wiele i właściwie żadna z nich nie daje jednoznacznej odpowiedzi odnośnie do źródeł pochodzenia tej formy (Cester Zapata 1986: 13).

Z etymologicznego punktu widzenia, analizując starożytne walenckie pochodzenie słowa *jota* (*xotah*), można odkryć inny aspekt, który kryje się pod tym terminem i bez wątplenia wyjaśnia specyfikę tańca. *Xotah* oznacza bowiem podskoki rytmiczne. Wart podkreślenia jest fakt, iż niektóre z elementów choreografii joty przypominają te,

¹² Warto zaznaczyć, że jota nie jest tylko tańcem, odnosi się również do nazwy pieśni. Niemniej jednak korzeń formy jest wspólny.

które można zaobserwować w seguidilli oraz fandango, czyli w formach typowych dla flamenco (*Boletín Oficial del Estado* 2023: 51777).

Jota przeszła kilka etapów rozwoju. W fazie początkowej miała przede wszystkim dostarczać rozrywkę i przyjemność w wymiarze społecznym oraz wspólnotowym. W czasach współczesnych jest to taniec wykonywany w grupie przez jedną lub kilka par (które tworzą mężczyźni i kobiety) przy akompaniamencie *rondalli*, *bandurrias* i gitary (instrumenty strunowe szarpane) lub akordeonu oraz śpiewaka lub śpiewaczki. Strój kobiety wykorzystywany w tańcu to spódnica z perkalu, bawełniany szal, pończochy, fartuch i biała koszula, z kolei strój mężczyzny to bryczesy, długie kolorowe *zaragüelles*¹³ (jeśli były używane do pracy), koszula z nici, espadryle oraz chusta (Follana Ferrández 2019: 204).

W jakich aspektach taniec ten wyraża kulturową tożsamość? Przede wszystkim warto podkreślić, że jota stała się bardzo popularna nie tylko w Aragonii, ale również w wielu regionach Hiszpanii. Świadczy to o uniwersalnym charakterze tego tańca. Niewątpliwie przyczyniły się do tego elementy choreograficzne świadczące o zamiłowaniu Hiszpanów do rozrywki przeżywanej w środowisku społecznym. Z punktu widzenia formalnego znaczący jest fakt, iż w 2023 roku została przyjęta Uchwała Dyrekcji Generalnej ds. Dziedzictwa Kulturowego i Sztuk Pięknych w sprawie wszczęcia postępowania o uznanie joty za Dziedzictwo Kulturowe i Sztuk Pięknych (*Boletín Oficial del Estado* 2023: 51773–51790). Jest bardzo wiele inicjatyw społecznych, które propagują tę formę tańca. Młodzież, będąc świadoma ciągłości pokoleniowej, chętnie kontynuuje uprawianie joty, widząc w niej przestrzeń do wprowadzenia bardziej współczesnych elementów, z którymi mogą się zidentyfikować i poprzez które mogą się wyrazić. Spośród nich można wymienić sferę rytmiczną oraz fuzję z innymi gatunkami muzycznymi, jak chociażby z jazzem (Mancho de la Iglesia 2022). W związku z tym powstaje wiele szkół tańca non profit, których nadrzędnym celem jest uprawianie i rozpowszechnianie joty. Jedną z nich jest Academia de las Artes del Folclore y la Jota de Aragón (Deito 2022). Ponadto forma ta stała się źródłem inspiracji dla wielu wybitnych kompozytorów narodowości niehiszpańskiej. Spośród nich można wymienić nieżyjącego już Mikołaja Glinkę, Franciszka Liszta, Camille'a Saint-Saënsa, Claude'a Debussy'ego, Maurice'a Ravela i wielu innych (Barreiro 2000: 73–74).

Kraj Basków – ezpata dantza

Spośród wielu tańców wykonywanych w Kraju Basków, zwłaszcza w najmniejszym regionie Hiszpanii Gipuzkoa, na uwagę zasługuje ezpata dantza (po hiszpańsku *danza de espadas*), co można by przetłumaczyć jako taniec z mieczami. Występuje również w innych miejscach Hiszpanii, takich jak Aragonia, Galicja czy Toledo, oraz w krajach

¹³ Są to plisowane bryczesy lub plisowane szerokie spodnie noszone przez Morysków. Moryskowie to „muzułmańska ludność Płw. Iberyjskiego, zmuszona po zakończeniu rekonkwisty (1492) do przejścia na chrześcijaństwo” (Encyklopedia PWN, hasło Moryskowie).

