

<https://doi.org/10.12797/RM.01.2017.01.10>

KAROLINA GOLEMO¹

MUZYKA W RELACJACH MIĘDZYKULTUROWYCH

Słowa kluczowe: muzyka, kultura, kreolskość, postkolonializm, muzyka świata, flamenco, relacje międzykulturowe

Celem tego krótkiego szkicu jest próba zaprezentowania twórczości muzycznej jako obszaru, w którym wyraża się dynamika relacji międzykulturowych. Każda kreacja artystyczna, poza immanentnymi walorami natury estetycznej, niesie w sobie także ładunek emocjonalny, będący odzwierciedleniem pewnego sposobu odczuwania i rozumienia świata. Społeczno-kulturowa funkcja artysty polega w dużym stopniu na zaskakiwaniu odbiorców, przekraczaniu barier, przełamywaniu granic, wyprzedzaniu naturalnego biegu wydarzeń, łączeniu i zestawianiu tego, co pozornie odległe i przeciwstawne. Artyści „tworzą wizje nowych form ładu społecznego łatwiej i szybciej niż uczeni czy społecznicy”². Muzyka, jako jedna z form artystycznego wyrazu, umożliwia budowanie płaszczyzny spotkania dla różnego rodzaju prądów, wpływów i inspiracji pochodzących z różnych kręgów kulturowych. Uniwersalny język muzyki stwarza okazję do dialogu, mediacji, kreowania nowych międzykulturowych przestrzeni porozumienia. Fuzja elementów płynących z odmiennych kulturowo kontekstów przynosi w rezultacie nową jakość, pojawiają się nowe gatunki muzycznej ekspresji. Fenomen międzykulturowości w muzyce można ukazać na przykładzie zarówno konkretnych gatunków muzycznych (np. flamenco), terenów słynących z muzycznego eklektyzmu (np. Wyspy Zielonego Przylądka), jak i w szerszej perspektywie „pogranicza kulturowego”, w nawiązaniu

¹ Dr; Uniwersytet Jagielloński, Instytut Studiów Międzykulturowych;
e-mail: karolina.golemo@uj.edu.pl.

² E. Krawczak, *Sztuka w perspektywie socjologicznej*, [w:] *Wprowadzenie do socjologii kultury*, red. M. Filipiak, Lublin 2009, s. 242.

do muzycznej twórczości imigrantów i ich potomków. Ważna jest także rola muzyki w procesie koncyliacji społeczeństw o przeszłości kolonialnej (i kolonizatorskiej), co obrazują na przykład współczesne relacje Portugalii z jej byłymi koloniami.

KULTURA WYRAŻANA W DŹWIĘKACH. SPOŁECZNO-KULTUROWE FUNKCJE MUZYKI

Muzyka, w jej przeróżnych formach uwarunkowanych kulturowo, od zawsze była ważnym środkiem ekspresji człowieka. Trudno bowiem wskazać taką społeczność ludzką (biorąc pod uwagę te znane i opisane przez badaczy), w której praktyka muzyczna nie stanowiłaby jednej z form artystycznej aktywności³. Każde miejsce w przestrzeni ma swoje sonoryczne tło, warstwę przeplatających się ze sobą dźwięków i ciszy, pochodzących z dwóch głównych źródeł: natury i działalności człowieka (czyli lokujących się w sferze kultury). Także i muzyka, w najbardziej szerokim rozumieniu jako „krajobraz dźwiękowy”, może wypytywać ze środowiska naturalnego (mówi się metaforycznie o muzyce w odniesieniu do śpiewu ptaków, szumu wiatru, szelestu liści, szumu fal, stukotu kropel deszczu etc.), wiązać się z otoczeniem technologicznym człowieka (można mówić o swoistej muzyce miasta, mając na myśli odgłosy, dźwięki, sygnały emitowane przez różnego rodzaju pojazdy, maszyny etc.). Jak pisze Carlos Alberto Augusto, „krajobraz dźwiękowy, jego hałasy, jego cisze, jego muzyka, jego różne dźwięki, są narzędziem poznania i analizowania otaczającego nas świata”⁴. Wreszcie,

³ J.M. Bettencourt da Câmara, *O essencial sobre a música tradicional portuguesa*, Lisboa 2001, s. 49.

⁴ C.A. Augusto, *Sons e Silêncios da Paisagem Sonora Portuguesa*, Lisboa 2014, s. 89 (W całym niniejszym artykule, jeśli nie zaznaczono inaczej, przekłady pochodzą ode mnie – K.G.). Autor pisze między innymi o „designie dźwiękowym” jako o zapomnianym i mało studiowanym, choć ważnym elemencie przestrzeni życiowej człowieka. Używa też pojęcia „środowisko dźwiękowe”, a także postuluje wzmocnienie studiów i dążenie do zachowania, podtrzymania „dźwiękowego dziedzictwa” każdej z kultur (*ibidem*, s. 90–92). Z kolei Sebastian Bernat zwraca uwagę na to, iż krajobrazy dźwiękowe (*soundscape*s) to „zróżnicowana jakościowo warstwa krajobrazu, wyodrębniana na podstawie dźwięków, charakteryzująca się ulotnością i dużą wrażliwością na zmiany”; zob. S. Bernat, *Turystyka dźwiękowa jako nowa forma turystyki zrównoważonej*, „Zeszyty Naukowe Turystyka i Rekreacja” 13(1), 2014, s. 26.

muzyka w najściślejszym znaczeniu – które zostało przyjęte w tym eseju – to owoc artystycznej kreacji człowieka. W tym ujęciu, podobnie jak inne wytwory sztuki, „nie jest darem natury, ale zjawiskiem konstruowanym na przestrzeni historii poprzez działania (*les pratiques*)”⁵.

W ciągu stuleci powstało wiele ujęć i definicji muzyki; nad jej społeczno-kulturową rolą zastanawiali się filozofowie, socjologowie, antropologowie, muzykolodzy, etnomuzykolodzy. Część z tych definicji koncentruje się wokół stanów ducha i przyjemnych doznań wywoływanych obcowaniem z muzyką. Dla Jeana-Jacques’a Rousseau jest ona sztuką „łączenia dźwięków w sposób przyjemny dla ucha”, dla Gottfrieda W. Leibniza „percypowaniem dźwięków z uczuciem przyjemności”, a dla Immanuela Kanta – „piękną grą uczuć”, „sztuką piękną i przyjemną”, wywołującą „napięcie zmysłu”⁶. Arthur Schopenhauer określał natomiast muzykę jako „cudowną sztukę tonów”, a Richard Wagner przekonywał, że „muzyka jest kobietą”, odnosząc się do kobiecej natury przepętnionej miłością „bezgranicznie się oddającą”⁷. Barbara Jabłońska, przywoławszy także inne teoretyczne koncepcje muzyki autorstwa wybitnych myślicieli (do pewnego etapu w historii – wyłącznie mężczyzn), dodaje, iż może być ona „ucieleśnieniem ducha”, a także sposobem „uchwycenia istoty świata, nieskończoności i wszelkich idei”⁸. Doświadczenie muzyki jest odpowiedzią na potrzeby ludzkie lokujące się na samym wierzchu piramidy Abrahama Maslowa: twórcze, poznawcze, estetyczne, samorealizacyjne⁹. Muzyka zaspokaja potrzebę piękną, poczucia symetrii, doskonałości, silnych emocji, zachwytu, wstrząsu zmysłowego¹⁰. Doznania i odczucia wywoływane przez muzykę są skorelowane przede wszystkim z doświadczeniem indywidualnym, na poziomie jednostki. Aby mogły stanowić bazę dla budowania więzi i być wspólnym punktem odniesienia, muszą być intersubiektywnie podzielane, umiejscowione w kulturowo określonej przestrzeni. Jak pisze Jabłońska, „przeżycia estetyczne wielu jednostek stają się płaszczyzną wspólnie podzielanego

⁵ N. Heinich, *La sociologie de l’art*, Paris 2008, s. 46.

