

WALDEMAR KULIGOWSKI
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

POPKULTURA I ETNICZNOŚĆ

„Należę do etnicznej wspólnoty ludu Malinke, pochodzę z Wybrzeża Kości Słoniowej, jestem Negro-Afrykańczykiem. Literatura tworzona w moim ojczystym języku jest literaturą ustną. Moją pierwotną kulturą jest animizm — wyznaje Ahmadou Kourouma, jeden z najwybitniejszych frankofońskich pisarzy Czarnej Afryki. — Staram się pisać po francusku, a zarazem myśleć w moim języku ojczystym, w języku malinke. Dla ludów afrykańskich, nie znających języka pisanego, to doświadczenie jest sposobem na intelektualne wyzwolenie. We francuszczyźnie, która stała się ich językiem narodowym, odnajdują «ojczyzną chatę». Doświadczenie to jest — wyraźnie podkreśla Kourouma — krokiem na drodze ku wolności”¹.

Mary Louis Pratt mówiąc o „autoetnografii” ma na myśli zbliżony fenomen. Wzorcowym przykładem jest dla tej badaczki *Nueva Cronica...* autorstwa Huamana Poma de Ayala². W 1908 r. w archiwach królewskiej biblioteki w Kopenhadze znaleziono manuskrypt podpisany „1613, Cuzco”. Po szczegółowych oględzinach okazało się, że był to osobliwy rodzaj listu, który nieznanymi Indianin kierował wprost do króla Hiszpanii Filipa II. Składał się on z blisko tysiąca dwustu stron, a na uwagę zasługuje to, że zostały one zapisane w języku keczua na przemian z chropowatą, niegramatyczną hiszpańszczyzną. Całość tworzyła alternatywną wizję historii Inków, ich obyczajów, funkcjonowania Królestwa Czterech Stron Świata, a także kulisów jego podboju i propozycji nowych form administrowania ziemiemi dawnego imperium. W opinii Pratt *Nueva Cronica...* zalicza się do zbioru ekspresji „autoetnograficznych”, jest bowiem tekstem, w którym kolonizowani przedstawiają siebie w języku kolonizatorów. Pierwszorzędną cechą jest mediacyjny charakter takich tekstów: odseparowane geo-

Adres do korespondencji: walkul@amu.edu.pl

¹ A. Kourouma, *Pisać po francusku, myśleć w języku ojczystym*, tłum. M. Szymańska, „Literatura na Świecie” 1999, nr 1–2, s. 33 i 36.

² M. L. Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Routledge, London 1992, s. 7.

graficznie i kulturowo ludy przemawiają do siebie, rezygnując ze spistości własnych systemów światopoglądowych oraz narracyjnych na korzyść ujęć „kolaboranckich”, dwujęzycznych (przy czym język należy tu rozumieć znacznie szerzej niż system narzędzi werbalnych).

Osób w pełni świadomych tego, że przyszło im żyć w świecie, który rzeczywiście staje się jednym i tym samym miejscem, tego rodzaju pisarskie wyznania i odnalezione w archiwach dokumenty już nie dziwią. Społeczeństwa ludzkie od dawna są nieuchronnie wtórne, co wiąże się z tym, że ich przemiany nie ograniczają się do jakichś wyizolowanych enklaw, ale dotyczą po wielekroć współzależnych systemów, zachodzą w Castellsowskich „przestrzeniach przepływów”, wprawiając w ruch Cliffordowskie „wędrujące kultury”. Tubyłcy z grupy Yolngu, mieszkańcy australijskiej Ziemi Arnhem, nadal wykonują swoje tradycyjne rysunki na korze, dziś chronią je jednak nie formułami magicznymi, ale rygorystycznie przestrzeganiem prawem autorskim. Ponadto w rozmowach z Europejczykami o choczko posługują się terminami w rodzaju „klan” czy „moieta”, tak jakby należały one do ich naturalnego wokabularza³. O globalnym w swojej istocie zjawisku zawłaszczania wielu elementów ze słownika pojęciowego Zachodu pisał już Marshall Sahlins („wszyscy odkryli dziś, że mają kulturę, choć przez stulecia mogli się bez niej obywać”⁴), nie jest to zatem w żadnym wypadku sprawa nowa. Wiąże się ona jednak bezpośrednio z fenomenem, o którym chciałbym powiedzieć nieco więcej.

KANON, CZYLI POZNAWCZA ŚPIĄCZKA

Od razu powiedzmy, że kultura popularna jest tym wymiarem współczesnych przemian kulturowych, dokonujących się zwłaszcza na styku etnicznym, który bywa albo pomijany, albo traktowany z lekceważeniem, po macoszemu, jak mało istotne zmarszczki na globalnym oceanie. O ile raczej bez zastrzeżeń i kontrowersji godzimy się z faktem przenikania kultur — rozumianych jako niezależne i autonomiczne całości na mapie ludzkiej ekumeny — z powstającymi wciąż na naszych oczach społecznymi, semantycznymi i językowymi mariażami czy hybrydami, o tyle obecność w tym procesie kultury popularnej wielu badaczom wydaje się czymś kłopotliwym. Samo narzuca się zatem pytanie o najważniejsze źródła tych kłopotów. Lektura różnego typu studiów, monografii i opracowań skłania do tego, by podzielić owe trudności na dwie zasadnicze grupy. Pierwsza z nich odnosi się generalnie do dyskursu nauk społecznych, druga dotyczy praktyk stosowanych w antropologii kulturowej. Spróbujmy je zarysować.

³ Zob. T. Ingold (red.), *Key Debates in Anthropology*, Routledge, London–New York 2001, s. 256.

⁴ M. Sahlins, *Goodbye to „Tristes Tropes”: Ethnography in the Context of Modern World History*, w: R. Borofsky (red.), *Assessing Cultural Anthropology*, MacGraw-Hill, New York 1994, s. 378.

Nie ulega dla mnie wątpliwości, że popkultura w dalszym ciągu pozostaje w teoretycznym i aksjologicznym cieniu ujęć, których zręby sformułowano co najmniej pół wieku temu. Zasadnie można przyjąć⁵, że nadal krytykuje się ją z dwu najważniejszych pozycji, które dla wygody nazywa się krytyką arystokratyczną oraz demokratyczną. „Arystokraci” — a więc przede wszystkim przedstawiciele szkoły frankfurckiej i ich liczni kontynuatorzy — utrzymują, że popkultura jest bardzo efektywnym narzędziem zniewalania mas przez przedstawiciele grup rządzących. Elity posiadające władzę oraz pieniądze dowolnie manipulują społeczeństwem, narzucają mu określone opinie, wartości, przekonania i gusta, drenując w ten sposób nie tylko umysły, ale i kieszenie. Masy w ramach takiego układu dobrowolnie internalizują światopogląd, wedle którego akceptacja wytworów przemysłu kulturowego wydaje się częścią naturalnego porządku. Jednostki „bez właściwości” ograniczone są wyłącznie do biernego odbierania komunikatów, nie znajdując możliwości ani chęci do ich krytycznej interpretacji. Stan ten prowadzi zaś do sytuacji, w której nawet podczas specjalnych lekcji krytycznego, demaskatorskiego odczytywania tekstów popularnych piosenek uczniowie nie zmieniają własnych poglądów i pozostają tych piosenek wiernymi, bezrefleksyjnymi fanami. Mechanizmy władzy i manipulacji w tym systemie *przenikają cały układ społeczny* i sprawnie kontrolują wszelkie (sporadyczne) formy oporu.

Drugi nurt krytyczny, tworzony przez „demokratów” — jego przedstawicielem niech będzie tu Dwight MacDonal — koncentruje się na zwyrodnieniach, jakie narodziły się w wyniku niepowstrzymanej ekspansji kultury popularnej. Jedną z najcięższych zdiagnozowanych chorób było gwałtowne obumieranie kultury ludowej, postrzeganej jako „prawdziwa” kultura niższych warstw społecznych. Nie koniec wszakże na tym. Popkulturę obarcza się odpowiedzialnością za degenerowanie kultury wysokiej, przeobrażanie tradycji uznanych mistrzów w nieatrakcyjną alternatywę dla kolejnych sezonowych idoli czy kolejnego hitu list przebojów. „Demokraci” uważają jednak wielkodusznie, że masy zarażone złośliwym wirusem braku odporności na treści popkulturowe nadal są zdolne do kreowania własnej kultury, a ich żywotność jest tak wielka, że wkrótce doprowadzi zapewne do ostatecznego uśmiercenia zarówno elit, jak i ich salonowej kultury.

Tego rodzaju poglądy stworzyły bardzo solidną i jednocześnie sztywną ramę, która ograniczała kierunki badań nad popkulturą jako fenomenem *stricto* zachodnim. Nie powinno więc zaskakiwać, że sprawa komplikowała się jeszcze bardziej, gdy przedmiotem refleksji — na gruncie antropologii kulturowej — miała stać się kultura popularna rodząca się poza *orbis interior*. Wielu badaczy zakładało mianowicie, że kontrast między kulturą popularną a kulturą wy-

⁵ W języku polskim na ten temat zob. D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, tłum. W. J. Burszta, Zysk i S-ka, Poznań 1998; M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2003.

soką, powszechnie uwzględniany w analizach społeczeństw zachodnich, nie ma żadnego znaczenia w analizach społeczeństw spoza tego kręgu (zwróćmy przy tym uwagę na swoisty mit samoródtwa kultury wysokiej, która chce być niezmiennie endogamiczna i odcięta od tego, co wulgarne). Utrzymywano, że byłaby to nieuprawniona aplikacja realiów i języka metropolii poza ich granice. Elitarność, kanon, różne poziomy obiegu tekstów kulturowych i masowa publiczność, co społem miało składać się na *Lebenswelt* kultury popularnej, miały realnie istnieć wyłącznie tutaj, a nie tam.

To wyliczenie, rzecz jasna, nie zamyka sprawy. Antropologiczny nurt badań nad akulturacją, a potem procesami modernizacyjnymi, kojarzył układ centrum–peryferie z przepływem dalece asymetrycznym, z kolejną wersją postkolonializmu o tyle od wcześniejszej odmienną, że miejsce wojskowych garnizonów, kolonialnych urzędników i misjonarzy zajęły importowane seriale, stroje, bohaterowie, symbole, potrawy — głównie zresztą pochodzące ze Stanów Zjednoczonych. Pogląd ten bezsprzecznie wspierał się na wyobrażeniu świata jako zbioru odrębnych krajów i kultur, które są zamieszkane przez lokalnych krajowców, zakorzenionych w swoim własnym, pojedynczym miejscu. Jednolita topografia „systemu światowego” zastąpiła tym samym roztożsamioną topografię rzeczywistych różnic i przepływów; jedna część ludzkości jawiła się jako ekspansywna i będąca w ruchu, druga natomiast pozostawała bierna i związana z miejscem swego zamieszkiwania.

