

## MUZYKA AUSTRALIJSKICH ABORYGENÓW I RÓŻNE OBLICZA GLOBALIZACJI

Jedno z dwóch opozycyjnych względem siebie stanowisk w badaniach nad globalizacją to przekonanie, że nie ma jednej kultury globalnej, a świat nie uległ i nie ulega homogenizacji. Może tak samo, jak nie ma jednej kultury globalnej, nie ma także jednej globalizacji? A może to ta sama globalizacja, ale ukazująca za każdym razem inne oblicze? Zgodnie z postulatem zaproponowanym przez Adama Nobisa (2008, 56-57) to, z jakimi aspektami i procesami mamy do czynienia, zależy od kultury, jaką badamy. Może nie powinno się zatem mówić o globalizacji w ogóle, ale o „składowych” globalizacji — wykorzenieniu, komercjalizacji kultury, kreolizacji, hybrydyzacji? Nie uda mi się odpowiedzieć tu na wyżej postawione pytania. Postaram się przedstawić natomiast oblicza globalizacji na przykładzie muzyki australijskich Aborygenów. W związku z tym, że charakteryzowane tu procesy przebiegają wielokierunkowo i wieloetapowo, pozwoliłem sobie podzielić niniejszy artykuł na trzy części. Pierwsza to wpływ rozwoju turystyki na aktywność muzyczną Aborygenów. Druga to zagadnienie uwikłania muzyki w politykę. W trzeciej części rozwijam szerzej problem wykorzystania w przemyśle muzycznym (i nie tylko) charakterystycznego dla muzyki Aborygenów instrumentu — *didjeridu* (wym. didżeridu)<sup>1</sup>.

Tradycyjna muzyka Aborygenów to najczęściej połączenie prostego śpiewu, grupowego tańca i rytmu wyklaskiwanego lub wybijanego drewnianymi pałkami (tak zwanymi *clapsticks*). W północnych regionach Australii (głównie na Ziemi Arnhema) tańcom i śpiewom akompaniuje *didjeridu* — długa drewniana trąba wykonana z pnia lub gałęzi eukaliptusa. Muzyka towarzyszy najważniejszym w życiu Aborygenów obrzędom,

<sup>1</sup> Szczegółowo omawiam te kwestie w mojej pracy magisterskiej *Didjeridu w dobie globalizacji. Konteksty użycia instrumentu*, napisanej pod kierunkiem Bożeny Muszkalskiej i obronionej w 2008 roku w Katedrze Muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

jest też istotnym nośnikiem tradycyjnych treści kultury — mitów i legend zawartych w tekstach pieśni.

Pojawienie się mass mediów, ekspansja muzyki popularnej, rozwój turystyki i zmiana sytuacji społeczno-ekonomicznej Aborygenów stworzyły zupełnie nowe warunki, w których przyszło funkcjonować muzyce australijskich tubylców. Dotąd ściśle związana z życiem obrzędowym, w drugiej połowie XX wieku wkroczyła w dwie, dotychczas obce jej sfery — turystykę i politykę.

### **MUZYKA A TURYSTYKA**

Usługi turystyczne wielokrotnie okazywały się doskonałym sposobem na zdobycie środków finansowych przez tradycyjne, a w globalizującym się świecie zmarginalizowane w społeczeństwach narodowych, grupy. Taką drogę wybrały także wspólnoty aborygeńskie. Rokrocznie ich członkowie organizują szereg festiwali adresowanych do zagranicznych i krajowych turystów. Atrakcjami takich imprez są zwykle: warsztaty rękodzielnicze i taneczne, wystawy miejscowej sztuki, degustacje tradycyjnych potraw czy występy grup muzycznych. Wykonują one tradycyjne tańce, śpiewają i opowiadają plemienne legendy. Zespół Wadumbah z południowo-wschodniej Australii nie ogranicza się tylko do festiwali i dostosowuje swoją ofertę do potrzeb różnych rodzajów klientów. Przedstawienia Wadumbah mogą trwać od dziesięciu do sześćdziesięciu minut i odbywać się podczas imprez ulicznych, wydarzeń rodzinnych czy ceremonii plemiennych ([www.internetexpress.net.au](http://www.internetexpress.net.au))<sup>2</sup>. Pokazy tradycyjnych tańców na stałe zagościły w folderach biur podróży oferujących wycieczki do Australii, a sami Aborygeni wkładają wiele wysiłku, aby potencjalnych gości zachęcić do przyjazdu. Członkowie społeczności *Muru Mittigar* ze wschodniej Australii proponują turystom stały zestaw atrakcji: wycieczki po wiosce, warsztaty sztuki aborygeńskiej czy wspomniane pokazy tradycyjnego tańca. Tak reklamują się na swojej stronie internetowej: „Nasze przedstawienie pozwoli Ci zrozumieć najstarszą żyjącą kulturę świata. Interaktywne pokazy tańca dają naszym gościom okazję do spróbowania swoich sił pod okiem profesjonalnej aborygeńskiej grupy tanecznej.”

