

Zjawiska spod znaku *world music* a tożsamość diaspory

Łukasz Smoluch

Postępujące procesy globalizacji, w tym coraz częstsze migracje, rozwój światowego handlu, łatwiejsze sposoby komunikowania się i ekspansja mediów, mają od kilkadziesiąt lat ogromny wpływ na to, jaką muzykę tworzą, wykonują i jakiej słuchają ludzie na całym świecie. Na styku kultur, w rzeczywistości ciągłego przepływu, nieustannej kreacji i społecznego rezonansu narodziło się wiele synkretycznych, ponadnarodowych fenomenów nierozdzielnie związanych z funkcjonowaniem środków masowego przekazu i przemysłu muzycznego. Przyjęło się określać je mianem *world music*.

Narodziny tego terminu związane są z pojawieniem się w kulturze popularnej Zachodu muzycznych zjawisk, które obce były jak dotychczas słuchaczom z Europy czy Stanów Zjednoczonych. Za przełomowy uznaje się tu album Paula Simona *Graceland* z 1986 roku, nagrany we współpracy z artystami z RPA, między innymi z chórem Ladysmith Black Mambazo, który okazał się pierwszym dużym komercyjnym sukcesem muzyki tego typu.¹ Był to czas, kiedy w USA i Europie zaczęto organizować również koncerty i festiwale z udziałem muzyków spoza krajów zachodnich. Szlaki przecierał festiwal WOMAD (World of Music, Arts and Dance), którego pierwsza edycja miała miejsce w 1982 roku w angielskim mieście Shepton Mallet.² Rosnąca popularność „niezachodniej” muzyki spowodowała, że w przemyśle muzycznym dostrzeżono potrzebę stworzenia dla tej „nowej” twórczości jakiejś kategorii i nazwania nienazwanego. W 1987 roku przedstawiciele jedenastu wydawnictw płytowych postanowili, że nazwą tą będzie *world music*³ (Mitchell 1993: 310).

¹ Wspomnieć należy, że w muzyce jazzowej wpływy te dostrzegalne były już w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, choćby w twórczości Johna Coltrane’a, Pharoah Sandersa, czy zespołu Mahavishnu Orchestra.

² Obecnie odbywają się setki tego typu wydarzeń na świecie. Z tych organizowanych w Polsce należy wymienić festiwale: Brave, Globaltica, Ethno Port, EtnoKraków/Rozstaje czy Skrzyżowanie Kultur.

³ Określenie *world music* funkcjonowało już na początku lat sześćdziesiątych XX wieku w środowiskach uniwersyteckich jako alternatywa dla terminu etnomuzykologia. Jako pojęcie mniej akademickie i mniej skomplikowane służyło propagowaniu w popularnym dyskursie otwartości na inne kultury muzyczne i refleksji nad nimi (Feld 2000: 146–147). Na rynku muzycznym obok *world music* funkcjonują też inne podobne określenia, np.: *world beat*, *international music*, *global fusion*, *ethnic beats*, *world dance* oraz różne formy z przedrostkiem „ethno”, jak ethno-jazz, ethno-pop, ethno-techno itp.

World music nie jest zatem określeniem konkretnego gatunku muzycznego, a odnosi się do ogółu zjawisk, które na dobre pojawiły się w krajobrazie muzyki popularnej w latach osiemdziesiątych XX wieku, i które są efektem połączenia tradycji Północy (Stanów Zjednoczonych i Europy) i Południa (początkowo Afryki i Karaibów) (Pacini 1993: 48). W praktyce do kategorii tej włączana jest wszelka muzyczna twórczość przeznaczona dla szerokiego odbiorcy, która nie mieści się w utartych gatunkach funkcjonujących w zachodniej kulturze.

Część obserwatorów, jak Veit Erlmann (1993) czy Ashwani Sharma (1996), dostrzega w *world music* spuściznę kolonializmu, wyraz europocentrycznej perspektywy patrzenia na kulturę świata i utrwalanie starego podziału na centrum i peryferie. Obserwatorzy ci zarzucają artystom, że dają się wykorzystywać przez machinę show biznesu i że nie są świadomi, iż prowadzi to do homogenizacji kultur, a ich coraz bardziej oddala od lokalnej tradycji. Ich twórczość włączana jest do masowego obiegu, w którym, zdaniem tych krytyków, nie ma miejsca na autentyczność, a muzyczne hybrydy są jedynie produktem na sprzedaż.

