

Wstęp

Wychowałem się na polskiej muzyce rockowej lat osiemdziesiątych. Nie jestem jakimś szczególnym melomanem, moje półki w domu nie są zapelnione płytami mniej lub bardziej ulubionych zespołów, a poza tym mam dość eklektyczny gust, który sprawia, że jestem otwarty na różną muzykę i różnych wykonawców. Nieraz podoba mi się to, co wszystkim, nieraz to, co nielicznym. Niemniej polska muzyka rockowa lat osiemdziesiątych odcisnęła na mnie jakieś niewidzialne, silne piętno, które cały czas odczuwam. Uważam zresztą, że artyści tamtego okresu mieli wielki wkład w „walkę z komuną”, a dwuznaczność tekstów, prostota i zarazem siła słów przemawiały do szerokiej rzeszy młodych ludzi. Trudno mi to zresztą do końca oddać słowami pisanymi zwłaszcza uczucia tkwiące gdzieś silnie w pamięci, związane z tym zjawiskiem. Ciekawe, czy bez tej zrewoltowanej młodzieży lat osiemdziesiątych, silnie naznaczonej zbuntowanym polskim rockiem, przemiany początku lat dziewięćdziesiątych w naszym kraju mogłyby zachodzić tak sprawnie i tak efektywnie. Moim zdaniem polscy rockmani byli trubadurami przemian, które nadchodziły nieuchronnie w drugiej połowie lat osiemdziesiątych. Choć w owym czasie słuchałem muzyki na radzieckim magnetofonie, który raczej obrażał niż przynosił chlubę myśli technicznej ZSRR, chociaż zdobycie kaset z różnych przyczyn nie było proste, chociaż nie wszystko, co wówczas pod nosem nuciłem, tak naprawdę rozumiałem, to wspominam z rozrzewnieniem tamte czasy.

Polskiej muzyki nie słucham od dawna. Złożyło się na to wiele czynników, zarówno szerokie otwarcie drzwi dla muzyki z całego świata, jak i postępująca banalizacja w warstwie literackiej treści przekazywanej przez główne nurty polskiej sceny muzycznej bądź też nachalne kopiowanie zachodnich wzorów bez pogłębionej refleksji na temat możliwości ich skutecznej aplikacji na naszym gruncie. Współczuję młodszemu pokoleniu (bez względu na to, czy ono tego współczucia oczekuje czy nie), że wchodzi w życie w towarzystwie gwiazd „Idola” czy „X Factora”.

Na muzyczne Karaiby zaprowadził mnie szlak przez polską scenę muzyczną, a tam dostrzegłem, że to, co mnie fascynowało w polskim

rocku, mogą dostrzec w codziennym doświadczeniu krajów tego regionu. Artyści w skomplikowanych realiach politycznych, gospodarczych, społecznych i kulturalnych podejmują swoje codzienne negocjacje dotyczące tożsamości (narodowej, etnicznej, płciowej, pokoleniowej), miejsca, jakie zajmują w społeczeństwie, i są głosem zmarginalizowanych – w różnym sensie i różnym kontekście – którzy sami nie mogą przemówić. Stąd też zapewne fascynacja różnymi karaibskimi gatunkami muzycznymi i próba zmierzenia się z pytaniami: w jaki sposób muzyka funkcjonuje w ramach przestrzeni kultury narodowej i co to oznacza? W jaki sposób muzyka uczestniczy w konstruowaniu tożsamości rozproszonych geograficznie (i nie tylko) narodów? Jakie są powiązania tamtejszego świata polityki z tamtejszą muzyką? Peter Manuel w tym kontekście wskazuje pięć głównych tematów, które bezpośrednio wiążą się z badaniem muzyki karaibskiej: 1) rasa i etniczność, 2) muzyka, płeć i seksizm, 3) międzynarodowa popularność i diaspora, 4) muzyka i polityka oraz 5) jedność i różnorodność. I dalej stwierdza: „muzyka może obecnie grać ważną rolę w wymuszaniu nowego sensu karaibskiej jedności, co może pomóc słabym i podzielonym wyspom regionu wspólnie przeciwstawić się wielonarodowym mistrzom i przejąć kontrolę nad swoim przeznaczeniem” (Manuel 1995: 246; por. Dawe 2004: 16). Zgadzam się z tymi słowami północnoamerykańskiego etnomuzykologa i wszystkie wskazane przez niego kwestie zostaną, w różnym stopniu, uwzględnione w niniejszej pracy.

