

Hip-hop i muzyka czarnych w ujęciu Richarda Shustermana (I)

Czarne doświadczenie Ameryki

MACIEJ KOZUSZEK

Muzyka Afro-Amerykanów zawiera w sobie pewną sprzeczność. Z jednej strony jest w wyrazisty sposób odmienna od klasycznej muzyki europejskiej i studia na jej temat zamieszczane są w zbiorach na temat estetyki transkulturowej. Z drugiej strony jest to muzyka do szpiku kości amerykańska. Jednocześnie bardzo bliska i daleka dla białej Ameryki. Na bluesie, jazzie, rock'n'rollu wychowują się kolejne pokolenia białych Amerykanów. Każde z pokoleń szuka jednocześnie sposobów na zanurzenie się w czarnej muzyce, jak i sposobów ucieczki od niej, bezpiecznych barier, których nie powinno się przekraczać¹. Doskonale ilustruje to stosunek do pierwszych białych muzyków starających się tworzyć w ramach gatunku uznawanego jeszcze za czarny. Traktowani są oni zwykle podejrzliwie zarówno przez czarnych jak i białych (choć z różnych względów).

Sam Shusterman - by na żywo, w oryginalnym wykonaniu i naturalnym dla tej muzyki otoczeniu usłyszeć rap, muzykę amerykańskich Afrykanów - musi przebyć odległość o wiele mniejszą w sensie geograficznym od tej, jaką musiałby pokonać, by w podobnie naturalnych warunkach słuchać Afrykanów afrykańskich. Łatwość realizacji takiej wycieczki w sensie komunikacyjnym (getta znajdują się zwykle w centrach miast) nie czyni jej jednak łatwą czy oczywistą w ogóle.

Nie wynika to tylko z prostego faktu, że uliczna impreza czy *black party* nie jest miejscem, w którym często bywają profesorowie uniwersyteccy. Trudności tej nie można w sposób adekwatny wyrazić też w języku politycznej poprawności. Rozstrzygnięcie tego, czy Shusterman jest kolejnym wyzyskiwaczem, chcącym zbić kapitał (intelektualny i finansowy) na sprytnym opakowaniu i sprzedaży czarnej, spontanicznej twórczości, nie jest filozoficznie interesujące. Możemy autora *Estetyki pragmatycznej* bronić i oskarżać - w sytuacji relatywizacji i swoistego wytarcia się terminów języka *political correctness* oba warianty są możliwe - przy czym sedno sprawy, kluczowy dla nas fenomen, pozostanie nietknięty. Doświadczenie, któremu Shusterman chce nadać teoretyczne ramy, realizuje się bowiem w dialektyce bliskości i oddalenia. Jest to fenomen spotkania się dwóch nurtów doświadczenia, które są ze sobą sprzeczne, a jednocześnie spokrewnione. Muzyka w pewnym sensie umożliwia ich uzgodnienie. W jej ramach odbywa się taniec, podczas którego sprzeczności na moment padają sobie w objęcia. Z jednej strony Shusterman jest białym pośród czarnych. Inność i obcość drugiej strony sygnowana jest tu kolorem skóry, jej doświadczenie jest automatyczne, bezpośrednie i głębokie. Za kolorem skóry stoi odmiennosc sposobów doświadczania i treści doświadczeń, odmiennosc narracji, które kształtują tożsamość. Z drugiej strony, w momencie kiedy DJ uruchamia gramofony, nawet głowa białego zaczyna się kiwać w geście, który, jak pisze Saul Williams MC i artysta *spoken word*, jest zarówno wstępem do tańca, jak i symbolem akceptacji

oznaczającym, że „czujemy” muzykę i jesteśmy gotowi poddać się jej działaniu. „When the beat drops, people nod their heads, `yes`, in the same way that they would in conversation with a loved one, a parent, professor, or minister. Instantaneously, the same mechanical gesture that occurs in moments of dialogue as a sign of agreement which subsequently, releases increased oxygen to the brain and, thus, broadens one's ability to understand, becomes the symbolic and actual gesture that connects you to the beat”².

To, że takie doświadczenie jest możliwe, nie zmienia faktu, że pozostaje ono niejednoznacznie i nie do końca zrozumiałe. Celem, jaki stawiam sobie w tym tekście, jest wskazanie na dwa nurty doświadczenia, czarny i biały; i na dwie narracje, które się z tych nurtów wyłaniają, na ich wzajemne sprzężenie i przenikanie. Interpretacje poszczególnych tekstów mogą być traktowane osobno, a ich podstawowym odniesieniem pozostają teksty Shustermana.