Badacze przychylniej patrzący na fenomen *world music*, jak na przykład Charles Keil (1994) czy Steven Feld (2000), są świadomi jej wykorzenienia, pozbawienia tradycyjnego kontekstu, jednak widzą w niej procesy poszukiwania nowych korzeni, a także szansę na oswojenie świata z wielokulturowością i promowanie lokalnych tradycji. Ich zdaniem, *world music* może być postrzegana wręcz jako odpowiedź na globalizację i sposób walki z muzyczną hegemonią Zachodu. Ciekawym głosem w tej dyskusji może być także spostrzeżenie Sławomiry Żerańskiej-Kominek, iż ciągły „międzykulturowy przepływ informacji sprawia, że syntezы muzyczne nie są wyjątkiem, lecz regułą”, a „założenie, że istnieją tradycje czyste, nienaruszone, które można przeciwstawić tradycjom mieszanym, zepsutym, zmienionym prowadzi wprost do zanegowania całej muzyki, jaka była, jest i będzie” (1995: 295).

Wiele gatunków zaliczanych do *world music* nierozzerwalnie wiąże się z historią diaspor zamieszkujących europejskie i amerykańskie metropolie. Ich rodzime tradycje połączyły się z zachodnią muzyką popularną, a powstałe w ten sposób muzyczne fuzje okazały się dla członków tych diaspor nie tylko sposobem zaakcentowania swojej obecności w wielokulturowym środowisku, ale także przestrzenią, w której następuje refleksja nad własną tożsamością, jej rewizja, weryfikacja, często budowanie na nowo.

W przedstawianym artykule chciałbym skoncentrować się na roli, jaką pełni twórczość spod znaku *world music* w kształtowaniu tożsamości członków diaspor. Zagadnienie to

omówię na przykładzie trzech gatunków muzycznych, których obecność w kulturze popularnej przełomu XX i XXI wieku zaznaczyła się szczególnie mocno. Te gatunki to: algierskie *rai* we Francji, indyjska *bhangra* w Wielkiej Brytanii i turecki rap w Niemczech.

Portowy punkt widzenia

Wszystko zaczęło się w Oranie, mieście portowym Algierii. W wyniku kolonialnej ekspansji francuskiej tradycyjna struktura społeczna tego kraju uległa znacznym przeobrażeniom. Załamał się system przynależności plemiennej, a wykształciła klasa biednych pracowników fabryk i portów. Ubóstwo, krzywdy wyrządzane przez kolonialną administrację, przeludnienie, przestępczość i prostytucja stanowiły codzienność mieszkańców Oranu. Szybko stały się one tematami pieśni zwanych *zendanis*, z których w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku narodziła się z kolei muzyka zwana *rai*, co w wolnym tłumaczeniu oznacza opinię, radę lub punkt widzenia (Morgan, Nickson 2006: 7–8). Pieśni *rai* wykonywane były w dusznych kawiarniach, barach i domach publicznych oraz podczas wesel przede wszystkim przez kobiety, które nazywano *medahattes* („weselne wodzirejki”). Poza tematami związanymi ze społecznym wykluczeniem, *medahattes* śpiewały o miłości, pożądaniu czy zamiłowaniu do alkoholu. Należała do nich niekwestionowana gwiazda *rai* – Cheikha Rimitti, która ceniona była między innymi za niebywałe umiejętności improwizatorskie (Langlois 2001, Morgan, Nickson 2006: 9).

Wyzwolony charakter muzyki *rai* był przyczyną, dla której aż do lat siedemdziesiątych nie była ona prezentowana szerokiej publiczności, pozostając w podziemiu. Przechodziła jednocześnie w tym czasie etapy mariażu z jazzem i europejską muzyką taneczną lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Następne dekady przyniosły fazę tzw. pop-rai, w którym flety *gaspa* (tradycyjnie akompaniujące śpiewaczkom, a potem również śpiewakom) zastąpione zostały naśladowującymi ich brzmienie syntezatorami. Natomiast charakterystyczny, dramatyczny śpiew pełen ozdobników zaczął być przetwarzany przy pomocy elektronicznych efektów. Niezmiennym składnikiem *rai* pozostał natomiast akompaniament bębna *guellal* lub *darbuki*. Pojawienie się w Algierii magnetofonów kasetowych spowodowało, że popularność *rai* była nie do zatrzymania. Artyści tacy jak Chaba Fadela czy Cheb Khaled zrobili zawrotną karierę i stali się idolami w krajach całego Maghrebu, a także – w licznej już wtedy – algierskiej diasporze we Francji.

