

## KULTURA LOKALNA — KULTURA GLOBALNA. PRZEOBRAŻENIA TWÓRCZOŚCI MUZYCZNEJ W DOBIE GLOBALIZACJI KULTURY

### 1. WPROWADZENIE

Przenikanie się treści kulturowych i ich wymiana jest powszechnym i nieuniknionym procesem we współczesnym świecie. Przyczyniły się do tego przełomowe wynalazki techniczne minionego wieku, rozwój komunikacji, wzmożona i ułatwiona migracja ludności naszej planety. Warto zastanowić się, czy globalizacja powoduje uniformizację wytworów kultury, czy też wpływa na zwiększoną wymianę kulturową, wzbogacenie lub wyeksponowanie kultur lokalnych? Istotne jest także jak na skutek globalizacji kultury zmienia się symboliczna i społeczna funkcja wytworów kultury lokalnej. Na te pytania będę starał się odpowiedzieć w niniejszym artykule poprzez analizę transformacji muzyki jako przykładu ilustrującego przeobrażenia kultur lokalnych w realiach kultury globalnej.

### 2. GLOBALIZACJA KULTURY

Definicja pojęcia kultury globalnej czy też samego globalizmu, jest problematyczna w związku z jej wieloznacznością, transformacjami i kontekstami, w których jest wykorzystywana. M. Albrow zauważa, że „to co globalne góruje nad tym co terytorialne” i „stanowi substytut otwartej i pragmatycznej komunikacji międzyludzkiej” (Albrow, 2005, 685) oraz stwierdza, że pojęcie to odnosi się do rzeczywistości kulturowej. Globalność stanowi dla autora obiektywny rezultat interakcji ludzi z otaczającym ich światem i w związku z tym zawiera w sobie dozę niezależności działań ludzkich — zarówno jednostek jak i całej ludzkości.

Definiując pojęcie kultury globalnej należy wspomnieć o procesie globalizacji jako zjawisku obejmującym transformację całego świata. W obszarach tej transformacji zawierają się więc: kultura, ekonomia, społeczeństwo, polityka, media. Współoddziaływanie elementów z wyżej wymienionych dziedzin przyczynia się do zmian, które wpływają na wszystkie z nich i na obraz współczesnego świata. Motorem przemian jest rozwój techniki informa-

cyjnej i telekomunikacji. Wspomina się również o integracji systemów finansowych i funkcjonowaniu ponadpaństwowych korporacji, które swoimi działaniami mogą wpływać na kształt różnych dziedzin świata i jego kultury (Giddens, 2004, 74, 85). Istotne jest zwrócenie uwagi na kulturowe skutki globalizacji, którymi jest między innymi szybsze niż kiedykolwiek rozprzestrzenianie się idei, dóbr i stylów — co wywiera wpływ również na rozwój muzyki. Treści kulturowe na skutek handlu, międzynarodowych mediów i globalnej migracji są w stanie coraz swobodniej docierać do najdalszych zakątków świata.

Koncentrując się na przykładzie muzyki, trzeba skupić uwagę właśnie na wątku dotyczącym wpływu mediów na zmieniający się świat. To one w dużej mierze odpowiadają za najbardziej interesujący w tym temacie globalny przepływ kulturowy. Jak twierdzi Tomasz Goban-Klas: „najważniejsze dla funkcjonowania globalnego świata są nowe środki telekomunikacji. Dzięki nim informacja stała się dostępna natychmiast i jednocześnie na całym globie” (Goban-Klas, 2005, 168). Tę refleksję może komentować pogląd J. Pieterse'a ukazujący dwa główne twierdzenia na temat kultury. Jeden ujmuje ją jako „ograniczoną, przypisaną do miejsca i zorientowaną na samą siebie”. Drugi sugeruje, że kultura jest „otwartym, skierowanym na zewnątrz, ponadlokalnym procesem uczenia się” (Barker, 2005, 192). Według tego poglądu kultury introwertyczne i przeciwne temu co ponadlokalne (w tym kultura rozprzestrzeniana przez środki telekomunikacji), cofają się na rzecz kultury globalnej składającej się ze zróżnicowanych elementów.

Piotr Sztompka zwraca uwagę na reakcje, które pojawiają się wobec globalizacji kultury. Powszechna, według niego, jest obawa przed westernizacją lub amerykańizacją kultury, co oznacza jej uniformizację i umasowienie, a ostatecznie prowadzi do jej spłylenia i sprowadzenia do najniższego mianownika. Podkreśla on też, że z innej perspektywy przyjęcie zachodniej kultury może być rozumiane jako awans kulturowy (Sztompka, 2005, 98). Sztompka, jako komentarz do tych obaw, przytacza pogląd Ulfa Hannerza, który rozważa cztery scenariusze globalnej homogenizacji.