1. Podwójność spojrzenia

Mottem tego fragmentu można by uczynić słowa W.E.B Du Bois, jednego z najwybitniejszych intelektualistów afro-amerykańskich: „Negro is a sort of seventh son, born with a veil, and gifted with second-sight in this American world, a world which yields him no true self-consciousness, but only lets him see himself through the revelation of the other world. It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his twoness, an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder”³.

Armond White, współczesny krytyk muzyczny, zwrócił uwagę na profetyczny charakter i ponadczasowość słów autora *Soul of Black Folk*, stwierdzając, że pomimo zmian społecznych, ekonomicznych i politycznych, które zachodziły w Stanach Zjednoczonych, narzędzia, za pomocą których czarny może budować swoją samoświadomość, są podobne do tych opisanych ponad sto lat temu przez Du Bois. „Generations of black Americans-panthers and hip-hop included have responded in different ways to Du Bois insight, some attempting to prove it wrong or obsolete; but almost all find his wisdom hard to refute”⁴. Ta uwaga oprócz tego, że podkreśla przenikliwość Du Bois, ilustruje też źródłową niejasność doświadczenia czarnych Amerykanów. Niejasność, której nie zmienia emancypacja. Historyczne ramy procederu niewolnictwa, operującego uzależnieniem w sferze prawnej, politycznej i ekonomicznej, mają tu charakter przede wszystkim symboliczny (kulturowy). Ta zależność - podległość w sferze kształtowania tożsamości - miała kluczowe znaczenie dla wyłonienia się fenomenu dwoistości, drugiego spojrzenia (*second sight*).



Czarny niewolnik nie był bytem dla siebie, ale bytem dla Innego. Nie mógł dać sobie sam siebie, swoje Ja, mógł je otrzymać tylko z zewnątrz, jako przedmiot poznania kogoś innego. W sztuce Le Roi Jonesa *Dutchman*, opowiadającej o spotkaniu młodej białej kobiety (Lula) z młodym czarnym mężczyzną (Clay) w przedziale linii metra, świetnie wyeksponowana zostaje ta relacja poznawcza. W początkowej fazie dialogu kobieta rozpoczyna swoistą zabawę w zgadywanie, której przedmiotem są szczegóły tożsamości jej rozmówcy. Mężczyzna jest zszokowany celnością jej sugestii. Ona jest nim zafascynowana, a zarazem zawiedziona tym, że Clay okazuje się typowym czarnym mężczyzną. „LULA: Is Warren Enright a tall skinny black boy with a phony English accent?”

CLAY: I figured you knew him.
L: But I don't. I just figured you would know somebody like that.
[...]
L: Dull, dull, dull. I bet you think I'm exciting.
C: You're O.K.
L: Am I exciting you now?
C.: Right. That's not what's supposed to happen?
[...]
C: Hey, you still haven't told me how you know so much about me.
L: I told you I didn't know anything about you... you're a well-known type.”⁵

Na fenomen poznawczego uzależnienia, które Du Bois określa mianem drugiego spojrzenia, wpływ miał kulturowy i historyczny kontekst, w jaki osnuta była instytucja czarnego niewolnictwa w Stanach Zjednoczonych. Często bowiem specyficznie amerykańskie praktyki lub teorie z niewolnictwem związane, a nie niewolnictwo samo w sobie (które Afrykańczykom nie było zupełnie obce), wzmacniały kulturową obcość. Jedną z takich praktyk było rozbijanie rodzin niewolników, oddzielanie dzieci od rodziców. Ten proceder sprzyjał procesowi wyzbywania się tradycji afrykańskich, co powodowało, że już pierwsze pokolenia czarnych urodzone w Ameryce miały o Afryce mgliste i niewyraźne pojęcie. „These children also had to learn about slavery, but there were no centuries of culture to unlearn, or old long habits to suppress. The only way of life these children knew was the accursed thing they were born into”⁶. Jones mocno akcentuje odmiennosc losu czarnych niewolników w Stanach Zjednoczonych od tego, jaki był udziałem niewolników z rejonu Morza Ka-

raibskiego czy Ameryki Południowej. Wpłynął na to choćby stosunek liczby niewolników do białych mieszkańców danych terenów. W Stanach odsetek niewolników nigdy nie wyniósł więcej niż 15 % w skali całego społeczeństwa⁷, w wyniku czego nie było nigdy wątpliwości, która z kultur jest dominująca, nie wytworzyła się nowa kreolska tożsamość. Wiązał się z tym także sposób wykorzystywania pracy niewolniczej w Stanach, wynikający z idei małego biznesu. Niewolnicy zatrudniani byli nie tylko na wielkich plantacjach, podobnych do tych z Karaibów, gdzie setek czarnych niewolników pilnowało kilku białych nadzorców, ale też na małych farmach lub jako służba domowa⁸. W tym drugim przypadku kontrola nad ich zachowaniami i konsekwencja w rugowaniu „grzesznych” afrykańskich zwyczajów i tradycji była bardziej prawdopodob-

