

# Hybrydowość i transkulturowy pejzaż muzyczny w kinie diasporycznym

KRZYSZTOF LOSKA

Pisząc o europejskim kinie diasporycznym<sup>1</sup>, pokazującym życie mniejszości etnicznych i skutki ruchów migracyjnych, krytycy filmowi zazwyczaj skupiają się na warstwie fabularnej lub tematycznej, wskazują na nierówności rasowe i społeczne, opozycję między centrum i obrzeżami, czasem na dziedzictwo kolonialnej przeszłości odciskającej swe piętno na świecie współczesnym. Nie zapominając o powyższych kwestiach, pragnę zwrócić uwagę na transkulturowy potencjał zawarty nie tyle w przedstawianej historii, ile na płaszczyźnie dźwiękowej, na której współistnieją różnorodne style i gatunki, tworząc akustyczną mozaikę. Na przykładzie filmów zrealizowanych w dwóch różnych krajach zamierzam pokazać, w jaki sposób ścieżka muzyczna pozwala reżyserom uchwycić hybrydyczny charakter dzisiejszej kultury.

Hybrydowość jest pojęciem często używanym w dyskursie humanistycznym, jego znaczenie budzi wszak rozliczne wątpliwości, przede wszystkim ze względu na uwikłanie w ideologię rasową, dziewiętnastowieczne koncepcje biologiczne i antropologiczne związane z teorią ewolucji oraz darwinizmem<sup>2</sup>. Posługujący się nim teoretycy kultury – z Homi K. Bhabhą na czele – sięgają jednak do nieco innych źródeł inspiracji, najczęściej do pism Michaiła Bachtina i jego koncepcji wielogłosowości oraz sposobu wyjaśniania funkcjonowania konstrukcji hybrydycznych w powieści europejskiej. Wybitny rosyjski badacz literatury wyjaśniał to pojęcie, odwołując się do struktur językowych, stwierdzał przy tym, że hybrydyzacja *jest to zmieszanie dwóch języków społecznych w obrębie jednej wypowiedzi, spotkanie na arenie tej wypowiedzi dwóch różnych, oddzielonych epoką lub różnicami społecznymi (albo też jednym i drugim) świadomości językowych*<sup>3</sup>.

W aspekcie kulturowym hybrydyzacja nie oznacza bynajmniej ujednoczenia czy wymazania różnic, nie stanowi też syntezy w rozumieniu dialektycznego procesu znoszenia sprzeczności, jest raczej polem ciągłej negocjacji, na terenie, który Homi K. Bhabha nazywa *trzecią przestrzenią*. Obszar ten powstaje wskutek ścierania się odmiennych płaszczyzn dyskursywnych oraz zniesienia hierarchii rządzących relacją między centrum i peryferiami<sup>4</sup>. W nim to rozgrywa się *transkulturowa dynamika spotkania*<sup>5</sup>, podczas którego dochodzi do wzajemnego przenikania się kultur, postrzeganych tu nie jako zamknięte i spójne całości, lecz struktury porowate i „nieczyste”, zawsze wymieszane.

Hybrydyczny charakter kultur zmusza do refleksji nad ruchami migracyjnymi i współczesnymi diasporami, w których kształtuje się przestrzeń kontaktu i wzajemnego ścierania się wpływów. Przebywający w tej przestrzeni *migranci, artyści oraz intelektualści są właśnie ucieleśnieniem hybrydowości, o ile kosmopolityczne poruszanie się między kulturami i swoje wielokrotne przynależności potrafią uczynić siłą produktywną, ewentualnie kreatywnie rozwijać*<sup>6</sup>. Należy jednak mieć świadomość pewnej utopijności takiej wizji, której rzecznicy nierzadko zapominają o mrocznej stronie: cierpieniu, dyskryminacji i poniżeniu nielegalnych imigrantów i uchodźców pozbawionych możliwości samorealizacji.

Tym, co wyróżnia życie w „między-przestrzeniach”, jest potrzeba ciągłej negocjacji własnej pozycji podmiotowej. *W obcym kraju, który jest także twój, twoje człowieczeństwo się rozdwa, a kiedy idziesz rozwidlającą się ścieżką, spotykasz siebie samego w podwójnej roli: raz jako obcego, raz jako przyjaciela*<sup>7</sup>. Życie w diasporze nie oznacza już utraty ojczyzny i niemożności powrotu, nie musi się zasadzać na nieobecności i stracie, którą trzeba opłakiwać. W postnarodowym świecie członkowie diaspory wytwarzają nowy rodzaj tożsamości, który za Wolfgangiem Welschem można nazwać transkulturową: *Sieci tożsamości transkulturowej są jak kokon utkany z częściowo takich samych, a częściowo różnych nici, które nie są jednak identyczne pod względem koloru i wzoru*<sup>8</sup>.

Interesujących przykładów analitycznych, pozwalających lepiej zrozumieć hybrydyczny charakter kultury, dostarczają filmy diasporyczne, zwłaszcza wykorzystana w nich ścieżka dźwiękowa, która uświadamia synkretyczny wymiar muzyki, jej transnarodowy charakter wynikający ze ścierania się różnych wpływów i zapożyczeń. W pionierskiej pracy Paula Gilroya na temat afro-amerykańsko-brytyjskich diaspor to między innymi hybrydyczne formy muzyczne (np. hip-hop) dostarczają argumentów przekonujących o nieistnieniu czystych i wyraźnie oddzielonych od siebie kultur<sup>9</sup>. *Diasporę można rozważać jako przestrzeń, w której muzyka daje możliwość tworzenia nowych więzi ponad granicami narodowymi, zamiast być wyłącznie przedłużeniem domu, fantazmatem potwierdzającym znaczenie tradycji i pochodzenia*<sup>10</sup>.