W latach osiemdziesiątych *rai* zaczęło być obecne w ogólnopństwowych francuskich mediach i zdobyło sobie ogromną popularność również wśród Francuzów, stając się

jednocześnie głosem nie tylko diaspory algierskiej, ale także całej mniejszości arabskiej. Tymczasem artyści, śpiewający w Algierii o namiętności i alkoholu, narażali się bezustannie islamskim fundamentalistom, co ostatecznie spowodowało, że radykałowie wypowiedzieli im otwartą wojnę, w wyniku której w 1994 roku zastrzelony został Hasni Chekroune, jeden z najpopularniejszych muzyków *rai*. Wielu z nich zdecydowało się wówczas opuścić Algierię i wyemigrowało do Francji, zasilając algierską scenę nad Sekwaną (Morgan, Nickson 2006: 13–18).

Rai uległo we Francji kolejnym przeobrażeniom. Na przełomie wieków jednym z jego wcieleń stało się tzw. ‘*Rai’n’B*’, któremu przyjrzał się bliżej Ted Swedenburg w artykule *Beur/Maghribi musical interventions in France: rai and rap* (2015). ‘*Rai’n’B*’, muzyka łącząca w sobie stylistykę *rai* z jego ornamentalnym śpiewem (zarówno w języku arabskim, jak i francuskim) oraz rapu z wyraźnym elektronicznym bitem, stała się doskonałym narzędziem wyrażania opinii na temat problemów dotyczących życia arabskiej diaspory: dyskryminacji społecznej, islamofobii czy przemocy ze strony policji (Swedenburg 2015: 109). Swedenburg widzi siłę oddziaływania tego gatunku na kilku polach. Po pierwsze, ważne jest zwrócenie uwagi przez niektórych artystów (m.in. Mediné) na fakt, że antyarabski rasizm i islamofobia mają swoje źródła w przeszłości kolonialnej Francji i dopiero pełna wiedza, włącznie ze świadomością zbrodni kolonialnych, pozwoli na społeczne uporanie się z tymi problemami. Zdaniem Swedenburga, pozytywnie kojarzone we Francji *rai*, muzyka klasy średniej, afirmująca życie, opowiadająca się za wolnością i przeciwstawiająca się radykalnemu islamowi, łągodzi jednocześnie przesłanie rapu, wiążanego przez opinię publiczną z przedmieściami, przestępczością i islamskim fundamentalizmem, co sprawia, że ‘*Rai’n’B*’ może dotrzeć do szerszej publiczności. Wreszcie, obecność w przestrzeni medialnej dialektów z Maghrebu wpływa na pozytywne ich postrzeganie przez członków diaspory arabskiej, młodych odbiorców ‘*Rai’n’B*’, co sprzyja zachowaniu ich etnicznej tożsamości, zwłaszcza w rzeczywistości wielokulturowych przedmieść.

Idiom *rai*, przejawiający się w syntezatorowym brzmieniu naśladowującym flet *gaspa*, przetworzonym elektronicznie arabskim śpiewie i rytmice tanecznej z Północnej Afryki, jest dziś obecny w niezliczonej ilości utworów reprezentujących różne style, od (klasycznego już) pop-*rai* w estetyce Cheba Khaleda, poprzez rock-*rai*, po elektro-pop. Obecny jest nie tylko w Maghrebie czy Francji, ale w arabskich diasporach na całym świecie. Rosnącą popularnością cieszy się ostatnio na przykład Abdel Kadiri – Kanadyjczyk marokańskiego pochodzenia,

którego debiutancka płyta *Bouhatia* (2017) zawiera kompozycje operujące na granicy *rai*, rockowej ballady, disco i popu.

Popołudniowe uciezki

Termin *bhangra* można zastosować wobec trzech muzycznych fenomenów. Tradycyjnie nazwa ta odnosi się do męskich tańców z Pendżabu, związanych z sikhijskim świętem zbiorów *baisakhi* (*vaisakhi*) i towarzyszącej im muzyki wykonywanej na dwumembranowych bębnach *dhol*. Mianem *bhangry* określa się w Indiach także synkretyczną muzykę powstałą w efekcie połączenia różnych melodii i rytmów pochodzących z Pendżabu z elementami tradycji zachodniej, wykorzystywaną najczęściej w tamtejszym przemyśle filmowym *bollywood*. *Bhangra* to wreszcie gatunek tanecznej muzyki popularnej, który wykształcił się w diasporze indyjskiej w Wielkiej Brytanii (Manuel 2001).

