

Michał Moch

## Muzyka Arabskich Wiosen – pieśni rewolucji i pochwała zmiany społeczno-kulturowej

Arabską muzykę ostatnich lat często nazywa się „muzyką buntu” czy „brzmieniem rewolucji”. Same tytuły płyt wydawanych od 2011 roku nie pozostawiają wątpliwości: „Podstawowy przewodnik po rewolucji”, „Rewolucja eksploduje”, „Pokojowa rewolucja 2.0” i tak dalej, a angielskojęzyczny kanał telewizji Al-Dżazira wyemitował w ubiegłych latach cykl programów *The Music of Resistance*, popularyzujący między innymi wybranych wykonawców arabskich, tworzących teksty o charakterze politycznym. Istnieje więc niewątpliwy związek między współczesną muzyką arabską a Arabskimi Wiosnami w poszczególnych krajach i szerzej rozumianymi przemianami społecznymi i politycznymi w świecie arabskim. By nie pozostać jednak na poziomie publicystycznych uogólnień, należy tę nową, wielogatunkową twórczość muzyczną o tematyce politycznej wpisać w szerszy kontekst muzyki arabskiej i jej kluczowej roli w całej kulturze arabskiej.

W pierwszej kolejności warto zastanowić się nad tym, czy można w zwięzły sposób usystematyzować niezwykle pojemny zbiór, jakim jest „współczesna muzyka arabska”. James Grippo<sup>1</sup> zaproponował następujący podział, uwzględniający jej style i konwencje (poniżej podaję terminy arabskojęzyczne zarówno w zanglicyzowanej wersji Grippo [na pierwszym miejscu], jak i w transkrypcji naukowej oraz uproszczonej polskiej).

1. *Al-musiqa al-'arabiyya* (*al-mūsīqā al-'arabiyya*, *al-musika al-arabijja*) – podstawowa, tradycyjna forma muzyki arabskiej, powiązana też z kultywowaną i rozwijaną współczesną tradycją pieśni arabskiej.
2. *Al-musiqa ash-sha'biya* (*al-mūsīqā aš-ša'biyya*, *al-musika asz-szabijja*) – muzyka ludowa z tradycyjnym instrumentarium i jej współczesne rekonstrukcje.
3. *Shababi* (*šababī*, *szababi*) – współczesna muzyka pop, inspirowana zachodnim pierwowzorem, ale niekiedy z arabskim instrumentarium i arabskimi elementami rytmicznymi.

---

<sup>1</sup> J. Grippo, *What's Not on Egyptian Television and Radio! Locating the 'Popular' in Egyptian Sha'bi*, w: M. Frishkopf (red.), *Music and Media in the Arab World*, The American University in Cairo Press, Cairo – New York 2010, s. 139 i n.

4. *Sha'bi* (*ša'bī, szabi*) – zwłaszcza w odniesieniu do Egiptu: „zła, prymitywna” forma miejskiego folklu, nie lubiana przez elity.
5. *Ra'i* (*ra'y, raj*; popularny zapis francuski: *rai*) – muzyka lokalna w Maghrebie, często ulegająca wpływom stylistyk zachodnich.

Mounir Al Wassimi zwraca z kolei uwagę na to, że w krajach arabskich od dłuższego czasu zacierają się podziały między poszczególnymi stylistykami muzycznymi. Forma arabskiej pieśni ulega skróceniu i kondensacji, miejsce wielominutowych utworów zajmują krótkie piosenki w zachodnim stylu z wyraźnym podziałem na refren i zwrotki<sup>2</sup>. Egipt, a także w mniejszym zakresie Liban i Syria nie są już wyraźnymi muzycznymi centrami świata arabskiego. Ważną rolę odgrywają państwa Zatoki Perskiej, a istotnym problemem jest komercjalizacja produkcji muzycznej, wynikająca z coraz większego znaczenia wielkich wytwórni muzycznych (np. Rotana Records<sup>3</sup>). Wiąże się z tym merkantylne myślenie o muzyce i otoczka znana z Zachodu: gwiazdy i celebryci, telewizja i Internet, prawa autorskie, trasy koncertowe powiązane z ogromnymi zyskami.