Wiele przez ostatnie (co najmniej) dwie dekady napisano o procesach globalizacji i fakcie, że umiejscowienie danej kultury w ramach ściśle określonych granic staje się bardzo problematyczne. Jak stwierdza Chris Barker, „Miejsce jest konstruowanym społecznie obszarem lub lokalizacją w przestrzeni, która wiąże się z identyfikacją lub lokalizacją w przestrzeni, która wiąże się z identyfikacją lub zaangażowaniem emocjonalnym. Znaczenie pojęcia miejsca podlega obecnie redefinicji ze względu na globalny przepływ elementów kulturowych z jednej lokalizacji do innej. Prowadzi to do demistyfikacji odwiecznych roszczeń do autentyczności, zgodnie z którymi dane miejsce należy postrzegać w kategoriach lokalności, naturalności, prawdziwości i czystości” (Barker 2005: 46–47). Zatem kultury w dobie globalizacji nie są czyste, autentyczne (w sensie przypisania do danego terytorium) czy ograniczone lokalnie. Stanowią one synkretyczne i hybrydyczne wytwory interakcji w przestrzeni. Badanie Karaibów jest o tyle ciekawe, że można je potraktować jako modelową wizję przyszłości świata. Dzieje się tak dlatego, że w owym regionie procesy synkretyzacji i hybrydyzacji zachodzą od końca XV wieku. To było laboratorium współczesnej globalizacji, gdzie nieintencjonalnie badano, prowadząc eksperymenty na

żywych organizmach, sposoby łączenia różnych jednostek, różnych grup etnicznych i różnych przestrzeni w jedną całość.

Jakże fascynujący jest to projekt! Trzeba zdać sobie sprawę, że Europejczycy zebrali różnych ludzi na małych wyspach, gdzie każdy pochodził „skądinąd”, a więc należał do jakiejś diaspory, rozumianej jako sieć ludzi, między którymi istnieją więzy etniczne i kulturowe. Owi ludzie, których dzieliły płeć, rasa i klasa, zostali poddani hierarchicznym procesom akulturacji, transkulturacji czy hybrydyzacji, a następnie zamknięci w ramach nowoczesnej idei państwa narodowego (po uzyskaniu niepodległości), w ramach której zaczęto konstruować tożsamość będącą formą wyobrażeniowej identyfikacji z symbolami i dyskursami owego państwa. Sposoby przedstawienia kultury narodowej stały się odbiciem symboli i praktyk, które konkretne grupy dla konkretnych celów w danych okolicznościach historycznych wysuwają na plan pierwszy (Barker 2005: 289). Konstruowana w ramach kultury narodowej tożsamość narodowa stanowi formę ujednolicania różnorodności kulturowej poprzez narzucanie homogenizującej wizji narodu, odwołującej się do reprezentacji wspólnych doświadczeń i historii opowiadanych w literaturze, w produktach kultury popularnej czy za pośrednictwem mediów. Jak stwierdza Homi Bhabha, jedność narodu konstruuje się w wyniku narracji narodowej, w której opowieści, obrazy, symbole i rytuały wyrażają „wspólne” znaczenia przynależności do danej grupy narodowej (Bhabha 2010). Wszystkie elementy, które podważają ową jedność, są traktowane jako niebezpieczne i antynarodowe. Z kolei Stuart Hall wskazuje, że „zamiast traktować kultury narodowe, jakby były jednolite, powinniśmy je uznać za mechanizmy dyskursywne, które ukazują różnicę jako jedność lub tożsamość. Kultury te przecinają głębokie wewnętrzne podziały i różnice, a ich «jednolitość» jest jedynie wynikiem oddziaływania różnych form władzy kulturowej” (Hall 1992: 297). Zasadne więc jest pytanie: jak człowiek żyjący wśród innych, z których każdy pochodzi „skądinąd” i odwołuje się do różnych tradycji i praktyk kulturowych, ma się odnaleźć w homogenizującym państwie narodowym?