na. W przeciwieństwie do kultury tworzonej przez niewolników lub ich potomków w Brazylii czy na Haiti, kultura kształtująca się w Stanach Zjednoczonych nie zachowała żadnych obrzędów religijnych czy zwyczajów, których rodowód z łatwością można by wytropić w Afryce. Tak pisze Jones. „It was in the United States only that the slaves were, after few generations unable to retain any of the more obvious African traditions. Any that were retained were usually submerged, however powerful their influence, in less recognizable manifestations.” To swoiste przetworzenie, ukrycie afrykańskiej tradycji oznacza dla Jonesa przetworzenie tożsamości, a raczej pojawienie się nowej. „So only after a few generations in the United States an almost completely different individual could be born and be rightly called an American Negro”⁹.

¹ Chwytem mającym dać bezpieczeństwo, który się tu często stosuje jest próba reinterpretacji danego gatunku w taki sposób, by był on bardziej biały. Akcentuje się rolę białych twórców (Elvis jest królem rock'n'rolla) a zapomina się o czarnych korzeniach danego gatunku. Widać to najwyraźniej w przypadku jazzu i rock'n'rolla, gatunki takie jak r'n'b, soul czy blues ciągle identyfikowane są jako czarne. O taktyce kulturowego kidnapingu pisze Greg Tate we wstępie do książki *Everything but the burden...* Por.: G. Tate (red.), *Everything but the burden. What white people are taking from the black culture*, New York 2003, s. 1-15.

² S. Williams, *On the dead emcee scrolls*, <http://p076.czboard.com/fpoliticalpalacefm70.showMessage?topicID=108.topic>, „Kiedy wchodzi beat, ludzie kiwają głową 'tak', jak gdyby rozmawiali z ukochaną osobą, rodzicem, profesorem czy kapłanem. Natychmiast. Ten sam mechaniczny gest, pojawiający się podczas dialogu jako znak porozumienia, jednocześnie wpuszcza do mózgu zwiększoną dawkę tlenu, poszerza w ten sposób zdolność rozumienia, staje się symbolem, zarazem będąc tym co łączy cię z beatem.”

³ W.E.B. Du Bois, *The Souls of Black Folk.*, <http://www.gutenberg.org/dirs/etext96/soulb10.txt>, „Czarny jest rodzajem siódmego syna, urodzonego w niejasności, i obdarzonego drugim spojrzeniem w tym amerykańskim świecie, który nie daje mu żadnej samoświadomości, ale pozwala mu widzieć siebie tylko poprzez wzgląd tego innego świata. Jest to szczególny rodzaj doświadczenia, ta podwójna świadomość, to ciągle patrzeć na samego siebie oczyma innych, mierzenie własnej duszy na sposób świata, który patrzy na nią z zaciekawionym, z litością i pogardą. To uczucie podwójności, być Amerykaninem, być Czarnym, dwie dusze, dwa sposoby myślenia, dwa nieuzgodnione dążenia, dwa różne ideały w jednym czarnym ciele, które jedynie dzięki swej sile nie zostaje rozerwane na części.”

⁴ A. White, *Rebel for the hell of It. The life of Tupac Shakur*, London 1997, s. 172; „Generacje czarnych Amerykanów, także pantery i hip-hop, odpowiadały w różny sposób na to spostrzeżenie Du Bois, niektóre próbowały udowodnić że jest ono chybione lub przestarzałe, ale prawie wszystkie zrozumiały jak trudno je odrzucić.”

⁵ L. Jones, *Dutchman and The Slave. Two plays by LeRoi Jones*, New York 1964, s. 10-12; „L: Czy Walter Enright jest wysokim, szczupłym czarnym młodzieńcem z beznadziejnym angielskim akcentem? C: Domyślałem się, że go znasz. / L: Ale ja go wcale nie znam, pomyślałam tylko, że ty pewnie znasz kogoś takiego? / [...] / L: Nuda, nuda, nuda. Założę się że myślisz, że jestem ekscytująca. / C: Jesteś O. K. / L: Podnieć się teraz? / C: No tak. Czy nie tak to powinno działać? / [...]. C: Ciagle nie powiedziałas mi skąd tyle o mnie wiesz? / L: Mówiłam ci już, że nie wiem nic o tobie... należysz do znanego typu.”

⁶ L. Jones, *Blues People. Negro Music in White America*, New York 1999, s. 14; „Te dzieci także musiały nauczyć się czym jest niewolnictwo, ale nie było już dziedzictwa kultury, którego musiałyby się odczytać, albo starych zwyczajów, które trzeba by było zagłuszyć. Przeklęty stan w jakim się urodziły, był jedynym sposobem życia jaki był tym dzieciom znany.”