W tych warunkach na arabskiej scenie muzycznej pojawiło się zjawisko, które na potrzeby tego tekstu można by nazwać „alternatywą”, zwłaszcza w takich krajach jak Liban, Maroko czy Algieria. W jej ramach mieszczą się bardzo różne stylistyki: hip-hop, nowa lub odświeżona forma politycznego protest songu, rozmaite hybrydy stylistyczne, a w pewnej mierze także arabski heavy metal i rock alternatywny. Łączy je niechęć do zuniformizowanej rozrywki muzycznej, zwłaszcza tej związanej ze stylem *szababi*, oraz chęć ochrony arabskiego dziedzictwa muzycznego i, szerzej mówiąc, kulturowego. Taka postawa, sprzeciwiająca się komercjalizacji muzyki, poszukująca mniej oficjalnych i typowych sposobów dystrybucji, a zarazem wyrażająca dumę z zakorzenienia w kulturze arabskiej, cechuje wielu muzyków, którzy stali się ważnymi uczestnikami i komentatorami wydarzeń zachodzących w krajach arabskich od przełomu 2010 i 2011 roku.

## **Geneza i zapowiedzi Arabskich Wiosen w muzyce. Pieśni oporu w krajach Maghrebu**

Zanim przedstawione zostaną bardziej i mniej znane przykłady utworów muzycznych, które w sposób szczególny kojarzą się z wydarzeniami Arabskiej Wiosny, można zadać pytanie, w jakim stopniu znaczenie polityczne twórczości muzycznej w krajach arabskich jest zakorzenione w przeszłości, a w jakiej mierze jest zjawiskiem nowym.

<sup>2</sup> M. Al Wassimi, *Arab Music and Changes in the Arab Media*, w: M. Frishkopf (red.), op. cit., s. 93.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 95.



Analiza Ratiby Hadj Moussy<sup>4</sup> dowodzi, że swoistą zapowiedzią tego zjawiska były (i są do dziś) utwory odnoszące się do zamieszek i dramatycznych wydarzeń politycznych, do których dochodziło w Maghrebie od lat 80. XX wieku. Co ważne, zamieszki w Algierii w październiku 1988 roku (znane w języku arabskim jako: *Ahdas 5 Uktubir 1988*), czyli w czasach przed inwazją Internetu, funkcjonują jako swoiste miejsce pamięci, nakładając się na bardziej współczesne obrazy i wydarzenia. Trudno oceniać dziś spuściznę historyczną wydarzeń 5 października 1988 roku, ponieważ ich skutki są wielorakie: z jednej strony – reformy polityczne i późniejsze wolne wybory w 1991 roku, z drugiej – wiele ofiar śmiertelnych (w samym Algierze około 500), wzmocnienie islamu politycznego i unieważnienie wyborów, skutkujące bardzo krwawą wojną domową<sup>5</sup>.

W 2011 roku w kilku miastach Algierii, między innymi w stolicy – Algierze, w Annabie, Oranie i Masili, wybuchły duże demonstracje, powiązane z dramatyczną sytuacją w Tunezji, Egipcie i Libii. Zajścia te zostały od razu symbolicznie połączone z historiami sprzed 23 lat. Raper Cobra Noir<sup>6</sup> nagrał wówczas utwór roboczo nazwany po francusku *Loi du plus fort* (Prawo silniejszego), znany też po prostu jako „Zamieszki w Algierii w 2011 roku”<sup>7</sup>, w którym wyraźnie zestawił wydarzenia z 1988 roku z demonstracjami z roku 2011. Sam wykonawca, pochodzący z Di-jar asz-Szams, ubożego blokowiska w obszarze metropolitalnym Algieru, był już świadkiem gwałtownych zamieszek w tej okolicy w 2009 roku. Tekst Cobra Noir jest kolokwialny i bezpośredni (pod względem językowym jest to dialekt algierski z wieloma francuskimi zapożyczeniami oraz fragmentami czysto francuskimi), łączący wiele wątków, także te, które mogą być ciekawe również dla arabskich odbiorców spoza Algierii.

*Ach, te wydarzenia 5 października  
To nie zostanie zapomniane  
Naprzeciw mnie lufa katasznikowa  
Nie ma odwrotu  
Que sera sera [Będzie, co ma być]...  
Biegnij  
Paras [„spadochroniarze”] są tutaj  
Chronieni kamizelkami kuloodpornymi*

<sup>4</sup> R. Hady Moussa, *Imagination and the poetics of indignation in the web: Maghrebi music of at the margins*, 2014, komputeropis niepublikowanego tekstu.

<sup>5</sup> Por. rozdział „Wielość Arabskich Wiosen...”, s. 11.

<sup>6</sup> Pionierem zaangażowanego politycznie hip-hopu w krajach arabskich był inny raper algierski Lutfi Balamri, posługujący się pseudonimem Lutfi Double Kanon. Pochodzący z Annaby, z rodziny berberskiej (z grupy Asz-Szawija), zadebiutował na scenie muzycznej w 1997 r. W 2010 r. nagrał utwór *Hukūma* (powszechnie znany jako: *Ṭoukouma* [Władza]), gniewny manifest wyrażający sprzeciw wobec reżimu algierskiego, któremu muzyk zarzucał m.in. brak reakcji na masowy exodus młodych Algierczyków do Włoch.