W kontekście Karaibów dochodzi jeszcze jeden wątek. Wielu mieszkańców tego regionu opuściło swoje wyspy, ruszając w dalszą drogę, poszukując dla siebie innego miejsca na Ziemi. Wieźli kulturową tradycję zarówno miejsca pochodzenia swoich przodków, jak i swoją własną, już poddaną procesom hybrydyzacji. Jednocześnie wymykali się władzy homogenizujących sił i dominujących dyskursów na temat tożsamości narodowej i kultury narodowej. Bo czy Dominikańczyk urodzony w południowym Bronksie w Nowym Jorku w społeczności latynoamerykańskiej może tworzyć kulturę dominikańską? Odpo-

wiedź brzmi twierdząco, jeśli zgodzimy się z Jamesem Cliffordem, że pojmowanie kultury i tożsamości kulturowych w kategorii miejsca przestaje być adekwatne. Powinno się je raczej postrzegać przez pryzmat metafory podróży, która obejmuje: podróżujących ludzi i kultury oraz miejsca/kultury jako obszary przecinania się szlaków podróźniczych (Clifford 1992). W przestrzeni „pomiędzy” (*in-between*), między miejscem pochodzenia a miejscem przybycia, konstruowane są tożsamości diasporyczne traktowane jednocześnie jako lokalne i globalne, stanowiące sieci identyfikacji ponadnarodowych, obejmujące wspólnoty „wyobrażone” i „napotkane”. Diaspora zatem jest pojęciem relacyjnym, odnoszącym się do „konfiguracji władzy, które różnicują diasporę od wewnątrz, a jednocześnie sytuują je w pewnym układzie wzajemnych stosunków” (Brah 1996: 182–183). Pojęcie diasporę pozwala ujmować tożsamość w kategoriach przygodności, nieokreśloności i konfliktu. Wskazuje ono na fakt, że tożsamości znajdują się w ciągłym ruchu i nie są niepodważalnymi elementami natury czy kultury. Należy zatem posługiwać się w odniesieniu do nich metaforą nie tyle korzeni, ile szlaku. Na tym właśnie polega „zmienna jednakowość” diaspor, obejmująca „skreolizowane, synkretyzowane i nieodmienne czyste formy kulturowe” (Gilroy 1997: 335; por. Barker 2005: 292).

W 1941 roku Theodor Adorno w eseju *O muzyce popularnej* postawił trzy tezy. Po pierwsze muzyka popularna jest ustandaryzowana – jeżeli tylko motyw muzyczny lub motyw liryczny (lub jeden i drugi) zyska popularność, wykorzystuje się go aż do komercyjnego wyczerpania, co znajduje swoją kulminację w „krystalizacji standardów”. Co więcej, poszczególne elementy jednej piosenki popularnej można wymienić na wzięte z innej. Po drugie muzyka popularna lansuje bierne słuchanie. Praca w kapitalizmie jest bowiem czymś nudnym i stąd poszukiwanie sposobu ucieczki, ale że muzyka jest otepiająca, pozostaje niewiele energii na rzeczywistą ucieczkę – potrzebę „autentycznej” kultury. Po trzecie muzyka popularna działa jak „spoiwo społeczne”. Jej „funkcję społeczno-psychologiczną” stanowi doprowadzenie do powstania u odbiorców muzyki popularnej „psychologicznego przystosowania do mechanizmów współczesnego życia” (Adorno 1990: 256–268; por. Storey 2003a: 89–90). Adorno kontestuje muzykę (lub szerzej: kulturę) popularną. Wydaje się, że niesłusznie nie dostrzega w niej siły sprawczej zdolnej do podważania stosunków politycznych, społecznych i gospodarczych. Zgadzam się ze Stuartem Hallem, który twierdzi, że kultura popularna stanowi arenę zgody i oporu w walce o znaczenia kulturowe. Hall nawiązuje przy tym do politycznej koncepcji kultury popularnej jako obszaru walki o znaczenie. Oceny kultury popularnej nie dotyczą kwestii wartości kulturowej bądź estetycznej

(tego, czy jest dobra czy zła). W ich przypadku chodzi o władzę i miejsce kultury popularnej w obrębie większej formacji społecznej. Pojęcie tego, co popularne, podważa nie tylko rozróżnienie na kulturę wysoką i niską, ale również sam akt klasyfikacji kulturowej, dokonywanej przez władzę i dzięki jej posiadaniu (Hall 1996a).