Europy, takich jak Anglia, Szkocja¹⁴ czy Niemcy¹⁵. Mimo że pojawiają się w niej elementy nawiązujące do wierzeń pogańskich (Schneider 2016: 59), ezpada danza była i jest związana z istotnymi dla Kościoła katolickiego uroczystościami religijnymi, takimi jak Boże Ciało, Narodzenie św. Jana Chrzciciela czy też innymi świętami typowo regionalnymi. Ezpada danza wyrosła z praktykowanej przez Basków tradycji polegającej na przechowywaniu mieczy w swoich domach: „... [istniał] zwyczaj trzymania długiego miecza w każdym domu w Gipuzkoa. Kultywowali go żonaci mężczyźni do trzydziestego roku życia. W poranek Bożego Ciała prezentowali się przy ratuszu, przynosząc ze sobą długie miecze. Zgodnie z wielowiekowym zwyczajem *ezpada dantzaris* [tancerze] wykonywali ten taniec w kościele czterokrotnie: przed mszą, podczas procesji, przed rozpoczęciem i na zakończenie niesporów (Barandiarán Balanzategui 1982: 846–847). Jak można wywnioskować, początkowo, z racji swojego wojowniczego charakteru, taniec ten wykonywany był jedynie przez mężczyzn, a polegał na odtwarzaniu ruchów imitujących ćwiczenia wojenne. Co więcej, był on głęboko zakorzeniony w życiu codziennym. Barañano Letamendia, wypowiadając się na ten temat, twierdzi: „Są to tańce, które stały się metaforą prowadzenia wojny, jako coś poprzedzającego lub następującego po pracy, jak baskijskie sporty [...] itp. Innymi słowy, taniec jako metafora, jako substytut bitwy, a nie jako metonimia, jako część, wprowadzenie i rozgrzewka u starożytnych Iberów” (de Barañano Letamendia 1985–1986: 147). Obecnie tańczą go zarówno mężczyźni, jak i kobiety. Cechą charakterystyczną choreografii *espada danza* są figury akrobacyjne, do których można zaliczyć wysokie pionowe unoszenie nóg oraz podskoki, co wymaga od tancerzy sporych umiejętności i zawęża w ten sposób liczbę osób, które byłyby w stanie go wykonać. Wykorzystywane w tańcu stroje są koloru białego z czerwonymi elementami: *espadryle* z czerwonym warkoczem na stopach, spodnie (mężczyźni) i spódnice do kolan (kobiety), czerwone kapelusze, białe koszule oraz czerwone szarfy i berety. W trakcie tańca zarówno kobiety, jak i mężczyźni trzymają w rękach miecz. Rytm jest nieregularny, nie ma ściśle określonego metrum. Charakter tańca jest radosny, a tancerzom towarzyszą instrumenty dęte i perkusyjne, w szczególności werble, nadające mu charakter marszowy.

Co mówi to o tożsamości kulturowej Basków? Podobnie jak w przypadku mieszkańców Galicji Baskijczycy tworzą wspólnotę, która stara się podkreślić swoją odrębność względem Hiszpanów. Widać to chociażby poprzez fakt, iż posługują się swoim własnym językiem – *euskera*. Ponadto są grupą mocno przywiązaną do swoich tradycji, zarówno świeckiej, jak i religijnej. Znajduje to odzworowanie w ich widocznej koegzystencji, również w obszarze tańca, który jest wykonywany także w trakcie

¹⁴ Wzmianki na ten temat można odnaleźć na stronie 419 w *Scotichronicon* Waltera Bowera (1987) przy okazji opisu ślubu Aleksandra III z Yolandą de Dreux, który miał miejsce w 1285 roku, co wskazuje na długowiekową tradycję tej formy tańca.

¹⁵ „Dokumenty literackie to wiersz o tym tańcu autorstwa Niemca Hansa Sachsa z 1560 roku oraz rękopis wiersza Hansa Webera z 1600 roku znajdujący się w Bibliotece Norymberskiej. Również w *Don Kichocie* Cervantesa w rozdziale 20 księgi II opisany jest taniec z mieczem wykonywany przez dwudziestu czterech młodych mężczyzn” (de Barañano Letamendia 1985–1986: 144).

uroczystości religijnych. Wykonując go w przestrzeni publicznej, Baskowie cenią sobie możliwość solennych celebracji różnego rodzaju świąt oraz wydarzeń. Dość mocno identyfikują się z tańcami regionalnymi, widząc w nich element, dzięki któremu mogą zmanifestować swoją tożsamość¹⁶. Bez wątplenia wymaga to nabycia sporych umiejętności tanecznych, niemniej jednak zarówno spektakularność tego tańca, jak i nieustanne dążenia nakierowane na przetrwanie ich odrębności kulturowej sprzyjają rozwojowi tej formy ekspresji.