<sup>7</sup> Teledysk do utworu pod francuskim tytułem: *Emeutes en Algerie 2011, Alger Oran Annaba M'sila, Cobra Noir*, dostępny na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=-fJcSkeRWX0>, 8.01.2011 r.

*Czerwone berety są tutaj  
 Oni są tutaj, Boże, chroń nas przed nimi  
 Atakują, ale nie pokonają nas  
 Ta konfrontacja będzie ostateczna  
 Przyszli z czołgami  
 Jak w '54  
 Algieria przeciw Francji  
 Albo jak Żydzi w Palestynie  
 Algierczycy, tu bracia i tam bracia  
 Algierczycy, brat przeciw bratu  
 Bez miłosierdzia i współczucia.<sup>8</sup>*

W jednej zwrotce można więc znaleźć: nawiązanie do wydarzeń z 1988 roku, cytaty z zachodniego szlagieru i krytykę działań armii algierskiej, brutalnie pacyfikującej protesty w 2011 roku. Jej bratobójcze działania opisane są językiem odwołującym się do dyskursu antyzachodniego (postkolonialnego/antykolonialnego) i antyizraelskiego. *Paras* i „czerwone berety” to dla Algierczyków czytelne symbole francuskiej armii okupacyjnej i algierskich ofiar poniesionych w wojnie narodowo-wyzwoleńczej z lat 1954–1962. Przekaz algierskiego rapera jest bardzo emocjonalny i perswazyjny, wpisuje wydarzenia Arabskiej Wiosny w Algierii – zresztą niezbyt znaczące w porównaniu z innymi krajami – w szerszy schemat historyczny o wymiarze panarabskim.

Wątki ogólnoarabskie pojawiają się także w utworach upamiętniających demonstracje i starcia uliczne w Sidi Ifni w czerwcu 2008 roku. Miasto to do końca lat 60. XX wieku stanowiło jedną z enklaw zarządzanych przez Hiszpanię i dopiero w 1969 roku zostało zwrócone Maroku. Podłożem zamieszek w Sidi Ifni był protest lokalnej ludności przeciw ograniczeniu zatrudnienia w porcie w sytuacji, gdy rybołówstwo jest głównym źródłem dochodu w mieście i jego okolicach. Tak jak w wypadku zagłębia Gafsy w Tunezji (zob. poniżej), w wydarzeniach aktywni byli „młodzi bezrobotni absolwenci”. Sidi Ifni miało też cechy miasta prowincjonalnego, peryferyjne-go, traktowanego lekceważąco przez rząd centralny<sup>9</sup>.

Muzyczno-wizualny hołd ofiarom (zginęło co najmniej 8 osób) i uczestnikom zajęć w Sidi Ifni złożyli internauci, którzy pomysłowo wykorzystali bliskie im kody kulturowe. Video zamieszczone w serwisie YouTube<sup>10</sup> łączy zdjęcia z wydarzeń w tym marokańskim mieście z podkładem muzycznym w postaci nagrania zespołu Nas al-Ghiwan, *Taghundża*. Ten słynny marokański zespół, utworzony w 1971

<sup>8</sup> Fragmenty utworów podane w tłumaczeniach własnych autora rozdziału, chyba że zaznaczono inaczej.

<sup>9</sup> Poszczególne Arabskie Wiosny często zaczynały się lub przyspieszały swój bieg właśnie w miastach prowincjonalnych, w mniejszych stolicach regionów administracyjnych. Przykładami mogą być Sidi Bu Zajd w Tunezji i Dara w Syrii.

<sup>10</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=mBnTBhcSjmw>, 25.06.2008.



roku, kojarzony jest z lokalną odmianą muzyki *szabi*, ale śmiało wprowadza też elementy stylu *gnawa* (arabskie: *mūsīqà al-kanāwa*)<sup>11</sup>.