Pierwszy z nich przewiduje absolutną dominację kultury zachodniej. Świat starałby się stać repliką zachodniego stylu życia, modelu konsumpcyjnego, form sztuki etc. Lokalna specyfika zniknęłaby pod wpływem kultury zachodniej.

Wersją tego pierwszego modelu jest „scenariusz nasycenia kulturowego”, który opisuje podobny proces lecz uwzględniający fakt, że im peryferia dalsze, tym dłużej będzie trwało ich dostosowanie się do kultury dominującej i zanikanie lokalnych form.

Następnym wariantem jest „deformacja kulturowa”, która przewiduje degradację i zniekształcenie kultury zachodniej w toku jej adaptacji. Mało wyszukane idee i wartości byłyby akceptowane na rynkach peryferyjnych. Miałoby to być spowodowane po pierwsze faktem, że kulturom przyjmującym brak jest kapitału kulturowego, który pozwoliłby na rozsądną selekcję wartościowych elementów kultury. Po drugie, odpowiedzialność za to ponosiłaby kultura dominująca, która przejawia skłonność do „dumpingu kulturowego” czyli spychania produktów niskiej wartości na rynki peryferyjne.

Czwarty scenariusz to „dojrzewająca amalgamacja kulturowa”. Kultura globalna wpływałaby stymulująco, zróżnicowanie kulturowe utrzymałoby się w formie odnowionej i zmodernizowanej przez wpływ centrów. Ważni w tym modelu byłiby lokalni twórcy i ludzie transformujący przychodzące treści i równocześnie wysyłający swoje własne do kultury „centralnej” (j.w., 99-100).

### **3. KULTURA LOKALNA, JEJ ZWIĄZKI I REAKCJE NA PROCES GLOBALIZACJI**

Za pojęcie wyjściowe dla kultury lokalnej można uznać kulturę ludową. W tym kontekście warto przypomnieć, że kultura ludowa związana jest z grupą ludzi żyjącą na ograniczonym terytorium, konkretnymi społecznościami lokalnymi. Innymi cechami typowymi dla kultury ludowej jest jej powstawanie w specyficznych warunkach społecznych, to — że jest niezawodowa i przekazywana ustnie. Jej treści są łatwe w odbiorze, jako że są transmitowane w sytuacji bezpośredniego kontaktu twórcy z odbiorcą, którzy zostali wychowani w tej samej tradycji. Z drugiej strony może to uniemożliwiać łatwy odbiór dzieła przez ludzi nie związanych z daną kulturą (Kłoskowska, 1991).

Nie sposób nie odwołać się także do pojęcia kultury tradycyjnej. Obejmuje ono spuściznę, przekazywaną z pokolenia na pokolenie w kontakcie bezpośrednim za pomocą mowy lub np. muzyki. Ważne, że ów przekaz odbywa się zawsze poprzez bezpośrednie styczności międzyludzkie (drugi sposób to przekazywanie mechaniczne poprzez narzędzia utrwalania myśli, twórczość artystyczna społeczeństw, na przykład pismo, druk, nuty) (Dobrowolski, 2005, 414-416). W kulturze tradycyjnej i ludowej jej wytwory są nierozdzielnie związane z jakąś funkcją i normalnym życiem społeczności. Zatem, może ona pełnić funkcje obrzędowe, rytualne etc. Przetrwać w tego typu kulturze miały szanse tylko te wytwory, które weszły w zasób schematów działania, zachowania, myślenia. Wytwory o charakterze indywidualnym, które nie wchodziły w ten system były odrzucane.

Podsumowując, we wszystkich tych ujęciach znajduje się odwołanie do tego, co: tradycyjne, ograniczone terytorialnie, powiązane z tożsamością ludzi żyjących w danym miejscu.

Współcześnie często też definiuje się kulturę lokalną w opozycji do kultury globalnej i dlatego konieczne było przywołanie tego terminu w tym miejscu. Jeśli ukazuje się kulturę lokalną w tym kontekście, zazwyczaj wiąże się to z ujęciem jej jako będącej w zagrożeniu, szczególnej, wypieranej przez wszechobecną, globalną kulturę popularną czy też masową. Podkreśla się, że w dobie tych przemian lokalizm nabral szczególne znaczenia, zmienia się — stąd nazywany bywa nowym lokalizmem. Za Arjunem Appaduraim można przyjąć, iż globalizacja przyczynia się „do ostatecznego rozejścia się struktur społecznych o podłożu terytorialnym i lokalności rozumianej jako specyficznej własności życia społecznego” (Kempny, 2004, 183-184).

