

Piotr Cichocki

piotrcichocki81@gmail.com

Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej

Uniwersytet Warszawski

**WYBRANE ASPEKTY SPOŁECZNEGO KRĄŻENIA DŹWIĘKU
W TANZANII I MALAWI.
WYBRZMIENIA ETNOGRAFICZNE**

**Selected aspects of social circulations of sound
in Tanzania and Malawi.
Ethnographic reverberations.**

Streszczenie: Elektroniczna i elektryczna muzyka wschodnioafrykańska jest dynamicznym zjawiskiem kształtującym się w przepływach nowoczesnych technologii, estetyk, znaczeń i praktyk. Przepływy te łączą lokalne grupy muzyków – w tym przypadku z Malawi i Tanzanii - z wirtualnymi przestrzeniami, wyobrażoną przeszłością czy boskością. Artykuł proponuje przy tym odwrócenie figury perspektywy na rzecz koncepcji głosów w większym stopniu oddającej dynamiczny charakter społecznego krążenia dźwięku. Przykładem takiej cyrkulacji jest zapośredniczona przez nagrania z rumbą, salsą i calypso relacja z afro-amerykańskimi i afro-latoskimi diasporami, czy późniejszy sukces medialny muzyki hip-hop. Na przykładzie remiksowania i nagłaśniania, czyli praktyk związanych ze współczesnym wykonywaniem i odbiorem muzyki, dyskutowana jest relacja pomiędzy globalnymi przepływami a lokalnym praktykowaniem tożsamości społecznych poprzez dźwięk.

Słowa kluczowe: Afryka wschodnia, muzyka, technologia, nowoczesność, media cyfrowe, etnografia.

Abstract: Electronic and electric East African music is a dynamic phenomenon constantly shaped in the circulation of modern technologies, aesthetics, meanings and practices. These flows connect local groups of

musicians and listeners – in this case from Malawi and Tanzania – with virtual spaces, imagined past or divinity. The article proposes a reversal of the figure of a perspective in favor of the concept of voices that better reflects the dynamic nature of the social circulation of sound. An example of such a circulation is a relation with Afro-American and Afro-Latin diasporas mediated by recordings with rhumba, salsa and calypso. The other example is later success of hip-hop. The cases of remixing and amplifying related to the contemporary performance and reception of music exercise the relationship between global flows and the local production and practice of social identities through the sound.

Keywords: Eastern Africa, music, technology, modernity, digital media, ethnography.

Opisy zmieniających się pejzaży dźwiękowych¹ często stanowią pretekst do rozważań nad zmianą społeczną, industrializacją, modernizacją. Hałaśliwe londyńskie fabryki (Engels 1974), wyciszone sale koncertowe w ruchliwych amerykańskich miastach (Thompson 2008), przemysłowy zgiełk (Schafer 1969) posłużyły za metonimie procesów przekształcających lokalne przestrzenie w terytoria podlegające nowoczesnej władzy².

Czy etnograf wsłuchujący się w nasycaną elektroniką tkankę dźwiękową afrykańskich miast i miasteczek odnajdzie w niej świadectwo tego samego panowania? Byłoby to trudne, tak jak wytyczenie autostrady przez płataninę ścieżek. Artykuł unika wytłumaczenia lokalnej unikatowości wschodnio-afrykańskiego świata dźwięków a także zdefiniowania nowoczesnej władzy w nim wybrzmiewającej. Mam wątpliwości, czy badane przeze mnie wielotorowe procesy zmian wraz z towarzyszącymi im oporem i odwołaniami do tradycji, układają się w spójną całość. Antropologowie zwracają raczej uwagę na to, że współczesne praktyki są skutkiem działania wielu przeciwstawnych sił (Comaroff, Comaroff 2011; Marcus 2004; Moore 2013). Podobne przeciwstawne źródła składają się na strumienie dźwięków przepływające przez wschodnio-afrykańskie miasta.

Zdecydowałem się zatem na etnograficzny opis krążenia (*circulation*)³ dźwięków, śledzenie relacji pomiędzy dźwiękiem, obiektami materialnymi, praktykami i dyskursami. Z tego też powodu trzy części

¹ Pojęcie pejzażu dźwiękowego (czy raczej trudno przekładalnego na język polski *soundscape*) skrytykował Tim Ingold (2007). Odwołuję się do tego terminu, podejmując krytyczną dyskusję z paradygmatem, w ramach którego dźwięk miał reprezentować społeczną przestrzeń.

² Adorno i Horkheimer opisują przemysł kulturalny, w szczególności film i muzykę popularną, jako środki nowoczesnego panowania równie skuteczne jak bomby (2010: 124).

³ Pojęcie krążenia (*circulation*) użyłem ze względu na to, że odnosi się zarówno do sfery materialnego budowania ludzkiego świata, którego wyznacznikiem są określone brzmienia (np. ten sam język, podobne urządzenia i instrumenty), pielęgnujące w słuchających poczucie bycia w znajomym środowisku (Sloterdijk 2016: 353-361), jak i wirtualnej metakomunikacji zapośredniczonej przez współczesne narzędzia technologiczne (Weheliye 2005; Novak 2013). Przykładem tego drugiego zastosowania jest chociażby ponadlokalna wymiana utworów muzycznych, udział diaspor w kreowaniu życia muzycznego czy globalne ujednoczenie narzędzi do produkowania, dystrybuowania i odtwarzania dźwięku. Pojęcie krążenia kładzie wreszcie nacisk na integralność doświadczenia środowiska, z której nie da się oddzielić dźwięku jako odrębnej domeny (Feld 1988; Ingold 2007).

niniejszego artykułu – historyczna i dwie poświęcone współczesnym praktykom – nie składają się w linearny wywód mający wykazać spójność prezentowanego zjawiska. Wzorem medioznawców (McLuhan 2001; Kittler 2010, 2013) i interpretatorów nowoczesności (Benjamin 2011, 2015), którzy chętniej niż antropologowie konstruowali swe teksty na podobieństwo mozaikowo pofragmentowanych przekazów medialnych („fotomontaży”, jak *Ulicę jednokierunkową* Benjamina scharakteryzował Bogdan Baran (2011)), zrezygnowałem z przedstawienia narracji linearnej. Zamiast tego dążyłem do zestawienia zróżnicowanych, chociaż oddziałujących na siebie głosów: lokalnych sposobów doświadczenia, nacjonalistycznych ideologii, perspektywy ortodoksyjnej religijności czy działań niemych, ale sprawczych, globalnie ujednoliconych urzędów. Wynika z tego, że tekst pomija okulocentryczną figurę perspektywy⁴ (Marcus 2004), której zastosowanie umożliwić miałoby *przyjrzenie* się badanemu problemowi z oddali, pozwalającej *zaobserwować* prawidłowości. Zamiast tego zwracam się ku ze stawieniu *głosów* (ibidem) i *brzmień*, oraz opisaniu relacji między nimi. Jeśli perspektywa zakłada dystans, wybrzmienie sugeruje zanurzenie. Teoretycy antropologii dźwięku zwracają uwagę, że zakwestionowanie okulocentrycznych metodologii badań oznaczać może również zwrot ku doświadczeniu, zaangażowanie w badane środowisko, interakcje i otwarcie na inne rodzaje epistemologii (Feld 1988; Gell 2006; Novak, Sakakeeny 2015). Tekst można więc potraktować jako etiudę w wydobywaniu relacji między głosami i praktykami, jako próbę odtworzenia przemontowanego doświadczenia terenowego.

Chcąc opisać muzykę w sposób holistyczny (czyli łącząc ją z innymi sferami codziennego życia (Eller 2019: 18-19)) odwołuję się jednocześnie do skali lokalnej i ponadlokalnej. Zestawienie tych dwóch planów ma związek z dwojakimi źródłami badawczymi. Pierwsza część tekstu opiera się na opracowaniach historycznych pokazujących, że elektryfikacja i elektronizacja muzyki afrykańskiej to długotrwały, stopniowy proces. Podążając za sugestią Bruno Latoura staram się przy tym zrekonstruować proces wprowadzania innowacji (2010: 113-115), jakimi bez wątplenia były nowe instrumenty muzyczne i związane

⁴ W tytule artykułu pojęcie perspektywy zastąpiłem wybrzmieniem, które podkreśla inny niż oparty na pozycji zdystansowanego obserwatora rodzaj doświadczenia terenowego, jak również odmienny sposób rozumienia owego doświadczenia z dystansu czasowego.

z muzyką technologie. By zarysować szersze tło opisuję całą sekwencję zmian, rozpoczynając się u zarania epoki kolonialnej i następującą aż po dzień dzisiejszy. Wychodząc z założenia, że proces elektryfikacji i elektronizacji zachodził w wielu miejscach jednocześnie, przedstawiam sieć zjawisk zachodzących w różnych lokacjach na obszarze całego kontynentu.

Dwie kolejne części artykułu (*Remiksowanie* i *Nagłośnienie*) opierają się na metodzie etnograficznej. Głównym źródłem wiedzy dotyczącej muzyki elektronicznej są materiały z etnograficznych badań terenowych, które prowadziłem przez niemal połowę roku 2016 w północnej części Malawi oraz we wrześniu i październiku roku 2017 w południowo-zachodniej Tanzanii, a także w Dar Es Salaam, komercyjnym centrum kraju⁵. W trakcie badań rozmawiałem z producentami, muzykami⁶, odwiedzałem ich studia i obserwowałem ich życie codzienne, brałem udział w realizacji nagrań⁷, a kilkakrotnie sam nagrywałem lokalnych artystów⁸.

Obydwa pojęcia – remiksowanie⁹ i nagłośnienie – w języku potocznym opisują interakcję z technologią podczas pracy nad utworem muzycznym lub transmitowaniem strumienia dźwięków. Za Leslie'm Gay'em Jr. uznaję, że doświadczenia interakcji z technologią mogą stanowić źródło ucieleśnionej wiedzy (1998: 82-84). Wiedza ta, wypracowana poprzez wzory cielesnej aktywności, jest dostępna językowemu opisowi poprzez

⁵ Dodam, że badania nie zostały jeszcze zakończone i planuję kolejną ich część w roku 2019.

⁶ Przeprowadziłem około 85 wywiadów etnograficznych. Znakomitą większość z nich nagrywałem.

⁷ Doświadczenia te opisywałem w notatkach terenowych, wzbogacając je nagraniami dźwiękowymi i fotografiami, wykonanymi w zgodzie z etnograficzną metodą audiowizualną (Pink 2009).

⁸ Artystycznym efektem tych działań stały się płyty lokalnych artystów z zespołów Kukaya i Tonga Boys. Podjąłem się realizacji płyt obu grup, wydanych przez polską wytwórnię 1000HZ, której jestem współtwórcą. W ramach muzyczno-antropologicznej serii wydawniczej prezentującej współczesne brzmienia z północnego Malawi ukazały się również płyty z muzyką elektroniczną, nad których produkcją muzyczną czuwali malawijscy artyści. Współpracę potraktowałem jako element doświadczenia etnograficznego, co opisuję w innym obecnie przygotowywanym artykule.

⁹ Remiks w nomenklaturze muzycznej oznacza ponowne zrealizowanie utworu ze zmienioną aranżacją, harmonią lub innym elementem dźwiękowej organizacji. Posłużyłem się tu rzeczownikiem odczasownikowym, by podkreślić znaczenie procesu a nie finalnego efektu.

metafory (ibidem: 83). Przykładem takich technologii są studyjne urządzenia, instrumenty muzyczne, głośniki. Sposób ich użycia w dużej części określa uniwersalna funkcja techniczna, ale praktyka wynika również z lokalnych uwarunkowań i indywidualnej kreatywności. Remiksowanie i nagłośnienie oprócz bezpośredniego znaczenia czynności, do których się odnoszą, mają więc znaczenie metaforyczne. Z całej gamy pojęć używanych przez producentów, muzyków i słuchaczy wybrałem te dwa, gdyż odnoszą się nie tylko do wyspecjalizowanej sfery produkcji, ale także do relacji społecznych i wyobrażeń, w których uczestniczą i które współtworzą.

Źródła muzyki elektronicznej w Afryce

Pod względem dostępu do importowanych dóbr Afryka stanowi skrajnie zróżnicowany obszar. Bogate osady handlowe na wybrzeżach od setek lat prowadziły wymianę z odległymi obszarami. Miasta handlowe z zachodniego wybrzeża stopniowo dostawały się pod wpływem europejskich mocarstw lub ich przedstawicieli handlowych. Na wschodzie miasta znajdowały się na orbitach bliskowschodnich imperiów zanim nie popadły w zależność od Europejczyków. W ramach tych procesów sztuka i technologia przepływały z transferami władzy politycznej. David Coplan twierdzi, że od połowy wieku XVII w Kapsztadzie w siedzibie gubernatora Kolonii Przylądkowej działał niewielki zespół instrumentalny złożony z azjatyckich i okolicznych niewolnych muzyków wykonujących europejski repertuar (Coplan 1980, za Stapleton, May 1989). Od połowy wieku XVIII w miastach zachodniej Afryki, a w wieku XIX w Afryce wschodniej powstawały zespoły stosujące instrumenty dęte blaszane, które wykonywały wojskowe marsze paradne (Martin 1991: 8-10).

Te i inne przykłady świadczą o tym, że od czasów przedkolonialnych w afrykańskich miastach funkcjonowała grupa, która uczestniczyła w wymianie światowej z dostępem do podobnych, chociaż redefiniowanych lokalnie dóbr. Grupa ta lokalnie koordynowała tę wymianę i czerpała z niej zyski (Coquery-Vidrovitch 1978; Friedman 1994).

Z drugiej strony w toku intensywnej kolonizacji od końca wieku XIX w dynamicznie rozwijających się miastach przemysłowych tworzyły się nowe społeczności. Warunkami egzystencji nowych mieszkańców miast na całym kontynencie były (i wciąż są) oderwanie od wcześniejszego środowiska życia, a zarazem ograniczony dostęp do importowanych

obiektów (w tym instrumentów czy muzyki). Rzec można, że takie miasta jak Mzuzu (które uzyskało prawa miejskie w roku 1985, a obecnie liczy kilkaset tysięcy mieszkańców) czy gigantyczne Dar Es Salaam pozostają w niekończącym się procesie zmiany bez choćby chwilowej stabilizacji. Dotyczy to zarówno tkanki urbanistycznej, życia codziennego mieszkańców, lokalnej sztuki jak i ról społecznych. Mimo tego Max Gluckmann pisząc o zambijskim pasie miedzionośnym, jednoznacznie stwierdził, że afrykański robotnik jest przede wszystkim robotnikiem, a mieszkaniec miasta – mieszcuchem i właśnie przez pryzmat nowej miejskiej tożsamości powinno się ich badać (Gluckman 1961: 68-69). Wielkomiejskie populacje współtworzą również osoby o azjatyckich czy europejskich korzeniach i nie ma, jak sądzę, sensu esencjalizowanie tego, co można określić jako „autentycznie afrykańskie”¹⁰. Takie właśnie miejskie środowiska były – i są nadal – głównymi ośrodkami technicznych, artystycznych innowacji, w tym również produkcji muzyki elektronicznej.

Po trzecie, jest również Afryka wiejska, prowincjonalna, do której w znacznie mniejszym stopniu docierają nowe technologie. Nie znaczy to jednak, że owa “trzecia” Afryka nie ukształtowała się historycznie i że nie pozostaje w procesie stałej transformacji (Coquery-Vidrovitch 1978). Już podczas pierwszych wizyt we wsiach w okolicy Rumphu w Malawi zauważyłem, że powszechnie używa się tam telefonów komórkowych wypełnionych plikami MP3 i odbiorników radiowych na baterie, transmitujących muzykę elektroniczną. Malawijskie wsie opierają się jednak na mobilnych źródłach energii elektrycznej – bateriach i rzadziej akumulatorach. Uniemożliwia to funkcjonowanie choćby najprostszyc studiów nagraniowych. Nie bez związku z tym pozostaje fakt, że *ng’oma*¹¹ we wsiach północnego Malawi pozostaje zarazem głównym źródłem muzycznej rozrywki oraz środkiem leczniczych terapii.

Muzyka afrykańska rozwija się więc w tych trzech sferach – wśród zglobalizowanej elity, powstających społecznościach miejskich, pozbawionych dostępu do nowych technologii lub bardzo w nim ograniczonych mieszkańców wsi – i w bezustannych transferach między nimi.

¹⁰ Pokazują to dobitnie reportaże dotyczące scen muzycznych w takich miastach jak Nairobi, w których etniczni Afrykańczycy i Azjaci współtworzą produkcje muzyczne, studia nagraniowe czy kluby taneczne (Zur-Szpiro 2018).

¹¹ *Ng’oma* lub *ngoma* jest określeniem na membranofony (bębny). Słowo to pojawia się w podobnej formie w wielu językach bantu.

Folklor a pop

Punktem odniesienia dla muzyków z Tanzanii i Malawi od dziesięcioleci pozostają artyści z Demokratycznej Republiki Konga, których największa popularność przypadła na lata, gdy oficjalną nazwą kraju był Zair. Kongijsko – zairskie style muzyczne formowały się od lat czterdziestych do odzyskania niepodległości¹², a ich nagrania później trafiły na obszar całej Afryki środkowej i wschodniej. Bob White analizując stan miejskiej sztuki kongijskiej w pierwszych latach XXI wieku odniósł się do lokalnych kategorii muzyki nowoczesnej (*la musique moderne*), muzyki religijnej (*la musique religieuse*) i folkloru (*le folklore*) (White 2008: 27-40). Dwa pierwsze rodzaje tworzone za pomocą nowych technologii odróżnia jedynie tematyka tekstów i kontekst społeczny ze wszystkimi tego konsekwencjami (na przykład sposobem tańca, miejscem wykonywania, charakterystyką sfery wizualnej czyli okładek, teledysków i tym podobnych). *Le folklore* jest przede wszystkim muzyką ulicy, wykonywaną przy okazjach rodzinnych, sąsiedzkich i obrzędowych (szczególnie podczas pogrzebów). Folklorystyczni muzycy używają przede wszystkim akustycznych instrumentów perkusyjnych,

Historia początków kongijskiej muzyki nowoczesnej (*moderne*) ilustruje sposoby adaptacji pozaafrykańskich technologii, instrumentów i stylów, a w szczególności to, skąd wzięły się konwencje i techniki gry. Według Gerharda Kubika adaptacja gitary, która pojawiła się na kontynencie dzięki afrykańskim marynarzom i rozprzestrzeniła w praktycznie w całej Afryce, uzmysławia relację między wpływami lokalnymi a pozaafrykańskimi. Wykonawcy wykorzystali nieafrykański instrument i skale muzyczne wpisane w gitarowy strój. Z drugiej jednak strony relacja ciała z instrumentem, czyli sposoby gry, wynikała z wcześniejszych praktyk. Styl gry dwoma palcami (*two-finger*) jest na przykład przeniesieniem sposobów gry na *mbirze*¹³ (Kubik 1985). David Rycroft pisał z kolei, że w przypadku pierwszych nagrań kongijskiej muzyki nowoczesnej z lat czterdziestych mniej znaczące jego zdaniem szczegóły – melodyka, harmonia – były importowane, ale struktura kompozycji – krótkie frazy, opadające linie melodyczne, kontrast

¹² Pisząc o odzyskaniu niepodległości, odnoszę się do królestw, które istniały na terenie dzisiejszego Konga w epoce przedkolonialnej.

¹³ *Mbira* (znana również jako *zanza*, *kalimba*) jest lamelofonem rozpowszechnionym szczególnie w Afryce południowej i wschodniej.

między partią gitary a głosem wokalisty, regularny rytm głosu kontrastujący z „połamanym” rytmem partii gitary – kontynuowały lokalne kultury muzyczne (Rycroft 1961: 81-82).

Rozkwit muzyki kongijskiej uwarunkowała seria płyt z nagraniami kubańskich artystów wydana w Stanach Zjednoczonych przez wytwórnię muzyczną EMI tuż po drugiej wojnie światowej. Poprzez sieć handlową płyty trafiły na zachodnie wybrzeże Afryki i wywołały rewolucję muzyczną. *Calypso* i podobne style stały się najczęściej wykonywaną muzyką w Senegalu, w Kongo królował rytm *rhumbly*. Były to brzmienia rozrastających się miast, tło do miejskich zabaw i codziennego miejskiego życia (Stapleton, May 1989: 20-22).

Karaibskie style nieco później trafiły do Afryki wschodniej. Na muzykę tego regionu wpływ miały w większym stopniu relacje z Bliskim Wschodem. Wielowiekowe osadnictwo arabskie i perskie, rozpowszechnienie islamu, szlaki handlowe łączące wybrzeże suahili z interiorami wywarły wpływ na niejednolite środowisko społeczne pozostające takim również w czasach kolonialnych. Muzycznym efektem tych kulturowych przepływów stała się muzyka *taarab*, która wyłaniała się jako odrębny styl na przełomie wieków XIX i XX. Na azjatycką orientację muzyczną wykonawców *taarab* wskazuje chociażby fakt, że pierwsza wykonawczyni, która zdobyła ponadlokalną popularność, Siti binti Saad, nagrała dziesiątki płyt w Indiach Brytyjskich (Fargion 1993; Sanga 2016). Należy jednakowoż podkreślić to, że wydawcy jej płyt: Columbia Records i His Master's Voice to firmy brytyjskie. Infrastruktury pozwalające na funkcjonowanie nowoczesnych mediów, w ramach których upowszechniła się afrykańska muzyka popularna, nierozzerwalnie łączyły się z ówczesnym kolonialnym systemem politycznym¹⁴.

Muzyka w niepodległym państwie tanzańskim (a wcześniej tangańkańskim) kształtowała się również poprzez odniesienia do opartej na rytmie bębnów (*n'goma*) muzyki z głębi kontynentu. Kelly Askew opisuje, w jaki sposób ukształtowały się jeszcze w czasach kolonialnych dwie dominujące stylistyki muzyczne *dansi*, korzystająca z instrumentów elektrycznych, nawiązująca do zachodnich stylistyk (większość zespołów miała w nazwie słowo „jazz”) i wielkomiejskiego życia, oraz *ngoma*, oparta na brzmieniach lokalnych instrumentów perkusyjnych,

¹⁴ O tym, że kolonialny kapitalizm jest systemem, którego funkcjonowanie warunkują wytworzone przezeń infrastruktury pisał między innymi Brian Larkin (2004).

utożsamiana z biedniejszymi dzielnicami i wsiami. Askew podkreśla głębokie strukturalne podobieństwa społecznej organizacji obydwu stylów muzycznych, jak również, że stylistyki te, przede wszystkim *ngoma*, odegrały ważną rolę mobilizacyjną we wzrastających ruchach antykolonialnych (Askew 2003).

Kulturowe trajektorie, jakimi podążały poszczególne nowo powstałe państwa afrykańskie, wyznaczyły sposoby kształtowania się rynków muzycznych, preferencje słuchaczy i artystów, oraz dostęp do zelektryfikowanych już wtedy technologii produkcji dźwięku. To, na ile i w jaki sposób muzyka nowoczesna (*moderne*) nawiązywała do lokalności czy mniej lub bardziej uogólnionej idei afrykańskości, zależało od polityki kulturalnej danego państwa. W powstałych państwach kultura często stanowiła kluczowy obszar aktywności władz, bezpośrednio związany z tożsamością (afrykańską, narodową, etniczną) rozumianą jako strategiczne narzędzie do budowania nowoczesnej wspólnoty narodowej i włączania w nią obywateli (Ivaska 2011: 3-6). W Zairze (Kongo) wieloletni prezydent Mobutu Sese Seko prowadził politykę autentyczności (*authenticité*), która miała nasycić muzykę popularną, modę, media, sztuki wizualne wpływami afrykańskimi, rozumianymi jako synteza lokalnych estetyk. Podobne działania podjęto w Tanzanii, o czym więcej napiszę w dalszej części tekstu.

W innych krajach, takich jak względnie bogata dzięki wydobyciu ropy naftowej Nigeria, pozostająca w większym stopniu w brytyjskim neoliberalnym modelu finansowania sztuki, muzyka funkcjonowała w sferze komercyjnej, wspierana również przez międzynarodowe korporacje medialne¹⁵.

Polityka państwowa i działania poszczególnych firm i jednostek, sterujące przepływami technologii, umożliwiły sytuację, w której w najlepiej wyposażonych wielkomijskich studiach na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zaczęto używać elektronicznych instrumentów, takich jak klawiszowe syntezatory czy automaty perkusyjne, stosowane głównie w komercyjnej muzyce popularnej.

Najpierw elektryczne, później elektroniczne instrumenty sprowadzały również kościoły i organizacje religijne. Równoległy i formalnie identyczny rozwój miejskiej muzyki nowoczesnej i religijnej był warunkowany

¹⁵ W Lagos funkcjonowało studio nagraniowe firmy EMI, w którym nagrywał m.in. Paul McCartney.

również przez to, że instrumenty, które trafiały do Afryki poprzez różne sieci – państwowo-przedsiębiorczą i religijną – technicznie były takie same. Jak wspominało wielu moich malawijskich rozmówców, organizacje religijne w mniejszych miastach często dysponowały jedynymi infrastrukturami (instrumentami oraz agregatami prądotwórczymi) do wykonywania spełniającej technologiczne standardy muzyki. Alternatywą były jedynie amatorskie samoróbki i imitacje instrumentów muzycznych, takie jak perkusja z beczki lub kartonu, gitara z puszki i drutów. Można więc rzec, że poza komercyjnymi centrami muzyka popularna była zależna od kościelnej infrastruktury. Obecnie tanzańska i malawijska muzyka religijna rozbrzmiewa nie tylko podczas mszy i innych nabożeństw, ale również w wydzielonych kanałach medialnych (m.in. rozgłośniach radiowych, kanałach YouTube, stronach internetowych, audycjach telewizyjnych), a niekiedy w tych samych mediosferach co nowoczesna muzyka popularna.

Electric boogaloo i uczestnictwo w globalnej „czarnej muzyce”

Kolejna muzyczna rewolucja zaszła w latach osiemdziesiątych w trójnasób. Jej pierwszą postacią stanowiły kasety magnetofonowe zastępujące płyty winylowe. Był to format łatwiejszy w produkcji, kopiowaniu, dystrybucji, na nośniku bardziej niż płyta winylowa wytrzymałym, lżejszym i pozwalającym na wielokrotny zapis. Kasetom towarzyszyły magnetofony pozwalające na nagrywanie, które umożliwiły rozwój pirackiej dystrybucji oraz ułatwiły pół-amatorskie rejestracje lokalnej twórczości. Podczas wywiadów z muzykami i producentami, którzy wychowywali się w latach dziewięćdziesiątych w niewielkich miejscowościach na pograniczu Malawi i Tanzanii, dowiedziałem się, że duża część z nich zaczęła interesować się muzyką dzięki rozpowszechnieniu się kaset. Wielką popularność miały kopie z podkładami instrumentalnymi znanych piosenek. Moi rozmówcy rapowali do tych podkładów w sklepikach z kasetami albo w amatorskich domowych studiach, których jedynym wyposażeniem były magnetofony.

Równolegle następował rozwój mediów lokalnych – głównie niewielkich rozgłośni radiowych, które upowszechniały najpierw amerykański

soul i jamajskie *reggae*, chwilę później hip-hop i *dancehall*¹⁶. Istotne było przy tym pochodzenie tego repertuaru tworzonych przez społeczności afro-amerykańskie i afro-karaibskie. Jego warstwa muzyczna, współgrająca z mniej lub bardziej wprost wyrażonym przekazem politycznym, tworzyła poczucie uczestnictwa w globalnej “czarnej muzyce” (*black music*).

W późnych latach sześćdziesiątych rewolucyjne władze Tanzanii w duchu antykolonializmu zakazały upubliczniania muzyki *soul* i *funk*. Stanowiło to pewną sprzeczność z obecnością w kraju uciekinierów reprezentujących amerykańskie ruchy na rzecz praw obywatelskich czarnej mniejszości (m.in. organizację *Black Panthers*), dla których wspomniane style muzyczne stanowiły często nośnik politycznego przekazu i emblemat społecznej tożsamości (Ivaska 2011: 71). Być może ze względu na intensywne relacje z politycznymi ruchami w Stanach Zjednoczonych zakaz nie utrzymał się długo, zwłaszcza, że nigdy nie obowiązywał w sąsiedniej Kenii. Mwenda Ntarangwi na podstawie własnych doświadczeń i rozmów w środowisku hip-hopowym wspominał, że wielkomiejska młodzież z Dar Es Salaam, Nairobi czy Kampali w latach osiemdziesiątych wychowywała się na funkowych rytmach z piosenek Michaela Jacksona, Marviną Gaye i na magazynie „Ebony”, prezentującym afro-amerykańską kulturę popularną (Ntarangwi 2009: 22-25). Chwilę potem do obiegu trafia muzyka hip-hop, rozbrzmiewająca w rozgłośniach radiowych, sklepach z kasetami, z filmów.. Te komercyjne treści współgrały z panafrykańskim etosem oraz przekonaniem, że nowa stylistyka jest tworzona dla globalnej społeczności Afrykanów przez nich samych.

¹⁶ Wszystkie te określenia rozumiem jako zjawiska muzyczne, wokół których tworzy się wielowarstwowy kontekst społeczny, składający się z wielu praktyk i znaczeń, tak jak związane z muzyką hip-hop sposób śpiewania – rap, taniec – breakdance, sztuka graficzna – graffiti oraz elementy mody, ideologii politycznej czy stylu życia. Jestem świadomy, że część naukowców opisuje interesujący mnie fenomen jako „muzykę rap”, jednak uważam, że to nieadekwatne określenie. O muzyce i zarazem kulturze hip-hopowej piszą m.in. Mwenda Ntarangwi (2009) czy Marcyliena Morgan (2009), instrumentalne podkłady rytmiczne określa się jako hip hop a nie „instrumentalny rap”, a mnóstwo artystów używa w tekstach sformułowania „hip-hop music”. Ponadto rozróżnienie na “muzykę rap” i “kulturę hip-hop” uważam za wątpliwe z powodów epistemologicznych, gdyż stanowi raczej próbę encyklopedycznej kategoryzacji zjawiska niż jego zrozumienia. Odnoszę się przy tym słów do Christophera Smalla, który zamiast obiektywizującego pojęcia “muzyka”, proponuje termin “*musicing*” (“muzykowanie” zdaje się nie w pełni oddawać zamysł autora), kładący nacisk na dynamiczne, wielowarstwowe, inkluzywne procesy społeczne (Small 1998).

Wydaje się, że dzisiaj rola hip-hopu we wschodnio-afrykańskiej muzyce jest absolutnie dominująca. Poza możliwością oddolnego wyrażania politycznych treści, na jego niebywałej popularności z pewnością zaważyły technologiczna dostępność i łatwość produkcji. Sukces afrykańskiego hip-hopu nie różni się przy tym od tego, jak ten styl zdominował rynki na niemal całym globie, również w Polsce. W każdym kontekście kulturowym bardzo istotna jest partia głosu, czyli rytmiczne rapowanie, umożliwiające improwizację i przekaz treści. Hip-hop, pomimo że jego wykonawcy stają się narodowymi i globalnymi gwiazdami, uważa się powszechnie za muzykę nagłaśniającą lokalne głosy, zapewne dlatego, że opiera się na osobistym, szczerym i surowym przekazie. Powoduje to, iż nawet wykonawcy pochodzący ze średnich i wyższych klas społecznych starają się różnymi sposobami uwiarygodnić jako trybuni grup podporządkowanych. Nie zmienia to faktu, że styl ten jest traktowany przez zmarginalizowaną młodzież z Tanzanii i Malawi jako własna muzyczna platforma ekspresji tożsamości.

W tym wymiarze afrykański hip-hop z jego afro-amerykańskimi korzeniami stawia pytania o kolonialną przeszłość i post-kolonialną terażniejszość. Jak twierdzą twórcy filmu "Rap as an alternative medium" (Hewett 1998), hip-hop w Tanzanii przyjął się na początku lat dziewięćdziesiątych, nie tyle jako sposób elektronicznej produkcji muzycznej, ale rytmiczna melorecytacja demokratyzująca możliwości muzycznej wypowiedzi. Jednocześnie dał artystyczny głos tym, którzy byli dotąd niesłyszalni, jak choćby młodym mieszkańcom miast, opisywanym w poprzednich akapitach.

Stapleton i May analizując pierwsze nagrania gwiazd lokalnej gitarowej muzyki popularnej wykonane w latach trzydziestych przez słynnego etnomuzykologa Hugh Traceya, stwierdzili, że nieobecne wówczas były słodkie harmonie głosowe i gładka artykulacja. Wczesne lokalne, popularne piosenki wyśpiewywano z siłą i chrapliwie (Stapleton, May 1989: 19). Wkrótce potem, w latach czterdziestych głosy aranżowano tak, by podkreślić słodycz i melodyjność (ibidem: 19). Wydaje się, że współczesny hip-hop – nie cały, co prawda – odwraca taką tendencję, wyraża siłę, gniew i pragnienie mocy, emancypuje od wymogu grzecznego podobaania się. Wykonawcy odrzucający powszechną niegdyś w afrykańskich mediach estetykę słodczy produkują muzykę w różnych miejscach kontynentu niezależnie od siebie. Cała grupa artystów z tanzańskiej sceny *singeli* posługuje się rapowanymi tekstami wykrzyczanymi chrapliwymi

głosami lub przetworzonymi przez efekt podwyższający wysokość głosu na tle bardzo szybkich elektronicznych rytmów. Aranżacje przypominają połączenie akustycznego bębnienia i nowoczesnej muzyki klubowej. Wykonuje się je na nieskomplikowanych programach do didżejowania przez zapętlenia krótkich fraz¹⁷. Wielkomięskie, wywodzące się z Dar Es Salaam *singeli* odwołuje się estetycznie, wizualnie i tekstowo do samochodów i maszyn, a wykonawcy w teledyskach często grają rolę mechaników samochodowych lub kierowców) (ilustracja 1 i 2). Obecnie niektórzy starsi Tanzańczycy uznają ten styl za niebezpieczny, porównując go do upojenia ryzykownie szybką jazdą samochodem (notatka terenowa z 22 sierpnia 2017).



Ilustr. 1. Grafika do cyfrowo dystrybuowanego utworu artysty Roja Kiss w stylu *singeli* (projekt Gotu Rec, źródło: Internet).

¹⁷ Informacje na temat *singeli* zdobyłem podczas badań w Tanzanii oraz w oparciu o materiały internetowe (Mpili 2017). *Are Tanzanians Disliking Singeli?* <https://medium.com/@CliQueGonzAga/are-tanzanians-disliking-singeli-by-gonsalves-mpili-82144c27329f> (03.07.2018))



Ilustr. 2. Grafika ilustrująca teledysk artysty Dula Makabila w stylu *singeli* (projektant nieznany, źródło: Internet).

Remiksowanie

W lustrzanej sali tanecznej wybrzmiewają afrykańskie, głównie nigeryjskie hity, ale uparcie powraca co kilkanaście minut piosenka w lokalnym języku. Znajomi Malawijczycy mówią, że jest to tutejsza pieśń weselna. Następnego dnia rano odwiedzam jeszcze raz klub, by znaleźć didżeja i zapytać o graną przez niego muzykę. Za pomocą pirackiej wersji programu Tractor grał pieśń “Zowala” zaaranżowaną elektronicznie przez lokalny zespół Machuluka, a potem zremiksowany przez lokalnych producentów hip-hopowych K-Barz, którzy dodali rytm i rapowaną partię głosu. Twierdzi, że ludzie najlepiej bawią się właśnie przy tej wersji. Z uśmiechem kopiuje na mój pendrive “Zowala” i kilka innych plików dźwiękowych (notatka terenowa z 7 lipca 2016).

Kategorie remiksowania i nagłośnienia w języku potocznym dotyczą sfery technologicznej pracy nad utworem muzycznym lub strumieniem dźwięków. Doświadczenia tych technologii odgrywają istotną rolę w kształtowaniu sfery wspólnego życia poprzez modelowanie istotnego jej składnika – dźwięku. Chciałbym ukazać jak te pojęcia, wywodzące

się z wyobraźni dotyczącej urządzeń technicznych, ukazują krążenie technologii, ich wpływ na społeczne relacje, estetyczne strategie i sposoby wyobrażania sobie własnej kulturowej przynależności.

Przykładem takiej wyobraźni jest pamięć, która odgrywa istotną rolę w pracy z nowymi technologiami do produkcji dźwięku. By zrozumieć ten związek, warto cofnąć się do historycznie wcześniejszych zjawisk, opisywanych przez antropologów. W odniesieniu do pamięci Paul Stoller, badając rytualny taniec Hauka, pisał, iż w tym społecznym fenomenie kluczową rolę odgrywają praktyki cielesne. Poprzez aktywność ciała, siły, zapachy, powierzchnie, widoki, dźwięki i smaki tworzą one relacje z kulturowym otoczeniem, z przyszłością i przeszłością (Stoller 1994: 638-641). Pod tym względem praktyki mieszkańców Mzuzu i Iringi związane z nowoczesną technologią dźwięku nie są inne od zjawiska opisanego przez Paula Stollera. Sposoby wykonywania, produkowania i przeżywania muzyki w dobie technologicznego zapośredniczenia niemal zawsze oznaczają cielesną interakcję i uaktywnienie zmysłów – głównie wzroku i słuchu. Z drugiej strony pozwalają na niewerbalne nawiązania do wyobrażonej przeszłości własnej grupy. Dotyczy to choćby sytuacji pracy w studio nagraniowym, reperowania sprzętu nagłośnieniowego i konstruowania nagłośnieniowych samoródek, wreszcie tańca w jego rozmaitych – mniej lub bardziej oficjalnych, mediatyzowanych (takich jak teledysk) – postaciach. W tych praktykach cielesne gesty pozwalają na odegranie, wizualizowanie i nadanie brzmienia relacji z własną wyobrażoną przeszłością, poprzez zastosowanie określonego stroju, rytmu, tańca. Pozwalają również na odniesienie do upragnionej przyszłości, indywidualnego i kolektywnego stawania się. Przykładem praktyki, która pozwala na wielowarstwowe tworzenie odniesień pomiędzy wyobrażoną przeszłością a upragnioną przyszłością za pomocą teraźniejszych środków, jest właśnie remiksowanie.

Określenie „remiksowanie” odnosi się zatem nie tylko do praktyki, ale stanowi również metaforę pozwalającą określić relacje między tak zwaną tradycją a możliwościami oferowanymi przez technologię. Metaforę rozumiem przy tym jako praktykę językową pozwalającą na przełożenie jednej domeny doświadczenia na drugą (Gay 1998: 82-83). Ilustruje to związek pomiędzy technologiczno-zmysłową sferą pracy nad muzyką i słuchania jej z artykułowaną językowo przynależnością i stosunkiem do tradycji. W przypadku malawijskich i tanzańskich artystów najczęstszym sposobem nawiązania do wyobrażonej przeszłości jest aranżacja

rytmiczna. Podstawowy puls większości utworów opiera się na podziale rytmicznym podobnym do muzyki *reaggeton*, bardzo częste jest jednakże dodanie do niego dodatkowej partii cyfrowego werbla lub kongi. Partia ta brzmieniem lub podziałem rytmicznym (lub obydwoma cechami) zazwyczaj nawiązuje do afrykańskości. Bywa również, że remiksowane są tradycyjne tematy i w technologicznym procesie dodaje się do nich współczesne elementy.

Ilustruje to wspomniany wcześniej przykład remiksu współczesnej aranżacji weselnej pieśni “Zowala” wykonywanej głównie wśród grupy etnicznej Tonga w Malawi¹⁸. Utwór, który słyszałem w dyskotecie w Nkhata Bay, nie został nagrany w ramach skoordynowanego programu uwspółcześnienia tradycji weselnych, ale z chęci przyciągnięcia uwagi publiczności. Remiks utworu jeszcze bardziej uaktualniający styl przez podkreślenie elektronicznego rytmu, dodanie syntezatorowych efektów i rapowanej partii wokalne w lokalnym języku (*chitonga*), miał za zadanie wejście w przestrzenie lokalnych klubów tanecznych.

Współczesne Malawi i Tanzania są pełne podobnych przykładów, jednakże sposoby podejścia do przeszłości poprzez technologię uwarunkowała lokalna i narodowa polityka kulturalna, różna w obydwu państwach.

W Tanzanii prezydent Julius Nyerere, projektant i wykonawca polityki *ujamaa* (Ząbek 2018), miał ambiwalentny stosunek do lokalnej kultury i estetyki, zaznaczając, że z jednej strony może ona służyć do utrzymywania społeczności w zacofaniu, z drugiej powinna być budulcem do skonstruowania nowej autentycznej kultury afrykańskiej. Oznaczało to ograniczenia nakładane na zachodnie media i niemieszczące się w tej linii politycznej style artystyczne (Ivaska 2011: 68-78), a także próby animacji narodowego stylu afrykańskiego. Projekt ten nie został jednak zrealizowany, gdyż, zapewne z powodu szeroko zakrojonych reform (czy raczej budowy od podstaw) szkolnictwa, nowoczesnego rolnictwa, transportu, systemu zdrowia, artyści otrzymali minimalne wsparcie ekonomiczne od państwa. Mimo tego efekty polityki kulturalnej z czasów Nyerere są obecne do dziś. Tanzańska polityka tożsamościowa bazowała na projekcie unifikacji narodowej między innymi opartej na wspólnym języku (*kiswahili*). W dzisiejszym głównym nurcie muzycznym niemal cała muzyka jest wykonywana w tym właśnie języku.

¹⁸ Należy jednak zauważyć, że pieśń ta jest znana wśród wielu grup etnicznych północnego Malawi, a tylko stereotypowo przypisuje się ją do Tonga, mieszkających na wybrzeżu jeziora Malawi.

Malawi natomiast od początków niepodległości było zarządzane poprzez podkreślanie różnic etnicznych. Przykładowo, wieloletniego prezydenta kraju Hastingsa Kamuzu Bandę wizytującego poszczególne dystrykty podejmowano lokalnymi tańcami wykonywanymi przez dziesiątki kobiet odzianych w materiały z wizerunkami przywódcy (Gilman 2011: 50-66). Przyczyniło się to powszechnego wśród Malawijczyków przeświadczenia, że poszczególne grupy etniczne posiadają dystynktywną kulturę muzyczną i taneczną. W północnym regionie trzy najbardziej znane tańce i rytmy: *malipenga*, *ingoma* i *vimbuza* są przypisywane do grup odpowiednio: Tonga, Ngoni, Tumbuka. Faktycznie praktyki te odwołują się do zupełnie innych sfer życia społecznego i są ponadetniczne¹⁹. *Malipengę* wykonuje się przy okazji żniw i w ramach konkursów, *ingomę* uznaje się za taniec wojenny, chociaż obecnie wiąże się głównie z wodzostwem, *vimbuza* to praktyka medyczna związana z kultami opętania. Żaden z tańców nie wpisuje się za to w kulturę ogólnonarodową, jak ma to miejsce w Tanzanii.

Podczas rozmów z malawijskimi artystami posługującymi się technologiami do miksowania i remiksowania poznałem wiele strategii odwołań do przynależności etnicznej lub do lokalności. Joel "Twiggy" Phiri, określający się jako pół-Ngoni, pół-Chewa, określał tworzoną przez siebie muzykę jako styl *kukaningina'ako*. Określenie to odnosiło się do geograficznej lokalizacji (spod góry Kaningina (ilustracja 3)). Styl, który współtworzył Twiggy, był eklektycznym miksem hip-hopu, r'n'b, dancehallu, reggae, house'u, kwaito²⁰, gospel i wielu innych inspiracji. Często wspólnym mianownikiem zróżnicowanych brzmieniowo utworów były charakterystyczne głosy raperów używających mieszaniny angielskiego, *chichewa* i *chitumbuka* oraz wmiksowane dżingle z wykrzychaną nazwą stylu. Określeniem (i dżinglem) *kukaningina'ako* wkrótce zaczęli podpisywać się inni lokalni artyści. Wszyscy ci wykonawcy rzadko odwołują się bezpośrednio w tekstach do przedkolonialnej przeszłości czy tożsamości plemiennych, śpiewając raczej o tańcu, modzie, pieniądzech

¹⁹ Przykładowo co najmniej trzy grupy etniczne (Ngoni, Tumbuka, Tonga) praktykują leczniczy taniec *vimbuza* czy śpiewają w nieco innych wersjach pieśń *Zowala*. Dodatkową kwestią, która nie zdziwi żadnego antropologa afrykanisty, jest płynność granic etnicznych, które wyłoniły się w procesie kolonizacji i porządkowania świata społecznego według kategorii oczekiwanych przez nową administrację (Vail 1989: 1-19)

²⁰ *Kwaito* jest współczesnym stylem elektronicznym z Republiki Południowej Afryki.

i miłości²¹. Odwołanie nie zachodzi więc w ramach narracji, ale raczej cielesnej i zmysłowej praktyki. Twiggy niekiedy dodaje partie elektronicznych instrumentów perkusyjnych, “łamiące” i przekraczające typowe dla hip-hopu czy dancehallu podziały rytmiczne, na sposób, który nazywa afrykańskim bądź lokalnym²². Rytmy te w tańcu zmieniają się w cielesną i zmysłową praktykę twórców i fanów. Innym sposobem praktykowania lokalności poprzez dźwięk jest używanie w aranżacjach próbek dźwiękowych instrumentów takich jak kongi, grzechotki i innych, “etniczne” afrykańskich i afro-latynoskich perkusjonaliów, dołączonych do wersji fabrycznych programów, z których korzystają producenci *kukaningina’ako*. Nie są to więc narzędzia lokalne, ale raczej dostępne globalnie technologie, z których można “zmiksować” poczucie lokalności.



Ilustr. 3. Grafika promujący utwór w stylu *kukaningina’ako* (projekt Archaida Universe, źródło: Internet).

²¹ Jednym z nielicznych przykładów bezpośredniego nawiązania do lokalnej tradycji jest utwór *African Drums*, który zespół BlackFace Family nagrał w czasie mojego pobytu w Mzuzu. Aranżacyjnie zestawili w nim taneczny pop i rytm dyskretnie nawiązujący do lokalnych tańców. Tekst utworu dotyczy codziennych praktyk – jedzenia, strojów i przede wszystkim tańca – określonych jako afrykańskie. Muzycy śpiewają o klubach tanecznych, w których rozbrzmiewają lokalne elektroniczne rytmy, ale odnoszą się również do *vimbuzy*: *dancing vimbuza with african mums* (tańczenie vimbuzy z afrykańskimi mamami). Należy dodać, że zespół przygotował utwór nawiązujący do tematu moich badań, których osią była relacja pomiędzy muzyką elektroniczną i lokalną. Rzecz jasna nawiązanie to było inicjatywą muzyków (Por. <http://afropop.org/articles/blackface-family-1>).

²² Przykładem na to jest łączenie w ramach jednej aranżacji rytmicznej metrum parzystego i nieparzystego. Splot tych dwóch rytmik jest typowy dla lokalnego rytmu *vimbuza* (Friedson 1996). Młodzi producenci podobnie jak bębniarze używają więc parzystej podstawy rytmicznej (najczęściej elektronicznej stopy), programując za to część pozostałych instrumentów w trójkowym podziale rytmicznym. Co ciekawe używają zazwyczaj do tego ustawień programowych dopasowanych do parzystego metrum, a drugie metrum projektują bazując nie na ustawieniach programowych ale na słuchu.

Wspomniany Twiggy stworzył *kukaningina 'ako*, zaś muzykę lokalnej gwiazdy gospel Marii Nundwe określa się jako *deep chiTumbuka*, co znaczy, że w czystym lokalnym języku grupy etnicznej Tumbuka przekazuje ona natchnione przez Ducha świętego wskazówki etyczne. Producent płyt Marii, George Msukwa z rozmysłem nawiązywał przy tym do lokalnych rytmów (głównie *malipengi* i *ingomy*, jako że *vimbuzę*, związaną z kultem opętań określał jako nieczystą), podkreślając związek muzyki ze światem życia mieszkańców regionu północnego.

Remiksowanie oznaczało jednak możliwość nawiązania nie tylko do przeszłości. Inny poznany przeze mnie artysta z Mzuzu snuł projekt lokalnej odmiany popularnego w Tanzanii *bongo flava*. Kopiował on znane tanzańskie piosenki ze zmienionymi dedykowanymi Bogu tekstami. Nowy styl określił jako *Jesus flava*. W istocie powszechna wśród artystów z Mzuzu była otwartość i chęć stworzenia (i niekiedy lapidarnego, idiomatycznego nazwania) własnego stylu (o czym napiszę więcej w kolejnej części tekstu). Ten powtarzający się wzór praktyk pokazuje jednak nie tylko gry o kapitał społeczny i ekonomiczny, ale również to, w jaki sposób artyści określają własną podmiotowość w relacji do procesu produkcji. By przedstawić dokładniej tę relację, etnograficznie opiszę praktyki mikśowania i remiksowania.



Ilustr. 4. Producent Twiggy przy pracy we własnym studio (fot. P. Cichocki).



Ilustr. 5. Producent George Msukwa podczas nagrywania wokalisty Charlesa Chancy'ego w studio Pulikani M-zee (fot. P. Cichocki).

Studia nagraniowe, które odwiedziłem na północy Malawi i w Tanzanii, mieściły się zazwyczaj w blaszanych lub drewnianych klitkach, rzadziej murowanych przybudówkach w centrach miast sąsiadując na przykład z względnie hałaśliwymi zakładami kserokopii lub niemniej głośniejszymi szkołami czy kościołami. Często były to też przydomowe zaadaptowane w podstawowy sposób²³ pomieszczenia (ilustracje 4 i 5). W toku

²³ Wyposażeniem jednego z najbardziej cenionych studiów w Mzuzu były dwa głośniki od stereofonicznej wieży (i dwa nie działające komputerowe), karta dźwiękowa, komputer, jeden mikrofon na statywie i niewielka klawiatura MIDI. Za wytłumienie służyły zasłony w oknach i lekki materiał zawieszony na dwóch ścianach. Naprzeciwko zapelnionego technicznym sprzętem biurka, przy którym stało krzesło producenta, umieszczono szerokie łóżko dla komfortu nagrywających wokalistów i towarzyszących im przyjaciół.

wielomiesięcznych badań zauważyłem pewne regularności odróżniające produkcję hip-hopu od muzyki religijnej (w Malawi i Tanzanii zwanej niezależnie od wyznania *gospel*). Praca producentów hip-hopowych (i pochodnych stylów takich jak dancehall i r'n'b) polegała na oferowaniu wokalistom wyprodukowanych podkładów rytmiczno-harmonicznych (tzw. *beatów*), do których śpiewacy dogrywali własny głos. Jeszcze częstszym sposobem działania, charakterystycznym szczególnie dla początkujących wokalistów, którzy nie mogli zainwestować w drogi, oryginalny *beat* wyprodukowany przez producenta, było ściąganie gotowych podkładów z internetu. Korzystali najczęściej z serwisu youtube.com, z którego przy użyciu prostego oprogramowania można darmowo pobrać dowolny dźwięk. Podkłady, zarówno udostępniane na zasadzie darmowego użycia, jak i te użyte nielegalnie, publikują producenci muzyczni z krajów o większym dostępie do cyfrowej technologii, głównie z Europy i Ameryki Północnej, ale również z Nigerii, Ghany. Wokaliści nie komentowali cech tych podkładów muzycznych, koncentrowali się za to na przesłaniu (*message*) napisanego przez siebie tekstu, w nim upatrując istoty nagranego utworu muzycznego. Dodawali jedynie, nie bez przechwałki, że *beat* wykonał np. amerykański producent.

Relacje w przypadku produkcji hip-hopowych można podsumować schematem: zagraniczny producent > youtube > wokalista > producent > elektroniczna technologia nagraniowa > gotowy utwór.

Drugi model pracy, stosowany był w studiach nagrywających najpopularniejszą w Malawi i Tanzanii muzykę religijną. Wielu wokalistów muzyki *gospel* (jak chociażby Maria Nundwe, z którą odbyłem najdłuższe rozmowy na ten temat (wywiady z 14 czerwca roku 2016, notatka z 23 czerwca tego samego roku)) podkreślało duchowe pochodzenie swoich pieśni. Nundwe opowiedziała mi, że teksty (*message*) przyniósł jej Duch Święty w snach. Melodie bazowały często na pieśniach religijnych (rzadziej lokalnych), były jednak przetwarzane do rytmiki natchnionego tekstu.

Producent i elektroniczna aranżacja pojawiały się w tym modelu pracy później. Udział producenta polegał na dokomponowaniu aranżacji muzycznej do melodii wyśpiewanej przez wokalistę. Nucenie melodii do ucha producentowi stanowiło więc rozpoczęcie studyjnej pracy nad piosenką, czy całym albumem (ilustracja 6). Stopniowo w studiach powstawały kolejne partie instrumentów, do których finalnie śpiewaczka dogrywała swój głos.



Ilustr. 6. Okładka DVD Dyghtona Mbwewe z muzyką w stylu gospel (projekt Gods Love Studio).

Co ciekawe dopiero tak dokomponowany przez producenta utwór mógł doczekać się aranżacji na żywy zespół. Działo się to jednak tylko wtedy, gdy wokalista dysponował środkami finansowymi na opłacenie muzyków i zorganizowanie koncertu promocyjnego. Relacje w ramach takiego modelu produkcji wyglądały więc następująco: Duch Św. > wokalista > producent > technologia elektroniczna > gotowy utwór > muzycy i elektryczne instrumenty.

Pomimo oczywistych różnic w treściach i źródłach tych dwóch modeli, można zauważyć podobną rolę w transferach praktyk i obiektów pomiędzy różnymi domenami – czy to międzynarodowego rynku muzyki hip-hop, wobec którego malawijscy artyści pozostają peryferyjni, czy sfery duchowej. Producent ma połączyć dźwięki z różnych sfer, i zmiksować je w jedną całość – kilkuminutowy utwór. W tym znaczeniu remiksowanie jest więc nie tylko rodzajem technologicznego procesu, w ramach którego powstaje nowa muzyczna całość, ale również społecznym, kulturowym, a niekiedy duchowym pośrednictwem. Oznacza ono nadawanie nowej

formy temu, co wynika z komunikacji pomiędzy podmiotami (innymi producentami, sprawczymi technologiami, muzykami, duchami, przodkami – gdy w grę wchodzi odwołanie do przeszłości) i sferami (geograficznymi, ontologicznymi, społecznymi).

Nagłośnienie

Wspólnie z Salimem schodzę w dół doliny, w której leży Iringa. Salim jest informatykiem, ale amatorsko próbuje produkować muzykę, „beat-making”²⁴. Z dołu słyszymy ogłuszające przesterowane dźwięki dobiegające zza murów jednej z dużych posiadłości. Na zboczach doliny mieszkają najbogatsi. Widząc moją konsternację natężeniem hałaśliwych dźwięków, Salim mówi, że to bardzo afrykańskie (właśnie tak generalizuje), ma być głośno, by wszyscy słyszeli, by czuli się zaproszeni, by wiedzieli, że coś się dzieje. Uśmiecha się przy tym i lekko kiwa się do rytmu (notatka terenowa z 23 września 2017).

Jeśli remiksowanie pozwala łączyć ze sobą sfery, głosy i brzmienia, nagłośnienie jest działaniem zorientowanym na najbliższe otoczenie: tu i teraz. Historyczny i techniczny kontekst powyższej notatki jest dość oczywisty: do afrykańskich miast docierają coraz tańsze i coraz prostsze w obsłudze głośniki. Stają się wyposażeniem kościołów, klubów muzycznych, sklepów, a niekiedy również bogatszych domów. Zapewne częściej niż w innych partiach świata sprzęt ten podlega niemal niekończącym się cyklom awarii i nieautoryzowanych reperacji (Larkin 2008: 235-241), wymian części, a niekiedy również kreatywnym przeróbkom²⁵. Skutkiem tego są osobliwe zniekształcenia, przesterowania i z perspektywy europejskiej hałaśliwość transmitowanych dźwięków. Jest też ledwo zauważalna

²⁴ Określenie *beat-making* oznacza produkcję podkładów (*beats*) muzycznych, najczęściej stosuje się je w kontekście muzyki hip-hop.

²⁵ Cykle awarii i reperacji mogą dotyczyć „biografii” jednego urządzenia, ale również organizować jednorazowe wydarzenie. Jeden z koncertów, podczas którego prowadziłem obserwacje, co chwila przerywały zakłócenia sygnału z głośników. W końcu elektryczne zasilanie dźwięk zniknął, a słyszalni pozostali jedynie śpiewacy i perkusista. Koncert przerwano, a spora grupa organizatorów zebrała się przy gniazdku elektrycznym, które nie wytrzymało poboru mocy przez całą aparaturę nagłośnieniową. Bez zabezpieczeń i w moim przekonaniu ryzykownie, niemniej jednak z widocznym doświadczeniem, szybko zaimprovizowano nowe wyjście elektryczne, skręcając kable kombinerkami. Po chwili wznowiono koncert (notatka terenowa z 29 maja 2016, Mzuzu).

różnica między Tanzanią i Malawi. Do tego pierwszego kraju niemal wszystkie urządzenia dotarły z Chin i Indii, zaś do Malawi – również z Republiki Południowej Afryki jako sprzęt używany (ilustracja 7 i 8).



Ilustr. 7. Głośniki taniej chińskiej marki (fot. P. Cichocki).



Ilustr. 8. Instalacja głośników przed hip-hopowym koncertem w Mzuzu, Malawi (fot. P. Cichocki).

Chciałbym jednak skoncentrować się nie na technicznym czy ekonomicznym, ale na społecznym wymiarze nagłośnienia. Notatka mówi nie tyle o hałaśliwym brzmieniu, ale o tym, co miało ono kulturowo znaczyć i jak zinterpretował je mój towarzysz, zdając się doceniać ten dźwiękowy gest. Głos, w moim europejskim uchu kakofoniczny, odebrał jako zaproszenie. Im głośniejszy jest dźwięk, tym większe grono ludzi czuje się zaproszone i potencjalnie obdarowane²⁶.

Podczas badań w Irindze byłem, niekiedy mimowolnym, świadkiem wielu sytuacji, w których nagłośniony dźwięk wykonywał podobną pracę społeczną. Pewnej soboty wziąłem udział w całodziennej mszy zboru Adwentystów Dnia Siódmego. Rozpoczynała się ona od stonowanych i względnie cichych śpiewów z towarzyszeniem wtopionego w tło dźwięku organów elektrycznych. Z czasem dochodziły do tego kolejne instrumenty i wieczorem msza zmieniała się w dynamiczny, wypełniony stałym rytmem i ekstazy krzykiem wyśpiewanej modlitwy, wielogodzinny koncert. Tydzień wcześniej przysłuchiwałem się tej mszy z oddali, co nie było trudne, gdyż moc głośników pozwalała jej rozprzestrzenić się na wiele kilometrów. Tak jak w przypadku wielu różnych wyznań chrześcijańskich, adwentyści nastawieni byli na ewangelizację, o czym mogłem się przekonać spędzając cały dzień na nabożeństwie. Właściwie każdą rozmowę wierni kierowali w stronę przekonania mnie do argumentów uzasadniających głównie ich zdaniem dogmat ich religii czyli obchodzenie sabatu. Można przypuszczać, że tak mocne nagłośnienie popołudniowej muzycznej modlitwy było również publiczną prezentacją tego argumentu i przywołaniem wiernych. W tym przypadku nagłośnienie było więc formą ewangelizacji.

Jak pisze Andrew Eisenberg, badający miasta wybrzeża suahili, mużłmańskie dzielnice dzięki rozbrzmiewającym wezwaniom modlitw funkcjonują w innej niż nowoczesna i państwowa logice przestrzeni. W ten

²⁶ By zauważyć w tym lokalne zjawisko społeczne, można zdać sobie sprawę z jego przeciwieństw. Jednym z nich może być dyskretne traktowanie muzyki w przestrzeni publicznej w wielu krajach europejskich. Latem 2013 roku w londyńskim metrze zwróciłem uwagę na plakat namawiający do jak najcichszego odsłuchiwania muzyki w słuchawkach, uzasadniając to komfortem współpasażerów. Również w Polsce głośne odtwarzanie muzyki w mieszkaniach sąsiadów budzi przeważnie negatywne reakcje, zupełnie odwrotnie niż u Salima, z którym wsłuchiwaaliśmy się w głośne dźwięki z cudzego podwórza. Z drugiej strony również we wschodniej Afryce istnieją przeciwieństwa nagłośnienia. Jednym z nich jest wzbudzająca powszechny lęk magia (*witchcraft, uchw*). Mówi się o niej jako o działalności prowadzonej po cichu, pod osłoną ciemności, w oddaleniu od innych ludzi, sekretnej, aspołecznej i niebezpiecznej.

sposób głos modlitwy jednocześnie tworzy chwilową autonomię polityczną i sakralizuje ziemską przestrzeń²⁷ (2013: 198-200). Opisane powyżej sytuacje – muzyczny zgiełk dobiegający z podwórza bogatego mieszkańca Iringi i wielogodzinny koncert adwentystycznych modlitw – ukazują to, w jaki sposób technologia nagłośnieniowa aktywnie uczestniczy w życiu publicznym i redefiniuje je. Można ją traktować jako czynnik przekształcający wspólną przestrzeń.

Wybrzmiewa tutaj analogia z cyfrową dystrybucją muzyki w badanych przeze mnie krajach. W Malawi i Tanzanii działają muzyczne serwisy internetowe²⁸ z ogromną ilością plików, pozwalające na ich darmowy odsłuch i pobranie. Jak informowali mnie rozmówcy, publiczność oczekuje pełnej dostępności, a wielu artystów – szczególnie sceny hip-hopowej²⁹ – za największe korzyści uważa właśnie szerokie rozpropagowanie i udostępnianie swoich utworów. Zaproszony przez jednego z moich rozmówców od roku jestem zalogowany do kilku poświęconych lokalnej muzyce malawijskich grup dyskusyjnych na platformie whatsapp. Pozwala mi to wirtualnie uczestniczyć w premierach nowych, głównie hip-hopowych utworów. Promocja nowego nagrania przybiera często formę zaproszenia jak największej grupy ludzi do komentowania, wklejania emotikonów i zdjęć w odpowiedzi na wątki zapoczątkowane przez artystów. W efekcie nowy utwór nie tylko aktywizuje grupę słuchaczy we wspólnej przestrzeni internetowej, ale również stawia w centrum muzyka, podobnie jak gospodarza organizowanej “w realu” uroczystości. Społeczny sposób działania głośników i serwisów internetowych jest więc bardzo zbliżony. Obydwa rozprzestrzeniają muzykę wśród jak najszerzych kręgów.

To rozszerzanie zasięgu brzmienia muzyki sugeruje również, jak rozumieć podstawowe różnice pomiędzy szerokim społecznym funkcjono-

²⁷ Eisenberg w tym samym tekście pisze o przeświadczeniu, że niebiańskie istoty słuchają nagłaśnianych elektrycznie modlitw “nie w jakiś mistyczny sposób, ale chwilowo zstępując pośród ludzi (tłum. autor)” (2013: 194).

²⁸ Angela Impey jeszcze w 2000 roku przewidywała, że kasety przez długie lata będą dominować w Afryce (2000: 126-127), ale jak można się domyślić dość szybko wyparły je formaty CD, DVD i MP3.

²⁹ Co ciekawe, te serwisy w nieco mniejszym stopniu udostępniają muzykę gospel, co wiąże się zapewne z jej systemem finansowania, opartym na dotacjach ze strony kościołów. Tym samym scena gospel opiera się przede wszystkim na handlu płytami CD i DVD w przeciwieństwie do zdominowanego przez pliki mp3 hip-hopu. Zyski ze sprzedaży płyt – według moich rozmówców – w dużej mierze trafiają z powrotem do wspólnoty wyznaniowej, która sfinansowała produkcję.

waniem muzyki elektronicznej w Europie (i innych podobnych rynkach muzycznych) i Afryce. Europejska muzyka elektroniczna zorganizowana jest w dystynktywne kategorie stylistyczne, takie jak techno, house, drum'n'bass, jungle, disco, gabba, ambient, trip hop i wiele innych łącznie z podkategoriami, których odmiennosc opiera się na różnicach brzmienia, aranżacji, tempa. Różnice między tymi stylistykami manifestują się także w wielu innych sferach: w osobno działających klubach lub co najmniej imprezach (często muzyka prezentowana jednej nocy przynależy do jednego stylu), w modzie, czasopismach (choć nie brakuje magazynów poświęconych ogólnie muzyce klubowej) i forach internetowych, w dedykowanych specjalistycznych urządzeniach i programach komputerowych do komponowania i wykonywania muzyki, w stylach grafiki i typografii, używanych na okładkach płyt i plakatach promujących wydarzenia, wreszcie w stereotypowo przypisywanych ich miłośnikom stylach życia.. Do opisu takiego całościowego zestawienia elementów używa się często określenia "scena". Wydaje się, że w 2016 roku wschodnioafrykańscy artyści i słuchacze uczestniczyli w innego rodzaju sieci relacji społecznych.

Miarą sukcesu dla moich rozmówców – jak choćby dla względnie spełnionego zespołu Twiggy'ego BlackFace Family, czy śpiewającej w lokalnym języku Tumbuka (*chiTumbuka*) Marii Nundwe – było nie tyle zaznaczenie obecności w popularnych nurtach, ale wypracowanie własnego indywidualnego stylu, który miałby stać się lokalnym punktem odniesienia (odpowiednio *kukanininga* i *deep chiTumbuka*). Znajduje to potwierdzenie w obserwacjach Alana Watermana dotyczących nigeryjskiej muzyki *jùjù* (Waterman 1989: 113-145) i podkreślania w jej ramach odrębności. Większość liderów *jùjù* tworzyło odrębne określenia stylistyczne dla granej przez siebie muzyki, przy czym wymyślane na nowo nazwy łączyły wyobraźnię marketingową i poetykę (na przykład Tunde Nightingale nazwał swój styl *Şó Wàmbè* [czy to tam jest?] a King Sunny Ade – *Synchro System*)³⁰.

³⁰ Nie twierdę, że w Malawi i Tanzanii muzycy uczestniczą w podobnych sieciach relacji co artyści *jùjù*, jednakże przykład podkreśla odmiennosc wobec kontekstu europejskiego i amerykańskiego. *Jùjù* wykonywały zelektryfikowane zespoły o składach niemalże orkiestrowych, a sytuacja w czasach elektronicznych studiów nagrań zarządzanych przez jednego lidera – producenta lub albumów podpisywanych jednym nazwiskiem śpiewaka lub śpiewaczki, tworzy zupełnie inny kontekst relacji społecznych. Pozostaje jednak ostentacyjne praktykowanie własnej odrębności przez uznanych artystów.

Jako osoba interesująca się od wielu lat zróżnicowanymi stylami europejskiej muzyki elektronicznej, podczas badań w Afryce miałem wrażenie nieobecności zachodnich kategorii stylistycznych, czy podobnych praktyk kategoryzacji. Mimo że muzyka elektroniczna jest w Malawi i Tanzanii wszechobecna³¹, nie spotkałem się z opisywaniem utworów w kategoriach sceny, co może być związane z dążeniem artystów do stworzenia osobnego stylu. Podkreślanie odrębności współgrało z niezwykle zróżnicowaniem repertuaru artystów sięgających do bardzo odległych inspiracji i aranżacji³². Artyści określający się jako wykonawcy hip-hop i gospel traktowali te określenia jako bardzo szerokie kategorie, otwarte na wszelkie, nieograniczone czystością stylu modyfikacje. Kolejne nagrania tych samych artystów prezentowały zupełnie inne odniesienia stylistyczne w warstwie dźwięku, ale również wizualności. To zjawisko zupełnie inne od europejsko pojętej „stylowości”, zbliżające się do maskarady, w ramach której ceni się gotowość na zmiany i stylistyczną elastyczność.

Wiąże się z tym, jak sądzę, odmienna rola prasy i mediów, które specyficznie nagłaśniają twórczość danych artystów. W Europie wiele dekad, czy nawet stuleci temu, wraz z kształtowaniem się dziennikarstwa³³, powstała instytucja nowoczesnego krytyka muzycznego opiniującego i kategoryzującego nowe i historyczne utwory muzyczne, wydającego wyroki w ramach sądów smaku, a zarazem zachowującego obiektywizm (Taruskin 2010). Europejskie wyobrażenia na temat muzyki elektronicznej i jej zróżnicowania były kształtowane od samego początku przez wyspecjalizowanych krytyków, a prasa muzyczna tworzyła tym samym

³¹ Jedyne formy nieelektroniczne, które pojawiały się w mediach i na jakie natrafiłem podczas badań, to prezentacje lokalnych zespołów w ramach promujących „kulturę ludową” programów telewizyjnych, takich jak *Zakwathu* w telewizji MBC (Malawi Broadcast Corporation), transmisji z mszy katolickich, którym akompaniują orkiestry ze zestandaryzowanymi instrumentami afrykańskimi. Napotkałem także nieliczne wydania DVD z muzyką i tańcem z danego regionu, adresowane głównie do pobratymców. Obecność muzyki akustycznej w mediach była przy tym zdecydowanie bardziej słyszalna w Malawi niż w Tanzanii.

³² Trzeba zauważyć jednak, że pojawiały się również wyraźnie zaznaczone style muzyki elektronicznej i elektrycznej takie jak popularne niegdyś *ohangla*, *dansi*. Style te można opisać jako bardzo lokalne, ograniczone czasowo i niezakorzenione w wewnętrznej tradycji. Wyjątek stanowi obecnie *singeli* w Tanzanii. Przypuszczam, że *singeli*, które jak wiele czynników wskazuje, może odnieść globalny sukces, stanowi przy tym przykład nowej formy stylu.

³³ Jest to część procesu, który opisuje Jurgen Habermas, jako tworzenie się wraz z opinią publiczną i prasą nowoczesnej sfery publicznej (Habermas 2008: 193–214 i 295–359).

istotne i wyraźnie zinstytucjonalizowane zapośredniczenie pomiędzy słuchaczami a artystami (Thornton 1996: 151-160). Kontekst społeczny muzyki wschodnioafrykańskiej i wpisana weń rola prasy są zdecydowanie inne. Niemal cały przekaz medialny dotyczący muzyki, na jaki natrafiłem podczas badań, można porównać do prasy plotkarskiej. Dominują więc informacje o strojach, stylu życia, a przede wszystkim związkach artystów. Rzadkością są recenzje piosenek, płyt, teledysków czy koncertów, analizujące treść tekstów czy muzyczną formę³⁴. Można przypuszczać, że nagłośnienie, rozumiane jako bezpośredni zasięg społeczny, analogiczny do mocy sprzętu nagłaśniającego, odnosi się również do wymiaru medialnego. Zasięg ten buduje się w sposób bezpośredni, dźwiękiem i sposobem życia wykonawcy, a niekoniecznie poprzez odniesienie do abstrakcyjnych kategorii kanonu stylistycznego.

Sugeruje to, że muzyka wschodnioafrykańska jest zakorzeniona w niezbiurokratyzowanych w webernowskim rozumieniu³⁵ relacjach, a powodzenie jej twórców zależy od zasięgu sieci, w jakich rozchodzą się produkowane przez nich dźwięki. Nagłośnienie tym samym można rozumieć jako narastającą moc publicznego głosu³⁶. Można dodać, że muzyka afrykańska nader często dotyka spraw publicznych, staje się politycznym lub moralnym głosem, mobilizowanym przez sprawujących władzę lub opozycjonistów. Przykłady można mnożyć, odwołując się do historii całego kontynentu i różnych epok: od griotów będących głosem władców zachodnioafrykańskich imperiów, przez bardów niepodległości i *authenticité* z Zairu (ilustracja 13) czy Gwinei (White 2008; Charry, Eyre 2012), Thomasa Mapfumo, który muzyką motywował antykolonialny ruch *chimurenga* w Południowej Rodezji (Eyre 2015), nieco wcześniejsze

³⁴ Do nielicznych wyjątków należy strona na portalu facebook “Malawi Music Reviews”, która zawiera siedem punktowych recenzji napisanych w okresie od roku 2017. Podobną ilość krytycznych recenzji, napisanych od 2013 roku zawiera najpopularniejszy w kraju portal malawi-music.com. Liczby te znajdują się w zupełnej dysproporcji do ilości ukazujących się utworów i płyt.

³⁵ Weberowską myśl na temat biurokracji w zwięzły sposób tłumaczył Wilk i Cliggett (Wilk, Cliggett 2011: 141-146).

³⁶ Trudno mi wyobrazić sobie muzyczny wschodnioafrykański ekwiwalent takich zachodnich kategorii muzycznych jak *underground*, *alternative*, *obscure*, czyli postaw twórczych, które zakładają ulokowanie artysty w opozycji do powszechności i poszukiwanie nisz, oddzielonych od głównego nurtu społecznego życia. Jak wspomniałem w innym przypisie postawa taka łączy się prędzej ze szkodzeniem społeczności, na przykład w formie czarownictwa.

związki z ruchami niepodległościowymi tanzańskich orkiestr muzyki *ngoma* (Askew 2003), muzyków reggae opozycyjnych wobec post-bandyjskich władz w Malawi³⁷ po obecnych śpiewających kaznodziejów, głoszących boży porządek społeczny. Jeśli muzyka nie tworzy osobnego świata, rządzącego się autonomicznymi prawami sztuki, nie może dziwić, że społeczne nagłośnienie oznacza jej bliski związek z takimi sferami życia publicznego jak religia czy polityka.



Ilustr. 9. Okładka płyty Franco Luambo et le T.P.O.K. Jazz dedykowanej prezydentowi Zairu Mobutu Sese Seko (projektant nieznany, źródło: discogs.com).

Podsumowanie

W artykule starałem się zarysować historyczny kontekst rozwoju wschodnioafrykańskiej muzyki elektrycznej i elektronicznej, a także poprzedzających ją form, związanych z importowanymi technologiami. Poprzedziłem

³⁷ Lider Black Missionaries czyli najśłynniejszego malawijskiego zespołu reggae, Evinson Matafale, przyplacił życiem publiczną krytykę prezydenta Bakili Muluzi'ego, choć bardziej powściągliwie można by napisać, że przyczyny jego śmierci w policyjnym areszcie oficjalnie nie zostały wyjaśnione.

to wstępnym założeniem o społecznym zróżnicowaniu w obrębie esencjonalnej kategorii afrykańskości. Etnograficzne opisy praktyk produkowania i słuchania muzyki pozwoliły mi odnieść się do relacji społecznych, w których uczestniczą krążące dźwięki i na które owe dźwięki wpływają.

Spajając trzy wątki w jedno podsumowanie, chciałbym poruszyć problem zupełnie kluczowy, dotyczący „autentycznej afrykańskości”. Dociekliwi czytelnicy z pewnością zwrócili uwagę, że opisane przeze mnie zjawiska niekoniecznie są unikalne dla obszaru Tanzanii i Malawi, czy nawet dla całej Afryki. W istocie, nie ryzykowałbym jednoznacznego stwierdzenia, że opisane przeze mnie sytuacje i głosy charakteryzują jedynie miejsce moich badań. Na każdym kontynencie producenci miksują utwory, często używając brzmień, rytmów i melodii, które mają związek z ich tożsamościami lokalnymi. Używają do tego ograniczonej liczby programów (ja sam umiem obsługiwać programy, którymi posługiwali się badani przeze mnie producenci). Ogłuszająca muzyka rozbrzmiewa wszędzie tam, gdzie trafiły głośniki o wysokiej mocy. Kłopot z określeniem tego, co autentycznie „afrykańskie”, jest jeszcze wyraźniejszy, gdy weźmiemy pod uwagę style muzyczne współcześnie tworzone przez diaspory afrykańskie choćby w Wielkiej Brytanii, czy produkcje z kategorii world music, które, adresowane do pozaafrykańskich słuchaczy odwołują się do etnicznych, zesencjalizowanych kulturowo tożsamości. Czy możliwe jest zatem określenie źródła praktyk, które opisałem?