W powyższe rozumienie diaspory znakomicie wpisuje się kino mniejszości tureckiej w Niemczech, której przedstawiciele nie skupiają się na wyłącznie poczuciu straty, ale zmierzają do odbudowywania tożsamości w nowym kształcie przez oparcie jej na podwójnej identyfikacji<sup>11</sup>. Przekonuje o tym twórczość Fatih Akina, reżysera urodzonego w Hamburgu, wychowanego w Niemczech, w rodzinie tureckich imigrantów. Jego filmy, począwszy od nagrodzonego na festiwalu w Locarno debiutu *Szybko i bezboleśnie* (*Kurz und schmerzlos*, 1998), przedstawiają hybrydyczny charakter kultur diasporycznych. Nie zamierzam skupiać się na warstwie fabularnej i losach postaci – pisałem o tym w innym miejscu<sup>12</sup> – pragnę jedynie zwrócić uwagę na ścieżkę dźwiękową, jej powiązanie z warstwą obrazową i znaczenie dla zrozumienia dzieła.

*Głową w mur* (*Gegen die Wand*, 2004) to historia czterdziestoletniego Cahita (Birol Ünel) i dwudziestokilkuletniej Sibel (Sibel Kekilli), mieszkańców Hamburga, którzy czują się nieprzystosowani do życia w społeczeństwie i próbują odnaleźć własne w nim miejsce. Od pierwszych ujęć reżyser buduje świat przedstawiony, opierając go na zderzeniu różnych głosów wchodzących ze sobą w dialog. Film otwiera cygański zespół muzyczny założony przez Selima Seslera,

wirtuozą gry na klawirze, występujący na tle Bosforu, cieśniny oddzielającej europejską i azjatycką część Stambułu. Na drugim planie widać zabytki z czasów świetności imperium osmańskiego, zwłaszcza górujący nad portem olbrzymi meczet Sulejmana. Muzycy ubrani w eleganckie smokingi siedzą na krzesłach ustawionych na czerwonym dywanie i grają na tradycyjnych instrumentach ludowych (m.in. oud, darbuka). Towarzyszy im solistka Idil Üner, która śpiewa smutną pieśń *Seniye'm* o nieszczęśliwej miłości:

*Brodząc w potoku*

*Widzę ryby w mętnej wodzie. (...)*

*Pogrążam się w smutku,*

*Bo twe spojrzenie nie odwzajemnia mojej miłości*<sup>13</sup>.

Występ kończy nieoczekiwane przejście, zmiana scenerii i wprowadzenie postaci głównego bohatera, który pracuje w hamburskim nocnym klubie. W kolejnych scenach dominuje zupełnie inna muzyka: rock, nowa fala i punk. Mężczyzna po wyjściu z lokalu wsiada do samochodu i próbuje popełnić samobójstwo, słuchając mrocznego przeboju *I Feel You* nagranych przez brytyjską grupę Depeche Mode. Utwór ten, pochodzący z płyty *Songs of Faith and Devotion* (1993 rok), stał się jednym z muzycznych motywów przewodnich filmu, powraca bowiem w kluczowych momentach i – podobnie jak turecka piosenka – stanowi zapowiedź losu postaci:

*Z każdym oddechem zabierasz mnie tam,*

*Gdzie anioły śpiewają*

*I rozpościerają swe skrzydła.*

*Moja miłość unosi mnie.*

*Zabierasz mnie do domu*

Zestawienie dwóch tak różnych scen na początku filmu nie służy bynajmniej przeciwstawieniu tureckości i niemieckości lub tradycji i nowoczesności. Akin wskazuje raczej na przenikanie się i krzyżowanie sprzecznych z pozoru płaszczyzn, przekonuje, że proces kulturowej integracji ma wymiar hybrydyczny i jest nad wyraz złożony. Scena otwierająca, przypominająca turystyczną pocztówkę, nakręcona w jednym ujęciu z nieruchomej kamery, nie sugeruje autentyczności kultury narodowej, ale podkreśla jej wyobraźniową naturę, służy skonstruowaniu i zaprojektowaniu audiowizualnego fantazmatu „tureckości”<sup>14</sup>.

Wstawki przedstawiające występy zespołu cygańskiego pojawiają się jeszcze kilkakrotnie w punktach zwrotnych filmu, z jednej strony stanowią przerywnik podobny do numerów muzycznych w musicalach (rozbijają tym samym wrażenie rzeczywistości i pełnią rolę *efektu obcości*), z drugiej zaś można w nich dostrzec komentarz do wydarzeń fabularnych, coś na kształt metanarracyjnej wypowiedzi<sup>15</sup>. Potwierdzają to słowa kolejnych pieśni tureckich: optymistyczny w wymowie utwór *Penceresi yola karşı* (*Moje okno wychodzi na ulicę*) sąsiaduje z sekwencją przyjęcia weselnego pary bohaterów, a opowiadający o opuszczeniu przez ukochaną *Şu karsiki dağda bir fener yanar* (*Tam na górze płoną latarnie*) pojawia się w końcowych fragmentach filmu, tuż po tym, jak Cahit stracił nadzieję na odzyskanie żony. Szczególne znaczenie ma piosenka *Ağla sevdam* (*Płacz, moja ukochana*), śpiewana przez Yusufa Taşkina, której Sibel słucha podczas nieudanej próby samobójczej, tuż po dramatycznej konfrontacji z mężem<sup>16</sup>:

*Placz moja ukochana  
Placz, gdyż świat jest okrutny  
Placz, nie żałuj łez  
Placz, płacz.*

Nie znaczy to, że w filmie dominują tureckie melodie, równie istotną rolę odgrywa bowiem zachodnia muzyka popularna. Oprócz wspomnianego przeboju Depeche Mode rozbrzmiewającego dwukrotnie słychać również utwory undergroundowych zespołów Einstürzende Neubauten i Birthday Party oraz współpracującej z Alexandrem Hacke niemieckiej wokalistki polskiego pochodzenia, posługującej się pseudonimem Mona Mur, której trzy utwory (*Snake, Into Your Eyes i My Man*), utrzymane w poetyce industrialnego rocka, towarzyszą scenom erotycznym z udziałem Cahita i jego niemieckiej przyjaciółki Maren (Catrin Striebeck).