W opozycji do tej koncepcji można przedstawić pogląd dopatrujący się w globalizacji powodu do „wyluskiwania tożsamości” z jej wcześniejszego lokalnego kontekstu. Istotą nowoczesnego regionalizmu, wedle tego podejścia, może być zabieganie o zachowanie kulturowego dziedzictwa i tożsamości regionalnej (Synak, 2003, 191-193). Dodatkowo jednak, niezależnie od tego czy dane społeczności lokalne tego chcą czy nie, dochodzi do wzbogacania ich kultury lokalnej o nowe treści i wartości. Globalizacja może mobilizować chęć społeczności lokalnych do przeciwstawienia się ogólnym prądom poprzez uwypuklenie własnej odrębności, lokalności.

Do zmian w kulturze lokalnej dochodzi także poprzez fakt, że globalizacja powoduje uwypuklenie tego, co kiedyś było niezauważalne. Dzieje się tak dlatego, że pewnych lokalnych wyróżników nie dało się wcześniej zauważyć, bo nie było ich z czym porównać. Według B. Synaka istotą nie jest destrukcja lokalności na rzecz większej homogenizacji, ale większe powiązanie między różnymi lokalnościami. Muzyka bardzo dobrze ilustruje to zjawisko. Przykładem jest strategia kapeli *Trebunie-Tutki*, grającej muzykę stylistycznie opartą na tradycyjnych brzmieniach góralskich, która podjęła współpracę z jamajskim zespołem *The Twinkle Brothers*, grającym muzykę reggae. Tego typu eksperymenty wpisały się szerzej w twórczość zespołu, co sygnalizowane było nawet przez niektóre tytuły ich płyt. Przykładem jest chociażby, nagrana wspólnie z orkiestrą *Kiniora* w 1998 r. płyta nazwana *Góral-ska Apo-calypto*, co może dawać odbiorcy sygnał, że płyta łączy polską tradycję muzyki góralskiej z karaibskimi rytmemi ska i calypso ([www.trebunie.pl](http://www.trebunie.pl)). Opisaną działalność zespołu można rozpatrywać przez pryzmat przytoczonego wcześniej poglądu Ulfa

Hannerza (dojrzewająca amalgamacja kulturowa), wedle którego twórczość lokalna może wzbogacać treści popularne o swoje unikatowe wartości wywodzące się z konkretnej kultury bądź kultur lokalnych.

Trochę odmiennym przykładem może być, swego czasu, niezwykle popularna płyta polskiej wokalistki *Kayah*, nagrana z kompozytorem muzyki bałkańskiej Goranem Bregovićem (ich album *Kayah i Bregović* sprzedał się w ponad 700 tys. egzemplarzy) ([http://radiowawa.pl/index.php?page=artists\\_wawa&alar=2199](http://radiowawa.pl/index.php?page=artists_wawa&alar=2199)). Powstała z tego mikstura muzyki popowej, opartej na rytmach bałkańskich w wykonaniu polskiej piosenkarki. Zatem triumfy święciła muzyka lokalna nie związana z miejscowym folklorem czy tradycyjnymi melodiami. Mimo popowej stylistyki, wyprodukowany materiał nie wpływał destrukcyjnie na to, co lokalne a jednocześnie promowała obcą kulturę lokalną, działając zapewne inspirująco na niejednego twórcę. Ciekawe jest, że właśnie muzyka oparta na obcych kulturowo korzeniach była pierwszym wielkim przebojem w zakresie stylu muzycznego otwarcie nawiązującego do melodii tradycyjnych. Dwa powyższe przykłady pokazują dwa odmienne modele, w których kultury lokalne włączają się do obiegu kultury popularnej. Przypadek zespołu Trebunie-Tutki pokazuje, że pomysłowość twórców muzyki może przyczynić się do ciekawego i nowatorskiego eksponowania kultury zakorzenionej w lokalnych realiach i promowania jej poza ograniczonym środowiskiem lokalnym, w którym z biegiem czasu tradycyjna twórczość bywa odbierana jako relikwyt przeszłości. Płyta *Kayah* z Bregovićem może symbolizować inny model, w którym machina przemysłu muzycznego ukierunkowuje twórców tak by ich wytwory mogły dostosować się do potrzeb komercyjnego rynku kultury. W tym przypadku eksponowana twórczość muzyczna nie wiązała się z Polskimi tradycjami kultury muzycznej a jedynie czerpała z zasobu lokalności, który polskim słuchaczom mógł wydać się w jakiś sposób „swojski”. Trafną obserwację na ten temat poczynił muzyk i kompozytor *Mazzoll* (J. Mazolewski) związany z nurtem yassu: „Zadziwia brak świadomości własnych korzeni, brak wiedzy i szacunku dla własnej tradycji w najszerszym pojęciu. Tradycja to coś co dziedziczymy, a nie coś, co sobie wybieramy. Sięgamy płytko lub gdzieś obok, nikt naprawdę nie szanuje u nas własnego folkloru. Niestety, głębszych odkryć (nawet na poziomie komercyjnym) dokonują za nas inni. Przyjeżdża taki czarnoskóry Jamajczyk Norman Grand i wydobywa głębie radości tkwiącą w naszej muzyce ludowej i staje się to przebojem niezależnego rynku w Europie Zachodniej. Potem, jak grzyby po deszczu, nasi „wąsaci” angażują, odkrywają,