⁶ B. Jabłońska, *Socjologia muzyki*, Warszawa 2014, s. 19.

⁷ *Ibidem*, s. 20.

⁸ *Ibidem*.

⁹ A także potrzeba „samotranscendencji”, doświadczenia wyższych stanów duchowych, docierania do głębi własnego „ja”, które można osiągać między innymi dzięki kontaktowi ze sztuką; por. J. Gibas, *Życie. Następnym poziomem. Coaching transpersonalny*, Gliwice 2015, s. 7.

¹⁰ B. Jabłońska, *Socjologia...*, *op. cit.*, s. 31.

świata w sensie schützowskim¹¹. W ujęciu Alfreda Schütza tworzenie muzyki to zawsze specyficzna sytuacja wielowymiarowości czasu symultanicznie przeżywanego przez ludzi w procesie twórczym. Działający muzycy wspólnie doświadczają jednocześnie czasu zewnętrznego (w relacji do publiczności) i wewnętrznego (w relacji między sobą). Jak pisze Schütz,

każdy z nich poprzez wzajemne słuchanie siebie oraz poprzez protencje i antycypacje, musi przewidzieć każdy zwrot interpretacyjny „drugiego”, jak również w każdej chwili musi być przygotowany do roli głosu wiodącego lub akompaniującego.

Relacja twarzą w twarz pozwala muzykom na podzielenie „żywej terażniejszości strumienia świadomości »drugiego«”¹², umożliwia też „wzajemne podzielenie w czasie wewnętrznym przepływu doświadczenia »innego«, poprzez wspólne przeżywanie żywej terażniejszości, poprzez doświadczanie tej wspólnotowości pod postacią »myk«”¹³. Można przyjąć, że ten schützowski „drugi” czy „inny”, którego doświadczamy we wspólnym praktykowaniu muzyki, może być zarówno przedstawicielem naszej kultury, a więc wyrazicielem pewnego kulturowego uniwersum znanego obu stronom, jak i reprezentantem bardziej odległych kulturowych światów. Pierwszy przypadek dobrze obrazuje przykład muzyki z Cabo Verde, a drugi – fenomen wieloetnicznej orkiestry w Rzymie, które opisuję w dalszej części tekstu. Warto dodać, że Schütza interesował „szczególny charakter wszystkich interakcji społecznych wiążących się z procesem muzycznym”, gdyż – jak utrzymywał – badanie tych relacji może pozwolić na „adekwatny wgląd w inne formy stosunków społecznych”, które do tej pory badaczy nie zajmowały¹⁴. Analizowanie społecznego kontekstu tworzenia i wykonywania muzyki byłoby więc swego rodzaju preludium do zagłębienia się w inne typy interakcji między ludźmi. To spojrzenie na muzykę z perspektywy społeczno-kulturowej ukazuje inny jej wymiar niż w podejściu praktykowanym przez muzykologów, analizujących dzieło muzyczne jako tekst kultury, wytwór kultury symbolicznej, niejako w oderwaniu od jego społecznego podłoża. Uwypuklenie socjologiczno-kulturoznawczego wymiaru w badaniach nad

¹¹ *Ibidem*, s. 37.

¹² A. Schütz, *Wspólne tworzenie muzyki. Studium relacji społecznych*, [w:] idem, *O wielości światów. Szkice z socjologii fenomenologicznej*, Kraków 2008, s. 238.

¹³ *Ibidem*, s. 239.

¹⁴ *Ibidem*, s. 225.

muzyką wypływa z założenia, że w centrum procesu jej tworzenia, przekazywania i odbioru zawsze znajduje się człowiek: kompozytor, wykonawca i ten, kto „zażywa” muzyki, korzysta z niej i nią się delectuje¹⁵.

Muzyka może pełnić różne funkcje: estetyczną, hedonistyczną, poznawczą, komunikacyjną, integracyjną, więziotwórczą. Z perspektywy relacji międzykulturowych najbardziej istotne wydają się te zakładające wejście w interakcję. Jak wskazuje portugalska etnomuzykolożka Susana Sardo, w społeczeństwach borykających się z kolonialną przeszłością i wypływającą z niej imigracyjną terażniejszością twórczość muzyczna spełnia także ważną rolę w procesie koncyliacji¹⁶. Muzyka może więc stać się narzędziem międzykulturowej mediacji i dialogu, do czego powrócę jeszcze w dalszej części artykułu. Wielu badaczy podkreśla rolę muzyki jako narzędzia komunikacji i integracji w grupie. Luciano Galliano w swoim *Słowniku socjologicznym* zwraca uwagę na specyficzne społeczne funkcje muzyki, jakimi są m.in. komunikowanie i ekspresja uczuć zbiorowych¹⁷. Muzyka, jak pisze inny włoski socjolog, Franco Ferrarotti, może stać się środkiem ekspresji i „integracji emocjonalnej” różnych grup czy ruchów społecznych, które traktują twórczość muzyczną jako punkt odniesienia dla określania własnej tożsamości. Jako przykład podaje ruchy młodzieżowe, często kontrkulturowe¹⁸. Według Doris Stockmann „wydarzenia dźwiękowe pełnią funkcję pośredniczącą między nadawcą i odbiorcą i są nośnikami relacji komunikacyjnych”¹⁹. Susanne Langer zwraca z kolei uwagę na to, że funkcja komunikacyjna muzyki wyraża się nie tyle w przekazywaniu pewnych treści, ile w komunikowaniu emocji i pobudzaniu zmysłów²⁰. Stanisław Ossowski podkreśla komunikacyjny i wspólnotowy wymiar życia muzycznego, twierdząc, że dzięki muzyce możliwe jest porozumienie między uczestnikami procesu muzycznego; dzieło muzyczne uosabia bowiem „niewidzialną” wspólnotę²¹. W ujęciu antropologicznym muzyka stanowi bardzo istotny czynnik integracji społecznej, ponieważ zaspokaja potrzebę udziału w czymś, co bliskie, znajome, podzielane przez ogół. Daje jednocześnie uczucie pewności, bezpieczeństwa

¹⁵ Zob. M. Gammaitoni, *La funzione sociale del musicista*, Roma 2004, s. 60.

¹⁶ S. Sardo, *Proud to be Goan: memórias coloniais, identidades póscoloniais e música*, „Revista Migrações” 7, 2010, s. 55–71.

¹⁷ Zob. L. Galliano, *Dizionario di Sociologia*, Torino 2006, s. 37.

¹⁸ F. Ferrarotti, *Rock, rap e l'immortalità dell'anima*, Napoli 1997.

¹⁹ B. Jabłońska, *Socjologia...*, op. cit., s. 22.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*, s. 35.

związanego z przynależnością do grupy, z którą łączy jednostkę wspólnota wartości, styl życia i formy artystycznego wyrazu. Muzyka pozwala więc na ciągłe potwierdzanie i odnawianie solidarności grupowej i zmniejsza społeczne dystanse²². José Bettencourt da Câmara uzupełnia obraz społeczno-kulturowych funkcji muzyki, dodając m.in. dialog z bytami ponadnaturalnymi, wyrażanie erotycznego pobudzenia, łagodzenie trudu pracy czy wyrażanie protestu przeciwko ciężkim warunkom życia²³. Należy także pamiętać o roli ideologicznej i propagandowej muzyki, wykorzystywaniu jej do celów politycznych, nie tylko w systemach autorytarnych (faszystowskie Włochy, frankistowska Hiszpania, salazarowska Portugalia etc.), ale również w szerszym kontekście różnych typów władzy.

