

E pluribus unum. Muzyka w dialogu międzykulturowym

Bożena Muszkalska

Przedmiotem niniejszego opracowania są zmiany w zakresie podejść i koncepcji badawczych, dokonujące się w etnomuzykologii w odpowiedzi na przeobrażenia zachodzące w ostatnich dekadach w kulturach muzycznych świata. Podjęcie tego tematu ma związek z prowadzonymi przeze mnie od wielu lat badaniami nad kulturami diaspor, głównie polskiej i żydowskiej. W centrum uwagi znajdują się problemy wielokulturowości i międzykulturowości, co sygnalizuje tytuł. Sentencję „z wielości jedność”, stanowiącą od trzech wieków motto Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej, można bowiem współcześnie odnieść do większości społeczeństw na świecie. Drugi człon tytułu wskazuje na potrzebę refleksji nad tym, jaką rolę muzyka pełni, czy też może pełnić, w komunikacji społecznej w obrębie tych wielokulturowych społeczeństw.

Spośród wielu przyczyn wzmoczonych przemian kulturowych zachodzących w XX i XXI wieku najczęściej wymienia się rozwój techniczny środków transportu, mass mediów, nagrań audio i video, o czym pisano już wielokrotnie. W moim opracowaniu chciałabym zwrócić uwagę także na inne, równie istotne determinanty, a mianowicie liczniejsze niż kiedykolwiek przypadki przemieszczania się ludności w tym: migracje z przyczyn ekonomicznych, przymusowe wysiedlenia spowodowane czystkami etnicznymi, konfliktami etnicznymi bądź religijnymi, a także na przeżywającą rozkwit turystykę muzyczną.

Następujące w wyniku migracji zmiany społeczno-kulturowe znajdują odzwierciedlenie w języku etnomuzykologicznym. Rewizji poddawane są chętnie używane w latach dziewięćdziesiątych XX i na początku XXI wieku pojęcia, takie jak: diaspora, hybrydyczność, tożsamość. Uważa się, że dotychczasowe ich definicje są niewystarczające do opisu złożoności grup używających muzyki w skomplikowanych kontekstach historycznych, politycznych i kulturowych (por. Ramnarine 2007: 1–4; Giurati 2010: 32–35; Solomon 2015: 201–214).

Słowa diaspora rzadko używano w etnomuzykologii do lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Pisano raczej o mniejszościach, grupach etnicznych i badano głównie procesy ich akulturacji. Wyraz diaspora stał się użyteczny, kiedy zaczęto koncentrować się na problemach

związanych z tożsamością. Podczas gdy wcześniej określenie diaspora odnoszono do grup rozproszonych z powodu wygnania, to od lat dziewięćdziesiątych XX wieku objęto nim różne typy rozproszonych społeczności, posiadających wspólną ojczyznę lub społeczności (jedno lub wielopokoleniowych) przemieszczających się pod przymusem lub dobrowolnie, czasowo lub na stałe, które posiadały jakąś ojczyznę. Koncepcja diaspory w obecnym rozumieniu zawiera w sobie kompleksowe, wielokierunkowe przemieszczanie się ludzi, ale także idei, produktów kulturowych i fizycznych, a ponadto formy interakcji, negocjacji i wymiany, procesy akulturacji i kulturowej kreatywności, działania w kierunku wykluczenia i walki z nimi. W koncepcji tej dokonano się przejście od grup zdefiniowanych etnicznie, żyjących w określonych granicach i mieszczących się w światowym systemie państw i narodów, w kierunku grup wyodrębnianych ze względu na transformację, jaką przeszły, i ich interaktywne powiązania. I tak na przykład St John stosuje słowo diaspora w odniesieniu do rozproszonej sceny psychodelicznego transu z Goa (podgatunku muzyki *trance*), kojarzonego z kontrkulturą, neonomadyzmem i ponadlokalną wyobraźnią. Poczucie przynależności do diaspory uważa za stan umysłu, wrażenie „bycia w drodze”, *being-in-transit* (St John 2014: 160 i n.).