Hybrydyczny charakter ścieżki dźwiękowej, na której orientalne rytmy sąsiadują z zachodnim rockiem, najlepiej słychać w scenie rozgrywającej się w zaniedbanym mieszkaniu Cahita. Sibel tańczy do głośnej muzyki zespołu Sisters of Mercy (piosenka *Temple of Love*), jednak w oryginalny utwór został wmontowany śpiew izraelskiej wokalistki Ofry Hazy, tragicznie zmarłej kilka lat przed premierą filmu. W ten sposób łączą się dwa różne języki, dwa odmienne style wypowiedzi artystycznej, które współistnieją ze sobą i prowadzą wewnętrzny dialog. Muzyka odzwierciedla też wewnętrzny stan bohaterów, ilustruje stopniowe zmiany zachodzące w ich świadomości, począwszy od odrzucenia oznak tureckości – języka, wartości i tradycji – po chęć odzyskania korzeni (o czym przekonują sekwencje rozgrywające się w Turcji)<sup>17</sup>.

Stambuł, miasto na pograniczu kultur i kontynentów, stał się bohaterem kolejnego filmu Fatiha Akina, pełnometrażowego dokumentu *Życie jest muzyką (Crossing the Bridge: The Sound of Istanbul, 2005)*, w którym Alexander Hacke, basista Einstürzende Neubauten, spacerując ulicami, pragnął uchwycić hybrydyczny i niejednorodny charakter tej niezwyklej metropolii będącej pomostem między Wschodem i Zachodem.

*Żeby zrozumieć kulturę jakiegoś miejsca, trzeba się wsłuchać w jego muzykę* – mówi reżyser słowami Konfucjusza w motcie poprzedzającym napisy początkowe. Film ten przekonuje, że pamięć kulturowa jest ukształtowana przez doświadczenie muzyczne. Od początku Akin wskazuje bogactwo i różnorodność inspiracji, które świadczą o niejednorodności tureckiej tradycji muzycznej, ciągłym mieszanym się wpływów. Klasyczna muzyka arabska sąsiaduje bowiem ze współczesnym folklem, rock psychodeliczny z rodzimym hip-hopem, cygańskie melodie z tańcem derwiszy. Hybrydowość widać także w warstwie wizualnej, reżyser włącza bowiem fragmenty czarno-białych filmów oraz zdjęcia archiwalne przedstawiające przedwojenne miasto.

Alexander Hacke podczas kilkutygodniowego pobytu w Stambule zatrzymuje się w dzielnicy Beyoğlu, w Grand Hotel de Londres, w którym mieszkali bohaterowie *Głowa w mur*. Pływa łodzią po Bosforze, występuje z członkami popularnego zespołu Baba Zula łączącego rocka psychodelicznego z tradycyjnymi motywami orientalnymi, słucha grupy Duman, której wokalistka mieszkała niegdyś w Seattle, stolicy grunge'u, w końcu jedzie za miasto, do Kesan, by spotkać się z Selimem Seslerem, liderem orkiestry cygańskiej, który grał we wcześniejszym

filmie Akina, by porozmawiać z nim, jego rodziną i przyjaciółmi o uwspółcześnionej wersji tradycyjnej muzyki osmańskiej *fasil* granej w tawernach. Hacke słucha również tureckiego rapu i hip-hopu, dyskutuje ze znanym raperem Cezą oraz tancerzami breakdance, którzy tłumaczą mu różnice między lokalną odmianą tańca a wzorcami afroamerykańskimi.

Ważna dla zrozumienia transkulturowego potencjału muzyki tureckiej jest obszerna wypowiedź aktora i muzyka Orhana Gencebaya, wirtuoza gry na saz – instrumencie strunowym przypominającym lutnię – który wyjaśnia specyfikę stylu arabskiego, mówi o wpływach egipskich i eksperymentowaniu z techniką gry oraz wykorzystaniu zachodnich inspiracji. Wszyscy rozmówcy, zarówno ci starsi, jak i młodszy, podkreślają, że muzyka turecka jest znacznie bardziej emocjonalna od europejskiej, świadczy o tym zwłaszcza sekwencja z udziałem kurdyjskiej piosenkarki Aynur Doğan, która w ojczystym języku, do niedawna zakazanym w Turcji, śpiewa o tęsknocie i cierpieniu, nie unikając przy tym tematyki politycznej (nie długo przed premierą filmu artystka wydała płytę *Keça Kurdan*, której rozpowszechniana zakazał sąd).

Hybrydyczny wymiar tożsamości kulturowej, związanej z życiem „pomiędzy”, podwójną i złożoną identyfikacją łączącą różne płaszczyzny, został rozwinięty w kolejnym filmie Akina *Na krawędzi nieba* (*Auf den anderen Seite*, 2007), w którym zawieszenie między tureckością i niemieckością pozwala na wyjście poza narodowe wyobrażenia i stereotypy. Reżyser pokazuje swoich bohaterów jako współczesnych koczowników żyjących w ciągłym ruchu, niezdolnych do znalezienia własnego miejsca. Nie miejsce tu na szczegółowe omówienie tego niezwykle wyrafinowanego pod względem narracyjnym filmu<sup>18</sup>, pragnę jedynie zwrócić uwagę na scenę początkową, która powraca w końcowych fragmentach, tworząc rodzaj ramy modalnej. Wskazuje ona na sposób wykorzystania muzyki oraz powiązania jej ze światem przedstawionym i bohaterami.