W odróżnieniu od *rai*, które zostało importowane z Maghrebu do Francji u szczytu swej popularności, brytyjska scena *bhangry* rodziła się od podstaw. Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku powstały pierwsze zespoły tworzące w poprockowej stylistyce, łączącej melodie i rytmy z Pendżabu z europejskim brzmieniem gitar, perkusji i syntezatorów, takie jak Alaap czy Apna Sangeet, a dorastający potomkowie powojennych migrantów, urodzeni już w Wielkiej Brytanii, zaczęli szukać miejsc, gdzie mogliby spędzić czas z rówieśnikami. W związku z konserwatywnym nastawieniem ich rodziców, bywanie w nocnych klubach nie wchodziło w rachubę. Wymykali się zatem wcześniej ze szkoły i w ukryciu organizowali tzw. *daytimers*, czyli popołudniowe imprezy taneczne (Schreffler 2012: 348–349).

Daytimers ukształtowały doświadczenia całego pokolenia Brytyjczyków pochodzenia pendżabskiego, ale także diasporę południowoazjatyckiej w ogóle. Stały się ponadto przestrzenią, w której *bhangra* bezustannie ewoluowała, a na jej ścieżce pojawiały się rozmaite indyjskie rytmy i melodie, muzyka rockowa, reggae, jamajski dancehall i inne gatunki muzyki elektronicznej. Teksty utworów, przy których tańczyli Brytyjczycy południowoazjatyckiego pochodzenia, były często znanymi w diasporze parafrazami miłosnych pieśni z Pendżabu, ale czasem pojawiały się w nich także migracyjne wątki. W *Soho Road Uteh* (1987), jednej z bardzo popularnych piosenek wspomnianej już grupy Apna Sangeet, opisana jest historia pary kochanków, którzy poznają się w Indiach, zostają rozdzieleni, po czym szukają się nawzajem w ważnych ośrodkach indyjskiej diaspory w Wielkiej Brytanii – Bradford, Coventry, Derby, Londynie i Birmingham (Dudrah

2002: 377). W innym utworze – *Dhol tax* (1990) – członkowie zespołu Achanak, krytykują w żartobliwy sposób rząd Margaret Thatcher, za kadencji którego nałożono na brytyjskich obywateli dodatkowy podatek za korzystanie z usług publicznych – tzw. *poll tax*. Piosenkę rozpoczyna prześmiewczy dialog odegrany przez członków zespołu, z których jeden wciela się w postać pracownika lotniska i prosi o zapłacenie podatku za bęben *dhol*. Drugi muzyk – podróżny – zgadza się na zapłacenie *dhol tax*, w zamian proponując odstąpienie od *poll tax*. Poza krytyką konserwatywnego rządu, którego premier nie kryła się z obawami przed imigrantami, w utworze można wychwycić jeszcze dwa wątki. Po pierwsze, sprawa dotyczy istotnego dla pendżabskiej diaspory instrumentu, a po drugie, akcja dzieje się na lotnisku, czyli w miejscu o silnej dla migrantów symbolice wyjazdów, rozstań i powrotów (Dudrah 2002: 375).

Od połowy lat osiemdziesiątych, jak zauważa Gibb Schreffler (2012: 349–350), rozwojem *bhangry* rządziły dwie siły. Przybywający do Wielkiej Brytanii muzycy pendżabscy, tacy jak śpiewak Malkit Singh czy grający na *dhol* Ustad Kaku Ram, wnosili do niej coraz więcej elementów zinstytucjonalizowanych już w Pendżabie form tanecznych, wyrosłych z tradycji ludowej, ale prezentowanych na scenie. Natomiast rozwój technologii i trendy muzyczne lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych powodowały coraz większy udział w niej muzyki elektronicznej. Fuzja *bhangry* z elektroniczną muzyką taneczną przybierała i przybiera różne formy – od najpopularniejszego chyba popowego przeboju *Mundian To Bach Ke*, wykonywanego przez Panjabi MC (z uporczywym, bardzo charakterystycznym samplem *tumbi*, jednostrunowego instrumentu szarpanego z Pendżabu, i motywem przewodnim z serialu *Nieustraszone*), po eklektyczne transowo-dubowe Asian Dub Foundation czy Transglobal Underground.