Zdaniem Antonia Serravezzy każde socjologiczne studium muzyki i muzyków powinno wypływać z podstawowego założenia, że życie muzyczne (*la vita musicale*) bierze swój początek ze społecznego przeżywania (*vissuto sociale*, dosł. ‘z tego, co społecznie doświadczane, przeżyte’). Serravezza przekonuje, że takie nastawienie pozwala wyjść poza „metafizyczną spekulację”, która często towarzyszy refleksji nad sztuką²⁴. Luigi Del Grosso Destreri mówi z kolei o tak zwanej muzykalizacji (*musicalizzazione*) naszych społeczeństw²⁵. Muzyka akompaniuje człowiekowi w jego codziennym funkcjonowaniu, choć ten aspekt dźwiękowy otaczającej nas przestrzeni może być bardziej lub mniej świadomie odczuwany. Biorąc pod uwagę powszechną dziś komercjalizację muzyki, jej utowarowienie (w rozumieniu Theodora Adorna) i wykorzystanie do celów marketingowych, można nawet mówić, że „współcześnie mamy do czynienia z tyranią dźwięku”²⁶. Tak zwana muzyka ambient, postrzegana jako „element dźwiękowego krajobrazu”²⁷, towarzyszy ludziom w większości miejsc publicznych, takich jak

²² A.P. Merriam, *Antropologia della musica*, Palermo 1983, cyt. za: M. Gammaitoni, *Uno studio di caso: Orchestra di Piazza Vittorio e la funzione sociale della musica*, [w:] *Persone e migrazioni. Integrazione locale e sentieri di co-sviluppo*, red. M. Ambrosini, F. Berti, Milano 2009, s. 188.

²³ J.M. Bettencourt da Câmara, *O essencial...*, *op. cit.*, s. 49–50.

²⁴ A. Serravezza, *Sulla nozione di esperienza musicale*, Bari 1971, s. 125. Podobne stanowisko prezentuje Ewa Krawczak: „rozważania o związkach sztuki z życiem społecznym pokazują, że sztuka nie jest ani jego sublimacją, ani też nie pozostaje na marginesie życia społecznego”, E. Krawczak, *Sztuka...*, *op. cit.*, s. 242.

²⁵ L. Del Grosso Destreri, *La Sociologia, la musica, le musiche*, Milano 1988, s. 9.

²⁶ B. Jabłońska, *Socjologia...*, *op. cit.*, s. 198.

²⁷ C.A. Augusto, *Sons...*, *op. cit.*, s. 64.

galerie handlowe, sklepy i punkty usługowe, lokale (bary, restauracje), dworce czy stacje metra, a nawet poczekalnie w przychodniach. Choć to muzyczne tło, swoista dźwiękowa tapeta, której celem jest w sposób mało inwazyjny uprzyjemnić przebywanie w jakimś miejscu, ma dziś charakter zglobalizowany (zabieg muzycznego uatrakcyjniania komercyjnych przestrzeni wygląda podobnie w wielu różnych punktach globu, wszędzie słychać muzykę podobnego typu), istnieją również obszary słynące ze szczególnej oferty muzycznej, dźwiękowej wizytówki, która stała się znakiem rozpoznawczym danego miejsca²⁸. Oferta ta bywa bardzo różna: od muzyki tradycyjnej, folklorystycznej, charakterystycznej dla danego regionu, często niszowej, po gatunki z dziedziny muzyki klasycznej czy jazzu, powszechnie rozpoznawalne i uznane jako uniwersalne muzyczne dobro. Skutecznym narzędziem promocji może być podkreślanie odmienności danego regionu poprzez jego muzyczną wyjątkowość; ma to miejsce na przykład we Wspólnocie Autonomicznej Galicji, która między innymi dzięki swojej muzyce (typowe dla regionu instrumentarium²⁹, specyficzne brzmienia, ciężące bardziej ku muzyce irlandzkiej czy bretońskiej) zdecydowanie odróżnia się od reszty Hiszpanii i tym przyciąga przyjezdnych. Z jednej strony jest to strategia rozwoju i promocji regionu, ale z drugiej – sposób na ożywienie własnych tradycji, przechowanie lokalnego dziedzictwa muzycznego.

Rozwój i rozprzestrzenianie się muzyki zazwyczaj przebiegały swobodnie i bardziej spontanicznie w porównaniu z innymi dziedzinami sztuki. Milena Gammaitoni, podejmując myśl Enrica Fubinięgo, zwraca uwagę, że literatura, malarstwo, architektura były rozpowszechniane poprzez hermetyczne, akademickie kanały transmisji, bardziej niezależne od wpływów środowisk „nieuczonych”³⁰. Natomiast muzyka częściej łączyła w sobie zarówno oddziaływania pochodzące z obszaru kultury wysokiej, z tak zwanych wyższych sfer, jak i impulsy płynące z tradycyjnych kręgów ludowych. Przepływowość i mobilność elementów i wzorów muzycznego świata: w sensie wertykalnym (w czasie – z pokolenia na pokolenie) oraz horyzontalnym

²⁸ Może to być na przykład fado, nieustannie „wylewające się” z barów, restauracji czy sklepów w lizbońskiej dzielnicy Alfama, albo muzyka Fryderyka Chopina, sącząca się z głośników ustawionych w miejskim parku w Dusznikach-Zdroju, gdzie 16-letni kompozytor przyjechał na kurację i swoje pierwsze zagraniczne koncerty.

²⁹ W muzycznym repertuarze Galicji pobrzmiewają dźwięki instrumentów takich, jak *gaita galega* (typ kobzy), *pandereta* (rodzaj tamburynu, po polsku dość myląco nazywany „bębenkiem baskijskim”) czy *zanfona* (celtycka harfa).

³⁰ M. Gammaitoni, *Uno studio...*, *op. cit.*, s. 187.

(w przestrzeni – pomiędzy różnymi krajami, społecznościami), powoduje, że muzykę da się zdefiniować jako pewien uniwersalny język. Jest to kod na tyle abstrahujący od uwarunkowań kulturowych i narodowych jej twórców i określonego kontekstu społecznego, że umożliwia międzykulturową komunikację. Zwracał na to uwagę także Theodor Adorno, gdy pisał, że „nawet odległe od siebie cywilizacje są w stanie porozumieć się poprzez muzykę”³¹. Postrzegając twórczość muzyczną jako pole dialogu i przestrzeń przełamywania barier, trudno więc zgodzić się z tezą Johana Huizingi, który stwierdził w swojej klasycznej pracy, że „każda kultura ma swoją własną konwencję muzyczną i ucho ludzkie wytrzymuje zazwyczaj tylko te formy akustyczne, do których przywykło”³². Mobilność elementów muzycznego świata, dźwiękowe fuzje będące owocem międzykulturowych muzycznych eksperymentów czy choćby popularność tak zwanej „muzyki świata” pokazują, że „ucho ludzkie” – by kontynuować metaforę Huizingi – jest także uchem poszukującym nowych wrażeń, nieznanych dotąd dźwiękowych doznań. A zatem chce i potrafi wychodzić poza konwencje i schematy, do których przyzwyczała je kultura pochodzenia.

FLAMENCO – LABORATORIUM MUZYCZNYCH FUZJI

Flamenco, emblemat współczesnej kultury andaluzyjskiej, jest gatunkiem muzycznym doskonale uosabiającym międzykulturowość. To muzyczno-wokalno-taneczne zjawisko jest bowiem owocem muzycznych fuzji, które zachodziły na przestrzeni kilku wieków przeobrażeń kultury romskiej. Nie zagłębiając się w ten fenomen (który został już wielokrotnie opisany w literaturze i nadal pozostaje obiektem interdyscyplinarnych badań), warto wskazać na cechy świadczące o flamenco jako rezultacie relacji międzykulturowych. Nie ma zgodności wśród badaczy co do genezy tego gatunku, do dzisiaj bowiem ścierają się ze sobą dwie koncepcje: *tesis gitanista* i *tesis andalusista*.