W opisywanym wideo po fragmencie muzycznym następuje recytacja utworu poetyckiego przez jednego z członków grupy Nas al-Ghiwan. Jedne z bardziej charakterystycznych wersów brzmią następująco: „W dwudziestym wieku żyjemy jak robaki / Różnica między jabłkiem i granatem jest wielka / jaka jest natomiast różnica między tobą, tobą, tobą i mną”<sup>12</sup>. Twórca internetowego filmu ilustruje zacytowany fragment zdjęciami premiera Maroka i ważniejszych ministrów (pomija jednak króla Muhammada VI). Teksty marokańskiej grupy nie są jawnie antysystemowe i rewolucyjne, ale wszechobecny jest w nich motyw sprawiedliwości społecznej oraz przemocy, jakiej dopuszcza się władza wobec słabszych, zmarginalizowanych i bezrobotnych. Dalsze części tego rozdziału pokażą, jak kluczowe i uniwersalne okazały się te idee i przekonania w tekstach kultury towarzyszących kolejnym Arabskim Wiosnom w poszczególnych krajach.

Jeszcze ciekawszym przykładem wykorzystania muzyki grupy Nas al-Ghiwan do skomentowania wydarzeń w Sidi Ifni jest wideo pod tytułem *Sidi Ifni 2008 Exclusive. Mušādāt bayna al-maḥzan wa-al-munāḍilīna*<sup>13</sup> (Potyczki między rządem marokańskim a bojownikami)<sup>14</sup>. Zdjęcia z Sidi Ifni zostały tu zilustrowane nagraniem *Šabrā wa-Šāīlā* (Sabra i Szatila). Tekst akcentuje obojętność i milczenie zarówno Zachodu, jak i państw arabskich oraz samych Arabów w obliczu tragedii Palestyńczyków z obozów dla uchodźców w Bejrucie. Masakra z 1982 roku jest chyba najbardziej uniwersalnym, a zarazem bolesnym symbolem historycznym dla mieszkańców świata arabskiego. Zestawienie Sabry i Szatila z Sidi Ifni jest więc niezwykle poruszające, szczególnie z punktu widzenia odbiorców arabskich. Temu pomysłowi podporządkowany został także dobór zdjęć użytych w wideo: rzucający kamienie demonstranci z Sidi Ifni są w pewien sposób wystylizowani na Palestyńczyków, zwłaszcza z czasów pierwszej intifady, nazywanej przecież „intifadą kamieni”. Efektem jest uwznioślenie sytuacji mieszkańców Sidi Ifni, którzy w swym oporze wobec władzy są podobnie bezbronni i „obcy”, jak Palestyńczycy (z jednej strony Sidi Ifni – w pewnym sensie „niechciane” przez Maroko, słabo zintegrowane z resztą państwa, z drugiej Palestyńczycy – zwalczani przez Izrael i odrzucani, a wręcz mordowani w Libanie).

Artystą, który spina klamrą dawniejsze wydarzenia z czasami Arabskiej Wiosny, jest Tunezyjczyk Bajram al-Kilani, znany pod pseudonimem BendirMan<sup>15</sup>, urodzony

<sup>11</sup> Styl muzyczny rozpowszechniony w Maroku, Algierii i Afryce Północno-Zachodniej, oparty na odwołaniach do tradycji sufickiej i mistycznej. Muzyka tego typu grana jest choćby podczas wielogodzinnych ceremonii, zwanych *lila* lub *derdeba*. Największym ośrodkiem tego gatunku i tradycji muzycznej jest marokańskie miasto As-Sawira, miejsce dużego festiwalu *gnawa*, znanego jako The Gnaoua Festival of World Music.

<sup>12</sup> Tłumaczenie zainspirowane przez R. Hadj Mousse (op. cit.).

<sup>13</sup> W języku literackim transkrypcja naukowa nominatywu tej formy to: *munāḍilīna* (bojownicy, walczący).

<sup>14</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=zaZi4P6-EqI>, 9.07.2008.

<sup>15</sup> Pseudonim ten jest zestawieniem form „bendir” i „man”. *Bendir* (literackie: *bandayr/bandīr*) to rodzaj instrumentu perkusyjnego, bęben obręczowy, często używany w muzyce krajów Maghrebu. W dialekcie tunezyjskim forma czasownikowa *ibandir* może zarazem oznaczać schlebianie, pochlebianie komuś, a w sensie potocznym,