współpracują, ba, grają nawet lepiej niż sami Górale czy Kaszubi. Czemu więc panowie tak byli zapatrzeni w Afrykę, Amerykę czy Kubę, że tylko brak czarnej pasty powstrzymał ich od wysmarowania się nią i nie zauważyli możliwości grania z Góralami przez blisko 20 lat” (<http://www.mozg.art.pl/MUZYKA/wywiad4.htm>).

Wskazane powyżej przykłady opisują skutki ożywienia społeczności regionalnych, kulturowych, etnicznych i narodowych w warunkach globalizacji. Jest to optymistyczna wizja, a przedstawione przykłady zdają się ją potwierdzać. Należy się jednak zastanowić czy proces ten jest równomierny i czy kultury lokalne faktycznie wymieniają swe tradycje i wartości na równych warunkach. Wedle modeli rozprzestrzeniania się muzyki<sup>1</sup>, jedyna równouprawniona wymiana zachodzi w przypadku modelu „wymiany kulturowej” (jak to miało miejsce np. na Karaibach, gdzie grupy niewolników pochodzące z różnych stron świata przez dekady wzajemnie inspirowały swoją twórczość muzyczną). Model asymetrycznej współzależności ukazuje, że nie jest ona równomierna (Colista, Leshner, 1998, 181-194). Można przypuszczać, że mimo wszystko wiele lokalnych tradycji i kultur ginie w dobie globalizacji; wylawiane jest to, co ma siłę przebiccia popartą działaniem społeczności czy twórców lokalnych a równocześnie ma wartość komercyjną (jak np. muzyka Bregovica). Wątpliwe, by wszystkie, a zwłaszcza najbardziej nieadaptowalne przez kulturę popularną i globalny obieg kultury wątki kulturowe mogły się w niej znaleźć. Z drugiej strony można jednak przyjąć optymistyczny pogląd, że gdyby nie globalizacja, jeszcze więcej wartościowych tradycji i kultur lokalnych by przepadło (zgodnie z myślą pierwszych dyfuzjonistów, że izolowane kultury giną). Kolejnym pytaniem jest, czy mieszanie kultur lokalnych nie prowadzi do ich wykorzenienia i eklektyzacji? Można uznać, że decyduje o tym sposób, w jaki lokalna kultura reaguje na globalną.

Analizując przedstawianą tematykę na przykładzie muzyki należy zatem wskazać, jak współcześnie reprezentowana jest muzyka lokalna, jakie funkcje pełni i jakim ulega transformacjom. Niektórzy autorzy dopatrują się w nowoczesnej muzyce folkowej, ściśle nawiązującej do tradycji, realnych i interesujących reprezentantów twórczości zakorzenionej w jakimś regionie, narodzie czy grupie etnicznej. Co więcej, ma być ona alternatywą dla głównego nurtu tzw. muzyki kapitalistycznej, tworzonej przez przemysł muzyczny. Taki

---

<sup>1</sup> Colista i Leshner opisują 4 podstawowe modele wymiany muzyki: imperializm kulturowy, asymetryczna współzależności, transkulturowa i wymiana kulturowa, więcej w: Colista, Leshner, 1998.

pogląd reprezentuje L. Rosselona. Uważa on, iż „muzyka pop nie jest w stanie zaoferować czegoś wartościowego, opowiedzieć o świecie, w którym żyją ludzie” (Storey, 2003, 92) a muzyka folk ma być propozycją autentycznej muzyki ludu. Pogląd ten zdaje się nie uwzględniać faktu, że przemysł muzyczny też produkuje muzykę folk. Przykładem ilustrującym tę problematykę jest tak zwana *world music*. Może ona być reprezentacją kultury lokalnej czy narodowej, która w wersji popularnej zasila obieg globalny. Często spotyka się opinię, iż taka muzyka ma służyć „skutecznej” promocji tradycji lokalnych, jako efekt łączenia różnorodnych elementów lokalnych w jeden produkt.