Siłą napędową w tworzeniu muzyki popularnej są klasy niższe, które dostrzegają w niej subwersyjną moc wobec norm i wartości klasy średniej i wyższej. Te starają się ją zwalczać (w niniejszej pracy podam wiele przykładów na takie działania), co nieraz przybiera absurdalne formy. Na przykład w lutym 1964 roku oburzeni rodzice napisali list do Roberta Kennedy'ego, wówczas prokuratora generalnego USA, twierdząc, że słowa piosenki *Louie Louie* są nieprzyzwoite. FBI wszczęło śledztwo i w czerwcu 1965 roku do jego laboratorium trafiła kopia nagrania zespołu Kingsmen. Po dwóch lata śledztwa stwierdzono, że nagranie nie może być zinterpretowane, gdyż jest „niezrozumiałe na jakiegokolwiek prędkości” (trzeba posłuchać tego utworu, żeby zrozumieć, o czym mowa) i zatem nie można stwierdzić, czy utwór jest obsceniczny. Jednakże we wrześniu 1965 roku FBI przesłuchiwało członków grupy Kingsmen, którzy zaprzeczyli, że piosenka jest nieprzyzwoita (Marsh 1993: 116–117). Cała historia przestaje być traktowana jako absurdalna, gdy zdamy sobie sprawę z mechanizmów kontroli, jakie elity próbują nałożyć na subwersyjne – z ich perspektywy – marginalizowane grupy. Ostatecznie jednak elity zwykle akceptują istnienie gatunków muzycznych wywodzących się z dołów społecznych w momencie zdobycia przez nie popularności w szerszych kręgach społeczeństwa, a następnie są zawłaszczane i włączane w ramy „nacjonalistycznego dyskursu”, przez które to pojęcie Thomas Turino rozumie wplatanie ekspresji kulturowej w konstrukcję współzależnych pojęć „naród” i „państwo”. To bezpośrednio odnosi się do „muzycznego nacjonalizmu” oznaczającego „style muzyczne, działania i dyskursy, które są wyraźnie częścią nacjonalistycznego politycznego ruchu i programu” (Turino 2000: 13–14).

Innymi słowy nie można negować kultury popularnej bez zanegowania podstaw państwa narodowego. Tim Edensor pokazuje, jak „popularne” składniki tożsamości narodowej są w coraz większym zakresie negocjowane, polisemiczne, kwestionowane i podatne na zmianę. Stwierdza: „Kultura nie jest bowiem trwała, ale negocjowana, jest przedmiotem dialogu i kreatywności, a wpływ na nią wywierają konteksty, w których jest tworzona i wykorzystywana. Poczucie tożsamości narodowej nie jest zatem ostateczne, lecz ma charakter dynamiczny i dialogiczny; znajduje się w konstelacjach wielkiej matrycy kulturowej obrazów, idei, przestrzeni, rzeczy, dyskursów i praktyk” (Edensor

2004: 31–32). Wielorakie, zmienne i rywalizujące znaczenia, które otaczają popularne formy i praktyki kulturowe, kontrastują z tożsamością narodową, powszechnie przedstawianą jako „zorientowaną raczej na «dziedzictwo» i «wspólną przeszłość» niż na «wspólną przyszłość» lub nawet «wspólną teraźniejszość»” (Roche 2000: 75). Edensor zatem stwierdza: „Taki tymczasowy ślepy zaułek dominował w opisach tożsamości narodowej, ignorujących rzeczy, które oglądamy i czytamy, miejsca, które odwiedzamy, przedmioty, które kupujemy, i obrazy, które eksponujemy. Kultura popularna wciągnęła i przedstawiła na nowo, przeformułowała i odtworzyła formy kulturowe w procesie ujednolicania się, tak że formy narodowego autorytetu kultury przestały być łatwo identyfikowalne” (Edensor 2004: 31–32).

