

MILENA KRAWCZYK¹

POŁUDNIOWOAFRYKAŃSKA MUZYKA XX I XXI WIEKU – ODBICIE REALIÓW I MANIFESTACJA TOŻSAMOŚCI

Słowa kluczowe: RPA, muzyka, kwaito, amapiano, kolonializm, apartheid

Nie od dzisiaj wiadomo, iż muzyka to wyjątkowo ważny element kultury. Jest ona potężnym narzędziem, które zarówno stanowić może artystyczną manifestację specyfiki momentu w dziejach, jak i potrafi w znacznym stopniu oddziaływać na członków społeczeństwa oraz ich emocje, czego przykłady obserwowalne są na całym świecie. Muzyka jest istotnym przejawem tożsamości, która w artykule tym rozumiana jest tak, jak przedstawia ją Christine Lucia w przedmowie do *Music and Identity: Transformation and Negotiation* (Akrofi, Smit i Thorsén 2007): nie jest ona rozważana w kontekście bycia historyczną czy też filozoficzną koncepcją, ale raczej jako forma wyrazu podmiotowości. Co więcej, muzyka jest często postrzegana jako podstawa, czy też kamień węgielny, w procesie kształtowania się tożsamości (Akrofi, Smit i Thorsén 2007, iv), a jej „społeczne zanurzenie” – idąc za myślą Alastaira Williama (2003, 76, za: Akrofi, Smit i Thorsén 2007, iv) – powoduje, iż staje się intrygującym przedmiotem badań, między innymi dla teoretyków kultury i socjologów.

Niniejszy wywód ma charakter przeglądu (oparty jest na analizie danych zastanych), a jego głównym celem jest wprowadzenie czytelnika w tematykę muzyki południowoafrykańskiej. Równocześnie artykuł jest wstępem do kontemplacji zależności między muzyką i tożsamością w kontekście Południowej Afryki. Za motyw przewodni pracy uznać można myśl Nicka Crossley’a, który muzykę określił mianem interakcji społecznej, pisząc, iż

¹ Uniwersytet Jagielloński, ORCID: 0009-0006-3346-0240, milena.krawczyk@student.uj.edu.pl.

jest ona „ludzką aktywnością, której uczestnicy orientują się i reagują na innych uczestników”² (Crossley 2020, 9–10). Dotyczyć ona może wszelkich aspektów ludzkiego życia – od przyjaźni, nienawiści czy miłości, po politykę i społeczne niesprawiedliwości.

W tekście poruszona zostaje kwestia tego, w jaki sposób historyczne oraz społeczno-polityczne uwarunkowania Republiki Południowej Afryki przyczyniły się do powstania unikalnych stylów muzycznych oraz miały wpływ na szeroko pojęte przesłanie i charakterystykę utworów, co zarazem było manifestacją tożsamości ludności niebiałej. Punktem wyjściowym dla rozważań jest lapidarne przedstawienie okresu kolonialnego, konieczne do zrozumienia kolejnych poczynań władz. Odcisnęły one bowiem piętno na szeroko rozumianej strukturze społecznej oraz tkance miejskiej, szczególnie istotnej dla rozwoju muzyki południowoafrykańskiej. Poruszona zostaje także kwestia charakterystyki muzyki w okresie apartheidu i po nim.

Zdając sobie sprawę z tego, jak niezwykle obszernym i zawiłym tematem jest muzyka południowoafrykańska, skupiono się na wybranych stylach XX i XXI wieku. Są nimi *marabi*, *kwela*, *mbaqanga*, *kwaito* oraz *amapiano*. Wybór stylów wynika przede wszystkim z ich popularności na przestrzeni lat i możliwości zaobserwowania, że powstanie jednego z nich miało wpływ na debiut kolejnego. Równocześnie selekcja ta pozwoliła zaprezentować, w jaki sposób zmieniał się charakter muzyki południowoafrykańskiej na przestrzeni lat.

Wartym uwagi jest fakt, iż południowoafrykański przemysł muzyczny jest najprężniej rozwijającym się w Afryce Subsaharyjskiej (Research and Markets 2024), a artyści z nim powiązani, na przykład Tyla, przyczyniają się do popularyzacji nie tyle kultur Południowej Afryki, ile Afryki w ogóle, na całym świecie. Symultanicznie temat południowoafrykańskiej muzyki jest niemal niewidoczny w polskim dyskursie naukowym. Artykuł ten ma zatem także na celu częściowe wypełnienie tej luki.

OD KOLONII HOLENDERSKIEJ PO ZWIĄZEK POŁUDNIOWEJ AFRYKI – ZARYS DZIEJÓW

Ewolucja południowoafrykańskiej muzyki jest bezpośrednio powiązana ze zmianami politycznymi oraz społecznymi, które zachodziły w regionie od

² Wszelkie cytaty ze źródeł anglojęzycznych zostały przetłumaczone przez autorkę.

wieków. Ogromny wpływ miał na nie oczywiście kolonializm, który ukształtował specyficzną hierarchię kulturową i społeczną opartą na supremacji białych. Z tego też powodu istotne jest zarysowanie jego genezy. Warto to podkreślić, ponieważ w literaturze dotyczącej południowoafrykańskiej muzyki zauważalna jest tendencja do pomijania wydarzeń sprzed apartheidu, choć odcisnęły one równie znaczące piętno na funkcjonowaniu południowoafrykańskiego społeczeństwa.

W pierwszej kolejności zaznaczyć należy, iż o ile Europejczycy po raz pierwszy pojawili się na południu Afryki w XV wieku, o tyle za początek pełnoskalowej kolonizacji uznaje się często wiek XVII. Wtedy osady, a z czasem miasta, na przykład Kapsztad, zaczęły być rozwijane przez Holendrów. Początkowo utrzymywali oni minimalne stosunki handlowe z miejscowymi (Khoisan³), lecz z czasem koloniści (również z Niemiec oraz Francji) zaczęli wyzuwać ich z posiadania ziem oraz bydła, co przełożyło się na silne antagonizmy (TRT World 2021; Beyer 2023). Warto też zauważyć, iż w miarę wzrostu zapotrzebowania na pracowników, Holenderska Kompania Wschodnioindyjska zaczęła wysyłać do kolonii niewolników, między innymi z Malezji, Madagaskaru, Sri Lanki czy Mozambiku. Zdarzało się, że zniewalano miejscowych (Beyer 2023).

Należy wspomnieć, iż region ten kolonizowany był także przez Brytyjczyków. Istotnym wydarzeniem w kontekście rządów brytyjskich było uchwalenie Aktu Zniesienia Niewolnictwa w 1833 roku, przy czym nie oznaczało to, że osoby czarne zaczęły być szanowane i traktowane na równi z białymi. Akt ten stał się główną przyczyną Wielkiego Treku – masowej migracji Burów⁴, podjętej przez wysoką zależność ich gospodarki od niewolnictwa (Józwiak 2018). Burowie ruszyli w poszukiwaniu ziem wolnych od brytyjskich wpływów i kosztem krwi miejscowej ludności zaczęli zakładać republiki burskie na terenach, na których z czasem odkryto pokłady złota i diamentów (Krzemień 2021; TRT World 2021). Jak podaje portal South African History Online (2020), rewolucja mineralna stała się załącznikiem wojny między republikami a Brytyjczykami. Ostatecznie jej wynikiem było

³ *Khoisan* – termin stosowany „w odniesieniu do cech ekonomicznych, społecznych, fizycznych i językowych pewnych rdzennych grup południowej i wschodniej Afryki” (Traill i Köhler 2016).