Wedle pierwszej flamenco byłoby specyficznym wytworem kultury romskiej i nie powinno się go odczytywać jako części folkloru andaluzyjskiego. Wedle drugiej tezy jest ono właśnie zaliczane do dziedzictwa

³¹ T.W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino 1971, s. 189.

³² J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985, s. 265.

andaluzyjskiego; zwolennicy tego podejścia wskazują, że powstało ono na terytorium Andaluzji i jego twórcy czerpali z bazy, jaką dawały inne gatunki muzyki andaluzyjskiej. I chociaż to Romowie nadali flamenco jego wyjątkową formę (nosi wyraźne ślady kultury romskiej), to jednak odróżnia się ono od innych form muzycznych praktykowanych przez Romów w pozostałych częściach Hiszpanii i Europy (a więc niezaprzeczalny jest tu wpływ lokalnego, rdzennego folkloru Andaluzji).

Współcześnie te dwa podejścia przenikają się, a badacze flamenco doszukują się w jego powstaniu bardzo wielu oddziaływań z różnych części świata; odczuwalne są w nim bowiem wpływy perskie, indyjskie, betycko-romańskie, bizantyńskie, gregoriańskie, żydowskie, afrokubańskie, południowoamerykańskie czy hiszpańskie spoza Andaluzji³³. Jak twierdzi Jadwiga Romanowska, przytaczając opinie badaczy flamenco, kluczem do jego zrozumienia jest pojęcie „transkulturowej hybrydyzacji”³⁴. Gatunek ten nazywa ona „produktem dwuznaczności i kontrastów”, które cechowały dziewiętnastowieczną Andaluzję, i przywołuje słowa Gerharda Steingressa, że flamenco było rezultatem romantycznej fascynacji kulturą cygańską, a także owocem modernizmu, nowego miejskiego folkloru, artystyczną manifestacją głębokiego rozdarcia kultury tradycyjnej³⁵. Zdaniem Romanowskiej kultura flamenco posiada „transgresyjny charakter”³⁶ – i tym chyba należy tłumaczyć pewną immanentną zdolność gatunku do transformacji i twórczego rozwoju, z wykorzystaniem heterogenicznych wpływów kulturowych. Dowodem na tę plastyczność flamenco może być powstawanie jego współczesnych odmian, w nurcie *flamenco nuevo* czy *flamenco post-moderno*, którego doskonałym ucieleśnieniem jest na przykład taneczna ekspresja Israela Galvana³⁷, eksperymentującego z tradycją i podejmującego grę znaczeniową z klasyczną formą *flamenco puro*. Do innych muzycznych eksperymentów na bazie flamenco można zaliczyć choćby twórczość

³³ G. Herrero, *De Jerez a Nueva Orleans. Análisis comparativo del flamenco y del jazz*, Granada 1991, s. 28–32.

³⁴ J. Romanowska, *Nuevo flamenco – między tradycją a transgresją. O poszukiwaniu nowych wymiarów ruchu w twórczości Israela Galvana*, [w:] *Transgresja w kulturze*, red. T. Paleczny, J. Talewicz-Kwiatkowska, Kraków 2014, s. 94. Zob. także G. Steingress, *Flamenco Postmoderno: Entre tradición y heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico (Escritos 1989–2006)*, Sewila 2007.

³⁵ *Ibidem*, s. 94.

³⁶ *Ibidem*, s. 95.

³⁷ Zob. *ibidem*, s. 95–97 i n.

popularnego od wielu lat zespołu Chambao czy Conchy Buiki. Ta ostatnia artystka, o korzeniach gwinejskich (z Gwinei Równikowej), ale urodzona na Majorce i wychowana wśród tamtejszej społeczności romskiej, w charakterystycznym dla siebie stylu miesza flamenco z soulem, jazzem, a także typowym dla regionu Andaluzji gatunkiem *copla andaluza*.

SPOTKANIE MUZYCZNYCH ŚWIATÓW. KREOLSKOŚĆ W MUZYCE CABO VERDE

Wyspy Zielonego Przylądka mogą być doskonałym przykładem muzycznego eklektyzmu, który stał się rezultatem spotkania na jednym terytorium różnych wpływów kulturowych. Dziedzictwo Wysp można określić mianem kultury kreolskiej, w ujęciu zaproponowanym przez Ulfa Hannerza³⁸. Badacz ten definiuje kultury kreolskie jako „te, które w jakiś sposób wykorzystują dwa (lub więcej) historyczne źródła, pierwotnie nierzadko bardzo od siebie różne”. Świat skreolizowany to według niego „świat ruchu i mieszania się”. Hannerz opisuje też proces kreolizacji i związane z nim wyłanianie się „nowych syntez zdolnych do istnienia”³⁹. Także i język, którego używa się na terytorium Wysp, nazywany jest kreolskim (*crioulo/kriolu*). Słychać w nim portugalską podstawę i odniesienia do języka byłych kolonizatorów, ale jest jednocześnie bogaty w słowa pochodzenia afrykańskiego. Kulturowa spuścizna Cabo Verde przynależna jest więc obu kontynentom: Europie i Afryce. W twórczości muzycznej Kabowerdeńczyków można odnaleźć również oddziaływania brazylijskie i antylskie (np. *zouk*). To jedyne w swoim rodzaju „muzyczne pomieszanie” (*miscigenação*⁴⁰ *musical*) przejawia się w bogactwie stylów i gatunków muzyki, jaką tworzą mieszkańcy archipelagu. Wielość rodzajów muzycznych przybyłych na Wyspy z różnych stron świata i ich często złożona geneza sprawiają, że trudno precyzyjnie określić etniczny rodowód poszczególnych form, pośród których występują: *batuque*, *colá*, *coladeira*, *funaná*, *morna*, *zouk*, *kizomba*, *semba*, *mazurka*. Wśród młodego pokolenia *Cabo-verdianos* popularny jest także rap

³⁸ U. Hannerz, *Skreolizowany świat*, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2006.

³⁹ *Ibidem*, s. 291.

⁴⁰ *Miscigenação* – portugalskie określenie pierwotnie oznaczające przemieszanie ludności pochodzącej z różnych kręgów etnicznych, ras, kultur.

kreolski (w języku *crioulo*), wzorowany na rapie powstałym w „czarnych” dzielnicach amerykańskich miast. Ta skreolizowana, „metyska” kultura Wysp wzbogaca się jeszcze o kolejne warstwy i odstony dzięki twórczości Kabowerdeńczyków żyjących w diasporze. Poza granicami kraju, na emigracji (głównie w Stanach Zjednoczonych, Portugalii i Holandii), mieszka mniej więcej taka sama liczba *Cabo-verdianos* jak na rodzimym terytorium. Diaspora, dążąca do podtrzymania więzi z krajem pochodzenia, zawsze miała szczególny wpływ na kształt współczesnej kultury kabowerdeńskiej, w tym także twórczości muzycznej, w której często pojawia się motyw migracji. W przypadku Kabowerdeńczyków mieszkających w Portugalii produkcja muzyczna stanowi nieodłączny element doświadczenia migracyjnego. Badania pokazują, że wydają oni duże sumy pieniędzy na zakup instrumentów muzycznych czy sprzętu do nagrywania i realizowania dźwięku⁴¹. W diasporze, szczególnie w środowisku lizbońskim, rozwija się także lokalna produkcja muzyczna i dystrybucja płyt na teren Portugalii, innych miejsc zamieszkiwanych przez emigrację (np. Holandii) i samego Cabo Verde⁴². Udział w kulturze muzycznej jest więc dla Kabowerdeńczyków w diasporze czynnikiem spajającym, dzięki któremu mogą wyrazić przynależność do własnej społeczności. Muzyka daje im poczucie solidarności i umocnienia tożsamości etnicznej – w opozycji do nowego środowiska, w którym żyje się na emigracji. Portugalscy etnomuzycy przywołują, że tak zwane praktyki ekspresywne (*práticas expressivas*), innymi słowy formy wyrazu artystycznego Afrykanów, odbiegają od gatunków znanych na przykład w kulturze europejskiej. Jest to często połączenie w jednym kilku form: gry na instrumencie, tańca, śpiewu, poezji, sztuk wizualnych. W literaturze spotyka się też określenie „manifestacje ekspresywne” w odniesieniu do tych przejawów działalności artystycznej, w których razem z komponentem estetycznym przekazywana jest treść „tożsamościowa”⁴³. Wzajemne relacje kulturowe między Wyspami i kabowerdeńską diasporą w Portugalii, a także wpływ procesów muzycznej globalizacji (np. oddziaływanie stylów

⁴¹ R. Cidra, *Produzindo a música de Cabo Verde na diáspora: redes transnacionais, world music e múltiplas formações crioulas*, [w:] *Comunidade(s) Cabo-verdiana(s): As múltiplas faces da imigração cabo-verdiana*, red. P. Góis, Lisboa 2008, s. 105–107.