Największa niepewność podczas definiowania i oceniania kultury popularnej wynika ostatecznie, jak się wydaje, z problemu rzekomej niemożności jasnego odróżnienia kultury w ujęciu antropologicznym, a więc kultury *tout court* jako pewnego określonego zbioru, od jego poszczególnych składników, wśród których znajduje się ponoć również fenomen popkultury. Czy to jedynie zyskowny przemysł kulturalny — od lat brzmią te same pytania — a może reakcja odbiorców na ofertę rynkową albo wtórny odprysk kultury elitarniej? Niezwykle interesująco, przewyciężając ów impas, stawia tę sprawę Johannes Fabian⁶. Jego zdaniem, „kultura” i „kultura popularna” nie są ze sobą logicznie powiązane jako ogólny zbiór i jeden z jego elementów składowych. Na tym poziomie w ogóle do siebie nie przystają. Mało tego, popkultura — wedle Fabiana — nie należy też do tej samej klasy pojęć, co na przykład kultura muzyczna, kultura średniowieczna czy kultura francuska. Jej status logiczny — ale już w żadnym wypadku zawartość! — najbardziej przypomina pojęcie kultury pierwotnej.

Z bardzo wielu względów pojęcie kultury pierwotnej jest jednym z kluczowych dla antropologii kulturowej⁷. Współczesne jego stosowanie wymaga jednak od badaczy rezygnacji z nawyków myślowych, przede wszystkim zrodzo-

⁶ J. Fabian, *Moments of Freedom: Anthropology and Popular Culture*, University Press of Virginia, Charlottesville–London 1997, s. 141.

⁷ Na ten temat zob. M. Buchowski, W. J. Burszta, *O założeniach interpretacji antropologicznej*, PWN, Warszawa 1992.

nych przez europocentryzm. Pejoratywne rozumienie tego pojęcia nie pozwala wszak dostrzegać specyficznych własności kultury pierwotnej. Wysiłki zmierzające do neutralizacji aksjologicznej winny przeto współwystępować z zachowaniem pragmatycznego i heurystycznego charakteru pojęcia. „Uznajemy tedy pojęcie kultury pierwotnej — pisali Michał Buchowski i Wojciech J. Burszta — jako ważny element systemu eksplanacyjnego dotyczącego ludzkiej kultury i jej rozwoju, życia społecznego, systemów myślenia, a także — jak się okazuje — nauki”⁸. Cytat powyższy doskonale oddaje intencje zrównania statusu logicznego obu przywołanych pojęć. Dostrzeganie kontekstowości i wyjątkowości każdego systemu kulturowego nie musi prowadzić do pograżenia się w oceanie zdarzeń, ocen i ujęć. Kultura popularna jest pojęciem o charakterze modelowym, to narzędzie abstrakcyjno-teoretyczne, pozwalające wszelako na uogólnione interpretacje. Jego sensowne użycie wymaga przy tym — jak w wypadku kultury prymitywnej — zawieszenia negatywnych wartościowań, wydobycia zaś walorów pragmatycznych oraz poznawczych.

Przyjmując tak naświetloną Fabianowską perspektywę, nie zamierzam jednocześnie podejmować tu jakiejś detalicznej polemiki z zasygnalizowanymi wyżej (w maksymalnym, może wręcz niedopuszczalnym, skrócie) opiniami. Nie dość na to miejsca, inny też jest cel tych rozważań. Chciałbym mianowicie przekonać (cóż innego może czynić antropolog?) do poglądu, że kultura popularna pojmowana w przyjęty za Fabianem sposób stanowi obecnie trwałą i nieusuwalny element codziennych krajobrazów życiowych początku XXI wieku — stała się oto miejscem wspólnym współczesnych społeczeństw, służąc jako *koine*, wspólny, choć nie dający wyrazić się tylko w jednym słowniku, język ludzki.

WSZYSCYŚMY KREOLE

Nie dajmy się zwieść: popkultura przestała już pełnić wyłączną rolę dostarczyciela rozrywki, dawno przybrawszy postać czegoś znacznie istotniejszego niż atrakcyjne źródło kompensacyjnych doznań, szansa na ucieczkę w alternatywne światy albo tani sposób na zabicie nudy. Na szczególne podkreślenie zasługuje tu fakt, że dzieje się tak nie tylko w obszarze tradycyjnie określanym jako kultura zachodnia, która stanowi model dla kultury typu „instant” i społeczeństwa konsumpcyjnego, złożonego w przeważającej większości z bardzo do siebie podobnych „globalnych nastolatków” oraz poszukiwaczy doznań i kolekcjonerów wrażeń w każdym możliwym wieku. „Nie licząc szybko wymierających plemion w dżunglach Brazylii czy Papui-Nowej Gwinei⁹ — przekonuje

⁸ Tamże, s. 12.

⁹ Antropologowie szacują, że kategoria ludów autochtonicznych, których sposoby życia są zakorzenione w historii i języku, a poprzez mitologię i pamięć związane z konkretnym miejscem, obejmuje obecnie około pięciu procent populacji świata (daje to 300 milionów ludzi). Znaczące jest

Francis Fukuyama — nie istnieje ani jedna nacja, która nie odczułaby działania [tego — W. K.] mechanizmu i nie połączyłaby się z resztą ludzkości uniwersalnym ogniwem gospodarczym nowoczesnego konsumpcjonizmu”¹⁰. Ulf Hannerz pogląd ten znacząco uściśla: „kultury Trzeciego Świata zmieniły się radykalnie i bardziej niż kiedykolwiek należy je postrzegać jako zaangażowane w międzykontynentalną wymianę znaczeń [...] wciąga nas system światowy [...] wszyscy podlegamy kreolizacji”¹¹.

Niestety, wypływające z tego konsekwencje nazbyt często przedstawiane są jednowymiarowo, co jest wyraźnym efektem wpływu poglądów, o których już wspominałem. Kultura popularna dość powszechnie funkcjonuje zatem jako symbol globalizacji, jej ikony wszak mają być rozpoznawalne na całym świecie. Producenci serialu *Dallas* chwalą się, że ich produkt był emitowany w ponad dziewięćdziesięciu krajach, Time Warner orzeka buńczucznie, że „zaspokaja globalny apetyt na informację i rozrywkę”, inne hasło głosi „Sony is global”, a MTV oznajmia: „Jedna planeta, jedna muzyka”. John Street, jeden z analityków, którzy te deklaracje traktują jako proste odzwierciedlenie rzeczywistości, każe rozpatrywać globalną popkulturę na trzech powiązanych ze sobą poziomach — produkcji, dystrybucji oraz konsumpcji. Pierwszy z nich, poziom produkcji, mając coraz słabsze powiązania z miejscami lokalnymi, przyjmuje postać sieci, która jest integralną częścią ponadnarodowego systemu korporacji¹². Ignorujący granice kulturowe, religijne, językowe i etniczne poziom dystrybucji pokazuje z kolei, że bezustannie postępuje unifikacja konsumenckiego smaku. Trzeci wreszcie poziom, dotyczący konsumpcji, a więc światowych kampanii reklamowych, światowych premier filmów, albumów muzycznych, samochodów, książek czy kolekcji ubrań, ujawnia obraz globu szczelnie spowitego kokonem popkultury, pod którym niewiele miejsca pozostaje na autentyczną podmiotowość i tożsamości budowane „od dołu”.

Tak pojmowana kultura popularna jawi się jako, gramsciańskie z ducha, narzędzie hegemonii Zachodu. Przykłady? Podczas wojny domowej w Nikaragui wyświetlano żołnierzom strony rządowej bardzo krwawy western (ogółem naliczono w nim 170 trupów) Sama Peckinpaha zatytułowany *Dzika banda*, a żołnierze ci zaczęli gęsto strzelać już podczas projekcji; inne doniesienia mówią o tym, że młodzieżowe gangi na Mauritiusie uczą się przemocy

przy tym, że ten drobny ułamek globalnej populacji posługuje się co najmniej sześćdziesięcioma procentami używanych dziś języków.

¹⁰ F. Fukuyama, *Koniec historii*, tłum. T. Biedroń, M. Wichrowski, Zysk i S-ka, Poznań 1996, s. 190.

¹¹ U. Hannerz, *Skreolizowany świat*, tłum. J. Giebułtowski, w: M. Kempny, E. Nowicka (red.), *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, PWN, Warszawa 2004, s. 286 i 298.

¹² J. Street, „*Across the Universe*”: *The Limits of Global Popular Culture*, w: A. Scott (red.), *The Limits of Globalization: Cases and Arguments*, Routledge, London–New York 1999, s. 75–79.

oglądając z zapartym tchem kolejne filmy z cyklu *Rambo*¹³. Mniej już niepokojące — a właściwie humorystyczne — raporty informują, że na początku lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku Saami, znani powszechniej jako Lapończycy, przesunęli o kilka dni termin rozpoczęcia swojej corocznej koczowniczej wędrówki, gdyż odczuwali zbiorową, nieodpartą chęć poznania winnego pewnej zbrodni. I nie chodziło w tym wypadku o lokalnego mordercę, ale o poznanie winnego śmiertelnego postrzelenia niejakiego J. R., jednego z bohaterów serialu *Dallas*¹⁴. Z kolei w styczniu 1999 r. niektóre meczety w Abidżanie, stolicy Arabii Saudyjskiej, zdecydowały się na bezprecedensowe przesunięcie godziny wieczornych modlitw — i to w trakcie trwania Ramadanu! Powodem podjęcia tej decyzji była telewizja, w której emitowano akurat ostatni odcinek mydlanej opery *Marimar*¹⁵. Duchowni chcieli w ten sposób zdjąć z barków wiernych arcytrudny dylemat: nie poznać rozwiązania historii Thalii czy poważać się na zaniedbanie obowiązków religijnych?