Obok „tradycyjnych” diaspor, za jakie uważa się np. diasporę żydowską, ormiańską czy grecką, powstają w ostatnich dekadach nowe diaspory – zjawisko to zostało określone mianem diasporyzacji. Rozumiane jest ono jako przekształcanie się społeczności imigranckich w diaspory, które podlegają – w wyniku migracji – procesowi rewitalizacji. Przedstawiciele tych społeczności opierają się procesom asymilacyjnym, zachowując szczególnie cechy kulturowe: utrzymują związki z krajem pochodzenia i innymi „wypami diaspory”, tworzą odrębne, etniczne struktury organizacyjne, kulturalne, społeczne, a w niektórych przypadkach – nawet polityczne. Naturalną kolejną rzeczą było więc podjęcie przez etnomuzykologów badań nad tym zjawiskiem, jako nieodłączną częścią procesów migracyjnych (por. Brubaker 2005). Badacze używają określeń „muzyka migracji” i „muzyka diaspory” na opisanie efektu migracji muzycznej i immanentnej diasporyzacji. Przesiedleńcy zabierają z ojczyzny gatunki i style muzyczne, instrumenty czy tematy, które są transformowane pod wpływem nowych doświadczeń, zdobywanych podczas podróży i po osiedleniu się w nowym miejscu. Diasporyzacja i rediasporyzacja są często doświadczane symbolicznie poprzez mentalną migrację i przyjęcie nowego „porządku świata”, który reartykułuje relację między lokalnym i globalnym, miejscem i przestrzenią, krajem ojczystym

i krajem goszczącym. Diasporyzacja jest wyzwaniem kreatywności muzycznej, gdyż emigranci raczej nie naśladują, lecz tworzą nowe utwory czy wręcz gatunki.

Jak zauważa Mark Slobin, dzieląc się swoimi refleksjami na temat postępującej „wielorakości muzycznej” (*musical multiplicity*), w Europie obserwuje się w ostatnich latach wyraźny wzrost zainteresowania kulturami spoza mainstreamu i radykalną zmianę pozycji grup imigranckich i mniejszościowych, co sprzyja otwarciu się twórców muzyki, wykonawców i odbiorców na nowe źródła muzyczne i sposoby korzystania z nich. Z drugiej jednak strony – co też obserwujemy obecnie w Polsce – obecność imigrantów budzi lęk. Nie są już postrzegani jako barwny element „mozaiki” społecznej, lecz bywają traktowani jako potencjalne zagrożenie. Takie podejście może prowadzić do niechęci czy wręcz represji wobec przybyszów, które infekują również scenę muzyczną (Slobin 2017: 108–109). Remedium na ten stan rzeczy może dostarczyć *applied ethnomusicology*, subdyscyplina etnomuzykologii wyodrębniona przez Jeffa Toda Titona (por. Harrison 2016: 2–3). Svanibor Pettan, the chairperson of the ICTM Study Group on Applied Ethnomusicology, wyraża przekonanie, iż etnomuzykologia stosowana ma do zaoferowania formy działania, które mogłyby być wykorzystane do łagodzenia napięć. Postuluje aktywne działania ze strony badaczy kultur muzycznych na rzecz pokonywania problemów politycznych i społecznych, z którymi borykają się wielokulturowe społeczeństwa (Pettan 2010: 239). Do tego zagadnienia powrócę w dalszej części opracowania.

Migracje nie są oczywiście zjawiskiem nowym, ale stanowią kluczowy element dwudziestowiecznej globalizacji i zajmują ważne miejsce w teoriach tego procesu. W koncepcji Arjuna Appaduraia stały się podstawą dla wyodrębnienia „etnopejzażu”, który autor definiuje jako krajobraz osób żyjących w stale zmieniającym się otoczeniu: turystów, emigrantów, wysiedleńców, robotników sezonowych i innych przemieszczających się grup (Appadurai 1990: 297). Trzeba jednak przyznać, że w etnomuzykologii istnieje spore opóźnienie w rozpoznaniu wpływu migracji na twórczość muzyczną, jej cyrkulację i odbiorców. Na zjawiska te zaczęto zwracać baczniejszą uwagę dopiero w latach pięćdziesiątych XX wieku, podczas gdy Alan Merriam i Bruno Nettl pisali o zmianie i transformacji kultur już w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego stulecia. Migracje zmusiły etnomuzykologów do powtórnej oceny roli muzyki w kształtowaniu tożsamości, a także – co ważniejsze – do zbadania, jak przemieszczenia ludności destabilizują jej znaczenia, jak urasawiają i hybrydują, jak krytycznie nastawiają do problemu autentyczności i zmieniają rozumienie „domu”, miejsca. Na przykład to, czego słuchają