W scenie tej, rozgrywającej się na małej stacji benzynowej, przy której zatrzymał się Nejat (Baki Davrak), profesor literatury niemieckiej, pojawia się po raz pierwszy muzyczny motyw przewodni filmu w jego wersji oryginalnej, mianowicie *Ben seni sevdiğimi* (*Ponieważ cię Kocham*) śpiewany przez Kâzima Koyuncu, przedwcześnie zmarłego piosenkarza, a wyrażający tęsknotę za tym, co utracone. Utwór ten rozbrzmiewa później w różnych aranżacjach, między innymi w elektronicznym remiksie didżeja Shantela, który odpowiadał za całość ścieżki dźwiękowej filmu, oraz w wykonaniu Şevval Sam, popularnej tureckiej aktorki (w scenach finałowych). W przeciwieństwie do wcześniejszych filmów mniej tu piosenek angielskich czy niemieckich, dominują melodie tureckie, choć przetworzone pod wpływem zachodnich wzorców.

W ostatnich latach Niemcy politycy coraz częściej i chętniej mówią o fiasku projektu społeczeństwa wielokulturowego i niezdolności imigrantów do integracji. Niejako na przekór tym diagnozom Fatih Akin zrealizował *Soul Kitchen* (2009), przedstawiając transkulturowy obraz Hamburga – miasta, w którym mieszkają się różne kultury: niemiecka, turecka, grecka. Podobnie jak we wcześniejszych filmach, także i w tym ścieżka dźwiękowa dostarcza sposobów pozwalających uchwycić hybrydyczny charakter współczesnej tożsamości.

Wydarzenia fabularne rozgrywają się w tytułowej tawernie należącej do Greka Zinosa Kazantsakisa (Adam Bousdoukos), którą zamierza przejąć niemiecki in-



*Głowa w mur*, reż. Fatih Akin (2004)



*Życie jest muzyką*, reż. Fatih Akin (2005)

westor Neumann (Wotan Wilke Möhring). Bohaterowi w prowadzeniu lokalu pomagają cygański kucharz Shayn Weiss (Biolol Ünel) i kelnerka Lucia (Anna Bederke). Wszystkie postacie, nawet drugoplanowe, są kojarzone z muzyką wykorzystaną na zasadzie motywów przewodnich – od kluczowej piosenki *La Paloma* związanej z Zinosem i jego ukochaną Nadine (Pheline Roggan), przez greckie melodie towarzyszące mieszkającemu obok tawerny Sokratesowi (Demir Gökğöl), po niemieckie techno, które pojawia się wraz z postacią Illiasa (Moritz Bleibtreu), brata głównego bohatera, przebywającego na zwolnieniu warunkowym<sup>19</sup>.

Już w sekwencji inicjalnej uderza hybrydyczny charakter ścieżki dźwiękowej, z jednej strony Akin proponuje bowiem powrót do muzyki afroamerykańskiej lat 60. i 70. – sięga po utwory funkowe, soulowe, rhythm & bluesowe i folkowe (m.in. Kool & The Gang, Quincy Jones, Curtis Mayfield, Syl Johnson) – z drugiej zaś łączy je z nowszymi formami: hip-hopem i niemiecką muzyką elektroniczną (Shantel, Jan Delay, raper Ceza). Ważną rolę odgrywa muzyka diegetyczna, wprowadzana na kilka sposobów, zarówno za sprawą płyt puszcanych w dyskotecce, jak i występów na żywo punkrockowego zespołu Bad Boys Boogiez, który prowadzi próby w lokalu Zinosa.

Wielokrotnie powraca popularna na całym świecie piosenka *La Paloma*, napisana 150 lat temu przez Sebastiáną Iradiera po jego powrocie z Kuby, śpiewana w filmie przez wielu wykonawców i w różnych aranżacjach (m.in.: Los Jóvenes del Cayo, Arti Shaw, Natalino Otto, Gabriella Ferri, Lucas Gregorowicz); nucona przez bohatera pod prysznicem, słuchana w radiu, a nawet z pozytywki. Utwór ten, utrzymany w rytmie habanery, oddaje tęsknotę za tym, co utracone, ale równocześnie wskazuje na związek między tym, co zostało rozdzielone – Europą i Ameryką w tekście piosenki, Zinosem i Nadine w fabule filmowej. Transkulturowość oznacza tu życie w zawieszeniu, poruszanie się na marginesach, pogodzenie się z przygodnością i niestabilnością<sup>20</sup>.

Kino niemiecko-tureckie nie jest zjawiskiem wyjątkowym, jeśli chodzi o sposób wykorzystania ścieżki dźwiękowej do pokazania hybrydycznego charakteru współczesnych diaspor. Podobnych przykładów dostarczają filmy francuskie realizowane przede wszystkim – choć nie tylko – przez imigrantów pochodzących z dawnych kolonii w Afryce Północnej. Najczęściej przez krytyków przywoływanym przykładem jest twórczość Tony’ego Gatlifa, reżysera urodzonego w Algierii, w rodzinie berberyjsko-cygańskiej, który komponując muzykę do swoich filmów, czerpie inspiracje zarówno z tradycji arabskiej, jak i folkloru cygańskiego, podkreślając tym samym znaczenie dialogu międzykulturowego. W pierwszej sekwencji *Vengo* (2000) suficka muzyka egipska wykonywana przez Sheikha Ahmada Al-Tuniego sąsiaduje z flamenco granym przez gitarzystę Tomatio i jego zespół<sup>21</sup>. Podobne zestawienia pojawiają się w najstynniejszym filmie Gatlifa *Exils* (2004), którego bohaterowie, Zano (Romain Duris) i Naima (Lubna Azabal), wyruszają z paryskiego blokowiska do Afryki Północnej w poszukiwaniu utraconych korzeni. Po drodze zatrzymują się w Sewilli, gdzie biorą udział w festiwalu flamenco, u celu podróży uczestniczą zaś w rytualnych obrzędach, podczas których Naima tańczy do muzyki sufickiej.