Antropologa kulturowego te wydarzenia — niechby i cokolwiek anegdotyczne — wcale nie zaskakują. Są one przecież dobitnym dowodem na to, że kultura popularna jest dziś fundamentem budowania tożsamości dla milionów ludzi rozsianych w każdym zakątku świata. Najwyższy to czas, by porzucić nostalgiczne przywiązanie do kategorii krytycznych wykutych w zupełnie innym kontekście kulturowym: przed rewolucją informatyczną, technologiczną i medialną, przed fundamentalnym przededefiniowaniem pojęć w rodzaju państwo, naród, etniczność, centrum, autochtonizm, przed ukonstytuowaniem się popkultury jako samowystarczalnego, wewnątrznie zróżnicowanego, otwartego na odmienne interpretacje systemu kulturowego, który rządzi się własną logiką rozwoju. Dawnośmy już winni odłożyć do lamusa poglądy, w myśl którego konsumentami popkultury są bezwolne masy, ludzie bez właściwości, hipnotycznie poddani jej treściom i obrazom. Najbardziej cenione współcześnie prace — których autorami są na przykład Stuart Hall, John Fiske czy David Morley — pokazują nam zgoła co innego: odbiorcy tekstów kultury popularnej to jednostki aktywne, twórczo współkształtujące ich sens, dokonujące własnych, często zaskakujących, odczytań i reinterpretacji. Producenci nie są w tych warunkach samodzielni kreatorami, którzy mogą dowolnie narzucać mody, podglądy, emocje. Popkultura jest bowiem przestrzenią wolności, w której przekazy są społecznie negocjowane, a ich modyfikacja może całkowicie zaprzeczać pierwotnym zamysłom. Coraz trudniej w tych warunkach o „kulturowych frajerów”, kimkolwiek mieliby być: Baskami, Mongołami, Apaczami, Lapończykami czy Yolngu z Ziemi Arnhem.

¹³ T. H. Eriksen, *Tyrania chwili. Szybko i wolno płynący czas w erze informacji*, tłum. G. Sokół, PIW, Warszawa 2003, s. 45.

¹⁴ N. Postman, *Zabawić się na śmierć. Dyskurs publiczny w epoce show-businessu*, tłum. L. Niedzielski, Muza, Warszawa 2002, s. 129.

¹⁵ <http://romantica.pl/fenomen.php> [13.06.2004].

Poświadczony istnienie tego rodzaju gier kulturowych powoduje, że częste stają się sytuacje, w których źródłem etnicznych tożsamości mogą być obrazy pozornie wcale do tego się nie nadające, pełne wyświechtanych rozrywkowych schematów¹⁶. Tak zwani „miejsy” Indianie — uciekinierzy z beznadziejnej rzeczywistości rezerwatów w Stanach Zjednoczonych — lubują się na przykład w oglądaniu starych, klasycznych westernów. Po co, zapyta ktoś, wszak zawsze triumfował w nich biały szeryf, pułkownik albo mężny kolonista, Indianie zaś stanowili jedynie element groźnego tła dla ich szlachetnych czynów? Współcześnie największy aplauz rdzennych Amerykanów budzą, co rozumiały, sceny pokazujące triumfujących wojowników, którzy wdzierają się do zagrody, pędzącego pociągu czy miasteczka na prerii. Aby natomiast uniknąć przykrego przyglądania się nieuchronnemu odwetowi białych, chwilę później wyłączają telewizory. Duma z przynależności etnicznej zostaje w ten sposób potwierdzona, a może nawet się umacnia. Jeszcze dalej posunęli się w aktywnej strategii czytania tekstów popkultury australijscy Aborygeni. Ogromnym wzięciem cieszyły się wśród nich kolejne filmy z cyklu *Rambo*. Co na pewno zaskakujące, widzieli oni w postaci nieugiętego komandosa z twarzą Sylwestra Stallone przedstawiciela upośledzonego Trzeciego Świata, walczącego w bezwzględny sposób z klasą białych skorumpowanych urzędników.

DAVID BOWIE W TEATRZE KABUKI

Wywoływany już Fabian — który od ponad trzydziestu lat prowadzi badania nad populacjami miejskimi w Zairze (dziś Demokratycznej Republice Kongo) — stwierdza, że nijak nie da się zrozumieć współczesnej sytuacji kulturowej w Afryce bez pojęcia kultury popularnej, do połowy lat siedemdziesiątych XX wieku, a często i nadal, ignorowanej jako czynnik wyłącznie „psujący” obraz społeczeństw tradycyjnych¹⁷. Niezwykle ważna jest ta konstatacja. Nic nie stoi jednak na przeszkodzie, by rozciągnąć ją na wszystkie kontynenty, przyglądając się regionom zaliczanym do Trzeciego Świata albo do obszarów zmarginalizowanych czy przejściowych¹⁸. Logika dalszego postępowania każe

¹⁶ J. Fiske, *Postmodernizm i telewizja*, tłum. J. Mach, w: A. Gwóźdź (red.), *Pejzaże audiowizualne. Telewizja, wideo, komputer*, Universitas, Kraków 1997, s. 177.

¹⁷ J. Fabian, *Moments of Freedom*, cyt. wyd. Zdaniem tego badacza, kultura popularna wywiera wpływ na wszystkie w istocie wymiary życia społecznego w badanym przezeń regionie Shaba — przekształca dyskurs religijny, malarstwo, teatr, muzykę, lokalną literaturę.

¹⁸ Przypomnijmy, że po raz pierwszy określenia „Trzeci Świat” użył francuski ekonomista Alfred Sauvy w 1952 r. Miał on wskazywać na paralelę między niegdyśiejszym trzecim stanem, a więc chłopami i mieszczanami, do czasów rewolucji francuskiej wykorzystywanymi ekonomicznie i jednocześnie pozbawionymi publicznej reprezentacji, a grupą krajów, które w latach pięćdziesiątych uwalniały się od jarzma kolonializmu. Wówczas było to ponad sto państw, zamieszkiwanych przez 75% ludności świata. Ten wyraźnie paternalistyczny termin próbowano potem zastąpić innymi określeniami: „kraje rozwijające się” w latach sześćdziesiątych, następnie „kraje nowo uprzemysłowane”, a dziś na forum ONZ mówi się o „krajach słabo rozwiniętych”, „rozwijających się”

stwierdzić, że dla opisu i zrozumienia dzisiejszego stanu etniczności — zwłaszcza tej mniejszościowej, skreolizowanej, diasporycznej, będącej w kryzysie — niezbędną jest analiza oddziaływania na nią popkultury¹⁹. Zadaniem nadrzędnym zaś staje się uwzględnienie wagi kultury popularnej w budowie poczucia tożsamości etnicznej.

Pojęcie tożsamości etnicznej jest nieostre — czy to tradycyjny rodzaj poczucia przynależności, coś na kształt społecznego pokrewieństwa? — a w ostatnich dekadach uległo jeszcze dalszemu zatarciu. Żywiolowy rozwój studiów etnicznych ściśle wiąże się z nasileniem ruchów etnicznych z lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku i akceptacją tego tematu wśród antropologów, którym coraz rzadziej (jeśli w ogóle) nadarzała się okazja do badania tradycyjnych, izolowanych społeczności. Wielu rozlicznym koncepcjom etniczności jedno przesądzenie wydaje się wspólne. Przyjmuje się mianowicie, że poczucie etniczności rodzi się w warunkach kontaktu między odrębnymi grupami. Thomas Hylland Eriksen powiada wręcz, że etniczność zostaje przez taki kontakt stworzona, że jej naturalnym akuszerem może być współpraca albo rywalizacja, tolerancja albo konflikt etniczny, zawsze jednak w grę muszą wchodzić różnice decydujące o charakterze owych kontaktów²⁰. Z tej niedookreśloności świetnie zdaje sobie sprawę Clifford Geertz, który pyta: „Jeśli regułą jest dziś tożsamość niepowielana, pozbawiona jedności — jak w Indiach czy Stanach Zjednoczonych, w Brazylii czy Nigerii, w Belgii czy Gujanie, czy nawet w Japonii uchodzącej za model immanentnej jedności myśli i rdzennej wyjątkowości — to co właściwie stanowi jej podstawę?”²¹.

W Japonii, kraju mającym być „modelem immanentnej jedności”, tożsamość dziesiątków tysięcy młodych ludzi jest dzisiaj kształtowana przez *visual kei*. Co to takiego? Oczywiście nie element struktury pokrewieństwa ani typ

i „najsłabiej rozwiniętych”. Ekonomiści z Międzynarodowego Funduszu Walutowego postawili tu na wyrazistość i ukuli termin „bardzo zadłużone kraje biedne” (*heavily indebted poor countries*).

¹⁹ Poszukiwanie symbiotycznych nieraz związków między popkulturą a grupami upośledzonymi wiedza do siedemnastowiecznej Anglii. Obrazowo przekonuje nas o tym Agata Bielik-Robson: „Kultura masowa wyłoniła się wraz z pierwszą modernizacją i jako pierwsza wyraziła symbolicznie leżące u jej podstaw doświadczenie wykorzenienia. Jej nośnikiem jest człowiek, który utracił poczucie pewnej przynależności do lokalnego świata życia. W Anglii pierwszą kulturę masową stworzył wielkomięjski proletariatus, który migrował ze wsi do miast w poszukiwaniu pracy najemnej [...] na East Endzie i południowym brzegu Tamizy, w dokach Deptford powstawały pierwsze symboliczne reprezentacje losu wykorzenionego, bezpańskiego [...]. Pierwszy wykorzeniony proletariatus i jego pierwsza scena, londyński teatr Marlowe’a i Szekspira, The Globe — oto prawdziwy początek kultury masowej”. A. Bielik-Robson, *Kultura ludowa człowieka nowoczesnego*, „Res Publica Nowa” 2004, nr 3, s. 74–75. Uwodzicielska to wizja, pamiętajmy jednak, że współczesna popkultura doskonale się zdemokratyzowała, a jej wytwory odnajdziemy dziś nie tylko w domach cockneyów, ale też w Pałacu Buckingham i opactwie Canterbury.

²⁰ T. H. Eriksen, *Ethnicity and Nationalism: Anthropological Perspective*, Pluto Press, London–Boulder, Colo 1993, s. 11–12.