Katalonia – sardana

Sardana to jeden z reprezentacyjnych tańców Katalonii. Gdyby porównać go chociażby z tańcami występującymi w Hiszpanii omówionymi do tej pory w artykule, zauważana jest jego odrębność stylistyczna. Wykonuje go bowiem grupa tancerzy uformowana na kształt pierścienia, splatając przy tym dłonie i realizując prostą choreografię. Sebastian Bartina, po uważnej analizie rytmicznej sardany, zauważa fakt, iż dominującą strukturą jest anapest¹⁷, co wskazuje na jej pochodzenie ze starożytnej Grecji (Bartina 1970: 91). Rosenado Palmada, opisując już sam taniec w formie, w jakiej występował na terenie Hiszpanii do połowy XIX wieku, twierdzi, że: „Sardana była tańcem religijnym, wykonywanym po zakończeniu ceremonii religijnych przez duchowieństwo i bractwa. Część tańców krótszych miała charakter medytacji lub błagania o łaskę, a część tańców dłuższych bardziej radosną rytmikę, wyrażającą zadowolenie z otrzymanej łaski” (za: Piferrer 1967: 72)¹⁸. Następnie, ze względu na zmiany polityczne (kasacja zakonów), wiele wspólnot musiało opuścić swoje posiadłości, a większość bractw została rozwiązana. Była to jedna z przyczyn, z powodu których sardana nabrała charakteru świeckiego, tzn. przestała być wykonywana przez członków bractw i zakonników w trakcie uroczystości religijnych jako forma modlitwy, a stała się elementem towarzyszącym obchodom różnych tradycyjnych świąt oraz wydarzeń regionalnych.

Jak już zostało wspomniane, sardanę tańczy się w grupie, tworząc krąg i trzymając się za ręce. Tancerzom towarzyszy zespół jedenastu lub dwunastu muzyków (*cobla*), z których prawie wszyscy grają na instrumentach dętych. Jeśli chodzi o ubiór, tancerze noszą kataloński strój ludowy. Mężczyzna ma na sobie: czapkę typu *barretina*¹⁹, *faixe* (opasającą szarfę koloru czerwonego), *vigatanes* (popularne buty katalońskie), a kobieta nosi: *coiffecatalane* (mała koronkowa czapka), *mantilla* (szal) oraz *vigatanes*

¹⁶ Potwierdzają to niedawno przeprowadzone ankiety (por.: Mendizabal i in. 2006: 75–89).

¹⁷ W nowożytnej wersyfikacji akcentowanej i w prozodii układ sylab, w którym po dwóch zgłoskach nieakcentowanych następuje zgłoska akcentowana (Encyklopedia PWN, hasło anapest). W kategoriach tanecznych mówi się o krokach, gdzie akcentowany jest trzeci w kolejności.

¹⁸ Brandes stwierdza ponadto, że ten charakter utrzymywał się do połowy XIX wieku (Brandes 1990: 163).

¹⁹ Rodzaj popularnej czapki noszonej w Katalonii. Co ciekawe, były one noszone w trakcie rewolucji francuskiej oraz amerykańskiej jako symbol wolności (Shambalah 2024).

(Ir Oui Come 2019). Na zakończenie choreografii zwykle rozlega się okrzyk „*Visca!*” (Niech żyje!), który ma charakter jednoczący, akcentując w ten sposób atmosferę braterstwa i równości. Salvador Giner podkreśla, iż sardana jest „tańcem narodowym, w którym bogaci i biedni, starzy i młodzi, mężczyźni i kobiety, uczestniczą w zamkniętym chórze” (Giner 1980: 7). Stanley Brandes potwierdza tę obserwację mówiąc, że demokratyczny charakter sardany implikuje fakt „wymazania w ten sposób różnic w talencie i umiejętnościach, które mogą istnieć między tancerzami” (Brandes 1990: 164).

Jakie wnioski dotyczące tożsamości kulturowej Katalończyków da się wysunąć po przeanalizowaniu sardany? Z jednej strony na pierwszy plan wysuwa się ich poczucie odrębności, „zamknięcie się w swoim gronie”²⁰. Z drugiej strony, prosta i intuicyjna choreografia czyni sardanę dostępną dla każdego, kto zechce się przyłączyć do wspólnego wykonania. Pomimo wytycznych dotyczących stroju w czasie różnych okoliczności można spotkać tańczących sardanę w zwykłych, codziennych ubraniach, co pokazuje, że dla Katalończyków ważniejsze od formy jest wspólne doświadczenie bliskości i braterstwa poprzez taniec (Brandes 1990: 165).

O niezwykłym znaczeniu tego tańca w tym regionie Hiszpanii świadczy fakt, iż w 2010 roku Generalitat de Catalunya zarejestrował sardanę jako jeden z elementów dziedzictwa kultury ludycznej Katalonii, włączając ją również do dziedzictwa kultury o znaczeniu narodowym (El Economista 2010).

Południe Hiszpanii – flamenco

Flamenco jest często uważane za najbardziej rozpoznawalny element kultury całej Hiszpanii. Między innymi jest to pokłosie działań reżimu generała Francisco Franco, których konsekwencje odczuwalne są do dziś (Moreda Rodríguez 2020). Czym jest flamenco? Jest postrzegane jako sposób życia, „[...] młoda forma sztuki, owoc krzyżowania się narodów, kultur, muzyki, ras i grup etnicznych, które miało miejsce w czasach, gdy po raz pierwszy rozwinęło się w swojej pierwotnej formie w części prowincji Sewilli i Kadyksu, a stamtąd zakorzeniło się na całym tak zwanym terytorium flamenco: Andaluzji, regionie Estremadury Badajoz i części Murcji” (Rodríguez Palop 2020: 13). Na przestrzeni wieków południową część Hiszpanii zamieszkiwało wiele ludów, w tym Arabowie (dominacja dużej części Półwyspu Iberyjskiego w latach 711–1492), Żydzi sefardyjscy, mieszkańcy Afryki, Ameryki Łacińskiej oraz Romowie (Garrido Rodríguez 2011). Cechy wspomnianych nacji znajdują odzwierciedlenie w warstwie muzycznej flamenco, biorąc pod uwagę harmonię, rytm, śpiew oraz instrumentarium.