Muzyka zawsze odgrywała istotną rolę na Karaibach, będąc związana z kulturą oralną, funkcjonującą w przestrzeni, gdzie spotkały się różne języki, stając się systemem komunikacji, której znaczenie przede wszystkim leży w kontekście społecznych interakcji. Nie tylko była odbiciem interpersonalnych relacji w społeczeństwie, ale sama stawiała się modelem społecznego zachowania odzwierciedlającym strategię adaptacji żyjących tam ludzi i do środowiska naturalnego. Muzyka syntetyzowała różne tradycje i różne doświadczenia ludzi, którym przyszło żyć razem w ramach pewnej przestrzeni, odtwarzając i wytwarzając ją na nowo (Duany 1984: 186). Muzyka wzmacniała tożsamości etniczne, klasowe, regionalne i narodowe, była i jest pasem transmisyjnym spotkań różnych kultur, dynamicznym i zmiennym ze swej istoty. Mogła być używana jako narzędzie inteligentnej propagandy lub mobilizowała do oporu i buntu. Usprawiedliwiała wojny czy konflikty lub je potępiała. Była społecznym i politycznym komentarzem marginalizowanej ludności, która poza muzyką nie miała innej przestrzeni wypowiedzi (Ferguson 2003). Karaibska muzyka zawsze jest związana z miejscami i zaznacza specyficzne tożsamości. Son i rumba są kubańskie, ska i mento – jamajskie, merengue stało się narodowym symbolem Dominikany (Ramnarine 2001: 4–5). Jednocześnie jednak, jak wskazuje Peter Manuel, przekraczała ona odległości geograficzne i narodowe granice, wytwarzając nowy rodzaj karaibskiej jedności, opierający się nie na jednorodności, ale na kosmopolitycznej wielokulturowości (Manuel 1995: 234). Muzyka zapewne najczęściej ze wszystkich form narodowej ekspresji kulturowej przekracza granice, włączając się w dynamiczny proces wzajemnych interakcji, nie tracąc przy tym zdolności do reprezentowania, często określanej jako „autentyczna”, kultury narodowej danego państwa.

W niniejszej pracy chcę się przyjrzeć, w jaki sposób muzyka popularna współuczestniczy w tworzeniu różnorodnych tożsamości i jak jest

wykorzystywana do celów politycznych w kontekście karaibskim. Jednocześnie nie wdaję się w pogłębione dywagacje na temat (nie)istnienia podziału na kulturę wyższą i niższą, sposobu „dyscyplinowania” muzyki marginalizowanych przez klasę średnią oraz zamknięcia jej, poprzez powstanie kultury konsumpcyjnej, w ramach „zorganizowanego spektaklu”, wyznaczającego kres kultury opartej na bezpośrednim uczestnictwie jako formy wspólnego spędzania wolnego czasu i przejścia od „entuzjazmu” do „zdyscyplinowanego oglądania”. Nie skupiam się także na tym, w jaki sposób międzynarodowy przemysł muzyczny etykietuje muzykę, aby łatwiej wypromować i sprzedać tak stworzony produkt (Firth 2011: 44, 104). Zdaję sobie także sprawę, że muzyka konstruowana przede wszystkim jako rozrywka niesie ze sobą też określone przesłanie, które dociera do publiczności, choć nie zawsze w intencjonalnej lub zaplanowanej formie. Simon Firth w tym kontekście zwraca uwagę, że nie ma mocnych empirycznych świadectw przemawiających za tym, że słowa piosenek determinują lub kształtują przekonania i wartości słuchaczy (podobnie nie ma wielu świadectw, że są ich odzwierciedleniem). Podaje przykład północnoamerykańskich „protest songów” z lat sześćdziesiątych, które służyły nie tyle przekazowi idei czy argumentów, co sloganów. Paradoks polega na tym, że polityczna siła piosenki popularnej – jako sloganu – może nie mieć żadnego związku z jej zamierzonym przesłaniem. Zwłaszcza ironia jako strategia tekstowa wydaje się skazana na porażkę. Na przykład singiel The Strawbs z 1973 roku *Part of the Union* miał być piosenką wymierzoną w związki zawodowe, lecz jej ironiczny refren („Nie dostaną mnie, jestem ze związku”) był radośnie skandowany przez związkowe pikiety. Inne przykłady dryfowania tekstów to: przyjęcie *We Don't Need no Education* Pink Floyd jako hasła przez czarną młodzież w Afryce Południowej protestującą przeciwko obowiązkowej nauce języka afrikaans, trzymający się za ręce uczestnicy przedwyborczego wiecu torysów przy *Imagine* Johna Lennona lub próba przechwycenia przez Partię Republikańską *Born in the USA* Bruce’a Springsteena podczas wyborów prezydenckich w 1984 roku. Jak stwierdza Firth: „Kiedy uświadomimy sobie, że przedmiotem analizy tekstu nie są słowa, lecz słowa w użyciu, otwierają się przed nami nowe możliwości analityczne. Teksty to forma retoryki, czyli oratorstwa. Musimy je ujmować w kategoriach relacji perswazji między wokalistą a słuchaczem. Z tego punktu widzenia piosenka nie istnieje po to, by przekazywać znaczenie słów. To raczej słowa istnieją po to, by przekazywać znaczenie piosenki. Dotyczy to w równej mierze story-song czy chanson, co najbardziej skąpego w znaczenia nagrania house czy rave, tak samo jak piosenki polityczne czy miłosne dotyczą nie politycznych czy romantycznych idei, lecz sposobów politycznego