---

<sup>2</sup> Niektóre aborygeńskie grupy taneczne nie ograniczają swojej działalności do Australii i z powodzeniem robią międzynarodową karierę, tak jak grupa *Descendance*. Wzbogaciła ona swoje występy o efekty multimedialne i włączyła do aranżacji elementy tańca nowoczesnego.

(www.murumittigar.com.au). Warte zauważenia w cytowanym fragmencie jest określenie „najstarsza żyjąca kultura świata” — to jedno z częściej używanych przez Aborygenów sformułowań, wykorzystujących symbolikę tradycji w formie przypominającej hasło reklamowe. W tym kontekście muzyka Aborygenów nie jest niczym innym, jak „towarem” wystawionym na sprzedaż. Przy czym nie zmienia się znacznie jej forma, inny jest natomiast kontekst wykonania i interesy, które kierują nosicielami tradycji.

## MUZYKA A POLITYKA

Od początku XX wieku między rdzennymi mieszkańcami a rządem Australii toczy się nieprzerwanie spór polityczny. Aborygeni zarzucają władzom dyskryminację oraz domagają się przyznania im praw do ziemi, z czym — należy podkreślić — rząd nie uporał się do dziś. Dyskurs ten nabrał rozmachu w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, kiedy organizacje aborygeńskie zaczęły łączyć swoje siły przeciw parlamentarzystom. Powstała wtedy idea jednolitego frontu politycznego i odrzucenia podziałów plemiennych, która określana jest przez badaczy mianem panaborigenizmu (Dunbar-Hall, Gibson, 2000, 48). Atmosfera walki o sprawę Aborygenów znalazła swoje odzwierciedlenie również w muzyce. Na australijskiej scenie zaczęły powstawać zespoły, które manifestowały swoje stanowisko wobec spraw toczących się na forum politycznym i społecznym. Był to początek bardzo wyraźnego nurtu, dziś ciągle obecnego w australijskiej muzyce rockowej — nurtu, w który wpisują się dziesiątki zarówno czarnych, jak i białych wykonawców, łączących stylistykę rock lub reggae z tradycyjnymi pieśniami Aborygenów i *didjeridu*. Zestawienie to wydaje się być nieprzypadkowe. Sięgnięcie po powszechnie znane, atrakcyjne medialnie gatunki muzyczne jest najlepszym sposobem na zaistnienie, na dotarcie ze swoim przesłaniem do szerokiej publiczności. Można przytoczyć tu choćby przykład palestyńskiego i izraelskiego Arab Rapu, łączącego w sobie wpływy amerykańskiego hip hopu i bliskowschodnich tradycji muzycznych (Thomas, 2009). Tak traktowana muzyka staje się narzędziem komentowania aktualnych wydarzeń, odwoływania się do historii, poruszania problemów, takich jak alkoholizm czy AIDS, a także podkreślania — czy nawet budowania — własnej tożsamości. Jest jednocześnie wyraźnym przejawem kreolizacji kultury, połączenia lokalności z globalnością, miejscowej tradycji z popkulturą, zderzenia dwóch muzycznych światów.