Nie sposób jest omówić zwięźle całej złożoności i różnorodności form tanecznych, które tworzą flamenco. Da się wyodrębnić cztery podstawowe formy tańca, które

²⁰ Katalonia od wielu lat podejmuje bezskuteczne próby uzyskania autonomii względem Hiszpanii (Samper Ospina 2022).

dały początek innym. Są to: *tango* – metrum parzyste, *fandango* – metrum trójdzielne, *soleá* – metrum nieparzyste oraz *seguriya* – metrum nieparzyste (Núñez b.d.). Ponadto flamenco składa się z wielu ustalonych przez tradycję form śpiewu i tańca (tzw. *palos*) cechujących się określoną warstwą muzyczną i tekstową. Flamenco posługuje się własną nomenklaturą²¹. Spośród tych określeń, które odnoszą się do wykonawców, warto przytoczyć: *bailaor* (tancerz), *cantaor* (śpiewak) oraz *tocaor* (gitarzysta). Definiując elementy występu, można spotkać takie terminy, jak: *duende* („duch” flamenco), *por fiesta* (końcowa część, nierzadko improwizowana, w trakcie której wszyscy uczestnicy wykonania mogą się włączyć, aby wspólnie zakończyć zabawę) oraz *compás*, rozumiane nie tylko jako metrum, ale również jako rozłożenie akcentów. Śpiew dzieli się zasadniczo na dwie kategorie. Są to: *cante chico* – bardziej radosny, „lżejszy” w odbiorze – oraz *cante jondo* – smutniejszy, „cięższy” (Núñez b.d.).

Podobnie jak w przypadku poprzednich omówionych tutaj form tańców regionalnych tańce flamenco towarzyszyły i towarzyszą mieszkańcom tej części Hiszpanii przy okazji różnych uroczystości, zarówno religijnych, jak i rodzinnych. Do dnia dzisiejszego można uczestniczyć chociażby w procesjach Wielkiego Tygodnia, które na terenach Andaluzji okraszone są elementami flamenco (Canalsur 2017). Jednakże warto podkreślić, że w przeciwieństwie do wcześniej omawianych gatunków, które kojarzą się z folklorem regionalnym, ten konkretny stanowi istotny element globalnego przemysłu muzycznego.

Choć występy flamenco cechuje kolektywność, to w przeciwieństwie do innych tańców jego dominantą są występy indywidualne, również instrumentalistów. Tańczy się je zarówno solo, jak i w większych grupach (w tym przypadku w parach wykonuje się tylko sevillianę, stojąc naprzeciwko siebie i wykonując te same ruchy, natomiast w pozostałych tańcach układ grupowy jest związany z pomysłem choreografa, a nie ze specyfiką takiej czy innej formy tanecznej). Stopy wybijają rytm, natomiast dłonie wykonują ruchy angażujące nadgarstki. Podstawowymi elementami warstwy muzycznej flamenco są: *cante* – śpiew, gitara, *palmas* – klaskanie, *cajón* – instrument perkusyjny²² i *jaleo* – okrzyki, które ożywiają występ. Zazwyczaj mężczyźni noszą białe lub czarne koszule oraz nierzadko kamizelki, a kobiety długie i różnokolorowe suknie z falbanami. Dodatkowo artyści często posługują się takimi akcesoriami, jak: kastaniety, kapelusze, laski, wachlarze czy chusty do tańca. Mimo że struktura akompaniamentu rytmicznego jest skomplikowana, muzycy wykonują go na przedmiotach użytku codziennego lub znajdujących się w najbliższym otoczeniu, czyniąc z nich instrumenty muzyczne. Dlatego też w trakcie wykonywania utworów flamenco można usłyszeć miarowe uderzanie laską o podłogę lub wystukiwanie rytmu w stół złożoną w pięść dłońią. Ponadto współcześni wykonawcy tego stylu

²¹ Z racji obszerności zagadnienia zostaną przytoczone tylko niektóre pojęcia.