⁴ Bur – „biała osoba w Południowej Afryce, która spokrewniona jest z Holendrami, którzy zamieszkiwali tam w XVII wieku” (*Bur* za: Cambridge Dictionary).

stworzenie w 1910 roku Związku Południowej Afryki (ZPA), który stał się dominium brytyjskim⁵ (South African History Online 2020).

TOWNSHIPS, SHEBEENS I NARODZINY MARABI

Jak wspomniano we wstępie, istotny wpływ na rozwój muzyki Południowej Afryki miała (i wciąż ma) charakterystyczna tkanka miejska. Do jej rozwoju przyczyniła się uchwalona w 1913 roku przez parlament ustawa *Natives Land Act*, na mocy której rząd ograniczył możliwość posiadania ziemi na własność przez rdzenną ludność do 7%⁶, tworząc rezerwy (Feinberg 1993, 68; Simpson 2023). Ustawa była również sposobem na wyeliminowanie konkurencji dla białych farmerów, ponieważ rdzenni mieszkańcy „zmuszeni do przeniesienia się do rezerwatów często nie mogli znaleźć wystarczająco dużo żyznej ziemi do wykorzystania pod uprawy” (South African History Online 2021). Ten stan rzeczy oraz konieczność płacenia podatków wywołały migrację zarobkową rdzennej południowoafrykańskiej ludności na tereny kontrolowane przez Afrykanerów⁷ (Ethnomusicology Explained! 2014; Simpson 2023).

Rdzenni mieszkańcy byli najczęściej zatrudniani na farmach i w kopalniach u boku potomków niewolników (Simpson 2023). Oczywiście pracownicy musieli zostać gdzieś ulokowani. Z tego powodu w okolicach miejsc pracy budowano zakwaterowania będące „tyglami kulturowymi” (Ethnomusicology Explained! 2014, 2:00–2:33). Jak podaje Ethnomusicology Explained!⁸ (2014), system pracy zaprojektowany był w taki sposób, aby mężczyźni podróżowali w poszukiwaniu pracy, podczas gdy ich rodziny zostawały w domach, co miało zapobiegać osiedlaniu i „mieszaniu” się ras w miastach⁹. Starania władz się jednak nie powiodły, dlatego na przykład

⁵ Ostatecznie ZPA przestało nim być w 1961 r.

⁶ W 1936 r. procent ziemi zwiększono do 13 (Kloppers i Pienaar 2014).

⁷ Afrykaner – „osoba z Południowej Afryki, której rodzina była pierwotnie holenderska i której pierwszym językiem jest afrikaans” (*Afrykaner* za: Cambridge Dictionary).

⁸ Ethnomusicology Explained! to kanał edukacyjny w serwisie YouTube, poświęcony jest różnym zagadnieniom związanym z etnomuzykologią. Materiały oparte są na artykułach naukowych i książkach autorów takich jak Alan P. Merriam czy Lara Allen. Niestety, prowadzący nie podaje swojego pełnego imienia i nazwiska. Z tego powodu autorka zdecydowała się na utożsamianie kanału z autorem w przypisach oraz bibliografii.

⁹ Z materiału opublikowanego przez Ethnomusicology Explained! (2014) możemy się również dowiedzieć, iż fakt konieczności ciągłego przemieszczania się doprowadził także do spopularyzowania instrumentów takich jak koncertyna, gitara czy skrzypce.

w Johannesburgu zaczęto usuwać niebiałą ludność z centrum i przesiedlać ją do innych lokalizacji. Proces ten krył się pod określeniem „likwidacja slumsów” (zob. np. British Pathé 1937).

Na obrzeżach miast stopniowo powstawały znane już od około 1902 roku *townships* – słabo rozwinięte obszary, najczęściej miejskie, zamieszkiwane przez niebiałą¹⁰ ludność (Godehart i Pernegger 2007). Za przykład takiego miejsca podać można Sophiatown. Co ciekawe, idąc za myślą *Ethnomusicology Explained!* (2014), stwierdzić można, iż osoby zamieszkujące ten obszar traktowały go jak „małą ojczyznę”. Utożsamiały się bardziej z nim niż konkretną grupą etniczną. Przywiązanie do małej ojczyzny, jaką może być *township*, jest wciąż widoczne w społecznościach w RPA oraz stanowi niezwykle ważne źródło rozwoju muzyki w regionie.

Według *Ethnomusicology Explained!* (2014) zabiegi władz mające nie dopuścić do wykształcenia się czarnej klasy średniej zawiodły. Między latami 20. i 40. XX wieku znaczący wpływ na kulturę (w tym muzykę) osób zamieszkujących obszary podmiejskie miała kultura afroamerykańska. Szczególną rolę w kształtowaniu się południowoafrykańskiej muzyki odegrali znani muzycy jazzowi, tacy jak Duke Ellington czy The Mills Brothers. Ich wizerunki oraz twórczość stały się obietnicą, czy też symbolem nadziei i wyższego standardu życia, dla czarnych osób (Ansell 2004, za: Power 2014; Ballantine 2012, za: King 2014; *Ethnomusicology Explained!* 2014).

Wraz z rozwojem miejskiego życia – pod wpływem inspiracji amerykańską sceną muzyczną, ale i sprzedaży nielegalnie wytwarzanego alkoholu i prostytucji¹¹ – zaczęły powstawać tak zwane *shebeens* (*Ethnomusicology Explained!* 2014), które Aneta Pawłowska określiła mianem „nielegalnych melin z alkoholem” (Pawłowska 2008, 404). Właściciele lokali, aby umilić czas gościom, zatrudniali muzyków. W ten sposób narodził się *marabi* – styl łączący w sobie elementy jazzu i muzyki lokalnej, którego dziedzictwo żywe jest po dziś dzień. *Marabi* to „improvizowana muzyka imprezowa”, która „ukształtowana została przez amerykańskie i europejskie wpływy muzyczne oraz gospodarcze, a także lokalne siły estetyczne i społeczne” (Ballantine 2012, za: King 2014, 91). Niestety, początkowo muzyka *marabi* zyskała złą sławę i utożsamiana zaczęła być z szeroko pojętą niemoralnością,

¹⁰ Godehart i Pernegger (2007) wskazują, iż określenie „niebiała ludność” odnosi się do Afrykanów, Kolorodów oraz osób pochodzących z Indii Brytyjskich.

¹¹ Sytuacja ta powiązana była z brakiem perspektyw zawodowych/zarobkowych dla czarnych kobiet przybywających do miast (*Ethnomusicology Explained!* 2014).

a nawet społeczną patologią, nie tylko przez białe elity, ale i przez lepiej usytuowanych niebiałych mieszkańców miast, co z kolei spowodowało, iż wczesna muzyka *marabi* nie była nagrywana (Ballantine 2012, za: King 2014; Ethnomusicology Explained! 2014).