²¹ C. Geertz, *Zastane światło. Antropologiczne refleksje na tematy filozoficzne*, tłum. Z. Pucek, Universitas, Kraków 2003, s. 278.

małżeństwa, ani jakaś nowa forma instytucji wodzostwa. *Visual kei* (a w wersji angielskiej *visual rock*) to japońska interpretacja idiomu rockowego, w którym kapitalne znaczenia ma, poza samą muzyką, wizualizacja swojego „ja”, wyzywająca autoekspresja wykonawcy. Sięganie po buty na koturnach, zakładanie strojów przypominających kobiece kreacje z balu pod hasłem „jak najwięcej ekstrawagancji”, mocne makijaże i wyraziste fryzury nie są jednak efektem inspiracji postacią *drag queen* (a może nawet *drag king*) czy przedstawicielem nurtu glam rocka, na przykład Ziggy Sturdustem. Chodzi tu o nawiązanie do tradycji teatru *kabuki*, w którym bohaterki kobiece rutynowo grane były przez *onnagata*, specjalnie wyszkolonego aktora-mężczyznę. W *visual rocku* nie kończy się jednak na transformacji płci, muzyk za pomocą kostiumu może stać się bowiem aniołem, księciem, gotycką lolitą, a nawet nazistą.

Za protoplastę tego stylu muzycznego powszechnie uważa się powstałą już w 1982 r. grupę X Japan. Pomysłodawcą przedsięwzięcia był grający na bębnach i keyboardach Yoshiki, któremu towarzyszyli wokalista Toshi, gitarzyści Hide i Pata oraz basista Heath. Ich trasy koncertowe — *Rose&Blood Tour* z lat 1989–1990 i *Violence in Jealousy Tour* z 1991 r. — ugruntowały absolutnie pierwszoplanową pozycję zespołu na japońskiej scenie muzycznej, pociągając jednocześnie za sobą wielu innych. Oszałamiający mariaż punku, metalu, rocka symfonicznego, a nawet musicalu dał wykonawcom *visual rocka* rząd dusz. Jako nieuchronne należy postrzegać zawłaszczenie tego nurtu przez rozrywkowy japoński *mainstream*, wpływy *visual rocka* bardzo zaznaczyły się także w wielu kolekcjach tamtejszej mody. Takie zespoły, jak Luna Sea, Malice Mizer czy Kagrra, którego członkowie występują w klasycznych kobiecych kimonach, niemal całkowicie zdominowały dziś nurt muzyki popularnej dla japońskiej młodzieży. Ma to tym większą wymowę, że Japonia jest drugim po Stanach Zjednoczonych rynkiem muzycznym świata.

ARABRAP

Znacznie jednak bardziej odpowiadający moim zamiarom niż japoński *visual kei* jest fenomen palestyńskiego rapu. W 1999 r. trójka przyjaciół z Akki — Mahmoud, Waseem i Richard — założyła pierwszy arabski zespół hiphopowy o nazwie MWR (nazwany tak od pierwszych liter imion jego pomysłodawców)²². Wykonywane przez nich teksty opowiadały o trudnym życiu Palestyńczyków,

²² Zob. www.artistsnetwork.org

A jak wyglądała ta sama kwestia w sąsiednim Izraelu? Tam scena hiphopowa zaczęła rozwijać się już na początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia, a pionierską była grupa Shabak Samech, publikująca pierwszy swój album w 1995 r. Drugi album rapujących po hebrajsku wykonawców zyskał status platynowej płyty. Najbardziej znanym obecnie w mediach raperem jest Subliminal. „Ten kraj trzęsie się jak cygaro w ustach Aratafa” czy „Przed śmiercią, założę na siebie gwiazdę Dawida” — tego rodzaju teksty zapewniają Subliminalowi ogromny posłuch wśród młodzieży, która obnosi się z gwiazdami Dawida i izraelskim nacjonalizmem.

dojmującym poczuciu bycia trzecim rodzajem obywatela (miał jednak Alfred Sauvy nosa do paralel!) w swoim własnym kraju. Arabskie rymy pokazywały biedę, rasizm, problemy z narkotykami. Tłumacząc sięgnięcie po gatunek muzyczny wyrosły przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych, członkowie MWR mówią, że hip-hop pozwalał im na wyrażenie samych siebie, a przy tym był medialnie atrakcyjnym narzędziem zwrócenia uwagi na konkretne problemy. Narzędzie okazało się nad wyraz skuteczne, gdyż zespół można było zobaczyć w CNN, MTV Europe, na koncertach we Francji. W planach był również — co jest wydarzeniem bez precedensu — cykl koncertów w Stanach Zjednoczonych.

Jeszcze raz oddajmy głos Geertzowi: „sposoby powstawania chwilowych czy trwałych, powierzchownych czy głębokich, kosmopolitycznych czy lokalnych, przyjaznych czy wrogich tożsamości są niemal tak liczne, jak budulec, z którego są zestawione i powody, z jakich do tego dochodzi”²³. Budulcem, o którym mówi amerykański antropolog, jest — o czym staram się wytrwale przekonywać — popkultura. Kwestią niewyjaśnioną pozostają wszelako powody, dla jakich tak się właśnie dzieje. Jak doszło do tego, że arabską publiczność podbił rap, muzyka ewidentnie amerykańska? Jakie racje przemawiały za tym, aby podczas pierwszej edycji Arabskich Nagród Muzycznych (lokalna wersja Grammy) w kategorii „najlepszy wykonawca muzyki nowoczesnej” wyróżnienie zdobyła egipska formacja MTM? Skądinąd znana telewizja al Dżazira poświęciła temu wydarzeniu specjalny program, pytając przy okazji o to, czy inwazja rapu — i szerzej, całej formacji hiphopowej z jej muzyką, break dancem i graffiti — nie zagrozi wartościom islamu. Dlaczego utwór grupy MWR „Ponieważ jestem Arabem” przez dwa tygodnie królował na liście przebojów radia w Hajfie, a sam zespół uznano za wykonawcę roku?

Trafnie sformułował, jak sądzę, odpowiedź na powyższe pytania jeden z dziennikarzy „Jerusalem Post”: „Kiedyś mówiono, że rap jest CNN-em czarnych — wyjaśniał. — Dziś rap jest CNN-em Trzeciego Świata”²⁴. Przyjrzenie się początkom tego gatunku muzycznego w istocie nie pozostawia wątpliwości. Rap narodził się bowiem na początku lat siedemdziesiątych XX wieku w nowojorskiej dzielnicy Bronx, na terenie jednego z najuboższych „wewnętrznych miast” (*inner city*) tej aglomeracji²⁵. W większości zamieszkiwali ją wówczas „kolorowi”: czarni, Portorykańczycy, emigranci z Jamajki, Karaibów, Ameryki Środkowej. Za jednego z ojców założycieli hip-hopu uważany jest Afrikaa Bambaataa. To dziecko Bronksu szczyliło się przynależnością do Black Spades, jednego z największych i najbardziej sławnych czarnych gangów Nowego Jorku. Co godne wyraźnego podkreślenia, działalność tych gangów nie zamykała się

²³ C. Geertz, *Zastane światło*, cyt. wyd., s. 278–279.

²⁴ Ta wypowiedź i powyższe informacje za: R. Sankowski, *Hip-hop idzie na wojnę*, „Gazeta Wyborcza”, 11–12 grudnia 2004.

²⁵ Zob. np. N. George, *Hip Hop America*, Viking, New York 1998; D. Toop, *Rap Attack 3: African Rap to Global Hip Hop*, Serpent’s Tail, London 2000.

wyłącznie w sferze kryminalnej, ich środowisko tworzyło realne podstawy do powstawania więzi, poszukiwania etnicznej tożsamości i budowania w odniesieniu do niej poczucia dumy. Dowodem na to jest powołanie przez Bambaataa w 1974 r. organizacji o nazwie Zulu Nation. Ten konglomerat raperów, breakdancerów, graffiściarzy i „ziomali” funkcjonuje do dziś, a wśród priorytetów swoich działań wylicza zajmowanie się wszystkimi problemami i chorobami tych społeczności, z których rekrutują się jego członkowie. Organizując koncerty, popierając utalentowaną młodzież, zwołując konferencje oraz programy edukacyjne, Zulu Nation chce działać na rzecz lepszego życia tych, którym przyszło żyć we współczesnych gettach.

Odwołanie się do tej wpływowej tradycji jest wśród palestyńskich hiphopowców bardzo świadome. Tak widzi to Tamer Nafar z zespołu DAM, Arab mieszkający w małym osiedlu pod Tel Awiwem: „Czarni Amerykanie byli zniewoleni przez setki lat. To dlatego teraz ich muzyka tak bardzo przemawia do Palestyńczyków”. Ewidentnie mamy tu do czynienia z przekonaniem, że hip-hop umożliwia wyrażenie frustracji wywołanych zarazem przez poczucie dyskryminacji, ubóstwo, akty przemocy, przez dojmujące wrażenie, że jest się „obcym we własnym kraju”. „Przez ostatnie pięć lat widziałem ponad siedemdziesięciu zamordowanych Arabów, mających mniej niż 25 lat — opowiada Nafar — To byli moi koledzy ze szkoły, sąsiedzi, przyjaciele, krewni, kumple z drużyny piłkarskiej”. Na swoich koncertach wielokrotnie słyszał wykrzyczane z publiczności słowa: „Śmierć Arabom!”. To zakłęcie jest zresztą stałym elementem występów grup izraelskich. Przynależność etniczna ma tutaj moc tysięcy gardeł.

„Nowym undergroundem jest dzisiaj arabski hip-hop z Izraela, Palestyny, Algierii i Turcji, muzyka generacji, która chce wreszcie przemówić — oznajmia promotor muzyczny Torner z Tel Awiwu — Zespół MWR nie atakuje Sharona ani Arafata, ale mierzy raczej w pokolenie swoich rodziców, ludzi, którzy przynosili się z jednej pokojowej konferencji na drugą i nic nie robili. Fragment ich tekstu mówi: «Uczcie się od Żydów, jak beczynnienie siedzieć i skarżyć się»²⁶.