⁴² Zob. J.C. Ribeiro, *Migração, sodade e conciliação: a prática do batuque cabo-verdiano em Portugal*, „Revista Migrações” 7, 2010, *passim*.

⁴³ Por. C.A. Monteiro, *Algumas dimensões da expressão musical cabo-verdiana na Área Metropolitana de Lisboa*, [w:] *Comunidade(s) Cabo-verdiana(s)...*, *op. cit.*, s. 128.

muzyki pop, rock, jazz), stwarzają płaszczyznę dla nowych praktyk, nowych sposobów interpretacji rodzimej tradycji, gatunkowych fuzji czy różnego rodzaju muzycznych eksperymentów. Część muzyków stara się być wierna kabowerdeńskiemu dziedzictwu muzycznemu, próbując reprodukować ustalone wzory i wracać do tradycji w jej „oryginalnej” formie, czyli w takiej, jaka została im przekazana w diasporze lub jaką zachowali w pamięci z okresu przed emigracją. Zabiegi te – określane przez etnomuzykologów mianem „urytualnionego powtarzania” (*repetição ritualizada*)⁴⁴ – noszą jednak znamiona pewnej umowności i arbitralności, wszak tradycja muzyczna Cabo Verde nie jest zbiorem skostniałych praktyk, zamrożonych w czasie i przestrzeni, ale stanowi żywą, zmieniającą się część kultury. Dla innej grupy młodych muzyków (należących już do pokolenia dzieci imigrantów) oparcie w tradycji muzycznej Wysp jest jedynie początkową inspiracją, punktem wyjścia do poszukiwań własnej, innowacyjnej drogi artystycznej ekspresji, przynoszącej w rezultacie nowe formy kreolskości⁴⁵. Co ciekawe, niektórzy Kabowerdeńscy dopiero w diasporze zaczynają praktykować tradycje muzyczne Wysp⁴⁶. Doświadczenie muzyki pozwala przezwyciężyć nieciągłość w kulturze⁴⁷, załagodzić poczucie nieobecności w kraju pochodzenia, odgrywa też rolę edukacyjną dla najmłodszego pokolenia w diasporze, gdyż pomaga nadrobić braki kulturowe. Praktyka muzyczna, na przykład wspólne wykonywanie *batuque*, może również pełnić funkcję terapeutyczną w przypadkach zaburzeń wynikających z zagubienia w nowym środowisku imigracyjnym. Muzykoterapię, polegającą na grupowym śpiewaniu tradycyjnych kabowerdeńskich kołysanek dla dzieci oraz wymyślaniu własnych kompozycji (zarówno tekstów, jak i melodii), stosuje się również w przypadku młodych dziewcząt w diasporze, które spodziewają się dziecka i nie potrafią sobie poradzić z nową sytuacją życiową⁴⁸.

⁴⁴ J.C. Ribeiro, *Migração...*, op. cit., s. 107.

⁴⁵ O różnych sposobach ujmowania kabowerdeńskiej tradycji muzycznej oraz jej nowych odsłonach piszę w artykule *Muzyka jako droga do samookreślenia w wielokulturowym świecie. Odnajdywanie tożsamości oraz reinterpretowanie tradycji poprzez muzykę na przykładzie twórczości portugalskich artystek pochodzenia kabowerdeńskiego*, „Politeja” 35, 2010, s. 311–329.

⁴⁶ J.C. Ribeiro, *Migração...*, op. cit., s. 111.

⁴⁷ S. Sardo, *Proud...*, op. cit., s. 67.

⁴⁸ O doświadczeniu i efektach tego typu pracy terapeutycznej opowiadały psycholożki Conceição Teixeira i Eduarda Carvalho podczas seminarium poświęconego kulturze kabowerdeńskiej, zorganizowanego w Muzeum Etnologii w Lizbonie, 19 VI 2015 r.

MIĘDZYKULTUROWE RELACJE MUZYCZNE A IMIGRACJA. ORCHESTRA DI PIAZZA VITTORIO

Kontynuując wątek zależności między muzyką a migracją, warto przywołać przykład jedynej w swoim rodzaju, wieloetnicznej orkiestry, powstałej w 2002 roku w rzymskiej dzielnicy Esquilino. Ta część miasta, a szczególnie okolice Piazza Vittorio, jest zamieszkiwana przez imigrantów z wielu stron świata, szczególnie Chińczyków, Filipińczyków, Bengalczyków, Marokańczyków, Egipcjan czy przybyszów z Ameryki Łacińskiej. Orkiestra miała być w zamyśle jej pomysłodawców „muzyczną transpozycją tej gmatwaniny dźwięków i głosów pochodzących z placu [Vittorio]”⁴⁹. Powołany z inicjatywy dwóch Rzymian (Mario Tronco – muzyk, oraz Agostino Ferrente – filmowiec dokumentalista) wieloetniczny band połączył muzyków m.in. z Tunezji, Kuby, Brazylii, Ekwadoru, Węgier, Senegalu, Indii, a także i Włoch. Ideą przewodnią stało się tworzenie muzyki i rozpowszechnianie jej ponad podziałami społeczno-etnicznymi⁵⁰. Działalność Orchestra di Piazza Vittorio i jej wciąż rosnąca popularność jest dowodem na to, że muzyka może być eksponentem „duszy zbiorowej” społeczności imigranckiej, przyczyniając się jednocześnie do przełamywania barier między społeczeństwem przyjmującym a przybyszami z innych terytoriów. Pojawienie się orkiestry złożonej z muzyków pochodzących z różnych stron świata, których losy połączyła emigracja do włoskiej stolicy, stało się wyzwaniem dla włoskich etnomuzykologów. Dyscyplina ta ma we Włoszech swoją bogatą historię badań ludowej tradycji muzycznej; włoscy muzykolodzy wielokrotnie zajmowali się różnymi „etnicznymi” formami muzycznymi, tworzonymi w społecznościach lokalnych i regionalnych. Powstanie orkiestry złożonej z imigrantów, prezentującej w swoim repertuarze swoiste fuzje muzyki etnicznej kilku kontynentów, spowodowało zainteresowanie nie tylko rodzimym folklorem, ale także

⁴⁹ *La nostra storia*, <http://www.apolloundici.it/Apollo11/LaNostraStoria.asp> (dostęp 28 VIII 2015).