Na przykładzie wspomnianego stylu dostrzec można, iż to właśnie specyfika tkanki miejskiej, wynikająca z wielowiekowych podziałów w społeczeństwie południowoafrykańskim oraz napięć w nim panujących, stanowi źródło przemian aktywności społecznych, w tym aktywności artystycznej. Bardzo ważne jest również podkreślenie tego, iż powstanie *shebeens* w znacznym stopniu przyczyniło się do rozwoju życia towarzyskiego. Powołując się na słowa Ilira Ramadaniego (2017, 252), stwierdzić można bowiem, iż wspólne słuchanie *marabi* (ale i stylów powstałych w późniejszym okresie) oraz tańczenie w jego rytm łączyło ludzi w „żywy organizm” oraz budowało wzajemne zaufanie, co wśród niebiałych mieszkańców Południowej Afryki mogłoby być odczytywane jako forma poszukiwania komfortu i stabilności w niesprzyjających, opresyjnych warunkach życia oraz manifestacja tożsamości zbiorowej. W kontekście tym warto zauważyć, że o ile niebiałe społeczeństwo południowoafrykańskie było już wtedy mocno zróżnicowane, o tyle ze względu na współdzielone rasistowskie doświadczenia oraz pamięć o nich, w pewnym sensie można mówić o czarnej tożsamości zbiorowej w Południowej Afryce.

VOCAL JIVE, KWELA I MBAQUANGA – GŁOS SPRZECIWU WOBEC APARTHEIDU

Niezwykle ważnym wydarzeniem dla rozwoju południowoafrykańskiej muzyki było dojście do władzy Partii Narodowej w 1948 roku. Podstawą politycznych działań uczyniła ona apartheid¹² – doktrynę zakładającą wyższość Afrykanerów nad ludnością niebiałą oraz wprowadzającą segregację rasową na poziomie systemowym. Polityka apartheidu wiązała się z niemal niewolniczymi warunkami pracy, ingerowaniem w życie prywatne, uznawaniem międzyrasowych związków i stosunków seksualnych za przestępstwo, a także z przymusową relokacją do określonych stref, segregacją

¹² Apartheid – „doktryna społeczno-polityczna, realizowana w latach 1948–94 w Związku Południowej Afryki (od 1961 pod nazwą Republika Południowej Afryki, RPA) jako podstawa systemu państwowego” (*apartheid* za: Encyklopedia PWN).

rasową w miejscach publicznych oraz pozbawieniem niebiałej ludności praw wyborczych (Żukowski 2009; Juruś i Olender 2021; Simpson 2023). Reżimowi sprzeciwiały się trzy ugrupowania: Południowoafrykańska Partia Komunistyczna (zdelegalizowana w 1950 roku), Afrykański Kongres Narodowy (ANC) oraz Kongres Panafrykański (PAC), które starały się nakłaniać ludzi do pokojowych form protestu przeciw systemowi (Simpson 2023). Partie ANC i PAC zostały zdelegalizowane w 1960 roku. Ponadto Partia Narodowa wykorzystała antykomunistyczne nastroje i skierowała je wobec swych przeciwników. Znajdował się wśród nich Nelson Mandela¹³ (członek ANC), którego w 1964 roku skazano na dożywocie (Szczepańska 2021; Simpson 2023).

W latach 50. XX wieku wykształciły się *vocal jive* oraz *kwela*. Wykonawcy tych stylów wchodzili ze sobą we współpracę, co – jak podaje Lara Allen – wynikało z tego, że artyści „stosowali podobne strategie w celu zróżnicowania powtórzeń motywów melodycznych oraz dzielili podstawowy skład instrumentalny gitar [...], kontrabas akustyczny i zestaw perkusyjny” (Allen 2003, 233). Działania wcześniej wspomnianego Afrykańskiego Kongresu Narodowego przyczyniały się do zwiększania świadomości i aktywizowania społeczeństwa, co z kolei przekładało się na popularyzowanie muzyki nawiązującej do spraw bieżących (Lodge 1983, za: Allen 2003). Wokaliści tacy jak Dorothy Masuka (jedna z artystek tworzących w stylu *vocal jive*) odnosili się w swoich utworach do kwestii politycznych. Przedstawiciele *vocal jive* czynili to w sposób unikalny, utwory często bowiem pisano tak, że można je było interpretować na kilka sposobów. W efekcie odbiorcy byli niejako zmuszani do doszukiwania się w nich drugiego dna. Należy przy tym podkreślić, iż artyści odnoszący się do bieżących kwestii społecznych i politycznych narażeni byli na niebezpieczeństwo i prześladowania ze strony policji. W wyniku takich właśnie działań Masuka musiała opuścić kraj (Allen 2003; le Roux-Kemp 2014; Wojciechowski 2019); nie była ona jedyna¹⁴.

¹³ Nelson Mandela – południowoafrykański mąż stanu, laureat Pokojowej Nagrody Nobla, przeciwnik apartheidu oraz wieloletni członek ANC. Na dożywocie skazany został za sabotowanie południowoafrykańskiego rządu.

¹⁴ Artystką taką była również Miriam Makeba, która po wystąpieniu w antyapartheidowskim, amerykańskim filmie Lionela Rogosina *Come Back, Africa* (1959) nie otrzymała pozwolenia na powrót do kraju. Makeba znana była także jako Mama Africa, co wiązało się z jej ogromnym wkładem w promowanie muzyki afrykańskiej poza kontynentem. Ponadto często wymieniana jest jako jedna z najważniejszych, czy też najważniejszych, antyapartheidowskich artystek-aktywistek. Pamięć o niej jest wciąż żywa, czego

Wspomniany wcześniej styl *kwela*, będący jednym z przejawów oporu wobec reżimu, to typ muzyki tanecznej. Ewoluował z, czy też zainspirowany został, *marabi* i rozwijał się w *townships*. Grany był często „przez młodych i dla młodych” (Ethnomusicology Explained! 2016, 0:22–0:26). Charakterystyczne dla tego stylu było użycie *pennywhistle* (flażoletu) – taniego i łatwego w przenoszeniu instrumentu dętego (Ethnomusicology Explained! 2016). Zarówno omawiany styl, jak i taniec mu towarzyszący postrzegane były jako swoista odpowiedź na „boom”, który w USA wywołał rock’n’roll (Allen 1999, za: Ethnomusicology Explained! 2016). Ze względu na chwytliwość muzyki stała się ona problematyczna dla władz, ponieważ przyciągała wszystkich. Pełniła funkcję integracyjną, co kłóciło się z polityką segregacji rasowej (Ethnomusicology Explained! 2016). W swoim artykule z 2008 roku – *Kwela’s White Audiences: The Politics of Pleasure and Identification in the Early Apartheid Period* – Lara Allen podkreśla, iż charakterystyczne dla stylu *kwela* radosne brzmienie powodowało, że liberałowie używali go do narracji, według której Afrykanie byli jedynie niezadowoleni z systemu panującego w kraju; konserwatyści zaś traktowali je jako wymówkę, by nie wprowadzać zmian, ponieważ byli przekonani, że osoby grające tę muzykę nie mają zmartwień. Podkreślić należy, iż styl *kwela* był pierwszym, który zdobył dużą popularność wśród zróżnicowanego społeczeństwa Południowej Afryki (Ethnomusicology Explained! 2016).