„Pogrzebaliście naszych rodziców pod kamieniami ich własnych domów/Zabraliście nam wszystko/A przecież to nasz kraj/A teraz mówicie, że jestem terrorystą/Ja jestem terrorystą?/To wy nimi jesteście” — rapuje zespół DAM. Słowom towarzyszy teledysk, w którym widać zdjęcia palestyńskich dzieci idących z kamieniami w dłoniach na izraelskie czołgi. Mimo iż zespół nie wydał jeszcze swojej płyty, to bardzo świadomie korzysta z możliwości nowych technologii. Cytowany utwór *Meen Irhabi?*, czyli „Kto jest terrorystą?”, ściągnięto już z internetu ponad milion osób. Ostatnio znalazł się on też na specjalnej kompilacji z utworami palestyńskich hiphopowców, która nosi tytuł *Arabrap*. Dodajmy, że DAM rapuje nie tylko po arabsku, ale i hebrajsku. „Do Palestyńczyków nasz przekaz dociera od dawna — tłumaczy Nafar — Teraz czas, by dotarł do Izraelczyków”.

²⁶ L. Grant, *Tales of Tel Aviv*, „Guardian”, 20 stycznia 2004.

KOGO KOCHAŁY SERBSKIE KOBIETY?

Na pewno trudno zaliczyć Serbów do grona ludów postkolonialnych (chyba że kategoria ta zostanie radykalnie rozszerzona, ale wtedy z powodzeniem może objąć wszystkie znane formacje kulturowe i etniczne), chciałbym jednak odwołać się do ich przykładu. Kultura popularna była bowiem jednym z najbardziej rozpowszechnionych i wpływowych sposobów na wyrażenie oraz zdefiniowanie serbskiej tożsamości po zakończeniu ostatniej wojny na Bałkanach. Turbo-folk, nazywany przez niektórych komentatorów „muzycznym Frankensteinem końca XX wieku”²⁷, to w istocie ekspresja narodu postrzegającego siebie jako zmarginalizowany i uciskany.

Turbo-folk zdobył sobie ogromne grono wielbicieli przede wszystkim w krajach wchodzących ongiś w skład jugosłowiańskiej federacji (Serbia, Chorwacja, Macedonia), ale prawdziwe triumfy święcił w latach dziewięćdziesiątych wśród Serbów²⁸. Przypomnę, że serbska elita, popierająca politykę Miloševicia, uznała, że ten gatunek bardzo celnie oddaje kształt serbskiego społeczeństwa po zakończeniu wojny, z jego zwróceniem się ku temu, co rodzime, swojskie, kojarzone ze wsią i jej mieszkańcami. Dlatego nawet jeśli wykonawcy turbo-folku śpiewają o romansie, tło historii jest serbskie, rdzenne. W ten sposób kombinacja elementów rodzimego folkloru i klisz dźwiękowych podejrzanych w MTV nieodmiennie służyła do opakowania treści nacjonalistycznych, a skąpo odziane wokalistki mogły całkowicie poważnie śpiewać o wielkości Serbii i Serbów. Jedna z nich, Zorica Marković, oznajmiła, że chciałaby gotować dla swoich żołnierzy, prać im mundury, a nawet walczyć z nimi przeciwko wrogom; Ceca deklarowała z kolei, że „Gdybyś był ranny, dałabym ci swoją krew”. Inna — Jelena Karleusa, nazywana „lubieżną królową turbo-folku” — ubolewała, że nie jest mężczyzną i nie może walczyć. Aby więc w jakiś inny sposób wyrazić swoje przywiązanie do narodu i władzy, napisała list otwarty do prezydenta Miloševicia, w którym wyznała: „wszystkie kobiety Cię kochają”.

²⁷ G. Tarlać, V. Durić, *Pesme iz stomaka naroda: antologija turbo-folku*, Beograd 2002.

²⁸ Chronologiczna cezura kariery turbo-folku jest dość łatwa do wskazania — 17 marca 2003 r. Wtedy policja dokonała aresztowania megagwiazdy Cecy. W willi, zbudowanej specjalnie dla niej przez Ražnatovića, znaleziono 88 sztuk broni, na którą nikt nie wydał pozwolenia. Za kratki trafił także — i to również z powodu posiadania nielegalnej broni — Aleksandar Vuksanović, pseudonim estradowy Aca Lukas, męski odpowiednik Cecy. W sumie policja zatrzymała ponad dwudziestu wykonawców turbo-folku.

Czy wydarzenia te oznaczają ostateczny kres fenomenu turbo-folku w Serbii? Niezupełnie. Oto niedawno pojawiły się na stoiskach z płytami kasyety zespołu Serbscy Talibowie (Srpski talibani), dedykowane przez anonimowych twórców Miloševiciowi, Radovanowi Karadžićowi oraz Ratko Mladićowi, trzem czarnym aniołom bałkańskiej wojny, których podobizny umieszczono na okładce. Autorzy muzyki i tekstów przedstawiają się jako „ludzie bez domu”, a za stan ten obwiniany jest Trybunał Sprawiedliwości w Hadze. Negatywnymi bohaterami piosenek są — nietrudno tutaj o precyzyjne wskazania — sędzia Carla del Ponte i prezydent Stanów Zjednoczonych George W. Bush, gloryfikuje się zaś terrorystyczny atak na wieże WTC w Nowym Jorku.

Znamienną cechą turbo-folku są jego teksty, fatalistyczne, pełne ego- i etnocentryzmu. Główny ich przekaz głosi, wbrew niedawnej wojnie, wbrew trudnej sytuacji politycznej i gospodarczej dzisiejszej Serbii, „Jesteśmy OK!”. Jeden z wykonawców śpiewa w refrenie swojego hitu: „Coca-Cola, Marlboro i Suzuki, dyskoteki, gitary i bouzuki, nikt nie zna tego, jak ja”. Dominują, rzecz jasna, rzewne, kiczowate teksty o niespełnionej miłości, pękniętym sercu i rozdzielonych kochankach. Największe zainteresowanie, i zarazem zaniepokojenie, budzi jednak polityczny przekaz turbo-folku. Daje się on sprowadzić do słów starej, popularnej pieśni, która głosi: „Ko to kaze, ko to laze, Serbija je mala” („Ktokolwiek twierdzi, że Serbia jest mała, ten jest kłamcą”).

Na podkreślenie zasługuje kluczowa okoliczność: turbo-folk należy ściśle wiązać ze światem polityki, jego najważniejszym promotorem był prezydent Serbii Slobodan Milošević, to za jego rządów ten rodzaj muzyki rozkwitał właściwie bez przeszkód. Kobiące gwiazdy turbo-folku pokazywały się zwykle w towarzystwie wysokich rangą polityków i wojskowych, kontrolowane przez rząd kanały telewizyjne nadawały głównie klipy i koncerty turbo-folkowe. Bezprecedensowym wydarzeniem był w tym kontekście ślub Svetlany Velickovic, znanej szerzej jako Ceca, z Željko Ražnatovićem, pseudonim Arkan, zawarty w lutym 1995 r. Pan młody — wojenny przywódca formacji „Tygrysy”, która wślawiła się okrucieństwem na terenach Bośni i Chorwacji — wdział uniform stylizowany na okres pierwszej wojny światowej, z epoletami, krzyżem na szyi i bronią u boku, pani młoda natomiast — bez wątpienia najjaśniejsza gwiazda całego turbo-folku, powszechnie nazywana „serbską Madonną” — ołśniła gości białą suknią stylizowaną na *Przeminęło z wiatrem*²⁹. Ślubny spektakl transmitowany był przez rządową telewizję, potem zaś rozprowadzany na kasetach wideo, których sprzedano ponad 100 tysięcy, ustanawiając absolutny rekord. Gazety zgodnie pisały o „małżeństwie roku”, a tysiące młodych Serbów identyfikowały się z wizerunkiem Arkana albo Cecy.

Pełen przepychu mariaż poszukiwanego przez Interpol kryminalisty z gwiazdą estradową jest istotny nie tylko dlatego, że odbył się w kraju nekowanym hiperinflacją, w którym dramatycznie obniżał się standard życia. Pokazuje także, dobitnie i jednoznacznie, że w Serbii połowy lat dziewięćdziesiątych minionego wieku świetnie funkcjonowała symbioza popkultury, mediów kontrolowanych przez państwo i nowej elity politycznej (a właściwie kryminalnej). W końcu lat dziewięćdziesiątych turbo-folk stał się najprężniej rozwijającą się gałęzią przemysłu muzycznego w tym kraju. Nesa Jovanović, menadżer firmy ZAM, największej w Serbii kompanii nagrywającej wykonawców turbo-folku stwierdził: „ta muzyka to wspañały interes, ponieważ czyni ludzi szczęśliwymi”³⁰.

²⁹ Y. Zimmermann, *Turbo-Nationalism*, www.pbs.org/weta/dictator/serbia.

³⁰ J. T., *Turbo-folk czyli Bregović w rytmie techno*, „Zakorzenie” 1999, nr 6 (8).

Oficjalne poparcie władz dla wykonawców z kręgu turbo-folku okazało się elementem kampanii eliminowania alternatyw — politycznych, estetycznych i tych o podłożu kulturowym. W powojennej Serbii turbo-folk stał się potężnym nośnikiem, pozwalającym przekazywać idee polityczne narodowych przywódców w postaci wyśpiewywanych sloganów, które łatwo trafiały do przeciętnego słuchacza. Gwiazdy gloryfikowały rzeczywistość ustanowioną przez Miloševicia, dzięki temu zaś zasługiwały u władz na miano „środowiska patriotycznego”. Turbo-folk przypominał chlubne dzieje narodu, ożywił je na nowo i z nich właśnie tworzył kształt kulturowej terażniejszości. Terażniejszości, w której Serbia wciąż jest wielka, niepokonana i niewinna, tyle że świat zewnętrzny tego nie dostrzega. Trudno — „na ma problema!”, pojawiało się niczym refren. Refren ukochany przez tysiące, skoro Ceca potrafiła gromadzić na swoich koncertach jednorazowo nawet 80 tysięcy fanów! W świecie turbo-folku „harmonia zawsze przewyżcza wszystkie różnice — zauważa jeden z analityków. — Nie ma tam miejsca na wątpliwości: w stosunku do siebie, do ukochanego partnera lub do własnego narodu”³¹.