Wobec takiej tezy, pojawia się kolejne pytanie: jak obecnie ta muzyka odbiega od swoich pierwotnych funkcji? Słuszną refleksję Yoko Ono przytacza Pete Fowler. Stwierdziła ona, że zarówno na wschodzie i zachodzie muzyka miała dwie formy; muzyki przeznaczonej do zabawiania arystokracji i muzyki folkowej powiązanej z innymi funkcjami, wyrażania emocji i uczuć politycznych (folk amerykański). Jednak z biegiem czasu folk został zintelektualizowany (Fowler, 1996, 161), a więc oderwany od oryginalnego znaczenia.

Jeśli popatrzymy na muzykę folkową z perspektywy tradycji europejskiej również zauważymy, że jest ona oderwana od swoich wcześniejszych funkcji. Nie łączy się z kontekstem jakim była wspólnota wykonawców z odbiorcami czy ściśle obrzędowa funkcja. Nabyła ona jednak nową cechę — możliwe stało się jej doświadczanie w samotności. Muzyka staje się sprawą intymną — co więcej, może też być elementem manifestacji. Może być związana z tożsamością osoby, formą określenia się wobec świata (Losiak, 1999, 96). Zatem, muzyka folkowa traci własność bycia autentyczną w tradycyjnym sensie. Okazuje się jednak, że muzyka związana z lokalnością, może być formą określenia się wobec świata, manifestacją regionalizmu. Możliwe jest to w dwóch wersjach: po pierwsze takiej, w której regionalizm jest elementem promocji i strategii marketingowej (*world music*, Kayah) co też nie wyklucza pozytywnego wyeksponowania lokalności oraz drugiej, w której realnie manifestuje się lokalność. Tę kategorię można powiązać z poglądem P. Willisa, dotyczącym procesów kulturotwórczych, realizowanych przez poddanie opresji, drugorzędnych lub mniejszościowych grup. Stwierdza on, że owe grupy są zdolne do kształtowania własnych żywotnych kultur i nie są one w żadnej mierze ofiarami manipulacji kulturowej, przytłoczonymi przez kapitalistyczne media i komercyjny zysk. Jest tak, ponieważ „ludzie tworzą kulturę, dokonując transformacji jej tekstów i praktyk przemysłu kultury” (Storey, 2003, 97). Zatem można rozumieć, że nawet jeśli

grupy mniejszościowe uczestniczą w kulturze popularnej, to same tworzą ją wedle autonomicznych potrzeb, a jedną z nich może być właśnie manifestacja lokalności.

Ciekawe uwagi na temat losu kultury ludowej, jej postaci kiedyś i obecnie, przedstawia Henry Jenkins. Zauważył on, że u początków XX wieku można było zaobserwować proces zastępowania kultury ludowej przez mass media. Według niego w tych czasach przemysł rozrywkowy żył w zgodzie z praktykami ludowymi i przede wszystkim z nich czerpał. Z biegiem czasu przemysł ustawił poprzeczkę profesjonalizmu wykonania i perfekcji technologicznej tak wysoko, że niewielu amatorów mogło mu sprostać tak samo jak niewielu było stać na kosztowne i samodzielne dystrybuowanie swoich dzieł. Współcześnie jednak dzięki Internetowi sytuacja uległa zmianie. Nowa kultura ludowa, jak określa to Jenkins, daje możliwości czerpania inspiracji i dzielenia się tym, co stworzono. Autor sądzi, że spośród twórców amatorów wyłowieni zostaną najlepsi, by profesjonalnie uczestniczyć w świecie komercyjnej rozrywki. Będą oni na tyle dobrzy, by poprzez swoje wytwory wzbogacić obieg kultury i inspirować innych. Jenkins uważa, że „tak wyglądał ten proces w kulturze ludowej a oddolna konwergencja przedstawiła go w wersji przyspieszonej i rozbudowanej na potrzeby epoki cyfrowej” (Jenkins, 2007, 135).