obecnie członkowie Polonii na Syberii, w Brazylii czy w Australii, może nam wiele powiedzieć o doświadczeniach pierwszej generacji i kolejnych pokoleń polskich imigrantów. Może pomóc zrozumieć, w jaki sposób zostało w tych grupach zredefiniowane pojęcie „domu” i jak dokonała się zmiana jego miejsca.

Migracje muzyczne umożliwiają tworzenie przestrzeni, w których mogą być artykułowane mieszane tożsamości i tworzone nowe formy ekspresji i interakcji, dają poczucie wolności spotkań z innymi kulturami niż własna. Muzyka może stać się kanałem, przez który zaczynają być artykułowane różnice, i dzięki któremu hybrydyzacja zostaje zaakceptowana. Jak wskazują badania, niektóre gatunki muzyczne mogły wręcz powstać jedynie w wyniku doświadczenia przez ich twórców relokacji. Uświadomienie sobie tych właściwości muzyki stanowi ważny zwrot w etnomuzykologii.

Nowe perspektywy dla badań etnomuzykologicznych stwarza łączenie specyfiki migracji muzycznych i turystyki muzycznej w różnych układach globalnych. Wspólna jest dla nich praktyka podróżowania i przemieszczania się – realnego i symbolicznego, które w pewnych kontekstach mogą być ze sobą blisko powiązane. Kultura imigrantów może na przykład posłużyć do zareklamowania w materiałach promocyjnych miejsc mających przyciągnąć turystów, czego przykładem jest „żydowski” Kazimierz w Krakowie. Jednocześnie kultura ta może być niewidoczna, kiedy ma być promowany jej „oficjalny” obraz, bazujący na wybiórczo potraktowanym dziedzictwie. Muzyczne wybory imigrantów mogą oscylować wokół *world music*, przy czym w takich sytuacjach uprawiają oni na ogół wirtualną turystykę, która łączy ich ze skonstruowaną w nowym miejscu wersją ich ojczyzny, wyidealizowanej i skomercjalizowanej. Tu przychodzą mi na myśl polonijne zespoły folklorystyczne z Brazylii i Australii, które stawiają sobie za wzór zespoły pieśni i tańca „Śląsk” i „Mazowsze”, niejednokrotnie rezygnując z prezentowanego wcześniej, przywiezionego z Polski przez imigrantów repertuaru i akompaniamentu kapeli „na żywo”. Turystyka muzyczna może więc budzić negatywne skojarzenia z komercjalizacją i niszczącym oddziaływaniem na kultury.

Procesy globalizacyjne wywołują potrzebę obrony lokalnych kultur muzycznych, uważanych za autochtoniczne bądź autentyczne, przed utratą kulturowej odrębności i lokalnej tożsamości. Z drugiej jednak strony lokalne społeczności adaptują produkty kultur globalnych. Owo poszukiwanie kompromisu między tym, co nieuchronne, ale stwarza realne zagrożenie dla specyfiki grupy, a tym, co stanowi o jej tożsamości i integralności, wyraża idea globalizacji, propagowana przez socjologa Rolanda Robertsona (1995: 28). Muzykolodzy

sięgają do tej idei, badając interakcje między tradycyjnymi stylami lokalnymi oraz jazzem, rockiem i innymi rodzajami muzyki popularnej.

Maksymalizacja różnorodności na niewielkiej przestrzeni, która cechuje współczesną Europę, stała się poważnym problemem. Problemem tym większym, im bardziej narasta ksenofobia wobec imigrantów, rasizm i antysemityzm. Nowa sytuacja wywołała potrzebę zrewidowania starszej idei „wielokulturowości”. Muzyka zaczyna być postrzegana w tym kontekście jako ważne medium w pokonywaniu barier społecznych, czego świadectwem jest zwrot w kierunku muzycznej międzykulturowości, która to koncepcja zakłada bardziej aktywną niż w przypadku wielokulturowości międzykulturową interakcję.