Turbo-folk, ewidentnie promujący nacjonalistyczny model kultury, w samej Serbii prezentowany był jako wyraz autonomicznego ducha narodowego Serbów, przejaw poczucia zagrożenia rdzennej tożsamości. Dla jego obserwatorów z kolei nacjonalizm, ksenofobiczność i narodowa megalomania przekazu tekstowego turbo-folku były oczywiste. I to właśnie budzi wątpliwości: czy rzeczywiście całościowy idiom turbo-folku jest *stricte* serbski, zakorzeniony w lokalności, zbudowany z czystych elementów narodowych? Czy można w tym przypadku mówić o „serbskości”? Poza nacjonalistyczną warstwę tekstów mamy przecież nieodzowną muzykę, a także sceniczny i medialny wizerunek. A przecież muzyczną warstwę turbo-folku jedynie żartowniś mógłby zaklasyfikować jako rdzennie serbską: składają się wszak na nią brzmienia tureckie, greckie, romskie, ponadto aż nazbyt wyraźne są wpływy muzyki popularnej z zachodniej Europy i Stanów Zjednoczonych. Gwiazdy tego gatunku bardzo wiele zawdzięczają podglądaniu MTV: fetyszycacja insygniów władzy, jawne uprzedmiotowienie kobiet, wyraziste wątki seksistowskie, eksponowanie oznak zaemożności, epatowanie erotyzmem stanowią chleb powszedni wielu teledysków emitowanych przez tę telewizję. Kult poszczególnych wykonawców i kolejna „...mania” (palmę pierwszeństwa dzierży tu oczywiście beatlemania) są również zachowaniami skopiowanymi, przeszczepionymi na grunt serbski. Wbrew zamierzeniom — i Serbia uległa kreolizacji.

Nie ulega dla mnie wątpliwości, że turbo-folk, mający być propagandową tubą reżimu, nową etniczną muzyką osamotnionego i oszukanego narodu serbskiego, jest efektem wymiany kulturowej, rezultatem interkulturowych przepływów, dowodem na to, że izolacja etnicznego dziedzictwa w dobie globalizmu jest ideą przestarzałą, strategią skazaną na niepowodzenie. Jego twórcy

³¹ Y. Zimmermann, *Turbo-Nationalism*, dz. cyt.

powinni być postrzegani jako swoisty element globalnego przemysłu kulturowego. Wypada jedynie wyrazić żal, że na festiwalach muzyki folkowej w latach dziewięćdziesiątych Serbię musiał reprezentować węgierski zespół Vujicsics³², a urodzony w Sarajewie Bregović największe triumfy odnosił daleko od rodzinnego domu.

WORLD MUSIC

Na podstawie przedstawionych przykładów daje się zasadnie orzec, że określone elementy kultury popularnej — te, które znalazły się w globalnej przestrzeni przepływów — pomagają w wyrażaniu lokalnych wartości, postaw, światopoglądów. Nie przez przypadek skupiłem się na pokazywaniu tych relacji na przykładzie sfery muzycznej. Takie jej hybrydyczne przejawy, jak japoński visual rock, a jeszcze bardziej palestyński rap czy serbski turbo-folk każą najzupełniej serio traktować intuicję Robina Ballingera, który utrzymuje, że nie należy już pytać o to, jaki gatunek muzyczny ma znaczenie polityczne, ale raczej, jak polityka łączy się z muzyką i co z tego wynika?³³ Robert Walser dodaje zaś, że „znaczenia muzyki zawsze są ugruntowane społecznie i historycznie, funkcjonują w ideologicznym polu sprzecznych interesów, instytucji i pamięci”³⁴.

Obu badaczom należy oddać sprawiedliwość. Dzisiaj doskonale już wiemy, że blues grany przez Afroamerykanów był istotnym katalizatorem w procesie kształtowania się tożsamości czarnych mieszkańców Stanów Zjednoczonych. Współcześnie podobną rolę przejął rap: to on ma być głosem czarnych, to on wyraża ich doświadczenia opresji i marginalizacji, a towarzyszące mu break dance i graffiti sprawiają, że przestrzeń miejska jest symbolicznie oswojona, „brana w posiadanie”, traktowana jako własne miejsce. Muzyka, wytwórnie płytowe, kluby muzyczne, gwiazdy określonych gatunków tworzą bardzo dynamiczne środowiska, których działalność wspiera i konsoliduje wiele grup mniejszościowych w krajach takich jak Wielka Brytania, Francja, Stany Zjednoczone, a w pewnym stopniu także Niemcy³⁵. Analizowany materiał potwierdza tezę, że wieloaspektowe związki popkultury z etnicznością wzorcowo dają się zilustrować przykładem zjawiska muzycznego, które zrodziło się właśnie w tak zarysowanym kontekście — wśród diaspory, w małych studiach nagraniowych, na transnarodowej scenie — czyli world music.

³² Vujicsics reprezentował Serbię na międzynarodowych festiwalach we Francji, Niemczech i na Wyspach Brytyjskich. Nazwa zespołu pochodzi od nazwiska zmarłego tragicznie węgierskiego kompozytora. Na podkreślenie zasługuje bogate instrumentarium: akordeon, darbuka, gitara basowa, okaryna, flet, skrzypce, wiolonczela. Znany album grupy to „Serbian Music from Southern Hungary” z 1988 r.

³³ R. Ballinger, *The Sound of Resistance*, w: R. Sakolsky, F. Wei-han Ho (red.), *Sounding off: Music as Subversion/Resistance/Revolution*, Autonomedia, Brooklyn, NY 1995.

³⁴ R. Walser, *Running with the Devil*, University Press of New England, Hanover, NH 1993, s. xiii.

³⁵ Zob. np. K. Banerja, *Sounds of Whose Underground? The Fine Tuning of Diaspora in an Age of Mechanical Reproduction*, „Theory, Culture and Society” 2000, t. 17, nr 3.

Termin „world music” — zacznijmy od próby jego uściślenia — „muzyka świata”, jest bardzo pojemny, ale zwykle stosuje się go jako nazwę wielu odmian muzyki etnicznej, od końca lat siedemdziesiątych XX wieku coraz chętniej lansowanych przez światowe media. Według Carla Rahkonena: „World music to będący w powszechnym obiegu termin stanowiący alternatywę dla takich pojęć, jak «niezachodnie», «etniczne»”³⁶. Analitycy przekonują też, że zainteresowanie world music ze strony show bussinesu wynika z wiary w to, iż wypełni ona rynkową pustkę po wyeksploatowanej formule rocka. We wszystkich ujęciach definicyjnych wyraźnie wskazuje się na międzykulturowy charakter tej muzyki. Oponentom twierdzącym, że ta cecha właściwa jest muzyce niemal od zarania dziejów, odpowiada się w ten sposób: nie ulega oczywiście wątpliwości, iż muzyki wymieniają się wiedzą i doświadczeniami, odkąd istnieją kontakty między kulturami (klasycznym produktem międzykulturowej wymiany jest na przykład flamenco); obecnie jednak kapitalne znaczenie ma świadomość, intencjonalność dokonywanych zapożyczeń, coraz powszechniejsza wiedza na temat innych tradycji i innych inspiracji.

W roku 1990 prestiżowy magazyn „Billboard” orzekł, że world music stała się rozpoznawalną i samodzielną marką produktu na muzycznym rynku. „Dziś nikogo już nie dziwi coś, co jeszcze dekadę temu mogło się wydawać czymś nieprawdopodobnym — puentuje Marek Garztecki — światowa kariera starszej Afrykanki z jednego z najmniejszych i najuboższych państw ziemskiego globu, śpiewającej w dodatku w języku criol, którym mówi najwyżej kilkadziesiąt tysięcy osób [to Cesaria Evora z Wysp Zielonego Przylądka — W. K.]. Systematycznie rosnąca sprzedaż płyt z world music przy jednoczesnym spadku sprzedaży wszystkich pozostałych gatunków muzyki powoduje, że jest to najbardziej dynamicznie rozwijająca się część przemysłu rozrywkowego”³⁷.

Najbardziej popularni dzisiaj przedstawiciele tego gatunku muzycznego to między innymi członkowie Buena Vista Social Club, Cesaria Evora, odświeżająca standardy muzyczne Brazylii Bebel Gilberto, a także współpracujący z Georgem Harrisonem, Johnem Coltrainem i Yehudi Menuhinem legendarny Ravi Shankar. W dużych sklepach płytowych na półkach z napisem „world music”, a także w rubrykach recenzyjnych pism muzycznych można znaleźć oczywiście wielu innych wykonawców: są wśród nich Shakira, duet Anna Maria Jopek–Pat Metheny czy Mariza, gwiazda portugalskiego fado. Przyglądając się temu chaotycznemu bogactwu można odnieść wrażenie, że do kategorii world music należy każda produkcja muzyczna, która łączy elementy rocka, popu czy jazzu z tradycjami innych kultur muzycznych, a dodatkowo nie towarzyszy jej śpiew w języku angielskim, lecz w innym, lokalnym (na przykład polskim). Wydaje się, że jest to niepotrzebne rozszerzenie terminu „world music”. Portugalscy

³⁶ C. Rahkonen, *World and Ethnic Music*, w: M. P. Whitmore (red.), *Creative Strategies for Library Instruction in the Arts, Literature and Music*, Library Institution Publications, Pittsburgh 2001, s. 275.

³⁷ M. Garztecki, *Hit w języku rongu*, „Rzeczpospolita”, 1–2 lutego 2003, s. A12.

wykonawcy fado, ukraińskie zespoły grające dumki czy Polacy improwizujący na bazie oberka to przecież przedstawiciele muzyki folk: muzycy będący blisko korzeni, poszukujący w rodzimym folklorze muzycznym dawnej tożsamości, czasem wręcz prowadzący działalność archiwistyczną, podczas której rejestrują ginące melodie i teksty, odtwarzają sposoby używania instrumentów oraz tajniki ich wyrobu.

Oczywiście, jednoznaczne odseparowanie od siebie obu gatunków ma jedynie charakter modelowy, gdyż działalność artystyczna wielu wykonawców wykracza poza tego typu demarkacje (rodzimy tricksterem jest zespół VooVoo czerpiący nie tylko z tradycji afrykańskich, ale koncertujący też z zespołami z Buriacji). Można jednak przyjąć, iż zasadnicza różnica między world music a muzyką folkową sprowadza się do tego, iż ta pierwsza pojawia się przede wszystkim jako rezultat przemieszczenia oraz wykluczenia, dlatego określa się ją mianem „muzyki imigranckiej” — pamiętając rzecz jasna o tym, jak bardzo zdyslokowały się obecnie pojęcia „swojskość” i „obcość” czy „zakorzenienie”. Nie jest to kategoria artystyczna, ale wydaje się, że definiowanie world music wyłącznie w obrębie dyskursu muzykologicznego niepotrzebnie zawęziłoby analizę zjawiska.