#### **4. SYMBOLICZNA I SPOŁECZNA FUNKCJA WYTWORÓW KULTURY LOKALNEJ — MUZYKA JAKO ELEMENT ADAPTACJI W DRODZE DO MULTIKULTURALIZMU**

Józef Niżnik uważa, że szczególnie wartościowym systemem komunikacji jest tradycja (Niżnik, 1985, 56). Ilustrować to może zachowanie imigrantów, którzy wobec ostrych przepisów asymilacyjnych manifestują swoją etniczność poprzez eksponowanie tradycji. Przykładowo, jak podaje Jurgen Bolten, reguła noszenia chust przez kobiety jest znacznie mniej przestrzegana w tureckich wioskach niż w Niemczech, gdzie podtrzymywanie tradycji pozwala zachować własną tożsamość (Bolten, 2006, 102). Istotą nieulegania asymilacji poprzez grupy mniejszościowe jest przetrwanie silnego systemu komunikacji, dysfunkcyjnej wobec nowych warunków. Zachowywanie przez imigrantów swojej muzyki, języka czy obyczajów, dla obserwatora z zewnątrz, będzie oznaką nieudanej adaptacji do nowego społeczeństwa lecz z perspektywy emic będzie to sukces.

Zawsze jednak istnieje tendencja do utrzymywania spójności symbolicznego uniwersum. „Podstawą ładu w świecie społecznym w sytuacji wycofania się będzie symboliczny świat zbudowany z elementów własnej kultury, przy znacznym udziale elementów kultury



nowej. Możliwe jest też równoczesne uczestnictwo w równoległym świecie symbolicznym społeczeństwa globalnego, o tyle, o ile wymagają tego względy praktyczne związane ze wzajemnymi kontaktami” (Niżnik, 1985, 58). Może właśnie w ten sposób da się zilustrować proces wymiany kulturowej czy asymetrycznej współzależności. Dla niewolników pracujących na amerykańskich plantacjach nieświadomym impulsem w tworzeniu tradycyjnej muzyki, mogła być próba zachowania swojej tożsamości w sytuacji, w której nie mieli oni szansy kultywowania innych obrzędów kulturowych. Późniejsze transformacje ich muzyki to wynik włączania w symboliczny obieg elementów nowej kultury. Można to zjawisko rozumieć, w kontekście typologii Hannerza zaprezentowanej na początku artykułu, jako formę „dojrzewającej amalgamacji kulturowej”, w którym następuje wzajemna inspiracja i przenikanie treści kultury.

Martin Stokes uważa, że hybrydyzacja muzyki, poprzez włączanie w nią nowych elementów może być dla grupy mniejszościowej strategią na poszerzenie zakresu jej identyfikacji w nowych warunkach. Czasami ruchy te mają na celu zrobienie afrontu elitarnej kulturze w sytuacji ukrytego lub otwartego klasowego antagonizmu.

Odwolując się do tych poglądów można przyrzeć się, jak popularność we Francji zdobywały zespoły imigranckie, które w swoich utworach poruszały często problematykę ciężkich warunków życia, upośledzonej pozycji w społeczeństwie, czy wyraźnego sprzeciwu wobec instytucji nowego państwa. Przykładem może być zespół IAM, który stworzyły dzieci imigrantów wywodzące się z różnych krajów. Zdobywając początkowo uznanie na przedmieściach zamieszkałych przez imigrantów, stał się ostatecznie popularny w całym kraju i różnych środowiskach ([www.iam.tm.fr](http://www.iam.tm.fr)).

Ważne jest to, że zespoły takie zdobyły popularność więc:

— zdołały przedstawić problematykę trudów swojego życia rdzennym obywatelom Francji,

— poprzez muzykę zaakcentowały swoją obecność w tak znaczący sposób, że część (głównie młodsza) rdzennych mieszkańców poprzez akceptację muzyki zaakceptowała imigrantów i ich problemy jako element społeczeństwa.

Na płaszczyźnie muzyki efektem była więc obustronna wymiana kulturowa, i wzajemne zbliżenie, nawet jeśli punktem początkowym był bunt środowiska imigranckiego wobec otaczającej rzeczywistości.