Tony Gatlif nie ogranicza się bynajmniej do czerpania z tradycji ludowych i religijnych, szuka również inspiracji w muzyce popularnej, łącząc różne składniki, co widać w początkowych sekwencjach *Exils* rozgrywających się w mieszkaniu

Zano i Naimy. Para bohaterów słucha hipnotycznego *Manifestu*, utworu skomponowanego przez reżysera i śpiewanego przez Ronę Hartner, który opowiada o życiu na wygnaniu i niezabliźnionych ranach. Hybrydyczny charakter muzyki ujawnia się nie tylko dzięki zestawieniu różnych stylów i konwencji, ale również języków, w których są wykonywane poszczególne utwory: francuski sąsiaduje z arabskim, włoski z hiszpańskim i romskim. Większość tekstów dotyczy losu nielegalnych imigrantów, czasem rodziny, której strata jest opłakiwana, jak w scenie spotkania bohaterów z parą młodych algierskich uchodźców, czemu towarzyszy wzruszający lament *Ceux qui nous quittent (Ci, którzy nas opuszczają)* <sup>22</sup>.

Ścieżka dźwiękowa odgrywa pierwszoplanową rolę w nurcie określanym przez krytyków mianem *cinéma de banlieue (kino blokowisk)*, które wyrosło w połowie lat 90. na fali sprzeciwu wobec dyskryminacji i wykluczenia ekonomicznego <sup>23</sup>. Przedmieścia są przedstawiane jako współczesne getta zamieszkałe przez przedstawicieli różnych mniejszości etnicznych, najczęściej pochodzących z byłych kolonii afrykańskich. Bohaterami filmów Jean-François Richeta, Mathieu Kassovitz, Thomasa Gilou, Merzaka Allouache'a i Malika Chibane'a są zazwyczaj bezrobotni młodzi ludzie z imigranckich rodzin, świadomi niskiego statusu, braku perspektyw i możliwości zmiany na lepsze.

W filmach wspomnianych reżyserów muzyka służy zarówno jako sposób oddania hybrydycznej tożsamości mieszkańców wieloetnicznych osiedli, których Azouz Begag – francuski pisarz, socjolog i polityk – nazywa „młodymi etnikami” (*jeunes ethniques*) <sup>24</sup>, jak i narzędzie sprzeciwu wobec prowadzonej przez państwo polityki imigracyjnej. W tym celu zazwyczaj wykorzystuje się utwory hip-hopowe i rapowe, których teksty przypominają protest songi, a muzyka określa rytm montażu. Przekonuje o tym chociażby film Jean-François Richeta *Moja dzielnica spleonie (Ma 6-T va crack-er, 1997)*, którego akcja rozgrywa się na ulicach miasta, w pobliżu stacji metra, na parkingu przed supermarketem i w szkole. Fabuła jest pozbawiona ciągłości przyczynowo-skutkowej i dramatycznego rozwoju, wszystkie wydarzenia – rozgrywane w rapowym rytmie – są podporządkowane logice przemocy.

Francuski hip-hop pojawił się na początku lat 80., łączył różne style muzyczne, zwłaszcza funk, soul i reggae. W pierwotnym kształcie nie kojarzył się z przemocą i agresją – raperzy wyrażali przekonanie, że ich bronią są słowa, nie pistolety, a celem jest symboliczna walka o uznanie <sup>25</sup>. Dopiero pojawienie się odmiany zwanej „gangsta rapem” sprawiło, że postrzeganie ich muzyki zmieniło się, a nawoływanie do rewolucji i walki z systemem zaczęło przybierać skrajną postać za sprawą starć z policją.

W filmie Richeta kultura hip-hopowa została wykorzystana nie tylko w warstwie akustycznej, ale też wizualnej, przez przywołanie sztuki ulicy (graffiti) oraz obecność charakterystycznych atrybutów wyrażających się w stroju i zachowaniu postaci. Na ścieżce dźwiękowej dominuje agresywna odmiana rapu, będąca manifestacją buntu młodego pokolenia, o czym świadczą teksty utworów wykonywanych przez znane zespoły i solistów, m.in. Assassin, KRS-One, 2 Bal Niggets & Mystik<sup>26</sup>. Finałowe sekwencje filmu rozgrywają się w rytmie hip-hopowych beatów – aktom przemocy towarzyszą występy raperów i tancerzy breakdance, którzy wykrzykują swój antysystemowy manifest zatytułowany *La sédition*, z którego pochodzi tytuł filmu:



*Miasta staną w ogniu*  
*Oburzeni nie boją się przemówić (...)*  
*Ich celem jest obalenie społeczeństwa*  
*Wyłącznie dla przyjemności, powtarzam:*  
*Moja dzielnica spłonie, rewolucja u bram*  
*[Refren]*  
*Bunt jest rozwiązaniem, czas na rewolucję*  
*Nasilmy protesty, przejdźmy do akcji,*  
*Bunt jest rozwiązaniem, czas na rewolucję*  
*Chwyćmy za broń.*

W opinii krytyków francuskich Richet przedstawił najbardziej radykalny obraz życia na przedmieściach, pokazał młodych ludzi zachowujących się jak mieszkańcy okupowanych terytoriów, świadomych ciągłej obecności policji. Ich sprzeciw przypomina antykolonialną walkę z połowy ubiegłego stulecia, choć bardziej ze względu na metody niż cele polityczne<sup>27</sup>. Podobne przesłanie ideologiczne, wyrażające się w przekonaniu o upadku wartości republikańskich, zawiera dokumentalny film Érica Pittarda *Zgiełk, smród i kilka gwiazd* (*Le bruit, l'odeur et quelques étoiles*, 2002), w którym wystąpił popularny zespół Zebda grający muzykę z pogranicza hip-hopu, rocka i reggae, wykonując ją na tradycyjnych instrumentach arabskich<sup>28</sup>.