KONCERTY DLA KAMIKADZE

Antropologiczna próba oceny zjawiska world music w sposób nieuchronny musi prowadzić do odszukania początków tej muzyki. I do wskazania jednego źródła. Prekursorem zmian było wszak jamajskie reggae — ten splot muzyki i ideologii, który zawojował cały ówczesny Pierwszy Świat, czyli Zachód, a nawet i Drugi Świat, Wschód, bo przecież zespoły grające tę muzykę występowały także w PRL. Niezwykle istotnym czynnikiem (wyznaczającym jeden z najważniejszych aspektów rozumienia world music) jest to, że grunt pod triumfalny pochód reggae przygotowała imigracja czarnoskórych Jamajczyków na Wyspy Brytyjskie. W latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku bardzo chętnie przyjmował ich łaknący rąk do pracy przemysł. Kiedy kilkanaście lat później zaczęło dorastać pierwsze pokolenie jamajskich Anglików i Szkotów, atrakcyjną podporą dla ich tożsamości stała się muzyka. Najpierw zwrócono się w stronę utworów soul, ale ich miejsce stosunkowo szybko zajęła muzyka „prymitywna”, lecz jednak własna — reggae.

Początkowo muzyka ta zasiedlała te same rejony, co jej czarnoskórzy słuchacze, czyli przedmieścia i ubogie dzielnice wielkich aglomeracji. Kiedy jednak Chris Blackwell, Brytyjczyk urodzony i wychowany na Jamajce, szef Island Records, zaczął „wygładzać” surowe jamajskie piosenki, kiedy zarejestrował utwór *My Boy Lollipop* śpiewany przez jego jamajską służącą Millie, reggae wyszło z ciasnego getta. Naprawdę wielkim sukcesem okazały się nagrania grupy The Wailers, której przewodził charyzmatyczny Bob Marley. Kiedy Blackwell uświadomił sobie wielką siłę Marleya i spółki, za pięć tysięcy funtów szter-

lingów nabył prawa do rozpowszechniania ich najnowszej płyty, a muzyków wysłał w kilkumiesięczne tournée po Wyspach Brytyjskich. Przypadek sprawił, że międzynarodowy debiut The Wailers, płyta zatytułowana *Catch A Fire* — wystylizowana kształtem na wielką zapalniczkę — ukazała się na rynku podczas wielkich rasowych zamieszek w Wielkiej Brytanii w 1973 r. Album prawie natychmiast stał się obiektem kultowym, a drugi krążek The Wailers zatytułowano, raczej nie bez powodu, *Burning*. Chociaż Marley, okrzyknięty tymczasem prorokiem Rasta, wzywał do duchowej rewolucji, jego koncertom często towarzyszyły zamieszki uliczne. Kiedy on śpiewał *Burnin' and Lootin'*, tylko nieliczni słyszeli, że „płonąć mają złudzenia”³⁸. Nie dającym się przecenić rezultatem wielkiej promocji reggae było to, że czarnoskórzy Jamajczycy uznali ten rodzaj muzyki za swój autentyczny głos, znajdując w niej sposób na wyrażenie własnej, imigranckiej tożsamości.

Przypadek reggae na Wyspach Brytyjskich nie jest wyjątkowym zjawiskiem kulturowym, podobne procesy dają się zauważyć także w innych krajach Zachodu. Weźmy teraz pod uwagę rodowód obecności na starym kontynencie muzyki rai³⁹. Wśród wielu znaczeń słowa „rai” najczęściej wymienia się „opinie”, „punkt widzenia”, „osąd”. Początki tej muzyki sięgają lat dwudziestych i trzydziestych minionego stulecia, a wiążą się z migracją ubogiej ludności do miast na północy Algierii. Szczególne miejsce zajmuje tutaj Oran ze swoimi portowymi knajpami, w których powstał swoisty koktail kulturowy złożony z oddziaływań francuskich kolonizatorów, ludności arabskiej oraz wpływów hiszpańskich. W tamtym czasie rai bazowało na arabskiej poezji miłosnej i ludowej muzyce Beduinów.

Współczesne rai narodziło się jednak nieco później, w połowie XX wieku, kiedy jego twórcy, zapoznawszy się z jazzem, cza-czą i mambo, sięgnęli po nowe instrumenty (na przykład skrzypce i trąbkę) i nowe tematy. Warstwa tekstowa rai jest dzisiaj utożsamiana z postawą cyniczną, antyautoritarną, bliską w swej wymowie gorzkiemu przesłaniu bluesa. Jego wykonawcy śpiewają — posługując się dialektami języka arabskiego — o alienacji, życiu spletanym biedą, alkoholu, narkotykach, zakazanych fantazjach seksualnych. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych sięgnięto po środki wyrazu właściwe idiomowi muzyki zachodniej, w wyniku czego tradycyjne struktury melodyczne wygrywano zgodnie przy użyciu darbuki, gitary basowej, syntezatorów i zestawów perkusyjnych. Niemal każdy męski wokalista nazywał się wówczas przydomkiem „Cheb”, czyli „młody” (albo „Chaba”, „młoda”), co było nie tylko uznaną formą grzecznościowego odróżniania się od starszych śpiewaków „Shikh”, ale także podkreśleniem nowego podej-

³⁸ S. Gołaszewski, *Reggae-Rastafari*, Wydawnictwo Pomorze, Bydgoszcz 1990, s. 34.

³⁹ Informacje na temat genezy i rozwoju rai na podstawie: R. Skillbeck, *Rai-Music* (<http://assoc.wanadoo.fr> [03.02.2005]) oraz M. Schade-Poulsen, *Men and Popular Music in Algeria: The Social Significance of Rai* (<http://reenic.utexas.edu> [03.02.2005]).

ścia do muzyki i nowego, świadomego wyrażania tożsamości algierskiej młodzieży.

Oto bowiem na początku lat osiemdziesiątych arabska melodyka, rytmy ocierające się o rap i chwytliwe teksty dały tej muzyce rząd dusz wśród młodych ludzi krajów Maghrebu. Odtąd wykonawcy rai nie przygrywali już na wiejskich weselach, lecz zapełniali całe stadiony. Nie była to wszelako rozrywka zupełnie beztraska: tak zwani nieznani sprawcy zastrzelili Hasni Chekroune, jednego z najważniejszych wokalistów, zdemolowali studio Rasheed Baba Ahmeda specjalizujące się w nagraniach tej odmiany muzyki, a jego właściciela zamordowali. Nie bez powodu jedna z gwiazd rai nazywała swoje trasy koncertowe „Kamikaze Tour”, a Chaba Zahuana, kolejna muzyczna idolka, znana była wyłącznie ze swego ekspresyjnego, niskiego głosu — pod presją religijnego nakazu nigdy nie wystąpiła publicznie.

Wojna wypowiedziana muzyce rai przez islamskich fundamentalistów i bierność rządzącego w Algierii Frontu Wyzwolenia Narodowego doprowadziły do tego, że większość gwiazd tej muzyki przeniosła się do Francji. Nad Sekwaną mieszkało już kilka milionów imigrantów z Algierii, Maroka, Tunezji i to oni właśnie rozkochali się w fuzji popularnej muzyki arabskiej z rytmami współczesnego popu. Początkowo rai egzystowało we Francji, podobnie jak reggae na Wyspach Brytyjskich: w ukryciu, ograniczone do kręgu odbiorców etnicznych, pragnących nie tylko dźwiękowej rozrywki, ale i poczucia duchowej łączności z krajem przodków. Jednak w 1992 r. dyskotekowy hit „Didi” trafił na szczyt francuskich list przebojów, będąc tam pierwszą piosenką śpiewaną w jednym z arabskich dialektów. Tym, kto wyprowadził rai z getta „Beurs” (jak Francuzi nazywają imigrantów z Maghrebu) do świata mediów „Gauls” (czyli białych Francuzów), był Khaled Hadj Brahim, znany odtąd po prostu jako Khaled. To on w 1996 r. wypromował balladę *Aisha* — śpiewaną częściowo po francusku, częściowo po arabsku — która zawojowała cały świat, w tym także Polskę, gdzie pojawiła się jej lokalna wersja.

Obecność grup imigranckich i późniejsze pojawienie się „imigranckiej muzyki” odnotowujemy również w Stanach Zjednoczonych. I nie chodzi bynajmniej o gatunki grane pierwotnie przez czarnych — takie jak jazz czy blues — te bowiem tak silnie związały się z amerykańską kulturą popularną i właściwą jej muzyką, że przestano je określać jako napływowe. Wskazuje się wręcz na to, że właśnie „afrykański” element jest obecnie jej główną cechą dystynktywną. Mam na uwadze muzykę latynoską, której dzisiejsza silna pozycja wiąże się z trzema falami napływu do Stanów Zjednoczonych ludności hispanojęzycznej. W latach pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i siedemdziesiątych tworzyli ją kolejno uchodźcy z Porto Rico, Meksyku oraz Kuby. Proporcje demograficzne nie wszystko jednak w tym wypadku wyjaśniają, wystarczy zdać sobie sprawę z tego, że najpopularniejsza obecnie jest salsa, a więc muzyka grupy najmniejszej liczebnie, czyli Kubańczyków. Rolę żywej przepustki do kulturowego mainstreamu odegrała w tym wypadku młodzietka Gloria Estefan, która

jako pierwsza, już w połowie lat osiemdziesiątych nagrywała swoje piosenki w dwóch wersjach językowych: po hiszpańsku i po angielsku.

Jednym z ostatnich przejawów ogromnej żywotności world music — i wagi kultury popularnej dla tworzenia etnicznych tożsamości — jest bhangra. Jest to nazwa tradycyjnego stylu gry i tańca, który narodził się w Pendźbie, regionie zamieszkanym w większości przez Sikhów, a od dnia 15 sierpnia 1947 r. rozdzielonym granicą indyjsko-pakistańską. Współcześnie bhangra połączona została z idiomatyką hip-hopu, tanecznej elektroniki oraz... reggae. Ta nowa inkarnacja muzyczna podbiła najpierw serca słuchaczy w Indiach, a na początku ostatniej dekady XX wieku szybko upowszechniała się wśród sikhijskiej diaspory. Urodzony w Coventry Rajinder Rai, znany szerzej pod pseudonimem Panjabi MC, sprawił, że muzyka ta głośno zaznaczyła swoją obecność wśród imigrantów szukających szczęścia na Wyspach Brytyjskich.