W większych ośrodkach południowoazjatyckiej diaspory na całym świecie, a także w samych Indiach, powstają dziś taneczne zespoły wykonujące tylko *bhangrę*, są to m.in.: The Ankhiley Punjabi Bhangra Crew z Montrealu, Down To Bhangra z Sydney, Bhangra Arena z Dehli, czy Cornell Bhangra z Nowego Jorku. Ten ostatni spróbował w 2014 roku swoich sił w amerykańskiej edycji popularnego talentshow (dotarł do ćwierćfinału). Występy wymienionych zespołów przybierają najczęściej formę zestandaryzowanych estradowych prezentacji, z powtarzającym się zestawem powszechnie znanych choreografii uzupełnianym współczesnymi figurami tanecznymi. Do ciekawych przedsięwzięć podejmowanych przez wymienione grupy należy organizowanie flashmobów, czyli happeningów w przestrzeni

publicznej – na dworcach i w centrach handlowych, podczas których kolejne osoby „z tłumy” przyłączają się do tańczenia *bhangry*.

Nie jestem terrorystą

Poddane sampligowi popularne tureckie melodie, takich artystów jak: Barış Manço, Zülfü Livaneli i Sezen Aksu, klasyczny surowy hiphopowy bit w amerykańskiej konwencji i zaangażowane politycznie teksty – tak można by w skrócie scharakteryzować styl Islamic Force – grupy, która położyła w Niemczech podwaliny pod tzw. „oriental hip-hop”. Twórczość Islamic Force, a potem takich artystów jak Cartel, Ünal i Aziza A., wzięła się z rozgoryczenia sytuacją wykluczenia oraz ksenofobią i rasizmem, jakich doznawali przedstawiciele tureckiej diaspory w Berlinie czy Frankfurtie w niespokojnych czasach przemian ustrojowych przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. Prowokacyjna nazwa grupy Islamic Force miała między innymi zwrócić uwagę na problem stereotypowego postrzegania islamu przez niemieckie społeczeństwo (Kaya 2002: 51).

Jak sugerują niektórzy badacze, wpływ na zainteresowanie kulturą hip-hop wśród młodych przedstawicieli tureckiej diaspory miał kontakt z żołnierzami afroamerykańskimi stacjonującymi w Niemczech w końcowym okresie zimnej wojny. Młodzi Turcy, czując się niechciani w dyskotekach prowadzonych przez Niemców, bywali często w lokalach dla amerykańskich żołnierzy w okolicach Rhein-Main Air Base w pobliżu Frankfurtu i Tempelhof Airport w Zachodnim Berlinie. To tam po raz pierwszy zetknęli się z rapowaniem na żywo w stylu freestyle, czyli swobodnej improwizacji (Diessel 2001: 167–169, Solomon 2009: 307–308).

W połowie lat dziewięćdziesiątych niemieckie i tureckie media zainteresowały się pojawieniem się na scenie muzycznej zespołu Cartel, którego twórczość wywołała niemałe zamieszanie i sprowokowała wiele dyskusji. Już sama okładka ich debiutanckiego albumu wzbudziła silne emocje zarówno wśród Turków, jak i Niemców. Znajdująca się na niej grafika nawiązuje do tureckiej flagi – na czerwonym tle widnieje nazwa zespołu (i jednocześnie albumu), a litera „C” na tle ornamentu ma postać białego półksiężyca. Sampłowana przez Cartel muzyka oparta jest na tureckich wzorcach melodycznych (*makam*) i rytmicznych (*usul*), a tytułowy utwór rozpoczyna się zapętloną introdukcją zagrana na lutni *saz* z towarzyszeniem perkusyjnego bitu i bębna *darbuka*. Utwór ten, jak i cała płyta, jest manifestem niezgody na akty rasizmu, które przejawily się między innymi atakami na przedstawicieli mniejszości tureckiej w Molln i Solingen w 1992 i 1993 roku (Kaya

2002: 46). W utworze jest m.in. mowa o tym, jak raperzy „wychodzą na ulice, gdzie codziennie trwa walka”, „wszędzie jest krew”, przybywają „walczyć o swoje prawa”, a Cartel „będzie niczym orzeł, który rozkłada swoje skrzydła i wzlatuje w powietrze”.