w 1985 roku syn wieloletniego działacza opozycji wobec reżimu tunezyjskiego. Ojciec Al-Kilaniego spędził 17 lat w więzieniu za działalność w związkach zawodowych kontestujących władzę Habiba Burgiby i Ibn Alego<sup>16</sup>. Przydomek obrany przez artystę określa jego strategię budowania antybohatera, żyjącego w fikcyjnym świecie zwanym BendirLandem. Kraina ta ma cechy antyutopii, wymierzonej w tunezyjski autorytaryzm czasów Burgiby oraz Ibn Alego i jest opisywana w piosenkach, a także w komentarzach i grafikach zamieszczanych przez wykonawcę w Internecie. Krytyka reżimu nie jest bezpośrednia – BendirMan posługuje się ironią i satyrą polityczną, na przykład zastanawia się, czy istnieje jakikolwiek inny kolor niż purpurowy, co jest złośliwym odwołaniem do barw partii RCD<sup>17</sup> (m.in. do purpurowych chust i krawatów noszonych przez zwolenników tego ugrupowania<sup>18</sup>). Figura BendirMana służy też krytyce fasadowej demokracji, polegającej na organizowaniu wyborów z jednym liczącym się kandydatem i referendum bez realnej możliwości wyboru. W jednym ze swoich najpopularniejszych utworów, zatytułowanym *99%*, w chwytliwym refrenie BendirMan śpiewa: *tis 'a tis 'in bi-al-mi 'a / šab 'a dīmūqrāṭiyya* (99%, pełna demokracja)<sup>19</sup>.

Intertekstualna i muzyczna ironia wyróżnia utwory BendirMana spośród wielu tekstów współczesnej arabskiej kultury popularnej, które mają cechy „agitpropu”, a więc są pretekstem do głoszenia poglądów politycznych czy też sposobem prowadzenia walki ideologicznej. W warstwie muzycznej ta nieortodoksyjność i humor twórczości Tunezyjczyka jest efektem łączenia wzorca kameralnej, akustycznej ballady, śpiewanej przy ascetycznym akompaniamencie gitary, z konwencjami wokalnymi znanymi z hip-hopu, reggae (oraz stylu ragga), ale również tunezyjskiego *szabi*.

Jedno z nagrań Bajrama al-Kilaniego odchodzi jednak od tej satyrycznej i autoironicznej konwencji, dopełniając zarazem problematykę poruszaną w tym podrzdziale. Akustyczna, elegijna ballada *Redeyef*<sup>20</sup> odnosi się do zamieszek w niewielkim mieście Ar-Rudajjif, położonym w tunezyjskiej prowincji Kafsa (Gafsa), znanej z przemysłu górniczego i złóż fosfatów. Zajścia te, dość szeroko komentowane w świecie arabskim i na Zachodzie (znane we Francji pod nazwą „Grèves de Gafsa”), postrzegane są też często jako niemal bezpośredni wstęp do wydarzeń rewolucji jaśminowej przełomu 2010 i 2011 roku. Przez sześć miesięcy w 2008 roku trwały

kolokwialnym także pelzanie, czołganie się. Jak sugeruje Yasmina Hedider (*Vor-revolutionäre Klänge in Tunesien: Bendir Man singt im Bendirland*, „Inamo” 2014, nr 80, s. 55–56), jest to bardzo świadoma gra słów. Zestawienie niejednoznacznego „bendir” z angielskim „man” (będącym częścią takich złożeń, jak np. Superman) daje efekt ironicznego pomniejszenia. Superbohater staje się antybohaterem, swoistą ofiarą systemu.

<sup>16</sup> R. Hadj Moussa, op. cit.

<sup>17</sup> Zgromadzenie Demokratyczno-Konstytucyjne (arabskie: At-Tadžammu ad-Dusturi ad-Dimukrati, francuskie: Rassemblement Constitutionnel Démocratique, stąd skrót RCD), partia rządząca w Tunezji między 1988 a 2011 r., zaplecze polityczne reżimu Ibn Alego, wyrosłe z tradycji wcześniejszych ugrupowań: Neo-Dustur i Partii Socjalistyczno-Konstytucyjnej.

<sup>18</sup> Y. Hedider, op. cit.

<sup>19</sup> Nagranie dostępne na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=zsT0k60aSAc>, 6.02.2011.

<sup>20</sup> Nagranie dostępne na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=y-tDEkWXJ-Y>, 22.09.2009.



starcia sił bezpieczeństwa z demonstrującą miejscową ludnością oraz z połowicznie zorganizowanymi strukturami związków zawodowych i lokalnych aktywistów. Wbrew pozorom wydarzenia te nie były typowym buntem klasowym, czy też zjawiskiem odnoszącym się tylko do postulatów tradycyjnie dominującej w tym regionie grupy pracowników kopalń<sup>21</sup>. Kluczową rolę w protestach i zamieszkach odegrała kategoria społeczna, którą można by nazwać bezrobotnymi absolwentami. To pokolenie dwudziestolatków, nierzadko z wyższym wykształceniem, ale pozbawionych dostępu do pracy, a przez to także perspektyw ekonomicznych, umożliwiających założenie własnych gospodarstw domowych. W Ar-Rudajjif i innych miastach zagłębia Gafsy bunt został jeszcze uśmierzony, między innymi wskutek bardzo brutalnych działań policji. W grudniu 2010 roku podobne pod względem strukturalnym zamieszki opanowały już jednak cały kraj, rozpoczynając lawinę wydarzeń, opisywanych w tej monografii.

BendirMan zaprezentował poruszający komentarz do wspomnianych wydarzeń. Jego wizja artystyczna zawarta w tekście *Redeyef* jest przy tym bardziej wysublimowana niż na przykład w przywołanym wcześniej utworze rapera o pseudonimie Cobra Noir. Ciekawym chwytem jest choćby apostrofa do tunezyjskiego pisarza, Baszira Churajjifa (1917–1983), znanego z realistycznych opisów życia na południu Tunezji (nieradko tworzonych w dialekcie tunezyjskim), a pochodzącego z Tauzar, regionu administracyjnego sąsiadującego z Gafszą. W utworze BendirMana Churajjif jest wzywany, by zobaczył, „co się dzieje w Ar-Rudajjif” – krew pokrywającą ziemię i „tatuaze [tutaj: ślady tortur] pozostawione przez naboje” w okaleczonym ciele protestującego<sup>22</sup>. Nagraniu towarzyszy amatorskie wideo, na którym widać w krótkich przebitkach Bajrama al-Kilaniego wykonującego swój utwór przy akompaniamencie gitary akustycznej, natomiast większość filmu wypełnia montaż obrazów telewizyjnych z różnych demonstracji i zamieszek w Tunezji. Jest to już zapowiedź<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Por. E. Gobe, *The Gafsa Mining Basin between Riots and a Social Movement: meaning and significance of a protest movement in Ben Ali's Tunisia*, 2009, s. 2, 3 i n., [https://hal.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/557826/filename/Tunisia\\_The\\_Gafsa\\_mining\\_basin\\_between\\_Riots\\_and\\_Social\\_Movement.pdf](https://hal.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/557826/filename/Tunisia_The_Gafsa_mining_basin_between_Riots_and_Social_Movement.pdf), dostęp: czerwiec 2015 r.

<sup>22</sup> Odwołania do tekstu inspirowane przez R. Hadj Moussę (op. cit.).

<sup>23</sup> W podrozdziale skupiam się na przykładach zacerpniętych z muzyki krajów Maghrebu, jednak analogiczne teksty kultury można też znaleźć w innych krajach arabskich. Do muzycznych zapowiedzi rewolucji w Egipcie można zaliczyć z kolei nagranie *Kifaja* (w transkrypcji naukowej: *Kifāya*, polskie: „Dość!”; znane na świecie jako *Kefaya*), wykonywane przy akompaniamencie gitary akustycznej przez Ahmada Szarifa, karykaturzystę, grafika i aktywistę opozycji. Dwie wersje nagrania są dostępne w internecie w plikach pod nazwami: *Kifāya li-r-Ra'īs Mubārak / Kifaya Song – Kefaya 1.0* (<https://www.youtube.com/watch?v=VDaxdfqVxY>, 21.01.2007) oraz *Mr. Mubarak 26 yrs is Enough—Kifāya – Kefaya Song 2.0* (<https://www.youtube.com/watch?v=WbEM6soTHOA>, 23.02.2007), ten ostatni opatrzone jest napisami w języku angielskim. Utwór zadedykowano Ajmanowi Nurowi i jego przyjaciółom. Ajman Nur, wieloletni przywódca i założyciel partii Ghad (pełna nazwa: Hizb al-Ghad; Partia Jutra), obecnie (po wewnątrzpartyjnych intrygach i podziałach) kieruje ugrupowaniem Hizb Ghad as-Saura (Partia Rewolucyjnego Jutra) i od 2013 r. przebywa na emigracji. Po rewolucji 2011 r. dość niespodziewanie zdecydował się na współpracę polityczną z Braćmi Muzułmanami i udzielił poparcia prezydentowi Muhammadowi Mursiemu (*Nour supports Brotherhood, Morsy*, <http://www.egyptindependent.com/news/nour-supports-brotherhood-morsy>, 27.03.2013). Opisywane nagrania powiązane są też z działalnością noszącego tę samą nazwę ruchu Kifaja („Dość!”, oficjalna nazwa: Al-Haraka al-Misriyya min Adžl at-Taghjiir; Ruch Egipski na rzecz Zmiany), który



surowych formalnie, ale niezwykle emocjonalnych teledysków przygotowywanych przez artystów bądź ich znajomych lub miłośników, a ilustrujących manifesty muzyczne Arabskiej Wiosny.