lub romantycznego wyrazu. Piosenki popularne funkcjonują w języku mówionym i jego dotyczą” (Firth 2011: 222–224; por. Marsh 2004: 375; King 2002: 137).

Uwzględniając wszystkie powyższe zastrzeżenia, poddałem analizie kolejno pięć krajów: Kubę, Dominikanę, Portoryko, Jamajkę oraz Trynidad i Tobago. Jednocześnie w oddzielnym rozdziale krótko przyjrzałem się także innym krajom karaibskim, co stanowi uzupełnienie wcześniejszych rozważań. Owe części odnoszące się *stricte* do badanej problematyki są poprzedzone analizą zjawiska hybrydyczności oraz kształtowania się tożsamości narodowej w przestrzeni państwa narodowego i w przestrzeni diasporycznej. Moim zdaniem jest to niezbędne wprowadzenie dla lepszego zrozumienia badanych kwestii.

Praca nie pretenduje do tego, żeby być „encyklopedią muzyki karaibskiej”, dlatego analiza ma charakter wybiórczy, dotyczy tych gatunków muzycznych, które mają (moim zdaniem) istotne znaczenie w analizowanym kontekście. Jako politolog przyglądam się temu zagadnieniu z perspektywy politologicznej, pozostawiając wiele miejsca dla muzykologów, których niniejsza problematyka także mogłaby zainteresować.

Na koniec chciałbym wyjaśnić kontekst tytułu niniejszej pracy. Można przygrywać „do kotleta” dla lepszego smaku. Muzyka ze smakiem może być bardziej wyrafinowana, bardziej wyszukana. Mnie chodzi jednak o coś innego. Na Kubie – będzie jeszcze o tym mowa – funkcjonuje termin *sabor*, który dotyka przestrzeni między kubańską muzyką a kubańskością. *Sabor* nie da się w pełni przetłumaczyć na język polski, choć literalnie oznacza właśnie „smak”. Ale „grać ze smakiem” to znaczy: potrafić natchnąć własną muzykę esencją kubańskości, tak że wszyscy, którzy będą jej słuchać, od razu bezbłędnie zidentyfikują jej pochodzenie, bez względu na to, czy artysta na stałe mieszka na wyspie, w Hiszpanii czy w Stanach Zjednoczonych. „Grać ze smakiem” to dotknąć maestrii w połączeniu kulturowej ekspresji z tożsamością narodową (szeroko definiowaną).

Podobne odniesienia można znaleźć w przypadku Dominikany, Portoryko, Jamajki, Trynidadu i Tobago czy innych krajów karaibskich. Można zaryzykować twierdzenie, że karaibska muzyka to ciągle i dynamiczne poszukiwanie „smaku”, który jest w stanie oczarować publiczność z całego świata. Niemniej jednak owo poszukiwanie niesie ze sobą nieraz metaforyczne konotacje z igraniem z ogniem. Poprzez wpisanie muzyki w kontekst państwa narodowego zyskuje ona wyraźnie polityczne znaczenie, które sprawia, że różne podmioty podejmują wysiłki na rzecz zawłaszczenia przestrzeni konstruowanej przez muzykę. Stąd tytułowe (i)granie z karaibskim smakiem.