Można zauważyć, że łączenie różnych stylów i gatunków nie jest niczym wyjątkowym, charakteryzuje muzykę wielu francuskich wykonawców, zwłaszcza pochodzących z mniejszości etnicznych i narodowych. Hybrydyczny i transkulturowy charakter komponowanych przez nich piosenek słychać zwłaszcza w sposobie, w jaki hip-hopowe rytmy mieszają się z orientalnymi melodiami. Tworzenie alternatywnej przestrzeni, niekoniecznie naznaczonej przemocą, związanej z muzyką, której słuchają ludzie należący do różnych grup, może być szansą na zbudowanie nowego ładu, na przekór wizji zaprezentowanej przez Richeta.

Przekonuje o tym Mahmoud Zemmouri w filmie *100% Arabica* (1997). Nie znaczy to, że reżyser pokazuje utopijny wariant wielokulturowego społeczeństwa, jednak oś sporu nie przebiega według podziału na dominującą (białą) większość i uciskaną (arabsko-afrykańską) mniejszość, ale między zwolennikami wolności i otwarcia na świat a konserwatystami i fundamentalistami. Przeciwnikiem młodych bohaterów – mężczyzn i kobiet – jest radykalny imam Slimane (Mouss) z miejscowego meczetu, który utwierdza swoich zwolenników w przekonaniu, że źródłem zepsucia moralnego jest słuchana przez wszystkich muzyka raï, zwłaszcza koncerty największych gwiazd, Cheba Khaleda i Cheba Mami<sup>29</sup>. Obaj artyści wyemigrowali z Algierii w 1991 r. po wygraniu wyborów przez Islamski Front Ocalenia, którego władze zabroniły nadawania w radiu muzyki oraz zakazały zespołom publicznych występów.

Obsadzając w głównych rolach znanych muzyków, Zemmouri wpisał się w rzeczywisty spór polityczny, choć do wyrażenia swoich poglądów wybrał raczej konwencję satyryczno-komediową (pokazał imama w groteskowym przerysowaniu, popieranego przez białego burmistrza-konserwatystę). Optymistyczne przesłanie potwierdzają końcowe sekwencje, w których mieszkańcy podmiejskich osiedli biorą udział w wielkim koncercie zorganizowanym przez rywalizujących wcześniej ze sobą solistów i ich zespoły, a radykalni muzułmanie z pobliskiego meczetu bezskutecznie próbują rozpędzić zgromadzoną na placu publiczność.

Muzyka raï, podobnie jak rap, podważa dominujące normy i próbuje zaprowadzić nowy, bardziej sprawiedliwy porządek społeczny<sup>30</sup>. Zbliżoną diagnozę stawia Malik Chibane w filmie *Sąsiedzi, sąsiadki* (*Voisins, voisines*, 2005). Bohaterem i narratorem zarazem jest raper Moussa (Insa Sané), który pomimo sukcesu artystycznego wciąż mieszka w blokowisku. Nie zapomniał o korzeniach i przyjaźni się z reprezentantami różnych grup etnicznych i narodowych. W sąsiedztwie mieszkają bowiem muzułmanin żonaty z żydówką, rodzina hiszpańskich imigrantów, kobieta z Karaibów, słabo mówiący po francusku Pakistańczyk oraz Tunezyjka pochodząca z sefardyjskich żydów. Mieszanka etniczno-rasowa znajduje swoje odzwierciedlenie w muzyce, którą komponuje główny bohater, wyrażając nadzieję na pokojowe współistnienie różnych grup.

Optymistyczne przesłanie zawiera również film Oliviera Ducastela i Jacques'a Martineau *Przygody Félix'a* (*Drôle de Félix*, 2000), w którym muzyka funkcjonuje jako istotne narzędzie krytyczne pozwalające ukazać żarliwe poparcie dla rasowej i kulturowej hybrydowości<sup>31</sup>. Tydzień z życia młodego geja, który po śmierci matki wyrusza z normandzkiego miasteczka na południe Francji w poszukiwaniu ojca, to w zasadzie typowy film drogi. Sekwencja inicjalna podkreśla wolność i mobilność tytułowego bohatera, który jedzie na rowerze wzdłuż nadmorskiej promenady. Nastrój bez troski i radości potęguje jeszcze piosenka *Tout doucement*, której słowa stanowią pochwałę życia, śpiewana po francusku – choć z wyraźnym obcym akcentem – przez amerykańską wokalistkę jazzową Blossom Dearie.

W jednej z kolejnych scen, podczas porządkowania rzeczy po zmarłej matce, Félixowi towarzyszy zupełnie inna muzyka – fragment środkowej części koncertu fortepianowego A-dur Mozarta (K488), jednak nie w wersji oryginalnej, lecz w aranżacji Hughes'a de Coursona, zaprezentowanej na płycie *Mozart l'Égyptien* (1998). Wybór jest nieprzypadkowy, gdyż klasyczna kompozycja ma w tym nagraniu wyraźnie orientalny charakter, tak jak wykorzystana później na ścieżce dźwiękowej muzyka raï, łącząca elementy wschodniej i zachodniej tradycji, śpiewana tu – podobnie jak w *100% Arabica* – przez Cheba Mami.