²² „Cajón jest stosunkowo nowym instrumentem we flamenco. Należy do grupy instrumentów perkusyjnych i został wprowadzony przez Paco de Lucię w 1977 roku, ale nie jest to instrument hiszpański, pochodzi z Peru” (Ösp Ögmundsdóttir 2010: 59).

wprowadzają również elementy stricte muzyczne, uzyskując brzmienie bardziej nowoczesne. Przykładem mogą być tutaj innowacje Rosalii (Savage 2019), wplatającej elementy hip-hopu, oraz Buiki (Altuna 2021), próbującej łączyć flamenco z jazzem lub latino. Jest to dowód na to, iż flamenco jest chłonne i podatne na fuzje z innymi gatunkami muzycznymi.

Dzięki ogromnemu wzrostowi popularności flamenco na świecie wykonawcy tego gatunku muzycznego nie są anonimowymi wykonawcami z tawerny: „Flamenco przestało być elementem wyłącznie etnicznym, a stało się artystyczną manifestacją muzyczną i aktywnym składnikiem tworzącym międzynarodową działalność muzyczną” (Steingress 2002: 49). Obecnie jest jednym z istotnych gatunków muzycznych przemysłu kulturowego. Dzięki działalności takich wykonawców jak Paco de Lucía, Farruquito, Camarón de la Isla oraz wielu innych flamenco osiągnęło wysoki poziom artystyczny i wykonawczy. Przestało być przypisywane niższym klasom społecznym, stając się jedyną w swoim rodzaju formą ekspresji artystycznej: „Flamenco przekroczyło wszelkie granice terytorialne, a ze względu na swoją unikalność i wyjątkowość oraz sposób, w jaki wyraża tak zwięzłe i prosto emocje, obejmujące uniwersalizm smutku i radości oraz pozostałych uczuć, jest obecnie uznawane za niematerialne dziedzictwo kulturowe ludzkości” (Rodríguez Palop 2020: 14).

Jak wobec powyższych danych można odczytać tożsamość kulturową mieszkańców tej części Hiszpanii? Przede wszystkim na pierwszy plan wysuwa się najliczniejszy, w porównaniu do poprzednich form tanecznych, wpływ innych nacji, co w pewnym stopniu czyni ją zjawiskiem wielokulturowym. Poza tym zauważa się silne przywiązanie do flamenco Romów andaluzyjskich, którzy uważają się za jego jedynych spadkobierców (Museu Virtual del Poble Gitano a Catalunya 2023). Ponadto flamenco powstało na fundamencie utworzonym przez niskie warstwy społeczne. Znajduje to odzwierciedlenie w swojej strukturze, formie, jak również w dużej mierze w swojej treści, przedstawiając w ten sposób życie mieszkańców Andaluzji (Coppel 2001). Z jednej strony wykonania kolektywne, odbywające się w gronie najbliższych przy okazji różnych uroczystości, przyczyniają się do zacieśniania więzi i pokazują ogromne znaczenie, jakie mieszkańcy południa Hiszpanii przywiązują do wartości rodzinnych. Z drugiej zaś możliwość zaprezentowania się „solo” daje okazję do pokazania swojego talentu, otrzymania pochwały, podbudowania swojej wartości i zostania wizytówką rodziny.

Popularność flamenco jest niezaprzeczalna. Szkoły tego tańca działają praktycznie w każdym zakątku Hiszpanii oraz w wielu miejscach na świecie, w tym również w Polsce. Pomimo międzynarodowego uznania, jakie zdobyło to wyjątkowe dziedzictwo kulturowe, polemika wokół flamenco trwa nadal, przyczyniając się niewątpliwie do jego niesłabnącej popularności. Jednym z mocno dyskutowanych tematów jest sposób jego postrzegania oraz interpretowania. Gerhard Steingress oraz wielu jemu

podobnych twierdzi, że flamenco nie jest tylko i wyłącznie popularnym przejawem kultury andaluzyjskiej, ale „aktywnym elementem międzynarodowej produkcji muzycznej” (Steingress 2002: 49).