Lata 60. XX wieku przyniosły południowoafrykańskiej scenie muzycznej kolejny styl muzyki, który cieszył się dużą popularnością przez mniej więcej kolejne 20 lat. Był nim *mbaqanga*, styl czerpiący inspiracje zarówno z *vocal jive*, *kwela*, *marabi*, jak i wpływów zuluskich. W porównaniu do *kwela* czy *marabi* ograniczał on jednak użycie lokalnych instrumentów, takich jak *pennywhistle*. Pomimo polityki apartheidu cieszył się popularnością wśród szerokiej gamy odbiorców. Ze sceny *mbaqanga* wyrosły takie osobistości jak Simon „Mahlathini” Nkabinde, Mahotella Queens, Letta Mbulu czy Miriam Makeba. Cechą charakterystyczną tego stylu było pozytywne przesłanie: w utworach często podkreślano radosne aspekty życia oraz utrzymywano jowialny nastrój. Równocześnie charakterystyka ta powodowała, iż muzyka w stylu *mbaqanga* stanowiła swoistą formę radzenia sobie z trudnościami, które otaczały słuchaczy (Allen 2003; MasterClass 2021). Warto jednak pamiętać, iż twórcy powiązani z owym stylem czy też inspirowani się

przejawem może być np. utwór *Makeba* francuskiej piosenkarki Jain z 2015 r. – zob. Jain (YouTube 2016, oryg. 2015).

nim, na przykład Miriam Makeba oraz Hugh Masekela, nie stronili od pisanie oraz wykonywania utworów o charakterze politycznym, czego przykładem może być np. *Soweto Blues* z 1977 roku¹⁵ – utwór odnoszący się do krwawych zamieszek w Soweto z 1976 roku, w których udział wzięli tamtejsi uczniowie, protestujący przeciw obowiązkowej nauce języka afrikaans, symbolizującego ucisk (Forsee 2019).

Warto zauważyć, iż w południowoafrykańskiej muzyce lat 50. i 60. XX wieku obecny jest pewnego rodzaju dualizm. Z jednej strony w utworach takich jak *Mhlaba* Dorothy Masuki możemy odnaleźć treści odwołujące się bezpośrednio do cierpienia i trudnej sytuacji czarnej społeczności (Allen 2003), z drugiej zaś – muzyka tego okresu, w tym wspomniany utwór *Mhlaba*¹⁶ często utrzymywana była w tanecznym, wręcz skocznym klimacie, co może wywoływać dysonans wynikający z kontrastu między tekstem a warstwą instrumentalną. Ponadto – podobnie jak *marabi – kwela* i *mbaqanga* wykonywane były w *shebeens*, co przyczyniało się do wzmacniania poczucia wspólnotowości. W tym kontekście należy pamiętać, iż muzyka „daje jednocześnie uczucie pewności, bezpieczeństwa związanego z przynależnością do grupy, z którą łączy jednostkę wspólnota wartości, styl życia i formy artystycznego wyrazu” (Merriam 1983, za: Gammaitoni 2009, 108, za: Golemo 2015, 318–319), co jak najbardziej dostrzegalne jest na południowoafrykańskiej scenie muzycznej.

CZAS ZMIAN – UPADEK REŻIMU I POWSTANIE KWAITO

Odzwierciedleniem wyżej opisanej myśli jest również muzyka powstała po upadku apartheidu. Obalenie reżimu wiązało się bowiem z powiewem wolności i dawało więcej przestrzeni do wyrażania myśli podzielanych przez do tej pory uciskaną grupę. Jak pisze Arkadiusz Żukowski, „początków tworzenia się systemu politycznego Nowej Afryki Południowej można się doszukiwać w II połowie lat 80. XX wieku, kiedy białe władze w Pretorii rozpoczęły znaczące modyfikacje apartheidu, a także rozpoczęto pierwsze negocjacje z działaczami Afrykańskiego Kongresu Narodowego [...] na emigracji” (Żukowski 2004, 101). Był to również okres, kiedy na całym świecie zaczęto

¹⁵ Zob. Masekela i Makeba (YouTube 2015, wersja live 1988, oryg. 1977).

¹⁶ Zob. Masuka (YouTube 2022, wersja 1993, oryg. b.d.).

protestować przeciwko reżimowi, a ONZ uznało apartheid za zbrodnię przeciwko ludzkości i nałożyło na RPA liczne sankcje (Żukowski 2004).

Za moment przełomowy należy jednak uznać zniesienie delegalizacji działalności Południowoafrykańskiej Partii Komunistycznej, ANC oraz PAC przez Frederika Willema de Klerka. Ponadto zdecydowano o wypuszczeniu więźniów politycznych, wśród których znajdował się między innymi Nelson Mandela. W 1991 roku zniesiono ustawy dyskryminujące niebiałą część społeczeństwa oraz podpisano porozumienie narodowe, co zapoczątkowało prace nad nową, inkluzywną konstytucją. Trzy lata później odbyły się wybory parlamentarne, których frekwencja wyniosła 85,5%. Wygrał je Afrykański Kongres Narodowy, który na prezydenta mianował Nelsona Mandelę (Żukowski 2004).

Odzyskana wolność „tchnęła” w południowoafrykańską scenę muzyczną nowe pokłady energii. Bardzo dobrze odzwierciedlone jest to w dokumencie *After Robot: Kwaito Music in Johannesburg* (Klose i Lodén 2002), w którym już w pierwszej minucie słyszymy, jak członek grupy Bongo Maffin – Stoan – twierdzi, iż *kwaito* było bezpośrednim produktem wyzwolenia spod ucisku. Południowoafrykańska muzyka z okresu po obaleniu apartheidu traktowana może być jako forma uwolnienia się od napięć i negatywnej atmosfery, którą pozostawił po sobie reżim (Tisani 2019). *Kwaito* to muzyka rozrywkowa czerpiąca z wielu stylów i gatunków. Jednym z nich jest disco, którego wpływy można usłyszeć w twórczości Brendy Fassie¹⁷ czy Chicco. Muzykę, którą tworzyli, określano także mianem *bubblegum*. Słyszalne są w niej między innymi wpływy wcześniej wspomnianego disco, popu i muzyki tradycyjnej¹⁸ (Klose i Lodén 2002). Na przełomie lat 80. i 90. XX wieku bardzo popularnym, acz „undergroundowym” gatunkiem był *house*. Wywarł on znaczący wpływ na rozwój współczesnej południowoafrykańskiej muzyki. Co ciekawe, *house* na modłę europejską nie przyjął się aż tak dobrze, jak *house*

¹⁷ Zob. np. Brenda & The Big Dudes (YouTube 2021, oryg. 1983).