⁵⁰ Szerzej o fenomenie Orchestra di Piazza Vittorio piszę w artykule *Muzyka jako element integrujący w społeczeństwie imigracyjnym. Międzykulturowa inicjatywa społeczna w Rzymie: Orchestra di Piazza Vittorio*, „Culture Management / Kulturmanagement / Zarządzanie Kulturą” 5, 2012, [wersja polska], s. 193–204.

bogactwem muzycznym przynoszonym do Włoch przez imigrację⁵¹. Muzyka jest bowiem jednym z tych specyficznych wytworów kultury, które zabierają ze sobą migranci, przemieszczając się między różnymi zakątkami globu. Jak zauważa Adam Nobis, ciągły proces przepływania elementów muzycznego świata implikuje kulturowe przemiany także w innych sferach życia społecznego. W rezultacie powstaje „sieć oddziaływań międzykulturowych”, która sama potem „generuje zmiany i nowe zjawiska kulturowe w niekończących się sekwencjach”⁵². Przypadek Orkiestry z Placu Vittorio pokazuje, jak bardzo istotną funkcję integrującą może stanowić wspólny, aktywny udział w kulturze ludzi pochodzących z wielu odmiennych kręgów cywilizacyjnych. Uczestnictwo w wieloetnicznym zespole muzycznym może być dla jego członków prawdziwym laboratorium międzykulturowych relacji, w którym motywacją do działania jest ciekawość odkrywania „muzycznego Innego”, ale także „egzystencjalnego Innego”⁵³. Wspólne tworzenie i wykonywanie muzyki jest nie tylko mechanizmem wytwarzania i umacniania wspólnoty między samymi muzykami, ale również sposobem na ich integrację ze społeczeństwem włoskim. Kontakt z migrantami generuje czy rozbudza polemiki dotyczące relacji „my” i „obcy”, ożywia dyskusje na temat podobieństw i różnic kulturowych. Skłania do ciągłego definiowania warunków udanego współistnienia odmiennych zasad i wartości, harmonizowania i „upłynniania” – za Florianem Znanieckim⁵⁴ – różnych cywilizacji spotykających się na jednym terytorium. Muzyka zdecydowanie ułatwia ten proces. Na eklektyczny repertuar orkiestry składają się etniczne brzmienia i rytmy przywiezione przez każdego z muzyków jako prywatny bagaż kulturowy. Wszystkie te elementy stają się częścią muzycznej układanki, która powstaje jako synteza tych jednostkowych umiejętności, doświadczeń, pomysłów. Utwory tworzone wspólnym wysiłkiem burzą zastane podziały na tradycyjne formy i style muzyczne. Można w nich znaleźć odniesienia zarówno do melodii ludowych, folkloru, klasyki, jak i do muzyki nowoczesnej, jazzu czy

⁵¹ Por. *Enciclopedia della musica*, red. J.-J. Nattiez, Torino 2006, oraz M. Gammaitoni, *La funzione...*, *op. cit.*, *passim*.

⁵² A. Nobis, *Film Belisario Franca „Zamorska przygoda Portugalczyków” jako koncepcja zmian kulturowych*, [w:] *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, red. A. Janiak, W. Krzemińska, A. Wojtasik-Tokarz, Wrocław 2007, s. 166.

⁵³ M. Gammaitoni, *Uno studio...*, *op. cit.*, s. 193.

⁵⁴ Zob. F. Znaniecki, *Ludzie terażniejsi a cywilizacja przyszłości*, Warszawa 2001, s. 33 i n.

rocka. Także i publiczność orkiestry jest bardzo zróżnicowana – trudno tu o nakreślenie jakiegoś precyzyjnego profilu odbiorcy tej muzyki. Końcowy efekt wspólnego muzykowania jest więc również formą integracji – poprzez dźwięki i rytmy – różnorodnych kręgów kulturowych. W repertuarze zespołu można dziś znaleźć nie tylko utwory pisane przez samych muzyków na bazie tradycji muzycznych z ich krajów pochodzenia, ale także nowe, międzykulturowe interpretacje znanych dzieł, jak *Czarodziejski flet* Wolfganga Amadeusza Mozarta czy *Carmen* Geорга Bizeta.

„MUZYKA ŚWIATA” – RDZENNOŚĆ I LOKALNOŚĆ W ZGLOBALIZOWANEJ ODSŁONIE

Wyrazem międzykulturowości w przestrzeni muzycznej może być tak zwana *world music*, która w ostatnich latach nieustannie zyskuje na popularności w wielu miejscach globu. Dzięki „muzyce świata” możliwe staje się rozpowszechnianie rdzennych tradycji muzycznych przy udziale nowoczesnych środków masowego przekazu i wynalazków technologicznych. Stąd też, jak zauważa Barbara Jabłońska, bierze się „łatwość i dostępność lokalnych brzmień w zglobalizowanym tyglu muzycznym”⁵⁵. Jorge de La Barre, operując pojęciami „etniczności symbolicznej” i „emocjonalnej wspólnoty”, twierdzi, że we współczesnych „transkulturowych megamiastach” muzyka zajmuje ważne miejsce w procesie promowania uczuć związanych z przynależnością do miejsca⁵⁶. W przestrzeniach metropolii mamy coraz częściej do czynienia z umiędzynarodawianiem kultury, z różnymi przejawami jej hybrydyzacji. *World music* – muzyka świata – od około dwóch dekad niesie ze sobą permanentną cyrkulację osób i dźwięków w hiperpołączonym świecie bez granic. Jak zauważa de La Barre, „jeżeli migracja jest ikoną ery globalnej, to *world music* jest jej ścieżką dźwiękową”⁵⁷. Autor przekonuje, że w rzeczywistości migrantów pamięć oraz poczucie lokalności i utożsamiania się z danym miejscem aktualizują się (odnawiają, utrwalają) dzięki muzyce. Muzyka ta jest oderwana od swoich źródeł (*des-teritorializada*); używając terminologii Anthony’ego Giddensa, można by rzec, że

⁵⁵ B. Jabłońska, *Socjologia...*, op. cit., s. 219.

⁵⁶ J. de La Barre, *Música, cidade, etnicidade: explorando cenas musicais em Lisboa*, „Revista Migrações” 7, 2010, s. 147.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 148.

zostaje wykorzeniona z kontekstu lokalnego⁵⁸. „Muzyka świata” to muzyka, która „wysuwa się”, ucieka z przestrzeni miejsca, w którym powstała, i zaczyna funkcjonować w sferze kultury globalnej. Wówczas nie dotyczy już konkretnego *locum* (wraz z jego tradycją, ludźmi, wydarzeniami, emocjami), ale „opowiada o wszystkich”⁵⁹, każdy może się z nią utożsamiać. Pojawiają się dążenia do uznawania *world music* jako „oficjalnej wizytówki zglobalizowanego świata”, choć – jak zauważa de La Barre – wciąż istnieją przypadki twórczości, która mimo funkcjonowania w globalnej przestrzeni dźwiękowej, odbieranej przez umasowionego, ustandaryzowanego i kosmopolitycznego słuchacza, nadal dotyka specyficznych problemów konkretnego miejsca i komunikuje emocje z nim związane⁶⁰. W popularnej współcześnie muzyce etnicznej splatają się ze sobą lokalny i globalny charakter. Jak zauważa Jabłońska, zglobalizowana kultura muzyczna umożliwia wyjście poza lokalne muzyczne konteksty, co przynosi w rezultacie „wielość porządków muzycznych, ich hybrydyzację, łączenie licznych stylów i gatunków w jeden strumień”⁶¹. Niektórzy artyści, jak Sara Tavares, protestują przeciwko przypisywaniu ich twórczości do kategorii *world music*, widząc w tym przede wszystkim podszyte marketingowymi celami dążenia do zaprezentowania danej muzyki jako etnicznie czystej, rdzennej, egzotycznej. W jej odczuciu takie zabiegi powodują wrażenie sprzedawania „idei autentyczności kosztem jakości”⁶².

MUZYKA A RELACJE POSTKOLONIALNE. LUZOFONIA: PROJEKT POJEDNANIA CZY PRODUKT NEOKOLONIALNY?

Antropologowie i etnomuzykolodzy badający rolę muzyki afrykańskiej w diasporze w Portugalii, poza funkcją afirmatywną i konsolidacyjną tej muzyki (wyras z wspólnoty kulturowej, tożsamościowy punkt odniesienia, manifestowanie odrębności od innych grup, wzmocnienie więzi), wskazują

⁵⁸ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość: „ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2001, s. 5, 25.