Zakończenie

W niniejszym artykule została przedstawiona analiza wybranych tańców regionalnych Hiszpanii, na bazie której dało się zaobserwować cechy, które ukazują złożoną tożsamość tego kraju. Analiza elementów, które tworzą poszczególne formy tańca, a mianowicie choreografia, rytmika, stroje, instrumentarium oraz ich szeroko rozumiany kontekst, pozwoliły zobaczyć kilka istotnych aspektów, które ukazują tożsamość Hiszpanów. Przede wszystkim Hiszpania jest krajem wielokulturowym z wyraźnie zarysowanymi tradycjami religijnymi, w którym wpływy innych narodowości dość wyraźnie zintegrowały się z kulturą hiszpańską, dając unikalny efekt. Choreografia, którą tworzą ruchy i kroki przesiąknięte bogatą symboliką, ukazuje rozległe źródło inspiracji, jakim dla Hiszpanów było szeroko pojęte funkcjonowanie różnych obszarów społecznych. Sobolewska-Drabecka (1970: 95–96), zauważając, iż: „Moment, który zadecydował o powstaniu tańca, jest to moment społeczny”, potwierdza, że wspólne przeżywanie takich aspektów życia jak praca, ćwiczenia wojenne czy modlitwa przyczyniło się do zaistnienia tańca jako formy artystycznej. Oczywiście, rozwój każdej z nich przebiega indywidualnie, a obserwując omówione w artykule tańce, dało się zauważyć różne konfiguracje, w których wykonuje się je dzisiaj. Wskazuje to na wyjątkowość i niepowtarzalność każdego z tańców. Dzięki wspólnemu wykonaniu, którego przygotowanie wymaga wcześniejszych prób i współpracy, uwidaczniają się mocne więzi społeczne i rodzinne, które zacieśniają relacje między mieszkańcami poszczególnych regionów. Duma, z jaką każdy region prezentuje swoje tańce w przestrzeni publicznej przy okazji różnych świąt czy uroczystości, nierzadko przywdziewając swoje stroje regionalne, ukazuje ogromne przywiązanie do tradycji oraz elementów, które ją tworzą. Wielu młodych Hiszpanów (i nie tylko), również znanych wykonawców muzycznych, włącza się aktywnie w kultywowanie tańców regionalnych, znajdując w nich przestrzeń do wyrażenia zarówno swojej tożsamości, jak i zainteresowań związanych z muzyką współczesną. Świadczy to o chęci praktykowania tradycji przy jednoczesnym włączaniu elementów, które są związane ze współczesną muzyką popularną. Z jednej strony ukazuje to dobrze ugruntowaną tożsamość kulturową mieszkańców poszczególnych regionów oraz świadomość, co ją tworzy. Z drugiej, zauważa się też tendencje do „zamykania się” w swoim własnym gronie i manifestowania w ten sposób swojej odrębności. Niemniej jednak niektóre formy taneczne, jak np. te, które wchodzi w skład kultury flamenco, mają też cechy uniwersalne, co przyczyniło się do uzyskania przez nich popularności na całym świecie oraz do łączenia ich z innymi gatunkami muzycznymi, będąc również inspiracją dla kompozytorów muzyki poważnej. Na podstawie analizy wybranych tańców regionalnych można zatem stwierdzić, że Hiszpanie w unikalny sposób łączą

swoją przeszłość, terażniejszość i wielokulturowość, tworząc jedyną w swoim rodzaju i zróżnicowaną tożsamość kulturową.

Niewątpliwie ciekawym kierunkiem pracy naukowej byłoby omówienie form tanecznych innych regionów, analiza porównawcza tańców występujących w obrębie tylko jednego z nich lub jednego aspektu tworzącego taniec. W języku polskim istnieje mało publikacji badawczych, które w wyczerpujący sposób podejmują te zagadnienia, dlatego też autorka ma nadzieję, że powyższy artykuł przyczyni się do wzrostu zainteresowania tą tematyką.

Bibliografia

- Agüera A., 2021, *¿Estado aconfesional o laico?: Así es España en cuanto a la religión*, Ultima Hora, <https://www.ultimahora.es/noticias/nacional/2021/09/01/1297055/estado-aconfesional-laico-asi-espana-cuanto-religion.html> [dostęp: 30.10.2023].
- Encyklopedia PWN*, hasło anapest, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/anapest;3869136.html> [dostęp: 24.02.2024].
- Altuna C., 2021, *Concha Buika: "Para cantar, más que una voz bonita, hay que contar la verdad"*, Diario de Navarra, <https://www.diariodenavarra.es/noticias/cultura-ocio/cultura/2021/08/29/concha-buika-cantar-voz-bonita-hay-contar-verdad-498806-1034.html> [dostęp: 31.10.2023].
- Antuña Souto C.A., 2000, *El nacionalismo gallego (1916–1936). Una madurez inconclusa*, „Espacio, Tiempo y Forma”, Serie V, H.^a Contemporánea, t. 13.
- Barandiarán Balanzategui G., 1982, *Iztueta en la encrucijada de la tradición guipuzcoana*, „Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra”, N° 40.
- Barañano Letamendia de K.M., 1985–1986, *Ensayos sobre danza*, Kobie, Serie „Bellas Artes”, N° 3.
- Barreiro J., 2000, *La jota aragonesa*, Zaragoza.
- Bartina S., 1970, *Posible origen anatólico de la sardana*, „Boletín de la Asociación Española de Orientalistas”, Año 6.
- Bayo E., 2021, *Rito congoleño: un ejemplo de inculturación africana*, Mundo Negro, 29.01.2021, <https://mundonegro.es/rito-congoleno-un-ejemplo-de-inculturacion-africana/> [dostęp: 23.02.2024].
- Berger P.L., Luckmann T., 1983, *Společne tworzenie rzeczywistości*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Bokszański Z., 1998, *Tożsamość narodowa: pojęcie i problematyka badawcza*, w: Dopierała R., Waniek K. (red.), *Biografia i wojna. Metoda biograficzna w badaniu procesów społecznych*, Łódź.
- Boletín Oficial del Estado*, 2023, N° 85, sec. III.
- Borjas F., 2024, *No todo es caminar, el Camino de Santiago también ofrece actividades de ocio*, <https://vivecamino.com/no-todo-es-caminar-el-camino-de-santiago-tambien-ofrece-actividades-de-ocio-no-503/> [dostęp: 18.02.2024].
- Brandes S., 1990, *La Sardana como Símbolo Nacional Catalán*, „Revista de Folklore”, N° 59.
- Budyta-Budzyńska M., 2010, *Socjologia narodu i konfliktów etnicznych*, Warszawa.
- Canalsur, 2017, *Semana Santa de Andalucía: la película*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=RK39oUCtVCI> [dostęp: 15.10.2023].