Rozumienie międzykulturowości także ewoluowało. W 1995 roku rozpoczęto wydawanie serii *Intercultural Music* pod redakcją Cynthii Tse Kimberlin i Akina Euby, poświęconej nowej muzyce „międzykulturowej” w globalnym kontekście. We wstępie do pierwszego tomu serii redaktorzy definiują muzykę międzykulturową jako taką, w której zostały zintegrowane elementy pochodzące z dwóch lub więcej tradycji muzycznych (Kimberlin, Euba 1995). Kompozytor należy najczęściej do jednej z nich, ale nie zawsze tak jest. Ważne są elementy zawarte w samej muzyce, a pochodzenie kompozytora nie ma znaczenia.

Istnieje też według niektórych badaczy inny typ międzykulturowości – taki, w którym pochodzenie twórcy muzyki jest faktorem determinującym wielokulturowość. Kompozytor, który tworzy w idiomie wymaganym przez kulturę inną niż jego własna, jest wciągnięty w aktywność międzykulturową, choć muzyka, którą komponuje niekoniecznie taką jest. Na przykład, jeśli afrykański kompozytor pisze fugę w stylu Bacha, nie korzystając ze źródeł afrykańskich, ma miejsce aktywność międzykulturowa, ale samej muzyki za międzykulturową uznać nie można. W niektórych przypadkach aktywność tego rodzaju zachodzi nawet wtedy, kiedy kompozytor i wszystkie elementy tworzonych przez niego utworów pochodzą z tej samej kultury. Przykładem może być – nawiązująca do muzyki ludowej – twórczość Beli Bartoka. W Europie bowiem już w XIX wieku muzyka ludowa zaczęła być uważana za ‘obcą’ lub archaiczną, co stało się argumentem przemawiającym za traktowaniem jej jako odrębnej w stosunku do muzyki artystycznej. Istotnym przejawem międzykulturowości jest również akt wyabstrahowania elementów ludowych z lokalnych kontekstów etnicznych lub społecznych i umieszczenie ich w kontekście międzynarodowym, gdzie nabierają wagi także dla ludzi z spoza lokalnej społeczności. Działania międzykulturowe wiążą się ponadto z samym wykonywaniem muzyki. W takim przypadku

utwór i jego wykonawca należą do różnych kultur, czego przykładem może być zagranie utworu europejskiego kompozytora przez azjatyckiego artystę (Kimberlin, Euba 1995: 2 i n.).

W ujęciach filozoficznych zwraca się uwagę na konieczność wzmożonego zaangażowania obu stron międzykulturowego dialogu w wydarzenie muzyczne. Mc Kimm-Vorderwinkler pisze, że podczas wspólnego muzykowania uczestnicy powinni przeżyć transformację, być otwarci na poszerzanie horyzontów, możliwie w kierunku *metanoi*, którą rozumie jako „przemianę serca”. Badania pokazują, że wspólne doświadczanie muzyki może generować silne emocje, a rosnąca liczba międzykulturowych projektów muzycznych wydaje się wskazywać, że ludzie szukają takich międzykulturowych doświadczeń, aby lepiej się ze sobą komunikować (McKimm-Vorderwinkler 2010: 2 i n.). Wszak „muzyka wyraża to, co nie może być wypowiedziane i co nie może być stłumione”, jak twierdził Victor Hugo (1864).