Najpopularniejszym australijskim zespołem z omawianego nurtu jest powstały w 1986 roku Yothu Yindi. Jego członkowie to Aborygeni z grupy Yolngu, zamieszkującej północno-wschodnie obszary Ziemi Arnhema. Muzycy Yothu Yindi łączą tradycyjne pieśni aborygeńskie z przez polityków. Odwołanie do aborygeńskiej tradycji muzycznej stanowi tu fragment pieśni w tubylczym języku *gumatj*, z towarzyszeniem *didjeridu* i *clapsticks*, piosenkami rockowymi, mieszają swój rdzenny język z angielskim, zestawiają ze sobą tradycyjne i rockowe instrumentarium. W tekstach utworów wyrażają swoje zdanie na temat sytuacji tubylców w Australii i wydarzeń politycznych. Jednym z wielu przykładów może być kompozycja *Treaty* (1991), w której przywołane zostają niespełnione obietnice składane Aborygenom odróżniający się od reszty utworu śpiewanej po angielsku. Wspomniana już fuzja dwóch muzycznych światów szczególnie widoczna jest w teledysku stworzonym do *Treaty* — podczas „angielskich” fragmentów zespół występuje na scenie w T-shirtach i z gitarami w rękach, natomiast gdy pojawia się plemienna pieśń, scenerię stanowi busz, a muzycy tańczą pomalowani w tradycyjne wzory. W 1992 roku album *Tribal Voice* (zawierający utwór *Treaty*) zajął trzecie miejsce w kategorii *world albums* w zestawieniu czasopisma Billboard ([www.billboard.com](http://www.billboard.com)), a zespół Yothu Yindi stał się popularny w wielu środowiskach poza Australią. Ta grupa odbiorców w mniejszym stopniu skupiła się na przesłaniu zawartym w tekstach utworów Yothu Yindi, a bardziej na egzotycznej atmosferze towarzyszącej koncertom zespołu i jego niecodziennym brzmieniu (Binas, 1998, 525).

### POPULARNOŚĆ *DIDJERIDU*

Sukces m.in. grupy Yothu Yindi przyczynił się do wzrostu zainteresowania muzyką Aborygenów poza kontynentem australijskim. Fenomenem godnym oddzielnego omówienia jest zogniskowanie tego zainteresowania na jednym elemencie tradycji muzycznej australijskich tubylców — trąbie *didjeridu*. Bardzo szybko oderwało się ono od tradycyjnego kontekstu i zostało włączone do instrumentarium solistów i zespołów muzycznych na całym świecie. Podobnie zresztą dzieje się z innymi etnicznymi instrumentami, takimi jak: afrykański bęben *djembe*, irlandzki *bodhran* czy indyjska lutnia *sitar*. Już w latach osiemdziesiątych wielu muzyków amerykańskich i europejskich (również polskich) zaciekawionych było brzmieniem *didjeridu*. Jednak prawdziwa fala fascynacji tym instrumentem przypada na ostatnie dwie dekady i niewątpliwie związana jest z rozwojem

Internetu. W Sieci powstają specjalne serwisy poświęcone wyłącznie *didjeridu*. W sklepach internetowych można kupić instrumenty lub nagrania, na forach dyskusyjnych dowiedzieć się wiele na temat technik gry i wykonywania *didjeridu*, a także znaleźć informacje o festiwalach, koncertach i warsztatach. Wokół takich witryn i forów utworzyły się internetowe społeczności miłośników *didjeridu*, wymieniających się doświadczeniami w świecie wirtualnym i organizujących spotkania w tzw. „realu”. Po *didjeridu* sięgają bardzo różni muzycy, jednak trzy główne nurty na rynku, w których wykorzystuje się brzmienie tego instrumentu to: world music, muzyka elektroniczna i muzyka New Age. Każda z tych muzyk ma własną stylistykę i nastawiona jest na nieco innych odbiorców, choć znaleźć można wiele przykładów na ich wzajemne przenikanie.

Termin *world music* to marketingowe określenie na muzykę „inną”, „obcą”, ściśle związane z europocentrycznym postrzeganiem zjawisk muzycznych. Zwykle stosuje się go w odniesieniu do muzyki tradycyjnej krajów pozaeuropejskich lub jej połączenia z muzyką popularną (Mitchell, 1993, 310). Mogą to być utwory pozostające w ścisłym związku z muzyką danego kraju czy regionu albo takie, które nie odwołują się do konkretnego miejsca, a są swoistą mieszanką wielu tradycji muzycznych. *Didjeridu* wykorzystywane jest we wszystkich wymienionych rodzajach world music. Jedni muzycy sięgają po lokalny repertuar i często naśladują tradycyjny styl gry na *didjeridu*, inni eksperymentują z technikami gry i zestawiają brzmienie *didjeridu* z brzmieniem innych instrumentów, głównie etnicznych.