Cartel był pierwszym tureckim zespołem, który dostał się w Niemczech na listy przebojów (m.in. w MTV). Ich debiutancki album sprzedano w liczbie dziesięciu tysięcy egzemplarzy, a wielokrotnie więcej zostało skopiowanych nielegalnie. W Turcji zakupiono trzysta tysięcy egzemplarzy, a hiphopowa grupa zyskała tam status gwiazdy zarezerwowany dotychczas dla amerykańskich boysbandów i popowych tureckich wykonawców. Cartel poruszył narodową dumę znacznej części tureckiej publiczności. Podczas koncertów w Stambule i innych tureckich miastach raperzy zostali entuzjastycznie witani przez tłum młodzieży z prawicowego ruchu nacjonalistycznego Milliyetçi Hareket Partisi, co wprowadziło członków zespołu w niemałe zdziwienie i zakłopotanie, a reakcje tureckiej publiczności uznali za niezrozumienie ich przesłania (Diessel 2001: 170, Kaya 2002: 47).

Obok przeciwstawiania się wykluczeniu, rasizmowi i ksenofobii, twórczość Cartelu i innych tureckich grup hiphopowych dotyka także problemów uzależnienia młodych ludzi od używek, handlu narkotykami, dominacji materializmu i kapitalizmu, czy antagonizmów pomiędzy Turkami i Kurdami, które ich zdaniem nie powinny mieć miejsca. Nie brakuje też głosów dotyczących problemów kobiet. Aziza A., pierwsza turecka raperka w Niemczech, w utworze *It is Time* śpiewa: „Pochodzę z kraju, gdzie mężczyzna dominuje nad kobietą i gdzie inaczej się sprawy mają (...) Ale teraz biorę moją wolność w swoje ręce i powiem wam, co myślę, nawet jeśli stracę szacunek całego klanu”. Aziza, podobnie jak Cartel, włącza do swoich kompozycji orientalne sample, czasem większe fragmenty tureckiej arabeski, łącząc je dodatkowo ze stylistyką funk i soul, a w ostatnim albumie *Kulak Misafiri* (2013) również z disco i pop. Aziza lubi prowokować swoją sceniczną kreacją, raz operując stereotypem egzotycznej Turczynki i zapraszając na scenę orientalne tancerki, innym razem przybierając postać chłopczycy w bojówkach i czarnym podkoszulku.

Około roku 2000 rapem „zaraziła się” od niemieckich Turków także scena muzyczna Stambułu, a pierwszą gwiazdą hip-hopu znad Bosforu został Ceza, który regularnie współpracuje z artystami z diaspory. Podobnie zresztą czynią inni raperzy. Tworzą oni ponadnarodową scenę muzyczną, bezustannie przemieszczając się pomiędzy Turcją i Niemcami w celu realizacji wspólnych muzycznych projektów. Ważnym narzędziem umożliwiającym taką kooperację jest Internet. Tam szuka się producentów bitów, przesyła nagrania i informacje o wydarzeniach, przy jego pomocy zawierane są kontakty

i utrzymywane znajomości. Szczegółową charakterystykę ponadlokalnego funkcjonowania tureckiej sceny hiphopowej przedstawia Thomas Solomon w artykule *Berlin-Frankfurt-Istanbul. Turkish hip-hop in motion* (2009). Jego zdaniem, to właśnie niekoordynowane centralnie wzory przemieszczania się artystów pomiędzy Berlinem, Frankfurtem, Stambułem i innymi miejscami kreują przestrzeń, w której należy szukać tego, co możemy nazwać tureckim hip-hopem.

Pozycjonowanie

Tworzenie, wykonywanie i słuchanie muzyki w omówionych wyżej kontekstach należy rozpatrywać przede wszystkim w kategoriach ważnych dla diaspory praktyk społecznych, które służą budowaniu wspólnoty. Tej rozumianej jako mniejszość etniczna, zamieszkująca daną dzielnicę czy miasto, oraz tej szerszej, ponadnarodowej – obu opartych na poczuciu więzi zogniskowanej wokół ojczyzny i jej obecności w kolektywnej pamięci (Safran 1991: 83–84; Brubaker 2005: 5–6). Użycie określonych skal, melodii, rytmów, brzmień instrumentów, języka i kreacji scenicznej przywołuje obrazy kraju czy regionu pochodzenia, wzbudzając uczucia nostalgii i przynależności. Thomas Solomon trafnie zauważa, że muzyka pełni tu rodzaj społecznego spoiwa (*social glue*) (2006: 205), które łączy rozsiane po świecie społeczności diasporyczne nie tylko z ojczyzną, ale także między sobą, jak to ma miejsce w przypadku *bhangry* w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych czy *rai* we Francji i Kanadzie.