## 5. MUZYKA JAKO SYMBOLICZNA OBRONA ETNICZNOŚCI?

Interesujące również wydaje się powiązanie kategorii łączenia się różnych form regionalizmu w muzyce z kategorią etniczności symbolicznej. Oznacza ona, że istnieje obecnie tendencja do tego, by jednostki same wybierały sobie swoją identyfikację etniczną. Możliwa jest też deklaracja uczestniczenia w którejś z grup. Decydujące w tym wyborze są czynniki: dotychczasowego zakorzenienia etnicznego, zmienności terytorialnej i zmienności społecznej. Zjawisko etniczności symbolicznej zauważane jest wśród amerykańskiej klasy średniej (głównie Amerykanie pochodzenia europejskiego) przy czym etniczność Czarnych czy Latynosów jest realna (Żelazny, 2006, 106). W tym, być może, dałoby się doszukać kolejnej przyczyny popularności muzyki o korzeniach tak przemieszanych, że trudno jednoznacznie umiejscowić ją w jakiejś tradycji muzycznej. Znamienny w tym świetle byłby też fakt, że w Ameryce powstawały gatunki muzyczne kreowane przez konkretne grupy etniczne. Choćby blues czy hip-hop, który był tworzony przez czarnych a potem przejmowany przez białych. Mimo oczywistych wzajemnych inspiracji między grupami etnicznymi, trudno znaleźć przykłady odwrotne. Białych raperów znajdzie się ogromną liczbę, czarnych wykonawców country znikomą. To samo dotyczy odbiorców muzyki country. Prawie wyłącznie są to ludzie biali (Petereson i Di Maggio, 1971, 497 — 506). Potwierdza to wcześniej przedstawioną teorię, że muzyka może służyć manifestacji etniczności, a szczególnie etniczności będącej w zagrożeniu. Najbardziej sztandarem przykładem jest, niezwykle popularna, twórczość i działalność Boba Marleya nawołującego do wyzwolenia Afryki spod rządów białych.

Próbie obrony grupy mniejszościowej przed większością (lub jak kto woli peryferii przed centrum) może ilustrować twórczość zespołów baskijskich. Walter Żelazny ukazuje sytuację Hiszpanii i znajdującego się w jej obrębie Kraju Basków jako przykład wewnętrznego kolonializmu. W klasycznym ujęciu ten rodzaj kolonializmu jest związany z problemami ekonomicznymi i z nierównym podziałem dóbr między centrami a peryferiami. Autor podkreśla, że w wypadku bogatego Kraju Basków etniczność rodzi się z zamożności (Żelazny, 2006, 96). Mieszkańcy tego terenu wolą sami czerpać korzyści ze swojej aktywności ekonomicznej. Do tego dochodzi problematyka odmiennych korzeni etnicznych, język, tradycja. Muzyka może być manifestem odrębności i sprzeciwem wobec wewnętrznego kolonializmu Hiszpanii. Taki przekaz można znaleźć w twórczości baskij-

skich grup muzycznych, jak: *Kortatu*, *Hemendik Atl*, *Selektab Kolektiboa*. Wypowiedź członka ostatniego z zespołów dobrze ilustruje ten rodzaj przekazu: „Uważamy, że nasz lud represjonowany jest przez obce mu siły, tak to widzimy my i czujemy się zobowiązani zająć odpowiednie stanowisko w tej sprawie — przeciw istniejącemu porządkowi przyjęliśmy postawę walczącego abertzale. Właściwie to nie podobają nam się granice, z wielu powodów. A wiele z nich dzieli nasz lud: obce granice polityczno-administracyjne, bariery społeczne, które wielu skazują na marginalizację, dyskryminację i biedę” (<http://www.haritz.org/muzyka/druk.php?lang=pl>). Zespoły te (tworzące w latach 80. I 90.) działały w systemie demokratycznym, w którym istnieje szansa ekspresji poglądów politycznych czy manifestowania etniczności bez zbytniego narażenia się na represje. Należy pamiętać o muzykach, którzy w sytuacji wojny czy okupacji, pełnili podobne funkcje, jeśli nawet nie przez oficjalny sprzeciw, to choćby poprzez samo podtrzymywanie tradycyjnych form sztuki.

M. Stokes przedstawia odmienny przykład. Jest nim muzyka Rai (popularna we Francji muzyka algierskich imigrantów). W dyskursie dotyczącym *world music* umieszcza się ją nieprawidłowo w kategorii muzyki oporu („music of resistance”). Miałyby się ona sprzeciwiać algierskiemu sekularystycznemu państwu, aparatowi kolonialnemu Francji lub też, w ostatnich czasach, islamskim politykom i paramilitarnym grupom w Algierii. Stokes argumentuje, że muzycy i słuchacze Rai obecnie i w przeszłości, byli niezwykle ostrożni w przyjmowaniu opozycyjnych postaw wobec islamu czy państwa. Ten przykład ilustruje, w jaki sposób muzycy, na skutek dyskursu, który pojawia się na ich temat, w nieprawdziwy sposób mogą zostać przypisani różnym gatunkom muzycznym i poglądom politycznym (Stokes, 2004: 47-68).