Badacze zadają pytanie, w jaki sposób następuje transformacja i otwarcie na Innego. Czy ogranicza się do wykonawców, którzy razem muzykują, angażując się w dialog muzyczny, który pogłębia ich relacje? Czy międzykulturowe uczenie się od siebie nawzajem i widzenie perspektywy Innego jest zarezerwowane tylko dla interakcji między muzykami? Sposób, w jaki publiczność odbiera takie występy wskazuje, że nie. Hermeneutyczny dialog podczas wykonania muzycznego jest dla niej nie tylko zauważalny, lecz także percypowany na głębszym poziomie. Czasem wywołuje silne emocje, co wskazuje między innymi na to, że publiczność jest również elementem zachodzącego procesu komunikacji. Wykonawcy powołują muzykę do życia w określonym czasie i miejscu, a poprzez to modelują sposób bycia ze sobą, czego świadkiem jest publiczność. Akt ten jest wymownym symbolem jedności i różnorodności. Udział wszystkich elementów – utworu muzycznego, wykonawców i publiczności – daje w efekcie całościową komunikację muzyczną i formowanie się społeczności muzycznej. Zachodzi relacja między muzyką i wykonawcami, między wykonawcami i publicznością, między słuchaczami. Podczas takiego wydarzenia uczestnicy zdają się być przeniesieni w przestrzeń wolną od struktur mocy, bazującą na symetrii i empatycznym zrozumieniu. W nawiązaniu do tych stwierdzeń jako przykład przytaczany jest projekt The West-Eastern Divan Orchestra Daniela Barenboima, który w 1999 wraz z Edwardem Saïdem stworzył zespół złożony z młodych muzyków z Izraela, Palestyny i innych krajów arabskich (Syria, Liban, Jordan i Egipt). Autor projektu w książce *Everything is Connected: The Power of Music* pisze: „Naszą intencją jest rozpoczęcie podczas warsztatów dialogu, zrobić jeden krok do przodu i znaleźć wspólny grunt dla obcych sobie ludzi” (Barenboim 2008: 66). Muzycy mogą doświadczać podczas wspólnego muzykowania

równości, której politycy im odmawiają (Barenboim 2008: 75). Moc muzyki tkwi bowiem w jej zdolności przemawiania do wszystkich aspektów ludzkiej istoty, zwierzęcego, emocjonalnego, intelektualnego i duchowego. Muzykowanie stwarza, według Barenboima, warunki do empatycznego otwarcia, jak również symetrycznej komunikacji poprzez akceptację drugiej osoby jako równoprawnego partnera dialogu oraz wolę uczenia się i poznania perspektywy Innego (Barenboim 2008: 65).

Badacze zadają pytanie: czy związek między ludźmi, jaki wytwarza się poprzez wspólne doświadczenie muzyczne, jest z natury uniwersalny i intuicyjny? Socjolożka Tia DeNora (2000) bada, w jaki sposób życie społeczne jest penetrowane przez muzykę na różnych jego poziomach, a reprezentanci „nowej muzykologii” szukają odpowiedzi w biologicznych i socjologicznych koncepcjach wydarzenia muzycznego. Teza Mallocha i Trevarthena, iż człowiek posiada wrodzoną zdolność komunikowania się za pomocą muzyki (2009: 1) koresponduje z tezą postawioną przez Żerańską-Kominek:

Symboliczne, semantyczne i skojarzeniowe operacje umysłu nie zawsze są werbalizowane, a ludzkie zachowania podlegają regulacjom kognitywnym, które niekoniecznie posiadają strukturalne odpowiedniki w języku. Przykład muzyki nie pozostawia w każdym razie najmniejszej wątpliwości, iż mowa nie jest jedynym, właściwym gatunkowi ludzkiemu, dźwiękowym systemem semiotycznym. Jako zaprogramowana genetycznie osobliwość *homo sapiens* najprawdopodobniej reprezentuje ona pierwotniejszy i nieredukowalny do języka system modelujący, który przygotowuje niejako i wyprzedza poznanie intelektualne, wyrażane za pośrednictwem języka (2000: 114).

Wychodząc z takiego założenia, Malloch i Trevarthen wyjaśniają naturę międzykulturowego dialogu muzycznego za pomocą koncepcji protomuzykowości, zgodnie z którą między niemowlakiem i jego matką zachodzi „protokonwersacja”, polegająca na wzajemnym „dostrajaniu się”. Komunikacja taka, oparta na wzorach rytmicznych, które można określić jako muzyczne, zbliżona jest, zdaniem autorów, do tańca (Malloch, Trevarthen 2009: 1). Komunikacja między wykonawcą muzyki i słuchaczem oraz komunikacja matki z dzieckiem w bardziej intuicyjny sposób miałyby, zgodnie z tą koncepcją, taką samą naturę. W kontekście rozważań nad rolą muzyki w dialogu międzykulturowym można zatem wysnuć wniosek, iż uwarunkowana biologicznie i cechująca wszystkich ludzi „komunikatywna

muzykalność” stanowi grunt dla spotkania z drugim człowiekiem i prowadzenia kompleksowego dialogu kulturowego (Malloch, Trevarthen 2009: 7).