Z drugiej strony, muzyka służy zaznaczeniu obecności grupy, zwróceniu na nią uwagi, co obserwujemy choćby we wspomnianych przeze mnie flashmobach. Jest także formą wpływania na rzeczywistość społeczną – czasem komentowania jej w formie żartu, jak w przypadku utworu *Dhol tax*, a innym razem poważnego sprzeciwiania się wykluczeniu, rasizmowi czy ksenofobii. Są to próby negocjowania miejsca diaspory w społeczeństwie, które – dzięki rozwojowi mediów i dzięki temu, że opisywani artyści operują różnymi muzycznymi językami – mogą odbywać się na znaczną skalę. Szczególnie ciekawa wydaje się tu rola raperów, którzy łącząc odwołującą się do doświadczeń dyskryminowanych Afroamerykanów hiphopową stylistykę z muzyką *rai* czy turecką arabeską, stali się chyba najlepszymi wyrazicielami głosu młodych przedstawicieli diaspor, a przez niektórych nazywani są nawet współczesnymi minstrelami, czyli wędrownymi poetami (Kaya 2002).

Muzyczne praktyki spod znaku *world music* tworzą wreszcie przestrzeń do dyskusji (również pozajęzykowej) nad tożsamością kulturową diaspory, a utwory i ich wykonania

stanowią rodzaj jej performatywnych definicji. Choć, jak zauważa Stuart Hall, „kwestia tożsamości nie jest ani tak przejrzysta, ani tak prosta, jak mogłoby się wydawać” (2008: 165). Z jednej strony tożsamość stanowi rodzaj wspólnotowego układu odniesienia, zbiorowej jaźni, do której próbuje się dotrzeć obserwując koleje losów grupy. Hall sugeruje, że może koniec końców nie chodzi o jej odnalezienie, ale o wytwarzanie tożsamości, o „opowiadanie przeszłości od nowa” (2008: 166–167). Z drugiej strony, nie da się na dłuższą metę mówić o „jednym doświadczeniu, jednej tożsamości”. Jest ona zarówno kwestią „bycia”, jak i „stawania się”, „podlegania ciągłym zmianom” (Hall 2008: 168). Hall proponuje, aby tożsamościami kulturowymi nazywać „pozycjonalności”, tymczasowe punkty utożsamiania się z czymś i wobec czegoś (2008: 183).

Tworzenie, wykonywanie i słuchanie hybrydycznej muzyki przez członków diaspor należałoby rozumieć w tym świetle jako akty „pozycjonowania” swoich tożsamości przy użyciu, jak to określa Ayhan Kaya (2002: 43), „kulturowego kapitału etnicznej mniejszości” i „globalnego ponadnarodowego kapitału”. Muzyczne zjawiska, powstające w stylu brytyjskiej *bhangry*, francuskiego *raï* czy orientalnego hip-hopu będą zawsze umiejscowione gdzieś pomiędzy przeszłością i przyszłością, pomiędzy tam (ojczyzną) i tu (nowym domem), ale nigdy raz na zawsze.

Warto zwrócić uwagę, że poprzez muzyczne performanse wyrażane i konstruowane są tożsamości nie tylko w odniesieniu do ojczyzny, ale także wewnątrz danej diaspor. Negocjacji podlegają na przykład relacje międzypokoleniowe, czego przykładem są *daytimers*, popołudniowe imprezy taneczne, na które wymykali się młodzi Brytyjczycy azjatyckiego pochodzenia. Bawili się tam przy muzyce nie do końca zrozumiałej dla ich rodziców czy dziadków, będącej formą trawestacji kultury ich ojczyzny. Redefinicji poddawane są także tożsamości związane z płcią kulturową, choćby rola kobiety w tureckim i niemieckim społeczeństwie, o której śpiewa Aziza A., urodzona w Berlinie raperka.

Twórczość spod znaku *world music* charakteryzuje się również swoistą inkluzywną siłą, integrującą społeczności diasporyczne ponad podziałami etnicznymi. Hall nazywa ten proces „zjednoczeniem różnic poprzez wykorzenienie” (2008: 172). Orientalny hip-hop w Niemczech znajduje odbiorców zarówno wśród Turków, jak i Kurdów, *bhangra* jest wspólną muzyką dla różnych grup z Indii i Pakistanu, tworzących diasporę południowoazjatycką w Wielkiej Brytanii, a *raï* – dla całej arabskiej diaspory we Francji. *Bhangra* czy *raï* to ponadto gatunki cieszące się popularnością nie tylko wśród członków

diaspor – utwory wykonawców takich jak Panjabi MC i Cheb Khaled królowały swego czasu w nocnych klubach na całym świecie (także w Polsce).