We wspomnianych filmach muzyka jest narzędziem komunikowania i negocjowania tożsamości kulturowej, pozwala lepiej wyrazić nadzieję na połączenie różnych składników, które nie tracą swej wyjątkowości, lecz pozostają w dialogu. Nierzadko pełni też inne funkcje – wyraża nostalgiczne przywiązanie do kraju pochodzenia, staje się nośnikiem transnarodowej pamięci dla przedstawicieli mniejszości etnicznych lub wreszcie pozwala na pogodzenie się z hybrydycznością. W tym ostatnim przypadku pojawia się możliwość wyjścia poza narzucone hierarchie, podważenie opozycji binarnych, a wraz z tym szansa na wewnętrzną różnorodność i faktyczny pluralizm, który – jak zauważa Wolfgang Welsch – nie oznacza wcale ujednoczenia, ale akceptację wzajemnego przenikania się składników tworzących sieć. Przyjęta przez niemieckiego filozofa perspektywa transkulturowa pozwala na przezwyciężenie ograniczeń wynikających z postrzegania kultur jako zamkniętych całości i umożliwia czerpanie z wielu nierzadko sprzecznych źródeł oraz tworzenie przejść pomiędzy różnymi przestrzeniami<sup>32</sup>.

KRZYSZTOF LOSKA

Tekst powstał w ramach projektu badawczego finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki nr 2013/11/B/HS2/02887.

- <sup>1</sup> Pojęcie „kina diasporycznego” jest kategorią nieostrą, z jednej strony wyrasta z teorii *kina akcentowanego* (*accented cinema*), z drugiej zaś z koncepcji kina transwergencji. Por. H. Naficy, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press, Princeton 2001; W. Higbee, *Beyond the (Trans)national: Toward a Cinema of Transvergence in Postcolonial and Diasporic Francophone Cinema(s)*, „Studies in French Cinema” 2007, t. 7, nr 2, s. 79-91.
- <sup>2</sup> Historyczne konteksty pojęcia hybrydowości oraz rasowe implikacje obszernie omawia Robert J.C. Young w książce *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture, and Race*, Routledge, New York 1995, s. 5-26.
- <sup>3</sup> M. Bachtin, *Słowo w powieści*, tłum. W. Grajewski, w: tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 202. Warto przytoczyć jeszcze jeden cytat, tłumaczący, czym jest hybrydyczność: *Konstrukcją hybrydyczną nazywamy taką wypowiedź, która pod względem cech gramatycznych (składniowych) i kompozycyjnych należy do jednego mówiącego, lecz w której w rzeczywistości mieszają się dwie wypowiedzi, dwa charakterystyczne sposoby mówienia, dwa style, dwa „języki”, dwa horyzonty znaczeń i wartości*, s. 137.
- <sup>4</sup> Homi K. Bhabha tak ujmuje kwestię trzeciej przestrzeni: *Hybrydyczność nie oznacza możliwości wydzielenia dwóch pierwotnych składników, z których wyłonił się trzeci element, jest ona raczej „trzecią przestrzenią”, która pozwala kształtować się innym pozycjom. (...) W niej dokonuje się też ustanowienie nowych struktur władzy*. *The Third Space: Interview with Homi K. Bhabha*, w: *Identity: Community, Culture, Difference*, red. J. Rutherford, Lawrence & Wishart, London 1991, s. 211.
- <sup>5</sup> L. Ghandi, *Teoria postkolonialna*, tłum. J. Serwański, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2008, s. 118.
- <sup>6</sup> D. Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, s. 238.
- <sup>7</sup> H. K. Bhabha, *Miejsca kultury*, tłum. T. Dobrogoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. XXVIII.
- <sup>8</sup> W. Welsch, *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*, tłum. K. Wilkoszewska, w: *Estetyka transkulturowa*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2004, s. 35.
- <sup>9</sup> Por. P. Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Verso, London 1993, s. 33.
- <sup>10</sup> S. Sharma, J. Hutnik, A. Sharma, *Introduction*, w: *Dis-Orienting Rhythms. The Politics of the New Asian Dance Music*, red. S. Sharma, J. Hutnik, A. Sharma, Zed Books, London 1996, s. 9.
- <sup>11</sup> Można w tym miejscu przywołać pojęcie *double occupancy* wprowadzone przez niemieckiego filmoznawcę Thomasa Elsaessera, *Double Occupancy and Small Adjustments: Space, Place and Policy in the New European Cinema since the 1990s*, w: tegoż, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005, s. 108-130.
- <sup>12</sup> Por. K. Loska, *Tożsamość w przejściu – filmowe wizerunki mniejszość tureckiej w Niemczech*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 2, s. 11-23.
- <sup>13</sup> Teksty piosenek tureckich podaję w tłumaczeniu własnym za przekładem niemieckim; angielskich i francuskich – za wersją oryginalną.
- <sup>14</sup> Por. P. Petek, *Enabling Collisions: Re-thinking Multiculturalism through Fatih Akin's Gegen die Wand/Head On*, „Studies in European Cinema” 2007, vol. 4, nr 3, s. 180-181.
- <sup>15</sup> D. Göktürk, *Sound Bridges: Transnational Mobility as Ironic Melodrama*, w: *European Cinema in Motion. Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*, red. D. Berghahn, C. Sternberg, Palgrave Macmillan, London 2010, s. 249-250.
- <sup>16</sup> Utwór *Ağla sevdam* pochodzi z filmu *Ağır Roman* (1999, reż. Mustafa Altıoklar).
- <sup>17</sup> Senta Siewart w znakomitej analizie *Głową w mur* wydobywa większość ważnych tropów łączących ścieżkę dźwiękową z płaszczyzną fabularną, zwraca też uwagę na powiązanie wybranych przez reżysera utworów muzycznych z postaciami i wydarzeniami, w których uczestniczą bohaterowie. Por. S. Siewart, *Soundtrack's of Double Occupancy: Sampling Sounds and Cultures in: Fatih Akin's „Head On”*, w: *Mind the Screen – Media Concepts According to Thomas Elsaesser*, red. J. Kooijman, P. Pisters, W. Strauven, Amsterdam University Press, Amsterdam 2008, s. 198-208.
- <sup>18</sup> Krytyczne odczytanie filmu Akin'a w kontekście problematyki tożsamościowej, z naciśkiem na jej hybrydyczną naturę i życie w wielokulturowym społeczeństwie prezentuje Deniz Bayrakdar w *Turkish Cinema At the New Europe: At The Edge of Heaven*, w: *Cinema and Politics. Turkish Cinema and the New Europe*, red. D. Bayrakdar, Cambridge Scholar Publishing, Newcastle 2009, s. 122-126. Warto zauważyć, że autorka odwołuje się do koncepcji tureckiej antropolożki Ayşe Çağlar, która wskazuje na ograniczenia me-