⁵⁹ J. de La Barre, *Música...*, *op. cit.*, s. 148.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 149–150.

⁶¹ B. Jabłońska, *Socjologia...*, *op. cit.*, s. 219.

⁶² L. Rei, *Orgulho crioulo* [blog], „Crónicas da terra” 14 IX 2006, <http://cronicasda-terra.com/cronicas/blog/entrevista-sara-tavares-orgulho-crioulo/> (dostęp 20 VIII 2015).

też na funkcję koncyliacyjną w postkolonialnej rzeczywistości⁶³, polegającą na przełamywaniu barier oraz dążeniu do dialogu i mediacji. Praktyka muzyczna jest bowiem postrzegana jako forma pojednania, zachodzącego nie tylko między jednostkami i grupami przynależnymi do różnych przestrzeni kulturowych, ale także między pokoleniami żyjącymi w odmiennych czasach. Twórczość muzyczna może stanowić antidotum na wrogość i nieufność towarzyszące relacjom między społecznością byłych kolonizatorów i byłych kolonizowanych, które współcześnie często zmieniają się w zależność społeczeństwo przyjmujące – imigranci. Susana Sardo analizuje w swoich badaniach miejsce muzyki w pamięci kolonialnej, wykazując (na przykładzie diaspory z Goa – byłej portugalskiej kolonii), że praktyka muzyczna odgrywa bardzo ważną rolę w postkolonialnym procesie identyfikacji i koncyliacji⁶⁴. Muzyka spaja społeczności imigranckie żyjące w diasporze na terenie Portugalii, odgrywa ważną rolę w podtrzymywaniu poczucia bliskości w tej „emocjonalnej wspólnotce”, jaką tworzą imigranci, przekraczając bariery przestrzenne i rekompensując im brak jasnego punktu odniesienia, wyraźnie sformułowanego pojęcia „ojczyzny”. Muzyka staje się symbolicznym domem, którego brakuje w codziennym życiu. Debata, która się toczy wokół relacji postkolonialnych (między byłymi kolonizatorami i byłymi kolonizowanymi) i roli, jaką odgrywa w tym procesie kultura, wciąż budzi emocje i nastroża trudności. Chodzi przecież o bardzo delikatną kwestię stosunków między terytoriami, których przeszłość naznaczona była przez asymetrię władzy.

Świadomość relatywizmu historii, utrzymana w obrębie logiki postmodernistycznej, pozwala nam dzisiaj odnaleźć strategie konsensusu wybiegające poza analizy o charakterze pozytywistycznym, a czasem „romantyzującym” – wśród których koncepcja luzo-tropikalizmu Gilberta Freyre’a jest jednym z bardziej intrygujących przypadków – bazujące na zależnościach przyczynowo-skutkowych między krajami połączonymi przeszłością kolonialną⁶⁵.

Muzyka odgrywa istotną rolę w procesie koncyliacji między kulturami krajów uwikłanych w historię kolonialną, ponieważ ma dużą siłę wyrazu, potencjał performatywny (można z jej pomocą transmitować treści,

⁶³ J.C. Ribeiro, *Migração...*, *op. cit.*, *passim*.

⁶⁴ S. Sardo, *Proud...*, *op. cit.*, s. 55.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 66.

znaczenia, emocje), ale jest zarazem narzędziem „nienachalnym” (*inofensivo*), subtelnym⁶⁶.

Ta umiejętność zauważenia i docenienia walorów płynących z innych muzycznych światów jest zdobyczą stosunkowo nową. Przez kilka epok dla przedstawicieli Zachodu pozostawały one nieznane; potem nastąpiła faza podejścia paternalistycznego, pedagogicznego: muzyka „egzotyczna”, „dzika”, traktowana była jako surowiec, który należało obrobić, uszlachetnić, by nadać jej odpowiedni kształt. Starano się ubrać ją w formę przyswajalną dla europejskiego ucha. Stosunkowo szybko też upomniał się o to nowo odkryte bogactwo rynek zachodnich społeczeństw kapitalistycznych. Muzyczne zdobycze, owoc ponownego kolonializmu (tym razem kulturowego, muzycznego), stawały się z biegiem czasu produktem, towarem na sprzedaż. Musiały wcześniej przejść wyraźną metamorfozę, zostać oszlifowane, ujarzmione, podane w eleganckim opakowaniu i zaserwowane zachodniemu odbiorcy jako lekkie i przyjemne w odbiorze⁶⁷.

Jak zauważył Stanisław Ossowski, głębokie wzruszenia estetyczne, w tym muzyczne, działają oczyszczająco, „strząsają z nas jakby pył codziennych spraw, który się na nas sypie stale, przesłaniając niejednokrotnie oblicze świata”⁶⁸. Jabłońska dodaje, że doznania natury estetycznej, wywoływane przez obcowanie z muzyką, „wzmacniają bezinteresowne więzi i sprzyjają tworzeniu się harmonijnego współżycia między ludźmi uczestniczącymi w życiu kulturalnym”⁶⁹. Twórczość muzyczna może zatem pełnić funkcję mediacyjną, rozwijać empatię, łagodzić napięcia, nie tylko między wspólnotami imigranckimi a społeczeństwem przyjmującym (byłym kolonizatorem), ale także między pokoleniami imigrantów żyjących w diasporze. Można więc mówić o pewnym porozumieniu, pogodzeniu się poprzez muzykę i „w muzyce”. Powstaje nowe sonoryczne uniwersum: odczuwalne dzisiaj wieloetniczne bogactwo muzyczne Portugalii⁷⁰, w którym można wyróżnić poszczególne elementy składowe, ale jednocześnie stanowiące pewną całość, nowe kosmopolityczne oblicze kraju. Między innymi dzięki muzyce możliwe staje się ponowne nakreślenie, wyznaczenie granic, zdefiniowanie

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ L. Acosta, *Música e descolonização*, Lisboa 1989, s. 28–29, 37–38, 40.

⁶⁸ S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, Warszawa 1966, s. 343.

⁶⁹ B. Jabłońska, *Socjologia...*, *op. cit.*, s. 99.

⁷⁰ Zob. K. Golemo, *Zwiedzanie dźwiękami. Muzyczne podróże po Lizbonie, „Folia Turistica” 39*, 2016.

portugalskiego narodu (*re-mapamento da nação*) w pokolonialnej rzeczywistości, przemyślenie różnych momentów historii z nowej perspektywy⁷¹.

Popularną ideą przyświecającą dzisiaj różnym inicjatywom kulturalnym w Portugalii jest *lusofonia*, rozumiana jako „gra podobieństw i głębokiego porozumienia (*cumplicidades*) między różnymi odcieniami tego, co portugalskie”⁷². W opiniach zwolenników tej koncepcji wspólnota języka portugalskiego na obszarach Portugalii i jej byłych kolonii⁷³ przekłada się na szczególną, choć trudną do precyzyjnego zdefiniowania bliskość kulturową, a nawet poczucie podobieństwa duchowego, mentalnego etc. W samej Lizbonie istnieją stowarzyszenia odwołujące się do luzofonii, takie jak *Conexão Lusófona* [Luzofońskie Połączenie] czy *Sons da Lusofonia* [Dźwięki Luzofonii]. Powracającym wątkiem debaty o wspólnocie Portugalii z jej byłymi koloniami jest próba ustalenia, skodyfikowania i nazwania spuścizny luzofońskiej, także w obszarze muzyki. Pojawiają się grupy aktywistów, działaczy społecznych, fascynatów, którzy zauważają to wspólne bogactwo i starają się odwoływać do podzielanego poczucia luzofońskiej łączności kulturowej. Inni sprzeciwiają się takiemu podejściu, widząc w nim przejaw neokolonializmu⁷⁴. Na czele wielkiej luzofońskiej rodziny znowu bowiem stoi Portugalia, ze swoimi dążeniami do paternalizmu, do jednoczenia różnych obszarów pod swoją egidą i według własnych reguł. Cel zjednoczenia: pogodzenie terenów niegdyś uzależnionych od podziałów kolonialnych poprzez poszukiwanie podobieństw w przestrzeni kultury, jest celem ambitnym. Nie jest bowiem łatwo o koncyliację, zwłaszcza ze strony tych, którzy

⁷¹ Por. A.M. Leite, *Formas e lugares fantasmas da memória colonial e pós-colonial*, „Via Atlântica” 17, 2010, s. 69.