## 6. ZAKOŃCZENIE

Przedstawione powyżej przykłady ilustrują skomplikowane procesy przeobrażeń kultur lokalnych w dobie globalizacji kultury. Z jednej strony da się zaobserwować tendencję homogenizującą wytwory kultur lokalnych, które dopasowując się do dominujących wzorów tracą swój unikatowy charakter. Z drugiej nowe technologie dystrybucji i tworzenia muzyki sprzyjają rozpowszechnianiu i twórczemu przetwarzaniu wytworów typowych wcześniej dla wyodrębnionych regionów świata.

Twórczość muzyczna na skutek globalizacji kultury została oderwana od pierwotnych form i kontekstów przyjmując współcześnie zupełnie nowe funkcje. Mimo tych zjawisk, istnieje charakterystyczna cecha muzyki, która nie zmieniła się na skutek globalizacji kultury. Pozostaje ona wytworem kultury, który ulega ciągłej transformacji i dzięki tej właściwości pozwala ludziom, kulturom i wspólnotom na wyrażanie swojej tożsamości niezależnie od miejsca i czasu w jakim przyszło im żyć.

### **Literatura:**

- Albrow, Martin; 2005, Globalizacja teoretyczne aspekty zmian, w: Sztompka Piotr, Kucia Marek (red.), Socjologia. Lektury. Kraków: Znak
- Barker, Chris; 2005, Studia kulturowe. Teoria i praktyka, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
- Bolten, Jurgen; 2006, Interkulturowa kompetencja, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM w Poznaniu
- Colista, Celia, Leshner, Glenn.;1998, Travelling music: following the path of music through the global market, w: „Critical Studies in Mass Communication”, no. 15
- Dobrowolski, Kazimierz; 2005, Chłopska kultura tradycyjna, w: Mencwel Andrzej, (red.), Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego
- Fowler Pete ; 1996, Skins rule, w: Gillett. Charile & Frith Simon. (red.), The beat goes on. The rock file reader. London: Pluto Press
- Giddens, Anthony; 2004. Socjologia, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN
- Goban-Klas, Tomasz; 2005. Cywilizacja medialna. Geneza, ewolucja, eksplozja, Warszawa: WSiP
- [http://radiowawa.pl/index.php?page=artists\\_wawa&alar=2199](http://radiowawa.pl/index.php?page=artists_wawa&alar=2199), 15.04.2011
- <http://www.haritz.org/muzyka/druk.php?lang=pl> opracowanie i tłumaczenie: Kamil Marek Sobtjak [www.iam.tm.fr/](http://www.iam.tm.fr/), 08.08.2007
- <http://www.mozg.art.pl/MUZYKA/wywiad4.htm>HYPERLINK
- <http://www.trebunie.pl/>, 08.07.2007
- Jenkins, Henry; 2007. Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów, Warszawa
- Kempny, Marian; 2004, Wspólnota i polityka jako sposoby organizacji kulturowej różnorodności — o potrzebie nowej topiki w teorii społecznej w dobie globalizacji, w: Jacyno Małgorzata, Jawłowska Aldona, Kempny Marian, 2004 (red.), Kultura w czasach globalizacji, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN
- Kłoskowska, Antonina (red), 1991, Encyklopedia kultury polskiej XX wieku, Wrocław: Wiedza o kulturze
- Losiak, Robert; 1999, Muzyka i zamieszkiwanie; w: „Kultura i Społeczeństwo”, 3, ss. 95-102
- Niżnik, Józef;1985, Symbole a adaptacja kulturowa, Warszawa

- Peterson, Richard A., Di Maggio, Paul; 1971, From region to class, the changing locus of country music: a test of the massification hypothesis, w: „Social Forces”, 53, ss. 497-506
- Stokes, Martin; 2004, Music and the global order, w: „Annual Review of Anthropology”, vol 33, ss. 47-68; wejście z 15.05.2007
- Storey, John.; 2003, Studia kulturowe i badanie kultury popularnej. Teorie i metody, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
- Synak, Brunon; 2003, Kultury małych ojczyzn w warunkach globalizacji, w: Niktorowicz Jerzy, Halicki Jerzy, Muszyńska Janina. (red.), Międzygeneracyjna transmisja dziedzictwa kulturowego. Globalizm versus regionalizm, Białystok: Trans Humana
- Sztompka Piotr; 2005, Socjologia Zmian Społecznych, Kraków: Znak
- Żelazny, Walter.; 2006, Etniczność. Ład-konflikt-sprawiedliwość, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie