

Beata M. Kowalczyk

Wydział Socjologii

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

beakow5@amu.edu.pl

„KOSMOPOLITYCZNE WIĘZI KOLEŻEŃSKIE” I DOŚWIADCZENIE TRANSNARODOWOŚCI W ŚWIECIE MUZYKI KLASYCZNEJ. PRZYPADEK ARTYSTÓW JAPOŃSKICH

“Cosmopolitan sociability” and experience of transnationalism in the world of classical music. The case of Japanese artists

Streszczenie. W globalnym przemyśle muzyki klasycznej muzycy japońscy doświadcniają nierówności implikowanych przez przynależność etniczno-rasową, wynikającą z przekonania, że zdolność uprawiania „autentycznej” muzyki klasycznej jest poniekąd genetycznie uwarunkowana. W urasowionym dyskursie o „autentyczności” poprawna interpretacja klasycznych kompozycji łączona jest z esencjalistycznie pojmowanym dziedzictwem kultury europejskiej, w którym owe dzieła są zakorzenione. Celem artykułu jest pokazanie, w jaki sposób ów dyskurs oraz napędzane przez nie nierówności etniczno-rasowe strukturyzujące sektor muzyki klasycznej kształtują transnarodowe ścieżki zawodowe muzyków japońskich. W literaturze dotyczącej migracji i transnarodowości odczuwa się brak studiów analizujących uwarunkowania międzynarodowej mobilności w zawodach artystycznych. Istniejące badania opisują mobilność wśród muzyków klasycznych albo w kategorii kosmopolitycznych karier uznanych artystów, albo jako wywołaną prekarą sytuacją wędrowną „wolnych strzelców”, którzy przemieszczają się pomiędzy międzynarodowymi środowiskami muzycznymi w poszukiwaniu pracy.

Opierając się na bogatym materiale empirycznym zebranych w trzech lokalizacjach: w Paryżu, Warszawie i Tokio, artykuł ten analizuje doświadczenia zawodowej mobilności wśród japońskich muzyków klasycznych funkcjonujących pomiędzy rodzimymi i europejskimi środowiskami muzycznymi. Analiza koncentruje się na elementach, które napędzają transnarodową mobilność i jednocześnie ją ograniczają. Ponadto artykuł pokazuje, w jaki sposób japońscy muzycy klasyczni starają się kontynuować swoje transnarodowe przedsięwzięcia artystyczne, rozwijając „kosmopolityczne więzi koleżeńskie”, które mają im pomóc w pokonaniu barier związanych z rynkiem pracy i restrykcyjnymi politykami migracyjnymi.

Słowa kluczowe: kosmopolityczne więzi koleżeńskie, transnarodowa mobilność, przemysły kreatywne, muzyka klasyczna, japońscy muzycy

Abstract. In the global classical music industry, Japanese musicians experience inequalities implied by ethnicity and race, based on the belief that the ability to practice ‘authentic’ classical music is, in a way, genetically determined. In the racialized discourse of ‘authenticity’ in classical music correct interpretation of classical compositions is associated with an essentialized concept of Western heritage, where it is rooted. The aim of this article is to demonstrate how this discourse along with the ethnic and racial inequalities, which structure classical music sector, shape transnational career paths among Japanese musicians. Heretofore, international mobility in artistic profession has been understudied in the literature on transnationality and migration. The existing research analyzes mobility among classical musicians either in terms of the cosmopolitan careers of established artists or as a precarious journey of freelancers moving between international music milieus in search of work.

Based on the extensive empirical material collected in three locations: Paris, Warsaw and Tokyo, this article analyzes the experiences of professional mobility among Japanese classical musicians operating between native and European musical environments. The analysis homes in on the elements that drive and limit transnational mobility. Furthermore, I will show how Japanese classical musicians strive to continue their transnational artistic endeavors by developing ‘cosmopolitan

sociability’ in order to overcome barriers related to the labor market as well as restrictive migration policies.

Key words: cosmopolitan sociability, transnational mobility, creative industries, classical music, Japanese musicians.

Wprowadzenie

Zacznę od obszernej winiety etnograficznej, która dobrze wprowadza w zagadnienia podnoszone w tym artykule. Keiko i Hiroshi to para muzyków mieszkająca i pracująca w Tokio. Ona gra na wiolonczeli, on jest skrzypkiem. W swoim dorobku zawodowym mają staże naukowe w Europie oraz współpracę z europejskimi środowiskami muzycznymi. Wierzą, iż dzięki tym doświadczeniom zbliżają się do ideału „autentycznego” muzyka klasycznego¹. Oboje są zdania – tak jak zresztą wielu Japończyków – że opanowanie techniki gry na instrumencie i wiedza muzyczna to za mało, by stać się muzykiem z prawdziwego zdarzenia. Konieczny jest pobyt w Europie – kolebce tego gatunku sztuki. Tam japońscy adepci muzyki klasycznej zapoznają się nie tylko z „autentycznymi” interpretacjami dzieł klasycznych, ale i zdobywają wiedzę na temat kontekstu kulturowego, języka, zwyczajów, lokalnego folkloru, podglebia, z którego wyrosła ta sztuka. Bez tego doświadczenia artysta wykształcony w Japonii może być jedynie naśladowcą swoich zachodnich kolegów, automatycznie imitującym ich technikę gry na instrumencie.

Powyższe przekonania zmotywowały Hiroshiego do kontynuacji edukacji muzycznej w Niemczech, której jednak nie ukończył. Gdyby Hiroshi bardziej zaangażował się w studia i gdyby zbudował silną sieć relacji

¹ Z braku lepszych rozwiązań językowych w artykule stosuję formy męskie na określenie wszystkich płci kulturowych LGBTQ+. Świadomie nie wprowadzam rozgraniczenia na formy męskie i żeńskie, np. „koledzy i koleżanki”, „muzycy i muzyczki”, gdyż tego typu zabieg powiela opresyjną binarność płciową. Płeć określam charakteryzując cytowaną osobę zgodnie z jej deklaracją.

z lokalnym środowiskiem muzycznym, być może dziś byłby członkiem jednej z niemieckich orkiestr. Keiko nie była regularną studentką żadnego europejskiego konserwatorium, lecz w czasie studiów muzycznych w Japonii brała udział w letnich kursach mistrzowskich organizowanych w Austrii, Wielkiej Brytanii i we Włoszech. Ponadto często uczestniczyła w odbywających się w Japonii stażach z udziałem europejskich muzyków.

Kiedy ich poznałam pracowali jako wolni strzelcy, a niemal połowę czasu w ich rocznym kalendarzu wypełniały projekty europejskie. Keiko wyjaśniła, że wszystko zaczęło się w Japonii od współpracy z brytyjskim dyrygentem, który zaprosił parę do udziału w jednym z festiwali organizowanych w Niemczech. Zaproszenie było niezobowiązujące, ale muzycy kupili bilety lotnicze i ku zaskoczeniu dyrygenta pojawili się w określonym czasie i miejscu, by wziąć udział w próbach, a następnie w występie orkiestry. Podczas festiwalu udało im się nawiązać kontakty z muzykami, dyrygentami i agentami muzycznymi, a także spontanicznie wziąć udział w kilku innych artystycznych przedsięwzięciach.

Od pierwszej muzycznej podróży do Europy minęło kilkanaście lat, a para do dziś bierze udział w tym festiwalu. W międzyczasie z muzyków zasilających szeregi sekcji skrzypiec i wiolonczeli zyskali rangę gości z Japonii, których obecność uświetnia występ orkiestry. Podczas wywiadu przyznali, że zbudowanie transnarodowej kariery, która rozciąga się między japońskimi a europejskimi środowiskami muzycznymi, to proces żmudny, wymagający czasu i świetnej organizacji, a przede wszystkim pielęgnowania relacji międzyludzkich. W „transnarodową karierę” trzeba zainwestować nie tylko czas, życie prywatne – para zrezygnowała z rodzicielstwa – ale i pieniądze. Koszty podróży do Europy muzycy zwykle pokrywają sami, lecz para wypracowała szereg sposobów oszczędzania. I tak, na przykład, Keiko przechowuje drugą wiolonczelę u znajomych w Europie, często też nocują i stołują się u znajomych, którym odwdzięczają się gościnnie w Japonii. W dłuższej perspektywie czasowej transkontynentalne podróże i intensywne koncerty w Europie, jakkolwiek są źródłem zawodowej satysfakcji, okazują się wyczerpujące. Taka kariera jest również niepewna i niestabilna. Do niedawna wjeżdżali i pracowali na terytorium Unii Europejskiej na podstawie wizy turystycznej. Jednak nie raz doświadczyli już sytuacji, w której

brak wizji pracowniczej wykluczył ich z udziału w kilku projektach artystycznych.

Na pytanie o znaczenie transoceanicznej działalności stwierdzili, że nadała ona sens ich profesji i stanowi duży atut zawodowy, szczególnie w Japonii.

Nie ma znaczenia, gdzie mieszkasz, ale ważne jest, gdzie grasz. Tu [w Japonii], to zwykła imitacja, a kolebka [jap. *honba*] jest tam, w Europie. Tam jest zupełnie inaczej. To jak różnice między językami [japońskim i np. językami germańskimi]. Jesteśmy zmęczeni, ale świetnie się bawimy. Nie jeździmy tam dla pieniędzy. Granie dobrzego występu z dobrymi muzykami staje się naszym skarbem i naszym atutem. Poświęciliśmy wszystko dla muzyki. Jeśli któregoś dnia nie będziemy już mogli grać, to nic nam nie zostanie. Jeśli modelowe życie to takie, gdzie ojciec pracuje i zarabia, a matka zajmuje się domem i wychowuje dzieci, to w tym sensie poświęciliśmy wszystko. Choć lepiej powiedzieć, że to był raczej nasz wybór niż poświęcenie.

Problemy i pytania badawcze

Powyższa opowieść ilustruje pewne aspekty transnarodowej mobilności w świecie muzyki klasycznej². Z historii pary japońskich artystów dowiadujemy się, że w globalnym przemyśle muzyki klasycznej dominuje dyskurs o „autentyczności”, łączący poprawną interpretację

² Pisząc o „muzyce klasycznej” mam na myśli szeroko zakrojony historycznie obszar muzyki określanej również mianem „muzyki poważnej”, obejmujący zarówno muzykę barokową, jak i klasycystyczną, romantyczną, a także muzykę modernistyczną XX wieku. Takie szerokie ujęcie „muzyki klasycznej” wynika z materiału badawczego, choć nacjonalizm w muzyce klasycznej łączy się przede wszystkim z inspirowaną folklorem i kulturą ludową muzyką XIX wieku (por. Brincker 2014; Tuchowski 2015). Tymczasem w rozmowach muzycy japońscy dokonywali pewnego uproszczenia. To znaczy bez względu na jej wewnętrzne zróżnicowanie, którego wszyscy uczestnicy moich badań byli świadomi, w wywiadach „muzyka klasyczna” przedstawiana była jako wytwór i element tak zwanego europejskiego dziedzictwa kulturowego, które dodatkowo przeciwstawiano odmiennym tradycjom muzycznym rozwijanym nie tylko w Japonii, ale i w Azji w ogóle. To esencjalizujące zestawienie dwóch jakoby diametralnie różnych tradycji muzycznych jest efektem kolonialnej myśli przeciwstawiającej zacofany „Orient” oświeconemu „Okcydentowi”, analizowanej między innymi przez Edwarda Saida (1978).

klasycznych kompozycji z esencjalistycznie pojmowanym dyskursem kultury europejskiej, w której owe dzieła są zakorzenione. Liczne badania dowodzą, iż tego typu przekonania strukturyzują nierówności etniczno-rasowe w świecie muzyki klasycznej, gdzie artyści dzieleni są na „autentycznych” i „nieautentycznych” na podstawie dziedzictwa kulturowego, z którym są łączeni w związku z krajem urodzenia (Yang 2007; Yoshihara 2007; Leppänen 2015; Scharff 2018b). Innymi słowy, ów dyskurs o „autentyczności” implikuje przekonanie, że osobom urodzonym i wychowanym poza kręgiem kultury europejskiej trudno jest osiągnąć „autentyczną” perfekcję wykonania klasycznych utworów. Potrafią jakoby jedynie wzbić się na poziom imitacji swoich europejskich kolegów przez opanowanie techniki gry pozbawionej polotu. W niniejszym artykule zamierzam pokazać, w jaki sposób dyskurs o „autentyczności” w muzyce klasycznej oraz implikowane przezeń struktury nierówności kształtują transnarodowe ścieżki zawodowe muzyków japońskich.

W literaturze dotyczącej transnarodowości i migracji odczuwa się niedostatek studiów analizujących uwarunkowania międzynarodowej mobilności w zawodach artystycznych. Podobnie autorzy badający warunki pracy w przemysłach kreatywnych³ w zasadzie nie podjęli dotąd tematu mobilności artystów, napędzanej relacjami władzy oraz strukturami nierówności etnicznych i rasowych strukturyzujących, między innymi, sektor muzyki klasycznej. Istniejące badania opisują mobilność wśród muzyków klasycznych albo w kategorii kosmopolitycznych karier uznanych artystów, albo jako prekarną wędrówkę tzw. wolnych strzelców, którzy przemieszczają się pomiędzy międzynarodowymi środowiskami muzycznymi w poszukiwaniu pracy. Artykuł ten próbuje wypełnić ową lukę. Poprzez analizę doświadczenia mobilności zawodowej japońskich muzyków klasycznych, funkcjonujących pomiędzy rodzimymi i europejskimi środowiskami muzycznymi, poszukuję odpowiedzi na następujące pytania:

³ Używam pojęcia „przemysły kreatywne” także na określenie sektora kulturalnego i artystycznego, które stopniowo zostały wchłonięte przez te pierwsze w procesie neoliberalnych przemian gospodarczych i prywatyzacji sektora publicznego (por. Garnham 2005).

Dlaczego japońscy muzycy klasyczni budują transnarodowe ścieżki karier?

Jakie są systemowe (ideologiczne, instytucjonalne i strukturalne) uwarunkowania transnarodowej mobilności w muzyce klasycznej?

Czy muzyk klasyczny funkcjonujący jednocześnie w międzynarodowych środowiskach artystycznych, znajdujących się na różnych kontynentach, to „transnarodowy migrant” czy może, zgodnie z romantyczną wizją tego zawodu, „artysta-kosmopolita”?

Niniejsze rozważania inspirowane są literaturą z zakresu transnarodowej mobilności, migracji, zawodów twórczych i artystycznych, a także kosmopolityzmu. W szczególności zastanowię się nad kosmopolitycznym wymiarem doświadczenia transnarodowości wśród japońskich artystów. Odwołując się do koncepcji *cosmopolitan sociability* (Glick Schiller, Darieva, Gruner-Domic 2011), którą tłumaczę jako „kosmopolityczne więzi koleżeńskie”, pokażę, w jaki sposób japońscy muzycy starają się pokonać systemowe ograniczenia ich transnarodowej mobilności. Składają się nań: ideologia urasowionego dyskursu o „autentyczności” w muzyce klasycznej, reżimy migracyjne oraz struktura muzycznego rynku pracy. Zmagania te motywowane są koniecznością nieustannego negocjowania dwóch tożsamości, Japończyka i muzyka klasycznego, które są konstruowane w świecie muzyki klasycznej jako nie dające się pogodzić.

Wywód rozpocznę od przedstawienia materiału empirycznego. Następnie scharakteryzuję ramy teoretyczne analizy, które nawiązują do studiów nad transnarodową mobilnością w zawodach twórczych/artystycznych oraz kosmopolityzmem. Dyskusja na temat dynamiki transnarodowej mobilności zawodowej japońskich muzyków klasycznych, która stanowi główną część tekstu, podzielona została na trzy części, odpowiadające na powyższe pytania badawcze. Artykuł zamykają refleksje podsumowujące i wskazujące możliwe kierunki rozwoju moich rozważań.

Material badawczy i ramy metodologiczne

Niniejsza analiza opiera się na materiale badawczym, którego celem było prześledzenie zawodowych ścieżek japońskich artystów klasycznych w trzech kontekstach muzycznych: francuskim, polskim i japońskim. Badania prowadziłam głównie w stolicach tych krajów, ponieważ są dużymi ośrodkami działalności kulturalnej przyciągającymi artystów (por. Waters, Jiménez 2005). W latach 2012–2019 przeprowadziłam 75 częściowo ustrukturyzowanych wywiadów z muzykami klasycznymi urodzonymi i wykształconymi w Japonii. Pytania dotyczyły przebiegu ścieżki zawodowej muzyków, która, ze względu na wczesny wiek rozpoczęcia edukacji muzycznej, pokrywa się w dużej mierze z biografią ich życia. Rozmawiałam z 24 muzykami we Francji, 26 w Polsce i 25 w Japonii, wśród których było 56 kobiet i 19 mężczyzn. Demograficzny portret grupy odzwierciedla społeczną historię praktyk muzycznych w Japonii oraz upłciowiony podział pracy w tym kraju, które wyjaśniam poniżej. Jest to również efekt metody kuli śnieżnej zastosowanej przy znajdowaniu rozmówców. W grupie rozmówców znalazły się osoby o bardzo różnych specjalizacjach muzycznych, takich jak: fortepian, skrzypce, wiolonczela, flet, puzon, klarnet, obój, a także śpiew operowy, dyrygentura i kompozycja. Z moich badań wynika, że dyskurs o „autentyczności” miał wpływ na kariery wszystkich moich rozmówców bez względu na ich specjalizację. Także osoby studiujące współczesną kompozycję muzyczną były konstruowane jako artyści reprezentujący „inny sposób myślenia w muzyce”, wynikający bardziej z fizyczności ludzkiego ciała (np. rytmu bicia serca) niż intelektualnej refleksji⁴.

⁴ Starania o uznanie i akceptację współczesnych młodych kompozytorów w zachodniocentrycznym świecie muzyki klasycznej doskonale ilustruje tekst Yary El-Ghadban (2009), która obserwowała zmagania dwóch młodych kompozytorów, Argentynczyka mieszkającego w Holandii oraz Serba zamieszkałego w Niemczech, podczas Międzynarodowego Forum Młodych Kompozytorów w Montrealu (Le Forum du NEM). Pokazała, jak dyskurs łączący muzykę klasyczną z europejskim dziedzictwem kulturowym wpływa na twórczość tych młodych artystów. Z jednej strony, pragną oni uznania w zachodnich kręgach muzycznych, a z drugiej, swą twórczością chcą rzucić wyzwanie zachodniocentrycznej hegemonii (El-Ghadban 2009).

Biorąc pod uwagę fakt, że japońscy muzycy w Europie stanowią niewielką grupę, osoby do badań wybierałam na podstawie tylko takich – w kontekście moich badań właściwie oczywistych – kryteriów, jak narodowość, zawód i doświadczenie (współ)pracy z europejskim środowiskiem muzyki poważnej. Nie było możliwości różnicowania grupy ze względu na inne charakterystyki socjologiczno-kulturowe, np. pochodzenie społeczne. Podążałam za ludźmi i tematem (Marcus 1998: 90–94). Wywiady przeprowadzane w języku ojczystym moich rozmówców były nagrywane, a następnie transkrybowane z pomocą zaprzyjaźnionych Japończyków. Treść wywiadów analizowałam, odwołując się do metody opisanej przez Kathy Charmaz (2006), poszukując powtarzających się problemów i wątków, które tworzyły oś wywodu. Rodzaj studium i charakter działalności grupy ograniczał stosowanie innych sposobów badań etnograficznych, niemniej wielokrotnie uskuteczniałam obserwację uczestniczącą, biorąc udział w próbach, koncertach, spotkaniach towarzyskich. Uzyskane tą drogą dane nie są jednak widoczne w prezentowanym artykule. Ze względów etycznych w artykule zmieniłam imiona moich rozmówców oraz nie podaję żadnych innych informacji, które mogłyby zdradzać ich tożsamość.

Dynamika transnarodowej mobilności a „kosmopolityczne więzi koleżeńskie”

Studia poruszające problem międzynarodowej mobilności w środowiskach artystycznych proponują dwa kontrastujące ze sobą ujęcia fenomenu. Część prac na temat kosmopolitycznej, obdarzonej rzadkimi umiejętnościami muzycznymi, elity artystycznej wpisuje się w schemat transnarodowej mobilności wysokokwalifikowanych specjalistów (por. Beaverstock 2002). Badania te powielają i utrwalają wizerunek kosmopolitycznych artystów wyposażonych w uniwersalny talent, pozwalający im wykonywać działalność zawodową na arenie międzynarodowej, niezależnie od uwarunkowań zarówno społecznych, takich jak płeć, pochodzenie etniczne czy rasa, jak i instytucjonalnych – zróżnicowana polityka

migracyjna czy też struktura rynku pracy w sektorach kreatywnych/kulturalnych i artystycznych (Menger 1999; McCormick 2015; Wagner 2015).

Inne prace koncentrują się na problematyce „produkcji kulturalnej”, a w szczególności prekarnych warunkach pracy w branżach kreatywnych. W ujęciu tym wszelka mobilność zawodowa i międzysektorowa oraz geograficzna i społeczna, jakiej doświadczają uczestnicy artystycznego rynku pracy, jest symptomem epoki neoliberalnego kapitalizmu (por. Coulangeon 2004; Banks, Hesmondhalgh 2009; Scharff 2018a). Mobilność w tej branży to efekt upowszechnienia się elastycznych form pracy, opartych na jednorazowych bądź krótkoterminowych projektach oraz ostrej konkurencji ze względu na nierównowagę między popytem a podażą miejsc pracy. Zmusza to artystów do przyjmowania niemal bezwarunkowo wszystkich ofert, także wiążących się z podróżami do innego miasta lub kraju. W tego rodzaju analizach umyka uwadze transnarodowa mobilność w środowiskach artystycznych kształtowana przez relacje władzy oraz nierówności rasowe strukturyzujące świat muzyki klasycznej.

Aby zrozumieć, dlaczego i w jaki sposób muzycy japońscy konstruują swoje transnarodowe kariery, należy rozważyć szerszy kontekst geopolityczny, w którym osadzony jest dyskurs dotyczący zawodowej tożsamości i przynależności w świecie muzyki klasycznej. Natomiast, aby zobaczyć, jak radzą sobie z systemowymi ograniczeniami mobilności, trzeba podkreślić ważkość teoretycznego rozróżnienia między pojęciami transnarodowości i kosmopolityzmu (Glick Schiller, Salazar 2012; Glick Schiller i in. 2011), które wzajemnie na siebie oddziałują i kształtują dynamikę geograficznej mobilności artystów.

Wspomnianym geopolitycznym kontekstem dla transnarodowych karier klasycznych muzyków japońskich jest eurocentryczna hierarchia artystów uprawiających ten rodzaj sztuki, która ma swe źródła w zachodniej polityce imperialnej, ustanawiającej hierarchię kultur uzasadnioną między innymi rasowym pochodzeniem ich twórców (Radano, Bohlman 2000: 24; Cook 2013: 75–77; Yang 2007). Rasowo konstruowane różnice były wykorzystywane nie tylko do wyznaczania granic między społecznościami, ale, co ważniejsze, do legitymizacji hierarchicznych zależności między nimi (Yuval-Davis, Wemyss, Cassidy 2018), wynikających

w ostatecznej instancji z relacji władzy i (postkolonialnych) dominacji. Koncepcja rzeczowej hierarchii współgra z pojęciem globalnej hierarchii wartości Michaela Herzfelda (2004).

Muzyka stała się elementem eurocentrycznego dyskursu, zaś jej „uniwersalne» cechy przywoływano wówczas, aby potwierdzić wyższość kultury europejskiej” (Yang 2007: 2). Ten hierarchiczny układ powiązanej ongiś władzy polityczno-ekonomicznej i kulturowej do dziś staje się źródłem dyskryminacyjnych i wykluczających praktyk stosowanych w globalnym przemyśle muzyki klasycznej wobec tych artystów, których zdolności do „autentycznego” zrozumienia dzieł klasycznych ustala się na podstawie ich pochodzenia etniczno-kulturowego (Nooshin 2003; Yoshihara 2007; El-Ghadban 2009; Leppänen 2015; Scharff 2018b; Bogucki 2020). Moje badania rozwijają istniejące ustalenia na temat owych nierówności i związanych z nimi praktyk dyskryminacyjnych, pokazując, w jaki sposób wpływają one na międzynarodową mobilność. Artyści, z którymi rozmawiałam, udawali się w podróż do Europy właśnie w celu doświadczenia „autentycznej” muzyki klasycznej, „uosabianej przez osoby urodzone w kręgu kultury europejskiej” – jak tłumaczyła jedna z pianistek⁵.

W tym sensie ich transnarodowa mobilność wpisuje się w klasyczną definicję tego zjawiska zaproponowaną przez Ninę Glick Schiller, Lindę Basch i Cristinę Szanton Blanc (1995: 48). Według nich transnarodowość to proces napędzany nierównościami ekonomiczno-politycznymi pomiędzy różnymi kontekstami społeczno-kulturowymi, w których funkcjonują migranci. Polega on na tworzeniu i podtrzymywaniu przez migrantów relacji społecznych, łączących ich zarówno ze społecznościami w kraju pochodzenia, jak i w krajach osiedlenia, co jest odpowiedzią na fakt, że w globalnej ekonomii pełna integracja w tych drugich jest albo niemożliwa, albo niepożądana przez nich samych (Glick Schiller i in. 1995: 48–52). W badanym przeze mnie przypadku, jak pokażę, transnarodowość ma służyć budowaniu i wzmacnianiu tożsamości zawodowej i etnicznej poprzez utrzymywanie relacji z zachodnim światem muzyki klasycznej (gdy ktoś mieszka w Japonii) bądź z Japonią (gdy ktoś mieszka w Europie) (por.

⁵ Przykładem podobnego rodzaju mobilności może być migracja studentów wywołana „hierarchiami wiedzy” i systemów edukacji (por. Buchowski 2004; Beech 2014).

Kowalczyk 2021). Jednak transnarodowa mobilność jest ograniczana: 1) systemowo – przez wspomniany już urasowiony dyskurs; 2) instytucjonalnie – przez politykę migracyjną państw przyjmujących oraz 3) strukturalnie – przez warunki na rynku pracy w sektorze, w którym zatrudnienia poszukują artyści. Jako że pierwsza z tych barier została już omówiona, poniżej skoncentruje się na pozostałych dwóch.

Literatura migracyjna analizuje, w jaki sposób transnarodowy przepływ osób jest kontrolowany na poziomie krajowym przez państwa, które starają się wyselekcjonować osoby poszukiwane na lokalnym rynku pracy (por. Iredale 2005; Bauder 2008). Zmieniające się priorytety polityczne i gospodarcze mogą wpływać na zaostrzenie polityki migracyjnej wobec migrantów mniej pożądaných i zachęcać do przyjazdu tych, których kwalifikacje mogą się przełożyć na wzrost gospodarczy (Iredale 2005). Jak pokazują m.in. moje badania – w świetle na przykład prawa migracyjnego – umiejętności artystyczne przedstawiają niewielką, jeśli jakkolwiek, wartość rynkową. Tym samym niektóre gospodarki neoliberalne, jak chociażby Polska, mogą ograniczać napływ tego typu osób. Ponadto, władze często stosują praktyki wykluczające zagranicznych specjalistów z konkurencji na prestiżowe stanowiska – na przykład w sektorze publicznym (Iredale 2005; Bauder 2008). Bariery te mogą przybierać kształt formalnych wymogów dotyczących edukacji czy obywatelstwa. Ograniczanie dostępu do pracy w sektorze kreatywnym ma jeszcze inny wymiar. Otóż w sektorze tym największymi barierami w dostępie do puli artystycznych zleceń są silna konkurencja (Menger 1999), bycie częścią aktywnych sieci znajomości (Coulson 2012), przedsiębiorczość (*self-entrepreneurship*) (Scharff 2018a), oraz elastyczność i gotowość natychmiastowego podjęcia pracy (Banks 2007).

To, jak transnarodowi migranci radzą sobie z tymi przeszkodami pozwala objaśnić koncepcja „kosmopolitycznych więzi koleżeńskich” (*cosmopolitan sociability*) wypracowana przez Ninę Glick Schiller, Tsypylmę Darievę i Sandrę Gruner-Domic (2011). Pokazują one jak migranci rozwijają kosmopolityczne umiejętności, które wzmacniają ich podmiotowość i sprawczość oraz pomagają im zintegrować się ze społeczeństwem przyjmującym. Kosmopolityczne więzi koleżeńskie definiowane są jako

„zdolność niektórych aktorów społecznych do tworzenia inkluzywnych relacji społecznych” (*social relations of inclusiveness*) (Gruner-Domic 2011: 472). Poniżej argumentuję, że kosmopolityczne więzi koleżeńskie ułatwiają japońskim muzykom pokonanie systemowych trudności w prowadzeniu transnarodowej aktywności muzycznej.

Transnarodowość jako forma przekraczania hierarchii „autentyczności” w muzyce klasycznej

Empiryczne rozważania zacznę od omówienia pierwszego elementu systemowych uwarunkowań transnarodowej mobilności w świecie muzyki klasycznej, to znaczy tego, w jaki sposób dyskurs o „autentyczności” w muzyce klasycznej wywołuje migrację muzyków japońskich do Europy. Następnie pokażę, jak polityki migracyjne oraz struktura rynku pracy w sektorze kreatywnym utrudniają transnarodową działalność muzyczną moich rozmówców. Wreszcie w ostatniej części pokażę, jak japońscy muzycy rozwijają kosmopolityczne umiejętności i nawiązują kosmopolityczne więzi koleżeńskie w europejskich środowiskach muzycznych, dzięki którym mogą choć tymczasowo pokonać wspomniane przeszkody utrudniające im prowadzenie transnarodowej działalności artystycznej.

Hierarchiczna gradacja artystów w globalnym przemyśle muzyki klasycznej opiera się – jak wspomniałam powyżej – na urasowionym dyskursie o „autentyczności” tej sztuki, wedle którego zdolność do prawidłowej interpretacji i wykonania dzieł klasycznych łączona jest z tak zwanym dziedzictwem kultury europejskiej. W ramach tego dyskursu dźwięk, język i instrumentacja muzyki klasycznej przekazują znaczenia zrozumiałe nade wszystko dla Europejczyków, którzy jako jej twórcy posiadają jakoby naturalną wiedzę o klasycznych arcydziełach. Przejawy funkcjonowania tego dyskursu w środowisku muzyków klasycznych dokumentują wspomniane już w części teoretycznej badania opisujące dyskryminacyjne praktyki stosowane wobec artystów, których związki z owym dziedzictwem poddawane są w wątpliwość na podstawie ich przynależności

etniczno-kulturowej. Ta przynależność, jak pokazuje literatura i moje badania, często określana jest na podstawie wyglądu muzyka (Yoshihara 2007; Wang 2014; Leppänen 2015). W tym sensie artyści ci narażeni są na stałe zmagania z podważaniem ich zdolności muzycznych, ponieważ nie mogą oni zmienić swojego fenotypu (Gans 2016: 11)⁶.

Z wypowiedzi badanych artystów wynika, że to właśnie owe nierówności strukturyzujące globalny świat muzyki klasycznej stanowiły główny powód ich mobilności. Moi rozmówcy głęboko zinternalizowali podział na muzyków „autentycznych” i „nieautentycznych”, jednocześnie konstruując siebie jako tych drugich ze względu na domniemaną przynależność etniczno-kulturową, inną niż tak zwana europejska. W wywiadach wspominali, że dzięki pobytowi w krajach europejskich doświadczyli muzyki klasycznej w jej „autentycznym” kontekście kulturowym. Taka argumentacja pobrzmiewa na przykład w wypowiedzi pianistki mieszkającej we Francji:

Ta podróż nie jest niezbędna z punktu widzenia twojej kariery, ale chcesz przecież, każdy chce, poznać „autentyczną muzykę klasyczną”, prawda? W końcu to europejska muzyka. My jesteśmy Azjatami (...) i koniec końców tylko ją imitujemy. Urodziliśmy się w odmiennym kulturze i odmiennym środowisku – dlatego chcemy pożyczyć odrobinę tego, co „autentyczne”. (...) W każdym razie, muzyka zachodnia nie jest muzyką Azjatów, a studia za granicą dają nam tę rzadką okazję, żeby zobaczyć, jak praktyki muzyczne uosabiane są przez ludzi z „autentycznego” kontekstu kulturowego.

⁶ Z moich badań wynika, że dyskutowany tutaj dyskurs o „autentyczności” muzyki klasycznej może utrudniać zbudowanie ścieżki zawodowej i zdobycie uznania w globalnym środowisku muzyki klasycznej, lecz nie wyklucza zupełnie takiej możliwości. Dowodem tego są kariery wielu artystów deklarujących pochodzenie japońskie, koreańskie czy chińskie. Podobnie wśród moich respondentów są osoby, które zajmują wysokie pozycje w europejskich orkiestrach. Większość z nich ukończyła jednak europejskie uczelnie i jest dobrze zakorzeniona w środowisku muzycznym w kraju osiedlenia. Jednocześnie osoby te przyznają, że będąc Japończykami, czują potrzebę udowodnienia swojej przynależności do „autentycznego” świata muzyki klasycznej, głównie w kontaktach z osobami spoza ich kręgu zawodowego.

Inna pianistka, również zamieszkała we Francji, wyjaśnia, na czym polega „autentyczność” muzyki klasycznej w takich oto słowach:

(...) tu jest kolebka muzyki klasycznej. Język, kultura, zwyczaje, wszystko odpowiada tej muzyce. Kocham Japonię, ale ludzie grający zachodnią muzykę mają problem z japońskim sposobem myślenia czy też relacjami międzyludzkimi. (...) Przykładowo, muzyka klasyczna wymaga niejako bezpośredniej emocjonalnej ekspresji, od której Japończycy raczej stronią.

Z jej wypowiedzi dowiadujemy się, że dla uchwycenia „autentyczności” muzyki klasycznej ważne jest nabycie wszelkiego rodzaju doświadczeń i wiedzy o tzw. europejskich praktykach kulturowych, takich jak język, zwyczaje i rytuały społeczne, zasady relacji międzyludzkich. Według moich rozmówców wszystkie te elementy stanowią grunt, na którym powstała muzyka klasyczna, a zatem pobrzmiewają w jej instrumentacji i dźwiękach. Japońscy wykonawcy zaznajamiają się z opresyjnymi konstrukcjami „autentycznego” muzyka już podczas edukacji w Japonii. Lokalne środowisko muzyczne nie tylko zachęca młodych adeptów muzyki do wyjazdu do Europy, ale też stara się go ułatwić, inicjując kontakty z zachodnimi wykonawcami i nauczycielami gry na instrumencie. Często do wyjazdu namawiają także rodzice, jak cytowaną poniżej pianistkę, która wyjechała do Polski zachęcona przez mamę, również pianistkę:

Kiedy byłam jeszcze studentką nawet mi do głowy nie przyszło, żeby wyjeżdżać na studia za granicę. Ale moja mama uważała, że dobrze byłoby pojechać na studia gdzieś poza Japonię. Mawiała, że tak samo jest z obcokrajowcami ćwiczącymi na przykład japońskie *nō* czy *kabuki*, którzy nigdy nie byli w Japonii zobaczyć lokalnych artystów tych sztuk. „Czy oni są w stanie zrozumieć istotę *nō* lub *kabuki*? Tak samo jest z Japończykami uprawiającymi muzykę klasyczną w Japonii” – mówiła.

Wielu moich rozmówców przyznało, że wybór destynacji podyktowany był przeszłymi decyzjami ich japońskich nauczycieli. Wyjazd do tego

samego kraju na staż lub studia muzyczne traktowany był jako „naturalny bieg wydarzeń”. Opowiadają o tym pianistka i kompozytorka, obie studiujące we Francji tak jak ich nauczyciele:

Studia skończyłam w Japonii i (...) potem wyjechałam do Paryża. Cóż, nie jest łatwo wyjechać na studia za granicę, ale moja profesorka studiowała kompozycję klasyczną w Konserwatorium Paryskim przez sześć lat. Po studiach wróciła do Japonii i zaczęła uczyć na moim uniwersytecie. Zdałam na uniwersytet dokładnie w tym czasie, kiedy zaczęła prowadzić zajęcia z kompozycji. Tak się poznałyśmy. Była bardzo inspirującą osobą i dlatego pomyślałam, że chciałabym studiować też w Paryżu.

Co ciekawe, o ile edukacyjną wędrówkę do Europy w pokoleniu nauczycieli można tłumaczyć brakami w lokalnym systemie edukacji – zwłaszcza w zakresie kompetentnej kadry nauczycielskiej – o tyle argument ten nie stosuje się już do pokolenia osób urodzonych w latach 70., 80. XX wieku i później. Dziś, pomimo niezwykłych zmian w japońskim świecie muzyki klasycznej, spowodowanych intensywną wymianą kadry uniwersyteckiej i artystycznej, koncertami i festiwalami, dostępem do nagrań, młodzi Japończycy nadal wyjeżdżają do Europy, aby doświadczyć „autentycznego brzmienia”.

„Autentyczność”, której w Europie poszukują japońscy muzycy, kojarzy się z wyimaginowanymi konstrukcjami tego, jak zgodnie ze powszechnymi wyobrażeniami powinny wyglądać rzeczy, ludzie lub miejsca (por. Grazian 2003). Wyjeżdżając do Europy, muzycy japońscy przyczyniają się do utrwalania krzywdzących ich wyobrażeń. W wywiadzie z Mari Yoshiharą (2007: 61), skrzypaczka Takezawa Kyoko przyznała, że europejskie środowisko muzyczne jest pod tym względem bardziej radykalne w dyskryminujących dyskursach. Jak to ujęła:

Nie czuję tego tak bardzo w Stanach Zjednoczonych, ale w Europie ludzie często mają uprzedzenia dotyczące muzyków azjatyckich, którzy wygrywają ważne konkursy. Istnieje stereotyp azjatyckich muzyków jako niezwykle sprawnych technicznie i może dlatego

tak dobrze wypadają w konkursach, ale ludzie za bardzo skupiają się na tym aspekcie. Jeśli zaś chodzi o inne rzeczy, jak muzykalność, to często uważa się, że Azjatom jej brakuje.

Muzycy mają podzielone opinie na temat tego, czym owa „autentyczna” muzykalność miałyby być. Niektórzy uważają, że istota tkwi w drobiazgach (*minute things*), w historycznych regułach interpretacji, których świadomi są muzycy i ich europejscy słuchacze (Yoshihara 2007: 203). Jednocześnie część artystów jest zdania, że dźwięki wydobywane są za pomocą konkretnych fizycznych ruchów ciała i nie ma w tym akcie niczego ezoterycznego. Jak zauważa Okamoto Satoshi, kontrabasista z książki Yoshihary (2007: 202):

Wszystko jest tak naprawdę kwestią tego, jak trzymać strunę, jak poruszać smyczkiem i jak sprawić, by dźwięk był wysoki lub niski... i każdy może to osiągnąć. Nawet te rzeczy, które często przypisuje się wrodzonej wrażliwości muzycznej, takie jak rytm, są ostatecznie bardzo konkretną fizyczną umiejętnością, którą każdy może wykształcić.

Tym, co obok wspomnianego dyskursu dodatkowo kształtuje społeczne postrzeganie zawodu muzyka klasycznego w Japonii są prekarne warunki pracy zarówno w lokalnym sektorze muzycznym, jak i w całym sektorze kreatywnym. Ten rynek pracy zdominowany jest przez krótkoterminowe kontrakty, a muzycy zwykle pracują w trybie wolnych strzelców. Oznacza to, że społecznie „muzyk klasyczny” postrzegany jest raczej jako osoba spełniająca swoją pasję, hobby, niż jako pracująca pełnowymiarowo na umowę o pracę. Dyrygent z Japonii w tych oto słowach porównywał skrajnie przeciwne reakcje jego rozmówców w odniesieniu do swojej profesji:

Dyrygenci są inaczej traktowani w Europie. Ostatnio w pociągu ktoś zapytał mnie, co robię i kiedy powiedziałem, że jestem dyrygentem orkiestry, reakcją był podziw i szacunek. Nigdy tego nie doświadczyłem w Japonii. Tam zawsze się zastanawiam, co odpowiedzieć, gdy ktoś pyta mnie o zawód.

Japońscy artyści przenoszą się do Europy (Francji i Polski), wierząc, że mogą przekroczyć swoje granice etniczno-rasowe poprzez intensywne szkolenie muzyczne i zanurzenie w społeczeństwie i kulturze, i dzięki temu rozpocząć karierę zawodową w Europie lub Japonii. Niemniej jednak, gdziekolwiek się osiedlają, większość osób, z którymi rozmawiałam, angażuje się w artystyczne przedsięwzięcia, które łączą Japonię i Europę. Robią to w szczególności dlatego, że starają się pogodzić to, co w świecie muzyki klasycznej konstruowane jest jako trudne do pogodzenia: ich przynależność etniczno-kulturową w Japonii z zawodową tożsamością. Z wielu względów nie jest to jednak łatwe. Poniżej omawiam dwa powiązane ze sobą aspekty: instytucjonalny (polityki migracyjne) i strukturalny (rynek pracy). Tworzą one uwarunkowania transnarodowej mobilności w świecie muzyki klasycznej.

Instytucjonalne i strukturalne ograniczenia transnarodowej mobilności w świecie muzyki klasycznej

Polityki migracyjne kształtują transnarodową mobilność w świecie artystycznym dwojako. Po pierwsze, reżimy migracyjne krajów przyjmujących zmuszają do mobilności, ograniczając migrantom możliwości osiedlenia się i podjęcia pracy na ich terytorium. W Polsce artyści pochodzący spoza krajów Unii Europejskiej, pracujący w trybie *freelance*, mogli ubiegać się o wizę artystyczną na dwa lata. Jednak ta kategoria pozwolenia na pobyt zniknęła z reżimu migracyjnego wraz z jego reformą w 2014 roku⁷. Zmiany te sprawiły, że respondenci zostali zmuszeni do szukania innych rozwiązań prawnych umożliwiających im dalszy pobyt i pracę w Polsce, zaś ci, którym się to nie udało, musieli wrócić do Japonii.

Tymczasem we Francji niezależni artyści mają możliwość uzyskania pozwolenia na pobyt i prowadzenie działalności artystycznej na jej terytorium

⁷ <http://www.wsoic.lublin.uw.gov.pl/pl/content/z-dniem-1-maja-2014-r-wchodzi-w-zycie-nowa-ustawa-o-cudzoziemcach-z-dnia-12-grudnia-2013-r>, Dz.U. z 2013 r. poz. 1650; dostęp 27.12.2016 r.

w ramach programu wizowego *Compétences et talents*⁸. Nie zmienia to faktu, że i ich sytuacja życiowa pozostaje niepewna i niestabilna. Moi rozmówcy podkreślali, że wiza ta wydawana jest na trzy lata, a jej przedłużenie wymaga nie lada wysiłku. Obrazuje to chociażby poniższa wypowiedź:

Ważność mojej karty *Compétences et talents* wygasa za rok i już teraz zastanawiam się, jak ją odnowić. Czuję się tutaj spełniona zawodowo i chciałbym zostać we Francji, robiąc to, co robię teraz. (...) *Compétences et talents* można odnowić tylko raz i już to zrobiłam. Wtedy nie było to trudne. (...) Znam wiele osób, które zmuszone były wrócić do Japonii, gdyż nie udało im się przedłużyć pozwolenia na pobyt. To nie jest łatwe, szczególnie jak się jest wolnym strzelcem. (...) Sytuacja we Francji jest dość trudna ekonomicznie i ... jest coraz mniej pracy dla artystów.

Niepewność i niestabilność życiowa w kraju przyjmującym skłania japońskich muzyków do podjęcia starań o nawiązanie i utrzymywanie stosunków zawodowych także w Japonii na wypadek, gdyby najgorsze, czyli odrzucenie podania o przedłużenie pobytu przez urząd migracyjny, stało się rzeczywistością. W takich słowach skrzypaczka z Francji opisała swoją niepewną sytuację:

Teraz o tym nie myślę, ale być może kiedyś będę musiała wrócić do Japonii. Na przykład, kiedy moja karta pobytu wygaśnie. (...) Po prostu jakoś nie udaje mi się tu osiedlić. Poza tym moi rodzice mają już swoje lata i z pewnością niedługo będą mnie potrzebowali. To wszystko mnie stresuje. Mieszkam tu od dawna i nie znam japońskiego świata muzyki. Prawie nie mam tam żadnych kontaktów. (...) Naprawdę martwię się, czy zdołam tam dostać jakkolwiek

⁸ Program wizowy *Compétences et talents* stworzony został dla obywateli przybywających do Francji z krajów spoza UE. Przeznaczony jest dla artystów, naukowców i innych wysokokwalifikowanych specjalistów, którzy zamierzają na terenie Francji „pracować nad projektami przyczyniającymi się do rozwoju gospodarczego Francji i ich kraju lub do ich wpływu intelektualnego, naukowego, kulturalnego, humanitarnego, sportowego i innego. Posiadacz może wykonywać wybrany przez siebie zawód w ramach projektu, z wyjątkiem zawodów regulowanych, zgodnie z obowiązującymi przepisami”. <http://www.immigration-professionnelle.gouv.fr/proc%C3%A9dures>; dostęp 22.02.2017 r.

pracę. (...) Oczywiście jeżdżę do Japonii, głównie latem, żeby zobaczyć moich rodziców. Ale też staram się grać jakieś recitale. Czasem [to oni] pomagają mi je zorganizować. (...) Mam nadzieję, że w przyszłości pojawi się więcej takich okazji.

Po drugie, ci spośród moich rozmówców, którzy nie byli w stanie odnowić wizy i rzeczywiście wrócili do Japonii, próbują za wszelką cenę kontynuować swoją transnarodową działalność muzyczną. W większości przypadków wjeżdżają do Europy na podstawie wizy turystycznej – co oznacza, że ich zawodowa działalność wykracza poza granice prawa. Prędzej czy później takie transnarodowe kariery rozwijające się w szarej strefie są udaremniane przez zaostrzające się przepisy prawne. Opowieść japońskiego skrzypka, który najpierw studiował we Włoszech, a potem także krótko tam pracował, ilustruje sposób, w jaki zmieniające się prawo migracyjne ostatecznie zablokowało jego czteroletnie transnarodowe przedsięwzięcie muzyczne.

We Włoszech byłem stałym członkiem dwóch zespołów. W 2009 roku wróciłem do Japonii, ale zatrzymałem mieszkanie w Europie do 2010 roku i w tym czasie kursowałem między Włochami i Japonią, grając z włoskimi zespołami. (...) Chciałem utrzymać te kontakty za wszelką cenę. [Ale] ostatnio [władze] stały się bardziej restrykcyjne (...) i wszyscy zagraniczni muzycy są sprawdzani pod kątem pozwolenia na pracę. Organizatorzy muszą przedstawić stos dokumentów do celów podatkowych itp., a w przypadku obcokrajowców wszystko jest naprawdę skomplikowane. (...) Kiedyś poproszono mnie o przedstawienie wizy (...), ale nie miałem żadnej. Po tym incydencie przestano do mnie dzwonić. Nie jeździłem tam z powodów ekonomicznych, ale wyłącznie ze względu na moje muzyczne zainteresowania.

Kolejną barierą utrudniającą prowadzenie transnarodowej kariery jest struktura i organizacja pracy w sektorach kreatywnych. Badacze dowodzą, że logika zatrudnienia w tych przemysłach wymusza mobilność geograficzną. Duży napływ utalentowanych jednostek konkurujących

o nieliczne oferty pracy sprawia, że artyści podróżują między środowiskami i sektorami rynku pracy w różnych krajach, gdzie mogą liczyć na krótkotrwały angaż do projektu. Należy zaznaczyć, że rzadko są to spontaniczne wędrówki. Artyści-nomadzi wyjeżdżają raczej po to, aby wziąć udział w konkretnym wydarzeniu, o którym informacje dostali za pośrednictwem rozwiniętej sieci kontaktów zawodowych. Sieci kontaktów i znajomości odgrywają istotną rolę w procesie rekrutacji i znacznie ułatwiają migrację, zmniejszając jej koszty materialne i niematerialne.

W tym punkcie badacze zawodów twórczych i badacze migracji są zgodni. Ci pierwsi analizują „aktywne sieciowanie” (*active networking*) (Coulson 2012), zaś ci drudzy przyglądają się „mobilizowalnym sieciom” (*moblisable networking*) (Anthias 2007). W szczególności znawcy sektorów kreatywnych zwracają uwagę na znaczenie nieformalnych praktyk poszukiwania i zdobywania pracy zapośredniczonych przez sieci kontaktów (Coulson 2012: 247). Ten rodzaj angażu wymaga od artysty aktywnego dbania o znajomości, bycia na miejscu, gotowości do natychmiastowej odpowiedzi na ofertę angażu. Literatura pokazuje również, że na zdolność do tworzenia efektywnych sieci, a tym samym zwiększania szans zdobycia pracy, wpływają struktury społeczne, a więc takie czynniki jak wykształcenie, umiejętności i pochodzenie klasowe i etniczne (Coulson 2012).

Jednak z wypowiedzi muzyków japońskich wynika, że pomimo rozwoju środków oraz technologii komunikacji i transportu użyteczność i efektywność, czy też „mobilizowalność” (*moblisability*) sieci, mają swoje granice czasowo-przestrzenne. Dowodem na to jest poniższy cytat pianistki utrzymującej kontakty z grupą polskich muzyków:

Muzycy z Japonii nie dostają zbyt wielu ofert z zagranicy. W końcu tak naprawdę to chodzi o znajomości, czyż nie? Nie sądzę, żeby agencja muzyczna w Polsce, powiedzmy, przeszukiwała azjatycką scenę muzyczną. (...) Weźmy na przykład mój przypadek: wszystkie oferty występu, jakie miałam w Polsce, powstały z inicjatywy mojego byłego profesora fortepianu w Polsce. (...) Jeśli uda się poszerzyć i podtrzymać sieć kontaktów nawiązanych w tym czasie

[studiów w Polsce], muzyk może być zapraszany od czasu do czasu, aby grać koncerty. Jednak nie ma żadnej gwarancji.

Wypowiedź innej pianistki mieszkającej w Polsce ilustruje ulotność zawodowej sieci kontaktów:

Na początku planowałam zostać w Polsce tylko dwa lata, więc osoba, z którą występowałam w Japonii, czekała na mnie i nie szukała stałego zastępstwa. Ale w trzecim roku, wiedząc już, że nie wrócę, zaczęła grać z innym pianistą. Gdybym teraz chciała wrócić, to nie mogłabym być pewna, że dostanę jakąkolwiek pracę. Ale byłam na to trochę przygotowana, kiedy decydowałam się opuścić Japonię, żeby wyjechać na dłużej do Polski. Wiedziałam, że stracę kontakty, które udało mi się wcześniej nawiązać, że ludzie o mnie zapomną i znajdą zastępstwo. I nie narzekam. Rozumiem. Muszą występować, żeby się utrzymać. Oczywiście, że chciałabym móc grać, kiedy wracam do domu, więc czasami organizuję mały recital (...). Ale to oczywiście rzadkość, bo jestem w Polsce, mam tu swoją pracę, a moje [japońskie] kontakty słabną.

Sieci nie są czymś stałym, danym raz na zawsze, lecz dynamicznym układem zmieniających się relacji, którego nieobecni członkowie są szybko zastępowani przez nowe osoby, aby sieć mogła trwać. Płynność sieci stanowi trudną do zarządzania przeszkodę w transnarodowej karierze muzycznej. W kolejnej części zastanowię się nad tym, w jaki sposób artyści radzą sobie z tymi ograniczeniami.

„Kosmopolityczne więzi koleżeńskie” jako warunek transnarodowej mobilności wśród artystów

W globalnym świecie muzyki klasycznej posiadanie nawet wyróżniających się kwalifikacji zawodowych nie jest warunkiem wystarczającym do zbudowania transnarodowej kariery. Ci spośród moich muzyków, którym udaje się pokonywać wymienione ograniczenia (dyskurs o „autentyczności” w muzyce klasycznej, polityka migracyjna i struktura rynku

pracy), dysponują kosmopolitycznymi umiejętnościami i nawiązali kosmopolityczne więzi z ich europejskimi kolegami. Te zdolności i więzi umożliwiają im dostęp do środowiska, z którego są systemowo wykluczani. Glick Schiller, Darieva i Gruner-Domic (2011) pokazują, że międzynarodowe życiorysy są osadzone w transnarodowych sieciach, które są rozwijane i podtrzymywane właśnie dzięki umiejętnościom zawiązywania kosmopolitycznych więzi społecznych (*cosmopolitan sociability*). Więzi te są „ureczywistniane i zanurzone w relacjach społecznych i praktykach tożsamościowych” (Glick Schiller i in. 2011: 403). Rozwijanie kosmopolitycznych więzi społecznych i transnarodowych stylów życia stanowi sposób radzenia sobie migrantów z wykluczeniem, jakiego doświadczają ze względu na płeć, pochodzenie i przynależność klasową w kraju przyjmującym. Tego typu praktyki budowania transnarodowych życiorysów i nawiązywania kosmopolitycznych więzi społecznych Sandra Gruner-Domic (2011: 472) zaobserwowała wśród kobiet latynoamerykańskich mieszkających w Berlinie. Funkcjonując w transnarodowych środowiskach zawodowych, migrantki te starały się opierać różnego rodzaju formom dyskryminacji i wykluczenia poprzez repozycjonowanie się na społecznej mapie niemieckiego miasta.

Podobnie moje badania pokazują, że możliwości zaangażowania w transnarodową działalność artystyczną uzależnione są od zdolności muzyków do budowania relacji społecznych i aktywnego udziału we współtworzeniu inkluzywnych przestrzeni artystycznych, gdzie silne kosmopolityczne więzi koleżeńskie pomagają zniwelować wpływy urasowionego dyskursu dzielącego muzyków klasycznych na tych „autentycznych” i tych „nieautentycznych”. W wypowiedziach muzyków japońskich pobrzmiewają argumenty o konieczności zainicjowania takich kosmopolitycznych sieci relacji poprzez praktyki zaprzyjaźniania się, komunikacji i współpracy z twórcami z różnych krajów europejskich.

Pierwszym etapem tego procesu jest spotkanie, do którego często dochodzi w Japonii. Muzycy japońscy studiujący przez pewien czas w Europie wykorzystują znajomości zawarte podczas takiego pobytu. Kontakt z lokalnymi artystami sprzyja pielęgnowaniu kosmopolitycznej towarzyskości i rozwijaniu ponadnarodowej działalności muzycznej po

powrocie do Japonii. Bardzo często pianiści doskonalący swoją technikę muzyczną w Polsce rozwijają transnarodową działalność artystyczną opartą o popularną w Japonii twórczość Fryderyka Chopina. Po zakończeniu edukacji i powrocie do kraju starają się nadal aktywnie uczestniczyć w polskim życiu muzycznym, pielęgnując kontakty z lokalnym środowiskiem artystycznym. Obrazuje to poniższa wypowiedź jednej z pianistek podróżującej między Japonią i Polską:

Moja nauczycielka fortepianu z Polski przyjeżdżała do Japonii na zaproszenie, żeby grać koncerty i dawać wykłady o mazurkach i polonezach. Kiedyś poleciła mnie japońskiej agencji do tłumaczenia jej wykładu. Od tego czasu moje kontakty stopniowo się rozszerzały i tłumaczyłam także innych polskich profesorów uczących gry na fortepianie w Japonii. Japończycy zapraszają wielu artystów z zagranicy, co jest doskonałą okazją do nawiązania nowych i podtrzymywania starych znajomości w obu krajach. (...) Niektóre z tych osób zapraszały mnie na występy, a nawet na kursy mistrzowskie w Polsce. Moja była nauczycielka fortepianu zaprosiła mnie do udziału w letnim festiwalu muzycznym w Polsce. Występuję tam już od 20 lat. Teraz to jej uczennica zajmuje się organizacją tego wydarzenia i to ona mnie zaprasza (...). Organizatorzy pokrywają zwykle połowę kosztów podróży i dostają też niewielkie honorarium. Ale ja nie jeżdżę tam, żeby zarabiać. To ważne dla mnie jako artystki.

Kosmopolityczne więzi koleżeńskie buduje się i podtrzymuje poprzez nawiązanie i utrzymywanie przyjacielskich relacji z osobami z europejskiego środowiska muzycznego. Znajomość podstawowych zwrotów grzecznościowych w języku muzyków z danego kraju, uśmiech na twarzy, towarzyskość i otwartość na nowe znajomości – te elementy sprawiają, że osoba nowa, nawet obcokrajowiec, szybciej i łatwiej zyskuje akceptację w lokalnej społeczności artystów. Z wypowiedzi badanych wnioskować można, że zdolność nawiązania relacji międzyludzkich opartych na obopólnym zrozumieniu, dobrej komunikacji, a także umiejętności dopasowania się do grupy wydają się kluczowe w rozwijaniu kariery muzyka-wolnego strzelca, łączącej środowiska muzyczne z różnych krajów.

Transnarodowi wolni strzelcy bardzo często pracują w projektach muzycznych jako „extra” [jap. *ekisutora*], zastępując czasowo nieobecnych bądź wypełniając luki brakujących członków zespołów orkiestrowych. Orkiestry korzystają z tego typu zatrudnienia w celu redukcji kosztów, angażując dodatkowych muzyków tylko na okres wykonywania dzieł orkiestrowych wymagających poszerzonego składu zespołu. Niektórzy „extra” pozostają w orkiestrze cały sezon lub dłużej, jeśli ich rolą jest zastępowanie stałych członków podczas ich choroby lub urlopu rodzicielskiego. Pozycja „extra” w orkiestrze jest bardzo niepewna i wymaga nie tylko doskonałej techniki gry na instrumencie, umiejętności dopasowania się dźwiękiem do grupy najbliższych współpracowników w zespole, ale i dbania o relacje z muzykami. Swoje doświadczenie pracy w roli „extra” we francuskich orkiestrach tak opisuje japońska skrzypaczka:

Posiadam szeroki repertuar, co oznacza, że gram zarówno muzykę barokową, jak i współczesną, dlatego mogę uczestniczyć w wielu projektach. (...) Prawie wszyscy grający muzykę barokową to *freelancerzy*. (...) zaczęłam pracować jako *freelancer* dzięki znajomościom mojego uniwersyteckiego nauczyciela (...). Szkoła to dobre miejsce do poznawania ludzi, nawiązywania kontaktów, dzięki którym można dostać pracę. Poznaje się kogoś, kto ma koneksje i w ten sposób zdobywa pracę. Jeśli wszystko pójdzie dobrze, zaproszą cię ponownie. Jeśli coś będzie nie tak – pomylił się, będziesz nieprzygotowana lub nie dogadasz się z innymi członkami orkiestry – już do ciebie zadzwonią. (...) Kiedy pracujesz z orkiestrą na zastępstwie (jako „extra”), to najważniejsze, aby dobrze wykonać pracę. Trzeba być ostrożnym, bo istnieje pewien niewidoczny kod i musisz się naprawdę nagłowić, (...) żeby kogoś nie urazić, nie robić niepotrzebnych uwag, ani nie wtrącać się w spory kolegów. Trzeba uważać na swoje podejście, być zawsze na czas i nie można narzekać. Kiedy zaczynasz sprawiać kłopoty i jeśli jakieś skargi dotrą do „tych na górze”, to mogą już do ciebie nie zadzwonić.

Nieustanny napływ absolwentów uczelni muzycznych, artystów marzących o karierze w przemyśle klasycznym sprawia, że wakaty szybko są obsadzane nowymi kandydatami. Dlatego posiadanie licznych

znajomości nic nie znaczy, jeśli w rzeczywistości sprowadzają się one do nazwisk i numerów zapisanych w telefonie lub listy „przyjaciół” w mediach społecznościowych. Kosmopolityczne więzi towarzyskie muszą być zatem nieustannie pielęgnowane, jeśli mają służyć zamierzonym celom. Opowiada o tym para muzyków, skrzypek i wiolonczelistka, których historia otwiera artykuł:

Znajomości są niezbędne. Rozmawiam przez Messengera codziennie! Żeby powiedzieć „cześć”, żeby podtrzymać kontakt, porozmawiać o przyszłych projektach (...). Zamieszczamy także informacje na Facebooku. W ten sposób ludzie dowiadują się o tym, co robimy tu i tam. To także może przynieść pracę. Ludzie często mówią „do zobaczenia następnym razem”, ale to nic nie znaczy. I jeśli naprawdę chcesz zobaczyć daną osobę następnym razem, to inicjatywa musi wyjść z twojej strony. Gdy program [wydarzenia artystycznego] jest gotowy dzwonic, pytamy o szczegóły i deklarujemy, że tam będziemy. W przeciwnym razie do niczego by nie doszło. Jeśli obiecujesz, a oni zobaczą, że naprawdę przyjechałeś, wtedy stajesz się wiarygodny. To bardzo ważne, wzajemne zaufanie i nawiązywanie przyjaźni, bycie przyjaznym w stosunku do ludzi. I musisz dobrze grać, dawać z siebie wszystko. Na początku może być trudno, ale witasz się i dziękujesz w lokalnym języku, uśmiechasz się i jesteś zaakceptowany.

Z powyższej wypowiedzi dowiadujemy się również, jak ważne jest dotrzymywanie obietnic, aby kosmopolityczne więzi koleżeńskie nie sprowadzały się tylko do okazjonalnej wymiany grzecznościowych wiadomości, ale przekładały na konkretne relacje zawodowe. Ponadto muzycy wiodący transnarodowy tryb życia zwracali uwagę na to, że uśmiech i dobre słowo wprawdzie potrafią przełamać lody uprzedzeń, lecz artysta musi prezentować wysokie kwalifikacje muzyczne, szeroki i bogaty repertuar oraz doświadczenie pracy artystycznej udokumentowane udziałem w różnych projektach muzycznych. Liczy się nie tyle posiadanie aktualnej strony internetowej, co zamieszczanie informacji o realizowanych projektach w mediach społecznościowych. Każdy taki akt stwarza okazję do nawiązania przyszłej współpracy.

Wreszcie artyści funkcjonujący w transnarodowych środowiskach muzycznych podkreślali wagę samoorganizacji i umiejętność zarządzania własną karierą. Transnarodowość to ich wybór służący realizacji celu, którym jest, jak wielu podkreśla, „bycie częścią autentycznego środowiska muzycznego, udział w ciekawych i inspirujących projektach muzycznych”. Osiągnięcie tego celu wiąże się z poniesieniem kosztów zarówno materialnych: zakup biletów lotniczych, cena transportu instrumentu, koszt pobytu w Europie, jak i niematerialnych: wyrzeczenia osobiste. Wspomniana para transnarodowych muzyków tak opisuje swoją działalność artystyczną:

Zazwyczaj mamy zaplanowane jedną lub dwie rzeczy, a jak już jesteśmy w Europie, dzwoniemy do znajomych informując, że przyjechaliliśmy, i że tego i tego dnia mamy wolne, gdyby były jakieś inne okazje występów. Zawsze jeździmy razem – skrzypce i wiolonczela – więc łatwo nas włączyć do programu lub zespołu. Zwykle udaje nam się zaaranżować kilka dodatkowych występów. Nikt by nas nie zaprosił z Japonii, ale jak już jesteśmy na miejscu, to chętnie nas zapraszają, żeby razem zagrać. To bardzo mili i otwarci ludzie. Gdziekolwiek jedziemy, tam znajdzie się jakaś praca, ale ona nie czeka na ciebie. Musisz być w kontakcie, dzwonić i pytać, i dać im znać, że jesteś gotowy do zagrania koncertu. To nie dla wszystkich. Na pewno nie dla osób, które chcą z góry wiedzieć, ile dostaną, co i gdzie będą grały, kto płaci za bilet lub gdzie się zatrzymają.

Przez te wszystkie lata para wypracowała roczny harmonogram, godząc swoje projekty muzyczne w Japonii i za granicą. Jednocześnie przyznawali, że takie życie nie jest dla wszystkich, ponieważ wymaga elastyczności i poświęcenia, które nie sprzyjają wypełnianiu obowiązków rodzinnych, czyli temu, co określili mianem standardowego „japońskiego modelu życia”. Bez względu na to, czy chodzi o poświęcenie, czy o wybór, zapytani o motywację do angażowania się w transgraniczne inicjatywy artystyczne, pomimo wszystkich wspomnianych trudności, wszyscy muzycy podkreślali wagę aspektów estetycznych i artystycznych takiej działalności. Z ich wypowiedzi wynika, że współpraca

z „autentycznymi” muzykami z Europy sprawia, iż oni sami postrzegani są jako bardziej „autentyczni” tak w Japonii, jak i w europejskich środowiskach muzycznych.

Uwagi końcowe

W globalnym podziale pracy twórczej muzycy japońscy doświadczają nierówności implikowanych przez przynależność etniczną, wręcz „cywilizacyjno-rasową”, wynikającą z „akulturacji biologii” (por. Taguieff 1990), czyli z przekonania, że zdolność uprawiania „autentycznej” muzyki klasycznej jest poniekąd genetycznie uwarunkowana. Rosnąca konkurencja na globalnym rynku pracy kreatywnej, którego częścią stali się muzycy klasyczni, sprawia, iż w procesie selekcji coraz większą rolę odgrywają pozamerytoryczne kryteria, takie jak: wiek, płeć i przynależność etniczno-kulturowa właśnie (Hesmondhalgh, Saha 2013). Badacze analizujący środowisko muzyków klasycznych pokazują, w jaki sposób urasowiony dyskurs o „autentyczności” w muzyce klasycznej, łączący zdolności interpretacyjne i wykonawcze z przynależnością do europejskiego dziedzictwa kulturowego, stanowi podstawę praktyk służących wykluczaniu tych, którym odmawia się takiej przynależności etniczno-kulturowej. W niniejszym artykule starałam się pokazać implikacje tego dyskursu dla transnarodowej mobilności muzyków japońskich. Podejmując transnarodową działalność muzyczną, japońscy instrumentalści starają się przekraczać bariery wynikające z opresyjnie narzuconych im, i wykluczających się wzajemnie, kategoryzacji – zawodowej oraz etniczno-rasowej.

Mobilność w zawodach artystycznych często opisywana jest w kategoriach międzynarodowych karier osób posiadających uniwersalne kwalifikacje zawodowe. Do takich, wydawałoby się, należy klasyczne wykształcenie muzyczne. Na tej podstawie środowisko to określane jest mianem kosmopolitycznego, gdzie selekcja dokonuje się w oparciu o kryteria merytoryczne, a nie cechy demograficzne takie jak płeć, wiek czy rasa. Z moich badań wynika, że kosmopolityzm nie jest jednak cechą immanentną

środowisk artystycznych, lecz raczej potencjałem, który dopiero należy uruchomić, aby uczynić te społeczności bardziej inkluzywnymi. W tym sensie analiza ta pozwala dokonać heurystycznego rozgraniczenia dwóch, często rozłącznie dyskutowanych, zjawisk transnarodowości i kosmopolityzmu oraz zrozumieć, w jaki sposób kosmopolityczne predyspozycje jednostek rozwijane w procesie migracji służą migrantom w pokonywaniu różnego rodzaju barier ograniczających mobilność ludzi.

W artykule skoncentrowałam się na analizie głównych zewnętrznych czynników kształtujących transnarodowe kariery muzyków japońskich, mając jednak świadomość, że temat nie jest wyczerpany. Przyszłe dyskusje mogłyby rozwijać opisywaną tu problematykę, poszukując dodatkowo innych przeszkód wpływających na transnarodowość – przeszkód zarówno istniejących niezależnie od jednostki, jak i tych związanych z jej życiem rodzinnym.

Bibliografia

- Anthias, F. (2007). Ethnic Ties: Social Capital and the Question of Mobilisability. *The Sociological Review*, 55 (4), 788-905.
- Banks, M. (2007). *The Politics of Cultural Work*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Banks, M., Hesmondhalgh, D. (2009). Looking for work in creative industries policy. *International Journal of Cultural Policy*, 15 (4), 415–430.
- Bauder, H. (2008). Citizenship as Capital: The Distinction of Migrant Labor. *Alternatives*, 33 (3), 315–333.
- Beaverstock, J. V. (2002). Transnational Elites in Global Cities: British Expatriates in Singapore’s Financial District. *Geoforum*, 33 (4), 525–538.
- Beech, S. E. (2014). Why place matters. *Area*, 46 (2), 170–177.
- Bogucki, M. (2020). XIV Konkurs. Chopin goes global. W: Majewski, P. (red), *Chopinowskie igrzysko. Historia Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina 1927-2015* (s. 315–331). Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.

- Brincker, B. (2014). The Role of Classical Music in the Construction of Nationalism: A Cross-National Perspective. *Nations and Nationalism*, 20 (4), 664–682.
- Buchowski, M. (2004). Hierarchies of Knowledge in Central-Eastern European Anthropology. *The Anthropology of East Europe Review*, 22 (2), 5–14.
- Charmaz, K. (2006). *Constructing Grounded Theory: A Practical Guide through Qualitative Analysis*. London: Sage.
- Cook, N. (2013). Western Music as World Music. W: P. Bohlman (ed.), *The Cambridge History of World Music* (p. 75–100). Cambridge: Cambridge University Press.
- Coulangeon, P. (2004). *Les Musiciens Interprètes en France. Portrait d'une Profession*. Paris: Ministère de la Culture-DEPS.
- Coulson, S. (2012). Collaborating in a competitive world: musicians' working lives and understandings of entrepreneurship. *Work, Employment and Society*, 26 (2), 246–261.
- El-Ghadban, Y. (2009). Facing the Music: Rituals of Belonging and Recognition Contemporary Western Art Music, *American Ethnologist*, 36 (1), 140–60.
- Gans, H. J. (2016). Racialization and racialization research. *Ethnic and Racial Studies*, 40 (3), 341–352.
- Garnham, N. (2005). From Cultural to Creative Industries. *International Journal of Cultural Policy*, 11 (1), 15–29.
- Glick Schiller, N., Basch, L., Szanton Blanc, C. (1995). From Immigrant to Transmigrant: Theorizing Transnational Migration. *Anthropological Quarterly*, 68 (1), 48–63.
- Glick Schiller, N., Salazar, N. B. (2012). Regimes of Mobility Across the Globe. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 39 (2), 183–200.
- Glick Schiller, N., Tsypylma, D., Gruner-Domic, S. (2011). Defining cosmopolitan sociability in a transnational age. An introduction. *Ethnic and Racial Studies*, 34 (3), 399–418.
- Grazian, D. (2003). *Blue Chicago: The Search for Authenticity in Urban Blues Clubs*. Chicago: University Chicago Press.

- Herzfeld, M. (2004). *The Body Impolitic: Artisans and Artifice in the Global Hierarchy of Value*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hesmondhalgh, D., Saha, A. (2013). Race, Ethnicity, and Cultural Production. *Popular Communication*, 11 (3), 179–195.
- Iredale, R. (2005). Gender, immigration policies and accreditation: valuing the skills of professional women migrants. *Geoforum*, 36 (2), 155–166.
- Kowalczyk, B. M. (2021). *Transnational musicians. Precariousness, Ethnicity and Gender in the Creative Industry*. Abington: Routledge.
- Leppänen, T. (2015). The west and the rest of classical music: Asian musicians in the Finnish media coverage of the 1995 Jean Sibelius Violin Competition. *European Journal of Cultural Studies*, 18 (1), 1–16.
- Marcus, G. E. (1998). *Ethnography through Thick and Thin*. Princeton: Princeton University Press.
- McCormick, L. (2015). *Performing Civility. International Competitions in Classical Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Menger, P. (1999). Artistic Labor Markets and Careers. *Annual Review of Sociology*, 25, 541–574.
- Nooshin, L. (2003). Improvisation as ‘Other’: Creativity, Knowledge and Power: The Case of Iranian Classical Music. *Journal of the Royal Musical Association*, 128 (2), 242–296.
- Radano, R. M., Bohlman, P. V. (2000). Introduction: Music and race, their past, their presence. W: R. M. Radano, Bohlman, P. V. (ed.), *Music and the Racial Imagination* (p. 1–53). Chicago, IL: The University of Chicago Press.
- Said, E. (1978). *Orientalism*. New York: Pantheon Books.
- Scharff, C. (2018a). *Gender, Subjectivity, and Cultural Work: The Classical Music Profession*. Abington: Routledge.
- Scharff, C. (2018b). Inequalities in the Classical Music Industry: The Role of Subjectivity in Constructions of the ‘Ideal’ Classical Musician. W: C. Dromey, Haferkorn, J. (ed.), *The Classical Music Industry* (p. 96–111). London and New York: Routledge.
- Taguieff, P. (1988). *La France du préjugé: essai sur le racisme et ses doubles*. Paris: La Découverte.

- Tuchowski, A. (2015). *Nacjonalizm, szowinizm, rasizm a europejska refleksja o muzyce i twórczość kompozytorska okresu międzywojennego*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Wagner, I. (2015). *Producing Excellence: The Making of Virtuosos*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Waters, M. C., Jiménez, T. R. (2005). Assessing Immigrant Assimilation: New Empirical and Theoretical Challenges. *Annual Review of Sociology*, 31 (1), 105–125.
- Wang, G. (2014). *Soundtracks of Asian America: Navigating Race Through Musical Performance*. Durham, NC: Duke University Press.
- Yang, M. (2007). East Meets West in the Concert Hall: Asians and Classical Music in the Century of Imperialism, Post-Colonialism, and Multiculturalism. *Asian Music*, 38 (1), 1–30.
- Yoshihara, M. (2007). *Musicians from a Different Shore: Asians and Asian Americans in Classical Music*. Philadelphia: Temple University Press.
- Yuval-Davis, N., Wemyss, G., Cassidy, K. (2018). Everyday Bordering, Belonging and the Reorientation of British Immigration Legislation. *Sociology*, 52 (2), 228–244.