Tworzenie synkretycznych form artystycznych jest charakterystyczne, jak zauważają John Baily i Michael Collyer, zwłaszcza dla drugiego i trzeciego pokolenia członków diaspory (2006: 174). Nie są oni już „pełnoprawnymi” uczestnikami rodzimej kultury i nie do końca jeszcze przynależą do swojego nowego domu, czując się w nim często niechciani. Operują zatem na granicy dwóch światów, a muzyka – tworzona z „nagromadzonych na ścieżkach diaspory repertuarów” (Bohlman 2002: 115) – pomaga im być może najlepiej radzić sobie ze stanem wykorzenienia i realizować potrzebę budowania nowych historii i nowych geografii.

Bibliografia

Baily John, Collyer Michael

2014 *Introduction: Music and Migration*. „Journal of Ethnic and Migration Studies” 32/2, s. 167–182.

Bohlman Philip V.

2002 *World music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Brubaker Rogers

2005 *The 'diaspora' diaspora*. „Ethnic and Racial Studies” 28/1, s. 1–19.

Diessel Caroline

2001 *Bridging East and West on the "Orient Express": Oriental Hip-Hop in the Turkish Diaspora of Berlin*. „Journal of Popular Music Studies” 13, s. 165–187.

Dudrah Rajinder K.

2002 *Drum 'n' dhol: British bhangra music and diasporic South Asian identity formation*. „European Journal of Cultural Studies” 5/3, s. 363–383.

Erlmann Veit

1993 *The politics and aesthetics of transnational music*. „The World of Music” 35/2, s. 3–15.

Feld Steven

2000 *A Sweet Lullaby for World music*. „Public Culture” 12/1, s. 145–171.

Gibb Schreffler

2012 *Migration Shaping Media: Punjabi Popular Music in a Global Historical Perspective*. „Popular Music and Society” 35/3, s. 333–358.

Hall Stuart

2008 *Tożsamość kulturowa a diaspora*. „Literatura na Świecie” 01–02, s. 165–183.

Keil Charles

1994 *‘Ethnic’ Music Traditions in the USA (Black Music; Country Music; Others; All)*. „Popular Music” 13/2, s. 175–178.

Kaya Ayhan

2002 *Aesthetics of diaspora: Contemporary minstrels in Turkish Berlin*. „Journal of Ethnic and Migration Studies” 28:1, s. 43–62.

Langlois Tony

2001 *Raï*. „Grove Music Online”. <http://www.oxfordmusiconline.com> [dostęp: 14.12.2018].

Manuel Peter

2001 *Bhangra*. „Grove Music Online”. <http://www.oxfordmusiconline.com> [dostęp: 14.12.2018].

Mitchell Tony

1993 *World music and the Popular Music Industry: An Australian View*. „Ethnomusicology” 37/3, s. 309–338.

Morgan Andy, Nickson Chris

2006 *Algeria*. W: *The Rough Guide to World music: Volume 1*. Red. S. Broughton, M. Ellingham, J. Lusk, London: Rough Guides, s. 5–21.

Pacini Deborah H.

1993 *A View from the South Spanish Caribbean Perspectives on World Beat*. „The World of Music” 35, s. 48–60.

Safran William

1991 *Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return*. „Diaspora: A Journal of Transnational Studies” 1(1), s. 83–99.

Sharma Ashwani

1996 *Sounds oriental: The (im)possibility of theorizing Asian musical cultures*. W: *Disorienting rhythms: The politics of the new Asian dance music*. Red. S. Sharma, J. Hutnyk, A. Sharma, London: Zed Books, s. 15–31.

Gibb Schreffler

2012 *Migration Shaping Media: Punjabi Popular Music in a Global Historical Perspective*. „Popular Music and Society” 35/3, s. 333–358.

Solomon Thomas

2009 *Berlin–Frankfurt–Istanbul: Turkish hip-hop in motion*. „European Journal of Cultural Studies” 12/3, s. 305–327.

2015 *Theorizing Diaspora and Music*. „Urban People” 17/2, s. 201–219.

Swedenburg Ted

2015 *Beur/Maghribi musical interventions in France: rai and rap*. „The Journal of North African Studies” 20/1, s. 109–126.

Żerańska-Kominek Sławomira

1995 *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.