¹⁸ Przykładem piosenki, w której słyszalne są wpływy tradycyjne, jest *I Need Some Money* autorstwa Chicco. W utworze tym, poza Chicco, usłyszeć można trzy harmonizujące głosy kobiece. O ile trudno jest określić konkretny typ śpiewu, o tyle warto zaznaczyć, iż śpiewanie grupowe/chóralne oraz harmonizowanie jest charakterystyczne dla regionu Południowej Afryki, czego przejawem może być np. *isicathamiya* – typ śpiewu *a cappella*, który wyrósł ze społeczności Zulu oraz posiada m.in. wpływy chrześcijańskie śpiewu chóralnego (Gorlinski 2016) – czy *mbube* – styl wokalny, czerpiący nazwę od utworu Solomona Lindy o tej samej nazwie (Wassel 2009). Zob. Chicco (YouTube 2018, wersja 2015, oryg. 1986).

amerykański. Wynikało to z faktu, iż *house* produkowany w USA czerpał na przykład z R&B. Nadawało mu to charakterystyczne, mniej „surowe” brzmienie, które bardziej trafiało w gusta niebiałych, południowoafrykańskich słuchaczy. Osoby związane z przemysłem muzycznym chciały, aby muzyka ta docierała do szerokiego grona odbiorców. Problemem było jednak otrzymanie licencji na dystrybucję utworów; wiązało się to ze złą sławą państwa na arenie międzynarodowej, w tym w przemyśle muzycznym (Tisani 2019).

Z tego powodu utwory zaczęto przerabiać oraz spowalniać z około 120 BPM na 115 BPM lub mniej. Muzykę uzupełniano miejscowymi językami i slangiem. Ponadto inspirowano się muzyką Zulu¹⁹ i Soto²⁰, co miało być manifestacją kultury, podkreśleniem tożsamości, ale i sposobem na stworzenie muzyki unikalnej – takiej, która zapewni jej twórcom uznanie (Klose i Lodén 2002; Tisani 2019). Podkreślanie tożsamości oraz społecznego usytuowania osób czarnych dokonywało się również poprzez teksty piosenek, czego przykładem jest utwór *Kaffir* Arthura Mafokate z 1995 roku²¹. Tytuł odnosi się do obelgi o charakterze rasistowskim. Mafokate bezpośrednio sprzeciwia się używaniu tego terminu poprzez wersy takie jak: „Baas, don't call me kaffir”. Maud Blose (2012) podkreśla na przykładzie owego utworu, iż *kwaito* jest odpowiedzią na politykę apartheidu oraz kolonializm skierowane przeciw czarnej społeczności. Tekst utworu, jak podaje Blose, bardzo dobrze oddaje celowość stylu, ponieważ jest on manifestacją „wolności słowa, do której dążyło kwaito w wyniku zmian politycznych w nowo demokratycznej Republice Południowej Afryki” (Blose 2012, 54).

Nadmienić jednak należy, że początkowo wytwórnice nie chciały promować *kwaito*, co miało zapewne związek ze społecznym i politycznym kontekstem stylu. Z tego powodu twórcy zaczęli sprzedawać kasyety

¹⁹ Jak pisze Sibongile Margaret Mkhombo, „muzyka isiZulu obejmuje rytm, melodię i harmonię – ta ostatnia jest zazwyczaj dominująca i znana jako *«isigubudu»* (co przetłumaczyć można jako zbiegające się rogi zwierza, z końcówkami dotykającymi wewnętrznej spirali, która odzwierciedla uczucia)” (Mkhombo 2019, 151).

²⁰ Jak pisze Hugh Tracey, „większość plemion Bantu stosuje w swych skalach pentatonikę. Należą do nich zarówno Zulu, jak i Soto, choć ich odpowiednie skale pentatoniczne nie pokrywają się” (Tracey 1953, 59). Ponadto tradycyjna muzyka Soto charakteryzuje się rustykalnością. Wykorzystuje się w niej instrumenty takie jak akordeon klawiszowy. Wokal przybierać może formę okrzyków, a czasem także formę muzyki chóralnej, przy czym harmonizacja jest bardziej szorstka niż w przypadku harmonizacji Zulu (Nkabinde 1997).

²¹ Zob. Mafokate (YouTube 2019, oryg. 1995).

z nagraniami z bagażników samochodów. Muzyka przypadła słuchaczom do gustu (Klose i Lodén 2002). W dokumencie nakręconym dla Red Bull Music – *How Club Culture Started In 90's Johannesburg | Rave & Resistance* (Tisani 2019) – Bob Mabena wspomina, iż rozgłośnie radiowe w RPA były podzielone na pewnego rodzaju frakcje. Niektóre grały rocka, inne puszczały tradycyjną muzykę afrykańską, a jeszcze inne nadawały muzykę miejską. Jednak w momencie, kiedy zauważono popularność *kwaito*, zainteresowały się nim wszystkie rozgłośnie. Muzyka ta zaczęła trafiać do mainstreamu; jej popularyzacja przyczyniła się do przemiany biznesu muzycznego w RPA, powodując, iż zaczął się on stawać bardziej inkluzywny (Tisani 2019).

W kontekście *kwaito* należy jednak odnotować ewolucję jego przesłania w czasie. W *Pornographic Objectification of Women Through Kwaito Lyrics* Maud Blose (2012) wskazuje, iż badania, które przeprowadziła w *townships* w okolicach miasta Durban, wykazały, iż 90% badanych zgodziło się ze stwierdzeniem, iż *kwaito* utracił pierwotne znaczenie. Z muzyki traktującej o przemyśleniach młodych ludzi w kwestiach ekonomicznych, społecznych i politycznych *kwaito* przekształcił się w styl skupiający się na materializmie (na co wskazała jedna z respondentek) i seksualności, często przedstawiając kobiety w sposób wulgarny. Blose podkreśla, iż *kwaito* nie powinien „odtwarzać ucisku pod nowymi postaciami” (Blose 2012, 59). Niemniej jednak, idąc za myślą Blose, powołującą się na Gavina Steingo (2005), stylowi temu oddać należy to, iż zmienił „hierarchię dominacji, włączając tych, którzy wcześniej byli wykluczeni” i przesunął „równowagę sił gospodarczych” (Blose 2012, 55). Ponadto utworował on drogę kolejnemu stylowi.

AMAPIANO – ŚWIATOWY FENOMEN

„Zrodzone” w drugiej dekadzie XXI wieku *amapiano*, podobnie jak inne style omawiane w artykule, stanowi muzyczną fuzję. Łączy w sobie elementy *house'u* (w tym *deep house'u* oraz lokalnej odmiany – *bacardi*), *kwaito*, jazzu oraz lounge music (Dąbrowski 2022). Warto przy tym zaznaczyć, iż w dokumencie BBC News Africa, *This Is Amapiano* (Lawson 2022), jeden z pionierów tego stylu – Oskido – podkreśla, iż to *kwaito* stanowi jego podstawę. W tym samym dokumencie wyróżniony zostaje konkretny dźwięk, będący bardzo charakterystycznym dla *amapiano*: *log drum*²² (Lawson 2022).

²² Przykład dźwięku zob. Lawson (2022).