Jestem zdania, że pytanie to powinno dotyczyć nie źródeł a krążenia muzyki, osób, praktyk i obiektów. Próba uchwycenia ich w jednym miejscu, podobnie jak dźwięku sprowadzonego do swych podstawowych właściwości³⁸, spowoduje, że niemożliwe stanie się zrozumienie ich podstawowej właściwości, czyli zmiany. Jest to zadanie tym bardziej skomplikowane, że dotyczy również ludzkich zachowań, które „podlegają nieustannym przeobrażeniom” (Hammersley, Atkinson 2001: 18). Z drugiej jednak strony cyrkulacja dźwięku zależna jest od technologicznych infrastruktur, które wykonują identyczną pracę we wszystkich kontekstach kulturowych, w jakich się znalazły. Paradoksalne zestawienie tych dwóch sfer – ujednocniającej, choć również podlegającej szybkim zmianom technologii i dynamicznej ludzkiej praktyki – wymaga, od podmiotu etnograficznego by, podobnie jak przedmiot etnografii, pozostawał w podobnym ruchu.

³⁸ Tim Ingold opisując doświadczenie dźwięku posiłkuje się poetyckimi metaforami, takimi jak trudnie przekładalne na polski “entwinded” (“zawietrzenie”?), czy porównując dźwięk do oddechu (2007).

BIBLIOGRAFIA

- Askew, K. M. (2003). As Plato duly warned: music, politics, and social change in coastal East Africa. *Anthropological Quarterly*, 76(4), 609–637. <http://dx.doi.org/10.1353/anq.2003.0049>.
- Baran, B. (2011). Inne słońce nad naszą ulicą. W: W. Benjamin, *Ulica Jednokierunkowa*, s. 5–11. Warszawa: Aletheia.
- Benjamin, W. (2011) *Ulica Jednokierunkowa* (przeł. B. Baran). Warszawa: Aletheia.
- Benjamin, W. (2015). *Pasaże* (przeł. I. Kania). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Breakin' 2: Electric Boogaloo*. (1984). reż. S. Firstenberg.
- Charry, E., Eyre, B. (2012). Interview: Eric Charry on Bembeya Jazz. *Afro-pop Worldwide*. Pobrane z: <http://afropop.org/articles/5957>.
- Cichocki, P., Ząbek, M. (2018). Introduction. W: P. Cichocki, M. Ząbek, *Cultural Shift in East Africa: Developments, Biographies, (Im)materialities*, s. 7–29. Iringa, Warszawa: University Dar es Salaam, University of Warsaw.
- Comaroff, J. L., Comaroff, J. (2011). *Etniczność sp. z o.o.* (przeł. W. Usakiewicz). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Coplan, D. B. (2007). *In township tonight! Three centuries of South African black city music and theatre* (2nd ed). Auckland Park, South Africa: Jacana Media.
- Eisenberg, A. J. (2013). Islam, sound and space. W: G. Born (red.), *Music, Sound and Space*, s. 186–202. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511675850.010>.
- Eller, J. D. (2012). *Antropologia kulturowa: globalne siły, lokalne światy* (przeł. A. Gąsior-Niemiec). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Engels, F. (1974). Położenie klasy robotniczej w Anglii (przeł. A. Długosz). W: K. Marks, F. Engels, *Dziela*, 2. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Eyre, B. (2015). *Lion songs: Thomas Mapfumo and the music that made Zimbabwe*. Durham; London: Duke University Press.
- Fargion, J. T. (1993). The Role of Women in taarab in Zanzibar: an Historical Examination of a Process of „Africanisation”. *The World of Music*, 35(2), 109–125.
- Feld, S. (1988). Aesthetics as Iconicity of Style, or „Lift-up-over Sounding”: Getting into the Kaluli Groove. *Yearbook for Traditional Music*, 20, 74–113. <https://doi.org/10.2307/768167>
- Friedman, J. (1994). The political economy of elegance: an African cult of beauty. *Consumption and identity*, 167–187.
- Friedson, S. M. (1996). *Dancing prophets: musical experience in Tumbuka healing*. Chicago: University of Chicago Press.

- Gell, A. (2006). *The art of anthropology: essays and diagrams*. Oxford: Berg.
- Gluckman, M. (2004). *Order and rebellion in tribal Africa: collected essays with an autobiographical introduction*. London: Routledge.
- Habermas, J. (2008). *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej* (przeł. W. Lipnik; M. Łukasiewicz). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Hammersley, M., & Atkinson, P. (2001). *Metody badań terenowych* (przeł. S. Dymczyk). Poznań: Zysk i S-ka.
- Hewett, B. (1998). *Rap as an alternative medium*. Pobrane z <https://www.youtube.com/watch?v=UsaD8itk1Uk&feature=youtu.be>
- Horkheimer, M., Adorno, T. W. (2010). *Dialektyka oświecenia: fragmenty filozoficzne* (przeł. M. Łukasiewicz; M.J. Siemek). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Impey, A. (1997). Popular Music in Africa. W: R. Stone (ed.) *Garland Encyclopedia of World Music Volume 1: Africa*. Nowy Jork: Garland Publishing, Inc.
- Ingold, T. (2007). Against soundscape. W: T. Ingold, *Autumn leaves: sound and the environment in artistic practice*. Double Entendre.
- Ivaska, A. M. (2011). *Cultured states: youth, gender, and modern style in 1960s Dar es Salaam*. Durham, NC: Duke University Press. <http://dx.doi.org/10.1215/9780822392958>.
- Kittler, F. A. (2010). *Optical media: Berlin lectures 1999* (przeł. na angielski A. Enns). Cambridge, UK ; Malden, MA: Polity.
- Kittler, F. A. (2013). *The truth of the technological world: essays on the genealogy of presence* (przeł. na angielski H.U. Gumbrecht). Stanford, California: Stanford University Press.
- Knight, R. (1989). The Mande Sound: African Popular Music on Records. *Ethnomusicology*, 33(2), 371. <https://doi.org/10.2307/924421>.
- Kubik, G. (1981). Neo-traditional popular music in East Africa since 1945. *Popular Music*, 1, 83–104.
- Kubik, G. (2010). *Theory of African music*. Chicago ; London: The University of Chicago Press.
- Larkin, B. (2004). Degraded images, distorted sounds: Nigerian video and the infrastructure of piracy. *Public Culture*, 16(2), 289–314. <http://dx.doi.org/10.1215/08992363-16-2-289>.
- Larkin, B. (2008). *Signal and Noise: Media, Infrastructure, and Urban Culture in Nigeria*. North Carolina: Duke University Press. <http://dx.doi.org/10.1215/9780822389316-008>.
- Latour, B. (2010). *Splatając na nowo to, co społeczne: wprowadzenie do teorii aktora-sieci* (przeł. K. Abriszewski). Krakow: Universitas.

- Marcus, G. E. (2004). Wymogi stawiane pracom etnograficznym w obliczu ogólnoświatowej nowoczesności końca dwudziestego wieku (przeł. S. Sikora). W: M. Kempny, E. Nowicka (red.), *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje* (s. 119–138). Warszawa.
- Martin, S. H. (1991). Brass Bands and the Beni Phenomenon in Urban East Africa. *African Music*, 7(1), 72–81. <http://dx.doi.org/10.21504/amj.v7i1.1931>.
- McLuhan, M.F.(2001). *Wybór tekstów* (przeł. E. Różalska, E.: J.M. Stokłosa). Poznań: Zysk i S-ka Wydaw.
- Moore, H. L. (2013). *The Subject of Anthropology: Gender, Symbolism and Psychoanalysis*. Oxford: Wiley.
- Morgan, M. H. (2009). *The real hiphop: battling for knowledge, power, and respect in the LA underground*. Durham: Duke University Press.
- Mpili, G. (2017). *Are Tanzanians Disliking Singeli? By Gonsalves Mpili*. Pobrane z: <https://medium.com/@CliQueGonzAga/are-tanzanians-disliking-singeli-by-gonsalves-mpili-82144c27329f>.
- Novak, D. (2013). *Japanoise: music at the edge of circulation*. Durham: Duke University Press. <http://dx.doi.org/10.1215/9780822397540>.
- Novak, D., Sakakeeny, M. (red.). (2015). *Keywords in sound*. Durham; London: Duke University Press. <http://dx.doi.org/10.1215/9780822375494>.
- Ntarangwi, M. (2009). *East African hip hop: youth culture and globalization*. Urbana: University of Illinois Press.
- Pink, S.(2009). *Etnografia wizualna: obrazy, media i przedstawienie w badaniach* (przeł. M. Skiba). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Rycroft, D. (1961). The Guitar Improvisations of Mwenda Jean Bosco. *African Music*, 2(4), 81–98.
- Sanga, I. (2016). The Archiving of Siti Binti Saad and her Engagement with the Music Industry in Shaaban Robert's Wasifu wa Siti Binti Saad. *Eastern African Literary and Cultural Studies*, 2(1–2), 34–44.
- Schafer, R. M. (1969). *The new soundscape*. BMI Canada Limited Don Mills.
- Sloterdijk, P. (2016). *Spheres: Volume 3: Foams Plural Spherology*. South Pasadena, CA: Published by Semiotext.
- Small, C. (1998). *Musicking: the Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Stapleton, C., May, C. (1989). *African all-stars: the pop music of a continent*. London; New York: Paladin.
- Stoller, P. (1994). Embodying colonial memories. *American Anthropologist*, 96(3), 634–648. <http://dx.doi.org/10.1525/aa.1994.96.3.02a00110>.

- Taruskin, R. (2010). *Music in the seventeenth and eighteenth centuries*. Oxford ; New York: Oxford University Press.
- Thomas, T. A. (1992). *History of juju music: a history of an African popular music from Nigeria* (1st ed.). Jamaica, NY: The Organization.
- Thompson, E. A. (2008). *The soundscape of modernity: architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900 - 1933*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Thornton, S. (1996). *Club cultures: music, media, and subcultural capital*. Hanover: University Press of New England.
- Vail, L. (1989). *The Creation of tribalism in Southern Africa*. London; Berkeley: Currey ; University of California Press.
- Waterman, C. A. (1990). *Jùjú: a social history and ethnography of an African popular music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Weheliye, A. G. (2005). *Phonographies grooves in sonic Afro-modernity*. Durham: Duke University Press.
- White, B. W. (2008). *Rumba rules: the politics of dance music in Mobutu's Zaire*. Durham: Duke University Press. <http://dx.doi.org/10.1215/9780822389262>.
- Wilk, R. R., Cliggett, L. (2011). *Ekonomie i kultury: podstawy antropologii ekonomicznej* (przeł. J. Gilewicz). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Ząbek, M. (2018). Ujamma. Contemporary Discourse about Julius Nyerere Socialism. W: *Development in East Africa Cultural Shift in East Africa: Developments, Biographies, (Im)materialities* (s. 143-166.). Iringa, Warszawa: University Dar es Salaam, University of Warsaw.
- Zur-Szipro, M. (2018). *Nu Nairobi: Inside Nairobi's music scene* Po-brane z: www.youtube.com/watch?v=Y9cLEDsPj-A&.