- tafory „łącznikowej”, gdyż podtrzymuje ona dwubiegunowość turecko-niemieckiej tożsamości, zamiast tego proponuje wariant hybrydyczny, oparty na płynności, wielości i złożoności. A. Çağlar, *Hyphenated Identities and the Limits of Culture*, w: tejeże, *The Politics of Multiculturalism in the New Europe*, Zed Books, London 1997.
- <sup>19</sup> Na powiązanie poszczególnych utworów z konkretnymi postaciami filmowymi zwrócili uwagę Roger Hillman i Vivien Silvey w artykule *Remixing Hamburg: Transnationalism in Fatih Akin's „Soul Kitchen”*, w: *Turkish German Cinema in the New Millennium: Sites, Sounds, and Screens*, red. S. Hake, B. Mennel, Berghahn Books 2012, s. 186-197.
- <sup>20</sup> Por. C. Clark, *Transculturation, Transe Sexuality, and Turkish Germany*, „German Life and Letters” 2006, t. 59, nr 4, s. 558.
- <sup>21</sup> Na sposób wykorzystania muzyki w filmie *Vengo* zwraca uwagę Thomas Daddesio, *Representation of the Exotic Other in „Vengo” by Tony Gatlif*, „Cincinnati Romance Review” 2005, t. XXIV, s. 23-33.
- <sup>22</sup> Por. S. Blum-Reid, *Gatlif's Manifesto: Cinema is Travel*, w: *Open Roads, Closed Borders: The Contemporary French-language Road Movie*, red. Michael Gott, Thibaut Schilt, Intellect, Bristol 2013, 203-217.
- <sup>23</sup> W 1994 r. ukazał się monograficzny numer czasopisma „Cahiers de la Cinémathèque” (nr 59/60) poświęcony „kinu blokowisk”. Rok później Thierry Jousse opublikował artykuł *Le banlieue-film existe-t-il?*, „Cahiers du cinéma” 1995, nr 492, s. 37-39.
- <sup>24</sup> A. Begag, *Ethnicity and Equality: France in the Balance*, University of Nebraska Press, Lincoln 2007, s. 23-24.
- <sup>25</sup> Por. D. Bluher, *Hip-Hop Cinema in France*, „Camera Obscura” 2001, t. 17, nr 4, s. 77-97. W 1995 r. ukazała się książka Hugues'a Bazina *La Culture hip-hop*, Desclée de Brouwer, Paris 1995.
- <sup>26</sup> Sylwetki i krótką charakterystykę dorobku większości wykonawców francuskich można znaleźć w polskim przewodniku Radka Mischczaka i Andrzeja Cały *Beaty, rytmy, życie. Leksykon muzyki hip-hop*, Wydawnictwo Kurpisz, Poznań 2005.
- <sup>27</sup> Por. J. Ervine, *Cinema and the Republic: Filming on the Margins in Contemporary France*, University of Wales Press, Cardiff 2013, s. 92-95. Większość dystrybutorów i właścicieli kin zbojkotowała film Richeta, sukces odniosła natomiast płyta z ścieżką dźwiękową, którą sprzedano w nakładzie 60 tysięcy egzemplarzy.
- <sup>28</sup> Hybrydyczny charakter ścieżki dźwiękowej wyróżnia najsłynniejszy film nurtu *banlieue*, czyli *Nienawiść (La Haine, 1995)* Mathieu Kassovitza, w którym na rapowy utwór nakłada się piosenka *Je ne regrette rien* śpiewana przez Edith Piaf, jazzowe kompozycje wykonywane przez kwartet Johna Coltrane'a sąsiedują z hip-hopowymi utworami francuskiego zespołu rapowego Assassin, całość rozpoczyna zaś sławny protest song Boba Marleya *Burnin' and Lootin'*.
- <sup>29</sup> Muzyka raï narodziła się w latach 20. ubiegłego wieku w algierskim Oranie, mieście zamieszkanym przez ludność francuską, arabską, hiszpańską i żydowską. W okresie powojennym znaczący wpływ na jej rozwój miał amerykański jazz, po uzyskaniu przez Algierię niepodległości w 1962 r. muzyka raï – jako dziedzictwo kolonialnej przeszłości – została oficjalnie zakazana, choć wciąż wykonywaną ją w tawernach. W latach 80. i 90. zyskała dużą popularność w środowiskach diaspory algierskiej we Francji, stając się symbolem tożsamości kulturowej imigrantów oraz ich walki o uznanie. O historii tego gatunku pisze Hana Noor Al-Deen, *The Evolution of Rai Music*, „Journal of Black Studies” 2005, t. 35, nr 5, s. 597-611.
- <sup>30</sup> V. Orlando, *From Rap to Rai in the Mixing Bowl: Beur Hip-Hop Culture and Banlieue Cinema in Urban France*, „Journal of Popular Culture” 2003, t. 36, nr 3, s. 401.
- <sup>31</sup> T. Schilt, *Hybrid Strains in Olivier Ducastel and Jacques Martineau's „Drôle de Félix” (2000)*, „Contemporary French and Francophone Studies” 2007, t. 11, nr 3, s. 363.
- <sup>32</sup> Por. W. Welsch, *Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today*, w: *Spaces of Culture: City, Nation, World*, red. M. Featherstone, S. Lash, Sage, London 1999, s. 194-213.