Osoby wypowiadające się w *This Is Amapiano* (Lawson 2022) wielokrotnie zaznaczały, iż *amapiano* to nie tylko muzyka, ale i styl życia, co ma związek z faktem, iż towarzyszy im na co dzień. Wyjątkowo ważnym aspektem doświadczania *amapiano* jest miejski, a raczej podmiejski kontekst. Producent i DJ Mr JazziQ twierdzi, iż aby „doświadczyć [tej] muzyki, musisz być tam, gdzie *amapiano*” (Lawson 2022, 2:28–2:32). Miejscami takimi są *townships*, w których przez lata dochodziło do wymiany kulturowej oraz muzycznej ewolucji. DJ Stokie wspomina, iż przebywanie w *township* (w jego przypadku – Soweto) wspomaga proces twórczy oraz stanowi inspirację (Lawson 2022).

Niezmiernie istotnym elementem towarzyszącym muzyce *amapiano* jest taniec. „Afryka to kontynent tańca. Południowa Afryka to kraj tańca”, mówi Fanele „Farx” Simelane (Lawson 2022, 7:23–7:26). Wspomina on także, iż muzyka taneczna od zawsze cieszyła się popularnością w regionie. DJ-ka Charisse C zwraca uwagę na unikalność tańca w Południowej Afryce, objawiającą się między innymi płynnością, a nawet subtelnością, przy zachowaniu dynamizmu (Lawson 2022). To właśnie taniec, w znacznym stopniu, przyczynił się do popularyzacji *amapiano* poprzez publikowanie go w mediach społecznościowych, na przykład na TikToku, który charakteryzuje się tym, iż chłonie taneczne trendy oraz sprawia, iż odbiorcami i „powielaczami” stają się ludzie z całego świata. Ponadto media społecznościowe mogą stać się źródłem utrzymania dla artystów, a nawet zagwarantować im błyskawiczną popularność. Idąc za myślą wokalistki Sha Sha, można stwierdzić, iż media społecznościowe stały się „pomostem” łączącym muzykę RPA ze światem (Lawson 2022, 9:04–13:21).

Co ciekawe, z dokumentu *This Is Amapiano* (Lawson 2022) możemy się również dowiedzieć, iż znaczącą rolę w popularyzacji stylu i selekcji tego, co staje się popularne, odgrywają kobiety. Manifestacją tego zjawiska są postaci takie jak DJ-ka DBN Gogo, trendsetterka i jedna z przodowniczek sceny *amapiano*²³ (Lawson 2022). Pisząc o kobietach, warto wspomnieć, iż od momentu opublikowania dokumentu międzynarodową sceną muzyczną „wstrząsnęła” wokalistka Tyla. Co prawda, na rynku muzycznym była obecna już od 2019 roku, jednak absolutną „viralowość” zapewnił jej utwór *Water* z 2023 roku, którego teledysk w serwisie YouTube ma już niemal 276 milionów wyświetleń²⁴.

²³ Zob. przykładowy set DBN Gogo – Beatport (2024).

²⁴ Stan na dzień: 5 I 2025; zob. Tyla (2023).

Tyla poprzez swoją twórczość, ale i liczne wypowiedzi, przyczynia się do zwiększania świadomości na temat szeroko pojętej południowoafrykańskiej kultury²⁵. Często są to informacje, które zdają się szczegółami czy też ciekawostkami (na przykład językowymi²⁶). Niemniej jednak w dalszym ciągu ma to wpływ na zaznajamianie międzynarodowej publiki z pewnymi aspektami tamtejszych realiów. Należy także podkreślić, iż wiele utworów Tyli wykonywanych jest w języku angielskim, co z pewnością umożliwiło jej zdobycie większej popularności. Nie oznacza to jednak, iż artystka całkowicie rezygnuje z użycia innych języków, którymi posługują się mieszkańcy RPA²⁷, co działa na korzyść podkreślania tożsamości południowoafrykańskiej w jej twórczości.

Podsumowując, *amapiano* uznać można za bezpośrednią spuściznę *kwaito*. To zarówno artyści z nim powiązani, jak i treści przez nich promowane przyczyniły się do przemiany południowoafrykańskiego przemysłu muzycznego. Ponadto *amapiano* traktowane może być poniekąd jako „owoc” wielowiekowej historii oporu wobec opresji. Działalność południowoafrykańskich artystów na przestrzeni lat miała ma celu jednoczenie czarnej społeczności oraz podkreślanie jej tożsamości. Równocześnie często przyjmowała formę politycznego manifestu. Gdyby nie ona, współcześni południowoafrykańscy twórcy zapewne nie mieliby aż tak szerokiego „pola manewru” i możliwości wyrażania siebie. Warto jest również zauważyć, iż artyści związani ze sceną *amapiano* nastawieni są raczej na sukces międzynarodowy i promowanie kultury południowoafrykańskiej poza kontynentem, podczas gdy ich poprzednicy ukierunkowani byli raczej lokalnie.

PODSUMOWANIE

O muzyce Południowej Afryki nie sposób jest mówić bez przytoczenia kontekstów, w jakich ewoluowała przez wieki. Poza wpływami kultur rodzimych ważne są również wpływy kultur napływowych – zarówno europejskich, jak i tych, które przywędrowały chociażby z innych części Afryki – czy inspiracje amerykańskie.

²⁵ Chcę przy tym zaznaczyć, iż „szeroko pojęta południowoafrykańska kultura” jest skrótem myślowym. Nie mam na myśli tego, że w RPA funkcjonuje jedna kultura.

²⁶ Zob. KISS Fresh (2024).

²⁷ Przykładem takiego utworu jest np. *SHAKE AH*. Co ciekawe, to właśnie ten utwór jest sztandarowym utworem *amapiano* w jej dyskografii (zob. Tyla 2024).

Omawiana muzyka naznaczona została piętnem kolonializmu i apartheidu, które poprzez presję wywieraną na tamtejszym społeczeństwie uformowały specyficzne warunki bytowania. W tym kontekście niezwykle istotna jest specyficzna tkanka miejska, której jednym z kluczowych elementów są *townships* będące do dziś ośrodkami muzycznych inspiracji, metamorfoz oraz transformacji.

Historia południowoafrykańskiej muzyki to przede wszystkim historia ludzi oraz ich doświadczeń. Jak wspomniano we wstępie, muzyka jest zarówno odbiciem tego, co nas otacza, jak i siłą, która kształtuje to, kim jesteśmy i jak się czujemy. Obecna scena muzyczna RPA oraz style, które nią rządzą, są efektem wielowiekowych zmian zachodzących na tle politycznym i społecznym.

Współczesny kształt południowoafrykańskiego przemysłu muzycznego to rezultat swoistej współpracy artystów, aktywistów oraz odbiorców, którzy na przestrzeni lat, w opresyjnych warunkach, starali się manifestować swą tożsamość i kulturę. Dokonywało się to przede wszystkim poprzez spotkania towarzyskie w miejscach takich jak *shebeens*, które stały się znaczącymi punktami dla życia społecznego i kulturowego czarnej społeczności, pozwalającymi pielęgnować wspólnotę. Należy także pamiętać o treści piosenek, nawiązującej często do spraw natury społeczno-politycznej. Utwory dodawały otuchy oraz umacniały poczucie wspólnotowości.

Południowoafrykańska muzyka przeszła długą drogę. Wraz z otwieraniem się świata związanym z globalizacją oraz postępem technologicznym muzyka południowoafrykańska i informacje na temat jej genezy dostępne stają się dla coraz większego, globalnego grona odbiorców, a za sprawą twórców wchodzących z nimi w interakcje – przemawia do serc i umysłów oraz częściowo przyczynia się do kreowania tożsamości jednostkowej.