Dźwięk *didjeridu* bywa modyfikowany elektronicznie i wykorzystywany w muzyce techno, ambient czy house. Mogą to być nowe kompozycje lub tzw. *remixy*, czyli przeróbki istniejących już utworów. Za przykład niech posłuży *Treaty — UK Remix* (1992) Williama Orbita. Artysta wykorzystał omawianą już rockową piosenkę *Treaty* australijskiego zespołu Yothu Yindi, niemal całkowicie usuwając z niej tekst, a eksponując partię *didjeridu* na tle elektronicznego bitu. Zabieg ten miał na celu zwrócenie uwagi zachodniego odbiorcy przede wszystkim na egzotyczne dźwięki instrumentu. Jednocześnie pozbawił on słuchacza możliwości skupienia się na nacechowanym politycznie tekście utworu — tak istotnym w przypadku twórczości aborygeńskich zespołów rockowych. Przykład ten obrazuje, jakich zabiegów wymaga czasem przystosowanie utworu na potrzeby brytyjskiego czy amerykańskiego rynku muzycznego (Mitchell 1993, 329).

Na szczególną uwagę zasługuje wykorzystanie *didjeridu* w muzyce związanej ze wspomnianym już New Age. Stanowi ona ważny element tego ruchu kulturowego, jest bowiem, zdaniem osób związanych z New Age, jednym ze sposobów na wywołanie stanu relaksu i medytacji, sprzyjającego osobistej przemianie (Zamojski, 2002, 219). Muzyka tworzona w ramach tego nurtu charakteryzuje się wolnym tempem i prostą harmoniką. Często są to nagrania stylizowane na muzykę pozaeuropejską lub zawierające jej elementy. Nawiązanie do „egzotyki” (nierzadko z wykorzystaniem dźwięków przyrody) ma wzbudzić skojarzenia z „bliskimi naturze” kulturami, postawionymi w opozycji do krytykowanego przez członków ruchu New Age industrialnego społeczeństwa Zachodu. Według nich słuchanie muzyki z całego świata ma również zbliżyć obce sobie kultury i wywołać poczucie „globalnej harmonii” ([www.new-age-music-shop.com](http://www.new-age-music-shop.com)). W opisach nagrań zawierających dźwięki *didjeridu* pojawiają się zwykle informacje o rozmaitych korzyściach, jakie przynosi słuchanie tego instrumentu. Akcentowane są tam powiązania *didjeridu* z sakralną sferą tradycji Aborygenów, szczególnie z mitycznym Czasem Snów (*Dreamtime*): „Odwieczne, niezapomniane brzmienie *didjeridu* przywołuje dźwięki przodków Czasu Snów i przypomina nam o naszych duchowych związkach ze środowiskiem, ziemią i tajemnicą wszechświata.” (Kibby, 1999, 63) lub „Poruszające rytmy przeplatające się z kojącymi dźwiękami *didjeridu* oczyszczają twoje zmysły i przenoszą cię do odwiecznego śnienia, gdzie przeszłość, teraźniejszość i przyszłość łączą się w doskonałej harmonii.” ([www.music-mosaic.com](http://www.music-mosaic.com)). Nie do końca zatem oderwane od tradycyjnego kontekstu *didjeridu* stało się tu rodzajem kulturowego wehikułu, niosącego ze sobą cały zestaw symboli — od bezpośrednich skojarzeń z tradycją północno-australijskich Aborygenów po skojarzenia z plemiennością w ogóle i powrotem do natury.