Dokonałam tego krótkiego przeglądu prac muzykologicznych poświęconych zagadnieniom wielokulturowości i dialogu międzykulturowego z myślą, iż będzie on przydatny w dyskusji na temat „Tradycji muzycznych wobec przemian kulturowych i cywilizacyjnych”, podjętej podczas V Krajowego Seminarium Etnomuzykologicznego, które odbyło się w Warszawie w dniach 1–2 kwietnia 2017 roku. Przywołane prace ukazują różne próby zrozumienia, jakie funkcje pełni lub może pełnić muzyka we współczesnych wielokulturowych społeczeństwach i w jaki sposób badacze mogą uczestniczyć w praktycznych działaniach na rzecz podejmowania dialogu z użyciem muzyki w sytuacjach, w których inne środki komunikacji zawodzą.

Bibliografia

Appadurai Arjun

1990 *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy*. „Theory Culture Society” 7.

Barenboim Daniel

2008 *Everything Is Connected: The Power of Music*. London: Weidenfeld & Nicolson.

Brubaker Rogers

2005 *The ‘Diaspora’ Diaspora*. „Ethnic and Racial Studies” 1.

DeNora Tia

2000 *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

Giurati Giovanni

2010 *Coping with Change. Changing Musical Traditions, Changing Ethnomusicology*. „Musicology Today”.

http://files.musicologytoday.hist.pl/files/Musicology_Today/Musicology_Today-r2010-t7/Musicology_Today-r2010-t7-s9-37/Musicology_Today-r2010-t7-s9-37.pdf

[dostęp: 1.02.2017].

Harrison Kisala

2016 *Why Applied Ethnomusicology?* „COLLeGIUM: Studies across disciplines in the humanities and social sciences”, vol. 21.

https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/174282/Collegium_Vol_21_Introduction.pdf?sequence=1 [dostęp: 20.04.2019].

Hugo Victor

1864 [William Shakespeare. Part I, Book II, Chapter IV.](#)

Kimberlin Cynthia Tse, Euba Akin (red.)

1995 *Intercultural Music*. Bayreuth: Eckhard Breitinger.

Krüger Simone, Trandafoiu Ruxandra (red.)

2013 *The Globalization of Musics in Transit: Music Migration and Tourism*. London: Routledge.

Malloch Stephen, Trevarthen Colwyn

2009 *Musicality: Communicating the vitality and interests of life. W: Communicative musicality: exploring the basis of human companionship*. New York: Oxford University Press.

McKimm-Vorderwinkler Judith

2010 *Can Music Play a Role in Intercultural Dialogue? Essay for Philosophical Issues in Intercultural Studies* Dublin City University.

http://www.culturaldiplomacy.org/acd/content/articles/2011loam/participant-papers/Can_music_play_a_role_in_intercultural_dialogue.pdf [dostęp: 1.02.2017].

Ramnarine Tina Karina

2007 *Musical Performance in the Diaspora: Introduction*. „Ethnomusicology Forum” 16.

Ritzer George

2003 *Rethinking Globalization: Glocalization/Grobalization and Something/Nothing*. „Sociological Theory” 21.

Roland Robertson

1995 *Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity*. W: *Global Modernities*. Red. M. Featherstone, S. Lash, and Roland Robertson. London: Sage.

Slobin Mark

2007 *Musical Multiplicity: Emerging Thoughts*. „Yearbook for Traditional Music” 39.

Solomon Thomas

2015 *Theorizing Diaspora and Music*. „Urban People | Lidéměsta” 2.

St John Graham

2014 *Goatrance travellers: psychedelic trance and its seasoned progeny*. W: *The Globalization of Musics in Transit: Musical Migration and Tourism*. Red. Simone Krüger, Ruxandra Trandafoiu. London: Routledge.

Żerańska-Kominek Sławomira

2000 *Antropologiczne ujęcie analizy muzycznej*. „Muzyka” nr 4.