BIBLIOGRAFIA

- Akrofi, E., Smit, M., Thorsén, S. M. (red.) 2007. *Music & Identity: Transformation & Negotiation*, Stellenbosch: Sun Press. <https://scholar.sun.ac.za/server/api/core/bitstream-s/1859de2e-7f57-4a53-89f0-b43eceb364cc/content> – 1 III 2025.
- Allen, L. 2003. Commerce, Politics, and Musical Hybridity: Vocalizing Urban Black South African Identity during the 1950s, *Ethnomusicology*, 47(2), 228–249. <https://www.jstor.org/stable/3113919> – 3 I 2025.
- Blose, M. 2012. Pornographic Objectification of Women Through Kwaito Lyrics, *Agenda: Empowering Women for Gender Equity*, 26(3), 50–60. https://www.researchgate.net/publication/306285878_Pornographic_objectification_of_women_through_Kwaito_lyrics – 2 III 2025.

- Crossley, N. 2020. Connecting Sounds: The Social Life of Music. <https://www.jstor.org/stable/j.ctvt6rk0h> – 28 XII 2024.
- Feinberg, H. M. 1993. The 1913 Natives Land Act in South Africa: Politics, Race, and Segregation in the Early 20th Century, *The International Journal of African Historical Studies*, 26(1), 65–109. <https://www.jstor.org/stable/219187> – 2 I 2025.
- Forsee, J. P. 2019. Genocide Masquerading: The Politics of the Sharpeville Massacre and Soweto Uprising, *Honors College Theses*, 415. <https://digitalcommons.georgiasouthern.edu/honors-theses/415/> – 9 IV 2025.
- Godehart, S., Pernegger, L. 2007. Townships in the South African Geographic Landscape – Physical and Social Legacies and Challenge, Pretoria. <https://www.treasury.gov.za/divisions/bo/ndp/ttri/ttri%20oct%202007/day%201%20-%2029%20oct%202007/1a%20keynote%20address%20li%20pernegger%20paper.pdf> – 2 I 2025.
- Golemo, K. 2015. Muzyka jako droga do samookreślenia w wielokulturowym świecie. Odnajdywanie tożsamości i reinterpretowanie tradycji poprzez muzykę, na przykładzie twórczości portugalskich artystek pochodzenia kabowerdeńskiego, *Politeja*, 3(35), 313–331. <https://journals.akademicka.pl/politeja/article/view/2336/2090> – 1 III 2025.
- Juruś, P., Olender, M. 2021. Zjawisko apartheidu w Republice Południowej Afryki, *Roczniki Studenckie Akademii Wojsk Lądowych*, 5, 59–71. <https://yadda.icm.edu.pl/baztech/element/bwmeta1.element.baztech-ef62a36a-312e-416b-bccb-9d9d23da10f9> – 3 I 2025.
- King, J. T. 2014. „Marabi Nights”: An Enlightening History of Another Jazz, *Journal of Jazz Studies*, 10(1), 91–94, <https://doi.org/10.14713/jjs.v10i1.85> – 8 IV 2025.
- Kloppers, H. J., Pienaar, G. J. 2014. The Historical Context of Land Reform in South Africa and Early Policies, *Potchefstroom Electronic Law Journal*, 17(2), 676–706, <https://doi.org/10.4314/pelj.v17i2.03> – 3 I 2025.
- le Roux-Kemp, A. 2014. Struggle Music: South African Politics in Song, *Law and Humanities*, 8(2), 247–268. https://www.researchgate.net/publication/268209386_Struggle_Music_South_African_Politics_in_Song – 8 IV 2025.
- Mkhombo, S. M. 2019. The Status of Indigenous Music in the South African School Curriculum with Special Reference to IsiZulu, University of South Africa, Pretoria. <https://uir.unisa.ac.za/items/beeeaa78-2839-461c-8e98-b528554dfe7a> – 9 IV 2025.
- Nkabinde, T. 1997. Indigenous Features Inherent in African Popular Music of South Africa, University of Zululand. <https://hdl.handle.net/10530/910> – 9 IV 2025.
- Pawłowska, A. 2008. Intelktualni przywódcy ruchów artystycznych w Południowej Afryce w latach 1952-1994, *Forum Politologiczne*, 7, 401–414. <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-85479d9d-dba0-40eb-9dc9-36814d1a0457> – 2 I 2025.
- Power, K. D. 2014. Musical Influence on Apartheid and the Civil Rights Movements, *Student Publications*, 229. https://cupola.gettysburg.edu/student_scholarship/229 – 8 IV 2025.
- Ramadani, I. 2017. Music, Culture and Identity, *Academic Journal of Business, Administration, Law and Social Sciences*, 3(1), 248–153. https://www.researchgate.net/publication/339513553_Music_culture_and_identity – 22 II 2025.
- Tracey, H. 1953. Bantu Music, *Theoria: A Journal of Social and Political Theory*, 5, 55–62. <https://www.jstor.org/stable/41801376> – 9 IV 2025.
- Wassel, D. 2009. From Mbube to Wimoweh: African Folk Music in Dual Systems of Law, *Fordham Intellectual Property, Media and Entertainment Law Journal*, 20(1), 289–326. <https://ir.lawnet.fordham.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1449&context=iplj> – 6 IV 2025.
- Żukowski, A. 2004. Kształtowanie się systemu politycznego Nowej Południowej Afryki. Wybrane problemy, *Forum Politologiczne*, 1, 101–122. <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-0c053ac1-9387-4a9a-9b78-ac115227233b> – 3 I 2025.

Żukowski, A. 2009. Partia Narodowa w Afryce Południowej – od pełni władzy do upadku, *Forum Politologiczne*, 9, 101–124. <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-b94b2d3c-6459-4d2a-bbea-4bcb0d7a2f59> – 2 I 2025.

Netografia

Beyer, G. 2023. Two Colonizers in South Africa: The British vs. The Dutch, *The Collector*. <https://www.thecollector.com/british-vs-dutch-colonizers-south-africa/> – 2 I 2025.

British Pathé. 1937. Slum Clearance in Johannesburg (1937). <https://cutt.ly/Fe17VNco> – 2 I 2025.

Cambridge Dictionary. <https://dictionary.cambridge.org/> – 3 I 2025.

Dąbrowski, A. 2022. Amapiano – już wiesz, czego będziesz słuchać/grać tego lata, *Muno.pl*. <https://muno.pl/news/amapiano-juz-wiesz-czego-bedziesz-sluchac-grac-tego-lata/> – 5 I 2025.

Encyklopedia PWN. <https://encyklopedia.pwn.pl/> – 3 I 2025.

Ethnomusicology Explained! 2014. Exploring Marabi: The Roots of South African Jazz | Ethnomusicology Explained!, *YouTube*. https://youtu.be/qj0zE8N_2QA?si=77cpEmtiat0C8f5I – 3 I 2025.

Ethnomusicology Explained! 2016. Kwela: The Penny Whistle Phenomenon of 1950s South Africa | Ethnomusicology Explained!, *YouTube*. https://youtu.be/D5iNtSNTvDs?si=-pa0fu_EBjrVpE_0 – 3 I 2025.