Zwiększony w ostatnich latach przepływ ludzi, dóbr materialnych, informacji i znaczeń oddalił nas od tradycyjnego schematu „region = kultura”. Na przykładzie muzyki widać, jak dotychczas lokalna (czasem ograniczona do grupy kilkudziesięciu osób) tradycja potrafi oddziaływać dziś na różnych ludzi w różnych miejscach (zob. Muszkalska, 2007, 54). Do niedawna jeszcze tylko obrzędowa muzyka Aborygenów pojawia się w rozmaitych kontekstach. Zmienia się jej rola, zmienia się też sama muzyka — ulega procesom hybrydyzacji i kreolizacji. Jednocześnie różnice między muzykami poszczególnych regionów Australii zacierają się, co jest efektem po pierwsze rozwoju

mediów, po drugie swoistego balansowania między tożsamością lokalną, a ideą zjednoczenia wszystkich Aborygenów.

Wykonywanie tradycyjnej muzyki albo nawiązanie do niej chociażby przez użycie *didjeridu* odgrywa ważną rolę w kształtowaniu tożsamości jednostek i grup na trzech poziomach: wspomnianych już lokalnym i narodowym oraz globalnym. W przypadku Aborygenów wiąże się z podkreśleniem związku z konkretnym miejscem i społecznością je zamieszkującą albo (na poziomie narodowym) z przynależnością do wspólnoty wszystkich australijskich tubylców. Odwołanie to bywa często używane w dyskursie politycznym — jak to się dzieje w przypadku aborygeńskich zespołów rockowych. W szerszym kontekście, tradycyjna muzyka wykorzystywana jest do przyciągania turystów i promocji kraju na świecie (także przez białych Australijczyków). W końcu, odwołanie do tradycji Aborygenów, najczęściej przez grę na *didjeridu* lub słuchanie dźwięku instrumentu, wiąże się w niektórych środowiskach (przykład New Age) z propozycjami tworzenia nowej duchowości, kształtowaniem tożsamości człowieka żyjącego w opozycji do industrialnej rzeczywistości i podkreślającego swoją przynależność do „globalnego plemienia” współodpowiedzialnego za losy świata.

#### Literatura:

- Binas, Susanne; 1998, From the Australian Bush-land to the Chill-out Zones of Technoparties: The Didjeridu in the Labyrinth of Cultural Borderlands; w: Toru Mitsui (red.), Popular Music: Intercultural Interpretations, Kanazawa: Kanazawa University, ss. 522-529
- Dunbar-Hall, Peter; Gibson, Chris; 2000, Singing about Nations within Nations: Geopolitics and Identity in Australian Indigenous Rock Music; w: Popular Music and Society, vol. 24, ss. 45-74
- <http://www.billboard.com>; 25-01-2009
- <http://www.internetexpress.net.au>; 18-12-2007
- <http://www.murumittigar.com.au>; 18-12-2007
- <http://www.music-mosaic.com>; 18-03-2008,
- <http://www.new-age-music-shop.com>; 19-03-2008
- Kibby, Marjorie; 1999, The Didj and the Web: Networks of Articulation and Appropriation; w: The International Journal of Research into New Media Technologies, vol. 5, ss. 59-75
- Mitchell, Tony; 1993, World Music and Popular Music Industry: An Australian View; w: Ethnomusicology, vol. 37, ss. 309-338

- Muszkalska, Bożena; 2007, Muzykologia wobec globalizacji; [on-line] w: Kultura — Historia — Globalizacja, nr 1, ss. 54-60; [dostępne: [www.khg.uni.wroc.pl](http://www.khg.uni.wroc.pl)]
- Nobis, Adam; 2008, Książd Kluk, world music i globalizacyjne spory; [on-line] w: Kultura — Historia — Globalizacja, nr 2, ss. 55-57; [dostępne: [www.khg.uni.wroc.pl](http://www.khg.uni.wroc.pl)]
- Smoluch, Łukasz; 2008, Didjeridu w dobie globalizacji. Konteksty użycia instrumentu, (praca magisterska napisana pod kierunkiem Bożeny Muszkalskiej, obroniona w Katedrze Muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)
- Thomas, Amelia; 25-01-2009, Israeli-Arab Rap: An Outlet for Youth Protest; [dostępne: <http://www.csmonitor.com/2005/0721/p11s01-wome.html>]
- Weston, Donna; 10-03-2008, Music and Musical Thought of the New Age; [dostępne: <http://www4.gu.edu.au:8080/adt-root/public/adt-QGU20030303.135546/index.html>]
- Zamojski, Adam; 2002, New Age, Kraków: Nomos