- Castro B., 2022, *La muiñeira: todo sobre la danza más famosa de Galicia*, El Español, 5.03.2022, <https://www.lespanol.com/quincemil/articulos/cultura/la-muineira-todo-sobre-la-danza-mas-famosa-de-galicia> [dostęp: 5.11.2023].
- Castro Buendía G., 2020, *Músicas 'negras' y flamenco: relaciones musicales y traspasos entre músicas africanas, indígenas y españolas*, „Sinfonía Virtual”, Edición 39.
- Cester Zapata A., 1986, *La Jota*, Zaragoza.
- Coppel C., 2001, *Flamenco, nacionalismo, identidad y flamencología (y 6). La polémica y el debate*. Mundoclasico.com, 10.10.2001, <https://www.mundoclasico.com/articulo/1687/Flamenco-nacionalismo-identidad-y-flamencolog%C3%ADa-y-6-La-pol%C3%A9mica-y-el-debate#:~:text=Tanto%20la%20cultura%20andaluza%20como%20el%20flamenco%20se,cimento%20b%C3%A1sico%20sobre%20el%20que%20emerge%C3%ADa%20el%20flamenco> [dostęp: 10.11.2023].
- Deito S., 2022, *La jota, seña de identidad aragonesa*, 9.10.2022, Diario Del Alto Aragón, <https://www.diariodelaltoaragon.es/noticias/comarcas/2022/10/09/la-jota-sena-de-identidad-aragonesa-1604578-daa.html> [dostęp: 7.11.2023].
- Drożdż T., 2012, *Człowiek i taniec. Systemy choreograficzne jako profile badania kultury*, Katowice.
- El Economista, *La Generalitat de Cataluña declara la sardana de interés nacional*, 5.10.2010, <https://ecodiario.eleconomista.es/cultura/noticias/2500767/10/10/La-Generalitat-de-Cataluna-declara-la-sardana-de-interes-nacional.html> [dostęp: 3.11.2023].
- Encyclopaedia Britannica*, hasło dance, <https://www.britannica.com/search?query=dance> [dostęp: 24.02.2024].
- Encyclopaedia Judaica*, Second Edition, 2005, Vol. 5, Thomson Gale, Keter Publishing House Ltd.
- Encyklopedia PWN*, hasło kultura, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo;/3928887> [dostęp: 29.10.2023].
- Encyklopedia PWN*, hasło Moryskowie, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/moryskowie;3943644.html> [dostęp: 19.02.2024].
- Fabregas Barri E., 1979, *La Sardana, Dansa Catalana*, „Missatge de Pau i de Germanor”, Lloret de Mar (Girona).
- Fernández Álvarez Ó., 1996, *Sobre los bailes y danzas del folklore musical en España*, „Revista de Folklore”, № 184.
- Follana Ferrández N., 2019, *El uso de “lo morisco” como distintivo social en el siglo XVI*, „eHumanista/IVTRA 15”.
- Garrido Rodríguez P., 2011, *Inmigración y diversidad cultural en España. Un análisis histórico desde la perspectiva de los derechos humanos*, Universidad de Salamanca, <https://www.corteidh.or.cr/tablas/r38208.pdf> [dostęp: 29.10.2023].
- Giner S., 1980, *The Social Structure of Catalonia*, Sheffield, England.
- Història de la barretina*, 2024, Shambalah, <https://www.shambalah.com/barretines.html> [dostęp: 24.02.2024].
- Jagielska M., Łuczniak K., 2012, *Taniec jako medium przekazu memetycznego*, „Teksty z Ulicy”, nr 14, Zeszyt Memetyczny, Katowice.
- Kłóskowska A., 2005, *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa.
- Lange R., 1988, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze*, Kraków.
- La sardana, la danza tradicional catalana*, 2019, Ir Oui Come, <https://www.rouicome.com/blog/es/pais-catalan/tradiciones-catalanas/la-sardana-la-danza-tradicional-catalana/> [dostęp: 24.02.2024].
- Lukian z Samosate, 1951, *Dialog o tańcu*, Warszawa.