⁷² L. Rei, *Orgulho crioulo* [blog], *op. cit.*

⁷³ Język portugalski jest językiem oficjalnie używanym w byłych portugalskich koloniach (Brazylia, Angola, Mozambik, Republika Zielonego Przylądka, Gwinea Bissau, Wyspy św. Tomasza i Książęca, Timor Wschodni, Goa, Makau). W języku portugalskim używa się również terminów *afro-lusofonia* czy *afro-lusófono*, odnoszących się do portugalskojęzycznych obszarów afrykańskich.

⁷⁴ Taką opinię wyraziła na przykład brazylijska etnomuzykolożka Laíze Guazina, z którą miałam okazję współpracować podczas stażu w Instytucie Etnomuzykologii Uniwersytetu w Aveiro, w Portugalii. Guazina zwróciła uwagę na fakt, że w Brazylii koncepcja luzofonii ma wielu przeciwników i bywa podważana z prostej przyczyny: bogactwo kulturowe (w tym muzyczne, dźwiękowe, językowe) tego kraju jest tak ogromne, że odwołanie do spuścizny luzofońskiej, pochodzącej od byłego kolonizatora (Portugalii), rozmywa się wśród wielu innych identyfikacji z rdzennymi, lokalnymi kulturami, niemającymi nic wspólnego z portugalskim (europejskim) dziedzictwem (rozmowa z 4 VII 2015, Aveiro).

sporo wycierpieli na skutek kolonialnej przeszłości, a i dzisiaj, w nowej konfiguracji geopolitycznej, stają się ofiarami dyskryminacji w ciągle jeszcze konserwatywnym, tradycyjnym i nie do końca świadomym swojej niejednolitości społeczeństwie portugalskim.

Narastająca popularność „muzyki świata” oraz koncepcja luzofonii sprawiają, że aktualne stają się pytania o granice tradycyjnej muzyki portugalskiej. W środowisku muzykologów rodzą się polemiki dotyczące rozmiaru wpływów „obcych”, pozaeuropejskich na tę muzykę. Są badacze, którzy dopatrują się zapożyczeń arabskich nie tylko w fado, ale też na przykład w melizmatycznym śpiewie regionu Alentejo⁷⁵. Z kolei na Maderze, która w swojej historii nie uległa dominacji arabskiej, zaznaczają się muzyczne wpływy pochodzące z Afryki Północnej. Gdy weźmie się pod uwagę, że Portugalia przez kilka wieków utrzymywała swoje imperium kolonialne, wydaje się rzeczą zupełnie naturalną, że w tradycyjnej muzyce portugalskiej można dziś odnaleźć ślady kontaktów z innymi kontynentami, szczególnie z kulturami afrykańskimi i południowoamerykańskimi (np. w postaci rytmów synkopowanych). Oczywiście muzyka ta wchłonęła też elementy z innych krajów europejskich (włoskie, francuskie, hiszpańskie, szczególnie z Andaluzji)⁷⁶. Jak przypomina José Bettencourt da Câmara, w kontekście ideologii nacjonalistycznej za rządów Antónia Salazara podejmowano próby wskazania „jednej formuły muzycznej, która najlepiej wyrażałaby naród portugalski, jego sposób bycia, jego przeznaczenie historyczne”⁷⁷. Jednak starania te nie przyniosły rezultatów, między innymi z uwagi na bogate regionalne dziedzictwo muzyczne kraju. Można więc przyjąć, że ta swoista muzyczna międzykulturowość, którą dzisiaj można obserwować w Portugalii (również za sprawą obecności imigrantów), ma swoje korzenie w zróżnicowaniu lokalnej twórczości muzycznej, wpisanym niejako w kulturę tego kraju.

MUZYKA JAKO PODRÓŻ PRZEZ KULTURĘ I KULTURY

Dostępne współcześnie nowe kanały transmisji sprawiają, że granice kulturowe stają się coraz bardziej przenikalne, muzyka w całym bogactwie

⁷⁵ J.M. Bettencourt da Câmara, *O essencial...*, *op. cit.*, s. 33.

⁷⁶ *Ibidem*, s. 43.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 47.

stylów i brzmień podróżuje więc z kraju do kraju. Dzisiejszy świat, nasycony sonorycznie, przyjmuje formę „globalnej dźwiękosfery, niezwykle złożonej i różnorodnej, choć równocześnie uniwersalnej i masowo dostępnej”⁷⁸. Jedynym warunkiem zanurzenia się w tej dźwiękosferze jest zdolność słuchania, wsłuchania się w poszczególne jej elementy, odróżnienia ich i odczuwania. Muzyka jest nie tylko „sztuką myślenia dźwiękami”, jak proponował Stanisław Ossowski⁷⁹, ale także sztuką odczuwania świata poprzez dźwięki. Ta umiejętność zauważenia otaczającego nas dźwiękowego środowiska i odbierania rzeczywistości poprzez zmysł słuchu wymaga szczególnego typu wrażliwości, muzycznej uważności. Dotarcie do „słuchowego piękna” (*audible beauty*⁸⁰) wpisanego w każdą z kultur nie jest zabiegiem prostym w świecie zdominowanym przez przekaz wizualny. Odkrywanie dźwiękowych uroków kultur odleglejszych, mniej znanych niż własna, wymaga szczególnego typu kompetencji, swego rodzaju muzykalności międzykulturowej, otwartej, złożonej. Etnomuzykolożka Ana Flávia Miguel, zainspirowana myślą Ludwiga Wittgensteina, zauważa, że dzięki performatywnemu charakterowi muzyki można za jej pomocą wiele pokazać, niekoniecznie tłumacząc i wyjaśniając⁸¹. W relacjach międzykulturowych muzyka często ukazuje w bezpośredni sposób to, czego nie da się opowiedzieć, wyrazić inaczej. Jak każda z dziedzin sztuki, daje równocześnie możliwość swobodnej ekspresji i interpretacji. Łączy ludzi w kulturze i pomiędzy kulturami, ale jednocześnie podróżuje we wnętrzu poszczególnych osób: każdy z nas niesie potem dalej jakąś część bogactwa, które usłyszał.

MUSIC IN INTERCULTURAL RELATIONS

Abstract: The author undertakes a very relevant analysis of intercultural relations performed by individuals and groups by means of music. Music constitutes here a specific language, able to communicate and transmit the most complicated and intimate thoughts and emotions of the sender(s). Examples given in the article stem from different cultures and traditions and are discussed on the

⁷⁸ B. Jabłońska, *Socjologia...*, *op. cit.*, s. 38.

⁷⁹ Zob. *ibidem*, s. 97.

⁸⁰ Termin wprowadzony przez Pitrima Sorokina, odnoszący się do tak zwanej muzyki zmysłowej; zob. B. Jabłońska, *Socjologia...*, *op. cit.*, s. 103.

⁸¹ Wystąpienie podczas seminarium zespołu Skopeofonia w Instytucie Etnomuzykologii Uniwersytetu w Aveiro, 2 VII 2015 r.

basis of flamenco, Cape Verdean music, the case of Orchestra di Piazza Vittorio, the concept of lusophony and so called “world music”. The general conclusion leads to a statement about a unique role of music in the intercultural relations.

Key words: music, culture, creolness, postcoloniality, world music, flamenco, intercultural relations