Dlaczego tak się stało? Bhangra — poza zaspokajaniem potrzeby na własną muzykę w obcym środowisku — przynosi także teksty w języku pendźabi. Zwykle mają one charakter społeczny, wyrażają trudne doświadczenie migracji oraz jej społeczne i polityczne konsekwencje. Oto przykład ich poetyki: „And you came to England my friend/Abandoning your home, Panjab/People here value you/By the colour of your skin [...] /Your brothers were hung in the fight for freedom/Today, you humbly ask/For slavery!”⁴⁰. Anglia, czyli Vilayet, nie jest wymarzonym rajem imigrantów, dlatego zapewne coraz częstsze są opinie, wedle których bhangra stała się obecnie znakiem „rozwoju samoświadomości i coraz bardziej wyrazistej kultury młodych Brytyjczyków pochodzenia azjatyckiego”⁴¹.

MIĘDZY AGORĄ A GETTEM

Jakie nasuwają się w związku z tym wnioski? Nie ulega wątpliwości, że palestyński rap, serbski turbo-folk i różne odmiany world music zaistniały, gdy pojawiła się społeczna potrzeba uwydatnienia własnej etnicznej tożsamości. Jamajczycy oraz Sikhowie na Wyspach Brytyjskich, mieszkańcy krajów Maghrebu we Francji i Kubańczycy na terenie Stanów Zjednoczonych uczynili to, wiążąc wybrane wątki muzycznych tradycji przywiezionych ze swoich ojczyzn z popkulturowymi trendami estetycznymi, które dominowały w ich nowych ojczyznach. Reggae, bhangra, rai i salsa nie są więc ani jednoznacznie jamajskie, sikhijskie, arabskie czy kubańskie ani nie zasługują w pełni na określenie ich mianem muzyki brytyjskiej, francuskiej albo amerykańskiej. Coś zostało zagubione w tłumaczeniu, coś narodziło się w drodze, wiele elementów za-

⁴⁰ V. S. Kalra, *Vialyeti Rhythms. Beyond Bhangra's Emblematic Status to a Translation of Lyrical Texts*, „Theory, Culture and Society” 2000, t. 17, nr 3, s. 88.

⁴¹ L. Back, *New Ethnicities and Urban Culture: Racisms and Multiculture in Young Lives*, St. Martin's Press, New York 1996, s. 220.

pożyczono. Mamy tu do czynienia z muzyką imigrancką, z muzyką korzeni podciętych, a następnie powiązanych na nowo, już w innym miejscu i przy użyciu innych symboli oraz języków — taki właśnie charakter ma tożsamość coraz większej rzeszy ludzi przemieszczających się między różnymi poziomami światowej globalizacji. A choć ani Serbowie, ani Palestyńczycy imigrantami nie są — pamiętajmy o poczynionym już wcześniej zastrzeżeniu — to oni również „otworzyli” swoją kulturę na popkulturowe wpływy, nowe muzyczne jakości wykorzystując do lokalnych celów i realizacji partykularnych, etnicznych interesów.

Czy można uznać, że mamy tutaj do czynienia z tym, co Ulf Björklund w 1989 r. nazwał „transnacionalizmem od dołu”⁴²? Określenie to odnosiło się do relacji między elementami lokalnymi i translokalnymi, do poziomów, na których codzienne życie w danym regionie spleta się z wielkimi procesami globalnymi. W tym ujęciu nawet region bardzo lokalny i zmarginalizowany — przez ekonomię czy konflikt militarny — pozostaje częścią globalnej ekumeny. Jak się wydaje, taka perspektywa odnosi się przede wszystkim do grup imigranckich, w których obserwuje się procesy nakierowane na podtrzymywanie choćby symbolicznego kontaktu z rodzimą społecznością. Ważną częścią tak pojmowanych „transnarodowych przestrzeni społecznych” są różnego typu organizacje i działania, które tworzą więzi przekraczające granice państwowe. Jestem przekonany, że w ich skład można zaliczyć opisane odmiany muzyki imigranckiej. (Dodajmy, że w ten sposób dokonuje się dekonstrukcja pojęcia diaspora, która ma odąd wspierać się na tożsamości budowanej zarówno na doświadczeniach lokalnych, jak i transnarodowych, a jej społeczna *praxis* lokuje się w przestrzeni kreolizacji, *bricolage’u*, kulturowej translacji oraz hybrydyczności⁴³).

Na niezwykle istotny, w mojej opinii, kulturowy sens opisywanych w tym tekście zjawisk zwraca uwagę Ralf Dahrendorf⁴⁴. Podejmując ogólny wątek migracji, zdecydowanie wskazuje on na to, że obecnie jej skala jest zupełnie inna niż wcześniej, a cel zdecydowanie mniej jasny. Jednym ze sztandarowych do niedawna sposobów na rozwiązanie kwestii migrantów, był mechanizm *melting pot* w Stanach Zjednoczonych. Kłopot polega na tym, jak zauważa Dahrendorf, że obywatele tego kraju dzisiaj przestali być tylko Amerykanami, a stali się Afro-, Ibero- czy Italoamerykanami. Wiele procesów w tym kraju (a także w Izraelu, gdzie imigranci z Rosji mają swoje oddzielne organizacje i ugrupowania polityczne) wskazuje na to, że zawartość etnicznego tygla uległa rozwarstwieniu. Słabnące coraz bardziej mechanizmy i narzędzia asymilacji, takie jak wspólny

⁴² Za: M. Povrzanović Frykman, *Transnational Perspective in Ethnology: From „Ethnic” to „Disaporic” Communities*, w: M. Povrzanović Frykman (red.), *Transnational Spaces: Disciplinary Perspectives*, Malmö University, Malmö 2004; T. Faist, *The Volume and Dynamics of International Migration and Transnational Social Spaces*, Clarendon–Oxford University Press, Oxford–New York 2000, s. 200.

⁴³ S. Vertovec, R. Cohen, *Introduction*, w: S. Vertovec, R. Cohen (red.), *Migration, Diasporas and Transnationalism*, Edward Elgar, Cheltenham UK–Northampton, MA 1999.

⁴⁴ R. Dahrendorf, *Jeśli nie asymilacja...*, „Gazeta Wyborcza”, 24–26 grudnia 2004.

język, armia czy konstytucja, sprawiają, że pytanie o przynależność staje się jedną z kluczowych kwestii wielu mieszkańców współczesnego świata, a także przedmiotem gorączkowych dociekań wielu badaczy. Dahrendorf przekonuje, że wyzwaniem dla teraźniejszych społeczeństw jest stworzenie warunków do współobecności sfery publicznej — w której uczestniczą wszyscy — ze sferą prywatną, w której dominuje kulturowa rozdzielność. Podniesione przezeń hasło „Osobno, lecz równi” oznacza, że przestrzeń publiczną buduje się na fundamencie wartości uzgodnionych, przestrzeń prywatną zaś przeznaczają na domenę różnorodności.

Na pewno pomysł Dahrendorfa nie jest zupełnie oryginalny, wyraźnie porównują w nim chociażby echa Rorty’owskich rozważań dotyczących prywatnej ironii i publicznej solidarności (oskarżane o idealizm) czy Habermasowska wizja wspólnej przestrzeni publicznego dialogu (krytykowana za patriarchalizm), ale jego przełożenie na praktykę społeczną — zwłaszcza w obliczu spiętrzających się niemal wszędzie różnic etnicznych — rzeczywiście jawi się jako pilne zadanie, wyzwanie o charakterze globalnym (a być może nawet jako pierwszy sprawdzian dla postulowanej coraz częściej „antropopolityki”). Maltkontentom głoszącym, że tego rodzaju idea jest w istocie mało realna (patrz aktualne spory o symbole religijne w szkołach publicznych we Francji), można dać pod rozwagę zamieszczone tu przykłady. Palestyński rap, serbski turbo-folk, reggae, bhangra, rai, salsa i inne jeszcze odmiany muzyki świata świadczą o tym, że możliwy jest dialog między publicznymi a prywatnymi wartościami, między publicznymi a prywatnymi symbolami, między publiczną agorą a prywatnym gettem. Warunki bardzo sprzyjające takiemu dialogowi stwarza środowisko kultury popularnej. „Bez względu na to, czy żądają szacunku, zjednoczenia czy wolności; czy śpiewają o radościach seksu czy cierpieniach narkotykowego uzależnienia — pisze znawczyni izraelskiego rapu Loolwa Khazoom — czy są roześmiani czy śmiertelnie poważni, hip-hopowcy dają Żydom, Arabom i wszystkim innym grupom etnicznym płaszczyznę wyrażenia samych siebie”⁴⁵. Najwyższy to już czas, by zobaczyć w kulturze popularnej coś więcej niż figle Kaczora Donalda, grymasy Rocky’ego i biust Pamelii Anderson — wszystkie fałszywe i na niby.

POP-CULTURE AND ETHNICITY

Summary

Popular culture is that aspect of modern cultural changes which is often ignored or dismisses — especially those which occur in relation to ethnicity. That view largely stems for a general attitude to pop culture which can be generally defined as conclusion stemming from the Frankfurt school. That is a view which is false and restrictive.

⁴⁵ L. Khazoom, *Israeli Rappers Prove Hip-Hop Will Translate to Any Language*, „The Boston Globe”, 1 kwietnia 2004, www.boston.com.

Popular culture belongs to the same class of concepts as, for example, medieval or French culture and therefore it deserves the same consideration.

The article argues in favour of the view whereby popular culture currently constitutes a permanent and irremovable element of the day-to-day cultural landscape at the beginning of the 21st Century. It is also one of the most important building blocks which create ethnic identity. Examples which support this thesis are the diverse musical practices — Japanese visual rock, Palestine and Israeli rap, Serb turbo-folk as well as selected kinds of music from around the world, such as reggae and bhangra in Britain, rai in France and salsa in the United States. These manifestations of pop culture perfectly show the pop cultural foundations of today's ethnicity in various parts of the world.

Key words/słowa kluczowe

popular culture / kultura popularna; ethnicity etniczność; Japanese visual rock / japoński visual rock; Palestinian rap / palestyński rap; Serbian turbo-folk / serbski turbo-folk; world music / muzyka świata