Gorlinski, V. 2016, November 20. Isicathamiya, w: *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/isicathamiya> – 6 IV 2025.

Jóźwiak, K. 2018. Wojny burskie. Burski Dawid kontra angielski Goliat, *Rzeczpospolita*. <https://historia rp.pl/historia/art9521711-wojny-burskie-burski-dawid-kontra-angielski-goliat> – 8 I 2025.

KISS Fresh. 2024. Tyla Talks New Debut Album, Grammy Win, Achievements, South Africa, Collaborating with Tems & More, *YouTube*. <https://youtu.be/9IHGw5eSyb0?si=4H3QqiAHkhfw4NQL> – 5 I 2025.

Klose, S., Lodén, S. (prod.). 2013 [2002]. After Robot: Kwaito Music in Johannesburg (26 min, 2002), *YouTube (The Pirate Bay Away From Keyboard)*. https://youtu.be/VPMYdKs71Jc?si=R1PUHDR7-RgishU_ – 4 I 2025.

Krzemień, K. 2021. Wielkie gorączki złota cz. 5 – Afryka Południowa, *Goldenmark*. <https://goldenmark.com/blog/goraczka-zlota-w-afryce-poludniowej/> – 2 I 2025.

Lawson, M. (reż.). 2022. ‘This Is Amapiano’ (Documentary): DIRECTOR’S CUT BBC Africa, *YouTube (BBC News Africa)*. <https://youtu.be/ou0luMrf1mU?si=pRXAOPj2lyXHVUSZ> – 5 I 2025.

MasterClass. 2021. Mbaqanga Music Guide: Brief History of Mbaqanga. <https://www.masterclass.com/articles/mbaqanga-music-guide> – 3 I 2025.

Research and Markets. 2024. South Africa Music Market Report 2024 – Digital and Physical Music Sales, Major Streaming Services, Streaming Income Challenges and Industry Developments, *GlobeNewswire*. <https://www.globenewswire.com/news-release/2024/12/06/2993219/28124/en/South-Africa-Music-Market-Report-2024-Digital-and-Physical-Music-Sales-Major-Streaming-Services-Streaming-Income-Challenges-and-Industry-Developments.html> – 21 II 2025.

Simpson, T. 2023. How Did South African Apartheid Happen, and How Did it Finally End? – Thula Simpson, *YouTube (TED-Ed)*. <https://youtu.be/ke4kVFycpYY?si=cxIBSBBz5q4C6peG> – 2 I 2025.

South African History Online. 2011, update: 2020. English Settlement in South Africa. <https://www.sahistory.org.za/article/english-settlement-south-africa> – 2 I 2025.

- South African History Online. 2013, update: 2021. The Natives Land Act of 1913. <https://www.sahistory.org.za/article/natives-land-act-1913> – 2 I 2025.
- Szczepańska, A. 2021. Nelson Mandela. Tak, warto o nim pamiętać!, *Historia Do Rzeczy*. <https://historia.dorzeczy.pl/235642/nelson-mandela-dzialalnosc-w-anc-wiezienie-apartheid-w-rpa.html> – 3 I 2025.
- Tisani Z. (reż.), The Swank Group. 2019. How Club Culture Started In 90's Johannesburg | Rave & Resistance, *YouTube (Red Bull Music)*. <https://youtu.be/48d73mWSrZQ?si=vUIbNMTDCt-pJQGIK> – 4 I 2025.
- Traill A., Köhler O. R. A. 2016, October 10. Khoisan languages, w: Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/Khoisan-languages> – 3 I 2025.
- TRT World. 2021. The Colonisation of South Africa, *YouTube*. <https://youtu.be/Mi93LjuQbM-M?si=v4ai1FEwuSQGFpsH> – 2 I 2025.
- Wojciechowski, J. 2019. Muzyka world od A do Z – Dorothy Masuka, *Zazyjkultury.pl*. <https://zazyjkultury.pl/muzyka-world-od-a-do-z-dorothy-masuka/> – 3 I 2025.

Muzyka

- Mafokate, A. 2019, oryg. 1995. Kaffir, *YouTube (Sidepocket The Southy)*. <https://youtu.be/euc-go57ocEE?si=TFQCKo8tctZmnrH6> – 2 III 2025.
- Beatport. 2024, DBN Gogo DJ Set – @PianoPeopleOfficial | Live from@AfroNation Portugal 2024 | @beatport, *YouTube*. <https://youtu.be/WK4zmF3QJJI?si=xyluug2Yvq3vPwqL> – 5 I 2025.
- Brenda & The Big Dudes. 2021, oryg. 1983. BRENDA & THE BIG DUDES – Weekend Special, *YouTube (Brenda Fassie)*. <https://youtu.be/VjQD--fgCFM?si=6PEhG9Z6bgtyiqMw> – 4 I 2025.
- Chicco. 2018, wersja 2015, oryg. 1986. I Need Some Money, *YouTube*. <https://youtu.be/gtahb-pwU5LA?si=gRFyMs1XqF9P9Ce> – 4 I 2025.
- Masuka, D. 2022, wersja 1993, oryg. b.d. Mhlaba, *YouTube*. <https://youtu.be/rhBcj2pvVRU?si=2HYQIXJDFbP-LF2M> – 1 III 2025.
- Masekela, H., Makeba, M. 2015, wersja live 1988, oryg. 1977. Miriam Makeba and Hugh Masekela – Soweto Blues (Live 1988), *YouTube (Miriam Makeba Official Channel)*. https://youtu.be/7kHtWuVwZSs?si=rrpnUoNxt7U_cgfk – 8 IV 2025.
- Jain. 2016 [2015]. Jain – Makeba (Official Video), *YouTube*. https://youtu.be/59Q_lhgGANc?si=mzq7MjJvRu1GWE5c – 8 I 2025.
- Tyla. 2023. Tyla – Water (Official Music Video), *YouTube*. <https://youtu.be/XoiOOiuH8il?si=JiK-d34Ei9ZY4bAfj> – 5 I 2025.
- Tyla. 2024. Tyla – SHAKE AH (Official Music Video) ft. Tony Duardo, Optimist Music ZA, Ez Maestro, *YouTube*. <https://youtu.be/QQCTR11MSlc?si=KgKXBVzOxfh9AwTK> – 2 III 2025.

SOUTH AFRICAN MUSIC OF THE 20TH AND 21ST CENTURIES – A REFLECTION OF REALITY AND A MANIFESTATION OF IDENTITY

Abstract: This article aims to introduce the audience to a selection of South African musical styles that emerged and evolved in the 20th and 21st centuries. These include *marabi*, *kwela*, *mbaqanga*, *kwaito* and *amapiano*, with most

attention paid to the last two. The article addresses the historical and socio-political specificities of South Africa, which have significantly influenced the music of the country through, among other things, the creation of a specific urban space. The work also serves as an introduction to the reflection on music as a manifestation of identity in South Africa. The starting point for this reflection is the colonial era, for it laid the foundation of apartheid and, together with it, shaped the characteristic conditions in which South African music developed.

Keywords: RSA, music, kwaito, amapiano, colonialism, apartheid