- Marcos Segura M.B., 2022, *La Jota, aragonesa y cosmopolita: una nueva perspectiva de la música exótica entre Europa y América durante el siglo XIX*, „Revista Humanidades”, Vol. 12, Nº 2, Universidad de Costa Rica, Costa Rica.
- Mendizabal L., Ahedo I., Itzaina X., Jimeno R., Baxok E., Etxegoin P., Ekunberri T., Martínez de Luna I., 2006, *Identidad y cultura vascas al principio del siglo XXI*, Eusko Ikaskuntza, Donostia-San Sebastián.
- Mancho de la Iglesia A.N., 2022, *La jota, la identidad de un pueblo*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=0vQF7mJkw84> [dostęp: 5.11.2023].
- Moreda Rodríguez E., 2020, *What Did Franco's Spain Do to Spanish Music?*, JSTOR Daily, 15.01.2020, <https://daily.jstor.org/what-did-francos-spain-do-to-spanish-music/> [dostęp: 2.11.2023].
- Murguía M., 1865, *Historia de Galicia*, Vol. 1, Lugo, Imprenta de Soto Freire.
- Museu Virtual del Poble Gitano a Catalunya, <https://www.museuvirtualgitano.cat/es/arte/el-flamenco/> [dostęp: 10.11.2023].
- Núñez F., b. d., *Flamencopolis*, <https://www.flamenco.plus/flamencopolis/> [dostęp: 30.10.2023].
- Ösp Ögmundsdóttir E., 2020, *Flamenco: una introducción desde su origen hasta nuestros días. El grito del pueblo*, Háskóli Íslands Hugvísindasvið.
- Pawlus K., 2014, *Taniec dla Boga*, Kraków.
- Pawlus K., 2015, *Taniec w dziele Nowej Ewangelizacji*, „Polonia Sacra”, nr 2 (39).
- Pazos Pérez L.J., 2021, *Arqueología industrial: Los molinos de marea en Galicia*, „Revista de Ocio y Turismo (ROTUR)”, Vol. 16, No. 1.
- Pena Graña A., 2007, *Galicia, cuna de los celtas de la Europa Atlántica*, „Anuario Brigantino”, Nº 30.
- Piferrer P., 1967, *Encuesta*, „Revista de Girona”, Nº 39, <https://raco.cat/index.php/RevistaGirona/article/view/80634> [dostęp: 18.02.2024].
- Pismo Świąte Starego i Nowego Testamentu*, 2018, Biblia Tysiąclecia, Poznań.
- Rodríguez Palop M.I., 2020, *Flamenco para Dummies*, Centro Libros PAPP, SLU, Grupo Planeta, Barcelona.
- Roszak P., Mróz F., Rozykowski W. (red.), 2019, *Camino Polaco. Teologia – Sztuka – Historia – Teraźniejszość*, Tom 4, Toruń.
- Sachs C., 1937, *World History of the Dance*, New York.
- Samper Ospina J., 2022, *10 años del proceso independentista catalán: ¿qué ha pasado en esta década?* El Tiempo, <https://www.eltiempo.com/mundo/europa/espana-que-ha-pasado-a-10-anos-del-proceso-independentista-catalan-705248> [dostęp: 19.02.2024].
- Samsonowicz H., 2002, *Członek rodziny czy niechciane dziecko? Wartości wnoszone do dziedzictwa europejskiego przez kraje Europy Środkowej*, w: J. Purchla (red.), *Europa Środkowa – nowy wymiar dziedzictwa*, Kraków.
- Savage M., 2019, *Rosalía, la joven cantante que ha revolucionado el flamenco y es uno de los sonidos de 2019 según la BBC*, BBC News, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-46780724> [dostęp: 29.10.2023].
- Schneider M., 2016, *La danza de espadas y la tarantela*, Zaragoza.
- Sobecki M., 2018, *Wielowymiarowe poczucie tożsamości społeczno-kulturowej. Idea i badanie. Perspektywa pedagogiczna*, „Kultura i Edukacja”, nr 3 (121).
- Sobolewska-Drabecka M., 1960, *Niektóre zagadnienia z najdawniejszych dziejów tańca*, „Światowid”, nr 23.
- Steingress G., 2002, *El flamenco como patrimonio cultural o una construcción artificial más de la identidad andaluza*, „Anduli”, Revista Andaluza de Ciencias Sociales, Nº 1, Sevilla.

Taylor Ch., 2001, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, Warszawa.

Turska I., 2000, *Spotkanie ze sztuką tańca*, Warszawa.

Varcárcel D., 2022, *La leyenda que sitúa el verdadero origen de la jota en Valencia y no en Aragón ni Cataluña*, ABC C. Valenciana, 12.06.2022, https://www.abc.es/espana/comunidad-valenciana/abci-leyenda-situa-verdadero-origen-jota-valencia-y-no-aragon-cataluna-202206121739_noticia.html [dostęp: 12.11.2023].

Biogram

Agnieszka Magdalena Tomala – zainteresowania badawcze: kultura muzyczna Hiszpanii, literatura latynoamerykańska, teoria muzyki, teoria literatury, relacja między muzyką a tekstem literackim, Biblia.

Agnieszka Magdalena Tomala – research interests: musical culture of Spain, Latin American literature, music theory, literary theory, relationship between music and literary text, Bible.