## Hymny, bardowie i bohaterowie rewolucji

Muzycy, których twórczość została spopularyzowana w czasie Arabskiej Wiosny, to byli nie tylko artyści komentujący sytuację i afirmujący opór wobec systemu, lecz także po prostu ważni bohaterowie rewolucji i figury *par excellence* polityczne. Najbardziej znani spośród nich – Tunezyjczyk El Général, Libijczyk Ibn Thabit i Egipcjanin Ramy Essam – odegrali rolę trybunów ludowych epoki Internetu, ponieważ ich nagrania były błyskawicznie dystrybuowane drogą elektroniczną z pominięciem oficjalnych kanałów rozpowszechniania muzyki. W wypadku tych muzyków wydaje się, że wpływ polityczny i swoista użyteczność ich nagrań zdecydowanie przeważają nad wymiarem artystycznym. Tworzywem muzycznym i wehikulem radykalnych treści, które przekazywali, był przede wszystkim hip-hop, ale Ramy Essam odwoływał się do formy protest songu, głównie prostych akustycznych utworów nadających się do masowego śpiewu, a zatem tworzących swoistą wspólnotę wyobrażoną ze zróżnicowanych grup Egipcjan przebywających na placu At-Tahrir. W późniejszej twórczości egipski wokalista zwrócił się w stronę ciężkiego rocka z elementami elektroniki.

Hamada Ibn Amr (najpopularniejszy zapis uproszczony: Hamada Ben Amor), posługujący się pseudonimem El Général, urodzony w 1988 roku raper z Safakisu, stał się najważniejszym, najbardziej nośnym symbolem rewolucji jaśminowej obok Muhammada al-Bu'aziziego<sup>24</sup>. Młody wykonawca jest też chyba najbardziej znanym na świecie muzycznym bohaterem Arabskiej Wiosny, co wynika choćby z rozpowszechniania jego nagrań przez serwisy internetowe, kanały muzyczne i telewizję Al-Dżazira. Jak pisze Hisham Aidi, mimo że chwijający się reżim Ibn Alego więził rapera przez trzy dni oraz zablokował jego stronę w serwisie MySpace, nie był w stanie zapobiec popularyzacji utworu *Rais le-Bled*<sup>25</sup> (w języku literackim:

---

przed wydarzeniami 2011 r. stanowił jedną z ważniejszych grup opozycji przeciwko reżimowi Husniego Mubara. Ruch ten zabiegał o zwolnienie z więzienia Ajmana Nura, który trafił tam w trakcie kampanii prezydenckiej w 2005 r. Uwięzienie i późniejsze skazanie Nura przez egipski sąd wywołało oburzenie lokalnych aktywistów, krajów zachodnich i organizacji humanitarnych, zwłaszcza w kontekście jego wyborczej walki z Mubarakiem (ostatecznie był najsilniejszym kontrkandydatem z 7% poparciem) i słabego zdrowia. Ajman Nur opuścił więzienie po odbyciu większej części kary w lutym 2009 r. (*Egypt's Nour released from jail*, [http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle\\_east/7897703.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/7897703.stm), 18.02.2009).

<sup>24</sup> R. Wright (*Rock the Casbah. Rage and Rebellion Across the Islamic World*, Simon & Schuster, New York – London – Toronto – Sydney 2011, s. 118) opisuje symboliczne wydarzenie, którym była obecność (także na scenie) Mannubijji, matki Muhammada al-Bu'aziziego, na koncercie El Générała dwa tygodnie po opuszczeniu Tunezji przez Ibn Alego (14.01.2011). Był to tak naprawdę pierwszy profesjonalny koncert rapera, od razu przed dużą, wielotysięczną publicznością, w atmosferze święta narodowego.

<sup>25</sup> Tekst dostępny na stronie: <http://revolutionaryarabraptheindex.blogspot.com/2011/08/el-general-rais-lebled.html>.



*Ra'īs al-Bilād*; polskie: „Prezydent kraju” lub „Do prezydenta kraju”), który stał się hymnem rezonującym od Tunezji, przez Midan at-Tahrir w Kairze, po Dawwar al-Lulu w Al-Manamie, stolicy Bahrajnu<sup>26</sup>. Surowy, całkowicie amatorski, czarno-biały teledysk (stworzony z pomocą dwóch przyjaciół) wzmacniał szorstkość i bezpośredniość całego tekstu i refrenu:

*Panie Prezydencie, twój lud (naród) umarł, a tak wielu żywi się na śmietniku  
Nie dostrzegasz tego, co się dzieje w kraju!  
Wszędzie nędza, a ludzie nie mają dachu nad głową.  
Mówię w imieniu ludu (narodu), czyli tych, którzy zostali  
Skrzywdzeni (poddani uciskowi) i wgniecenieni w ziemię<sup>27</sup> [przez reżim].*

El Général odnosi się przede wszystkim do czynników ekonomicznych zmuszających Tunezyjczyków (zwłaszcza jego około dwudziestoletnich rówieśników) do sprzeciwu wobec reżimu Ibn Alego. Mówi o bezrobociu, biedzie, braku dostępu do podstawowej infrastruktury (szkoły, szpitale, mieszkania) i zaniedbaniu spraw ekologicznych. Język używany przez rapera jest nie tylko dialektalny, ale też bardzo kolokwialny, wręcz wulgarny, choćby wtedy, gdy mówi o elicie rządzącej jako o „sukinsynach, którzy napychają nimi [w domyśle: pieniędzmi na inwestycje publiczne i poprawianie jakości życia] swoje opasłe brzuchy” (*lakin awlād al-kilāb bi-fulūs aš-ša 'b 'abbāwā al-kurūš*). Wydaje się, że El Général prezentuje światopogląd zbliżony do światopoglądu wielu innych raperów arabskich, na przykład Egipcjan z grupy Fursan al-Arab: krytykuje reżim z pozycji, które można nazwać równościowymi, domaga się lepszej redystrybucji środków finansowych, ukrócenia korupcji, lepszych usług publicznych, ale zarazem jest nieufny wobec zachodnich koncepcji demokracji, a zwłaszcza forsowanej w Tunezji przez lata polityki „modernizacji” i „westernizacji” w ramach państwa autorytarnego.

Z tekstów El Générała można też odczytać przekonanie, że restrykcje nakładane na islam w przestrzeni publicznej, praktykowane w modelu tunezyjskim od czasów rządów Habiba Burgiby, nie odzwierciedlają bardziej konserwatywnych przekonań większości społeczeństwa. Raper wspomina choćby w tekście *Ra'īs al-Bilād* o kobietach noszących hidżaby, które zostały pobite przez policyjnych pałkarzy. Kolejne przykłady dowiodą zresztą, że w warstwie tekstowej współczesnej muzyki arabskiej dokonuje się konsekwentny i wyraźny zwrot ku afirmacji islamu. W 2014 roku El Général nagrał utwór będący kontynuacją *Rais le-Bled*, zatytułowany *Rayes Lebled2*

<sup>26</sup> H. Aidi, *The Grand Hip Hop Chessboard*, The Grand Hip Hop Chessboard, „Middle East Report” 2011, nr 260, s. 26, wersja internetowa: [http://columbia.academia.edu/HishaamAidi/Papers/908662/\\_Race\\_Rap\\_and\\_Raison\\_dEtat\\_MERIP\\_Fall\\_2011](http://columbia.academia.edu/HishaamAidi/Papers/908662/_Race_Rap_and_Raison_dEtat_MERIP_Fall_2011).

<sup>27</sup> Tłumaczenie własne, oparte na zapisie tekstu w dialekcie tunezyjskim (ze strony podanej w przypisie 481) i porównane z tłumaczeniem na język angielski, przygotowanym przez Nouri Gana (*Rap Rage Revolt*, <http://www.jadaliyya.com/pages/index/2320/rap-rage-revolt>, 5.08.2011).

(*Ra'īs al-Bilād 2*). Tym razem ostrze krytyki wymierzył w ówczesnego prezydenta, Al-Munsifa al-Marzukiego, a także w dawnych działaczy opozycji, którym zarzucał upodobanie się do członków dawnej reżimowej partii RCD<sup>28</sup>.

Innym wykonawcą hip-hopowym, który zyskał wielką popularność na fali wydarzeń 2010 i 2011 roku, był Ibn Sabit (stosowany powszechnie zapis: Ibn Thabit). Zachowujący anonimowość libijski raper zapewne w największej mierze przyczynił się do stworzenia i popularyzacji pojęcia arabskiego rapu rewolucyjnego (angielskie: *Revolutionary Arab Rap*, arabskie: *Ar-Rāb al-'Arabī at-Tawrī*), upowszechnianego też za pośrednictwem znanego portalu internetowego <http://revolutionaryarabraptheindex.blogspot.com/>.

Od 2008 roku Ibn Thabit stopniowo publikował serię utworów hip-hopowych w Internecie, bardzo ostro krytykując w nich Mu'ammara al-Kaddafiego i stworzony przez niego i jego otoczenie system totalitarny. W grudniu 2010 roku raper upublicznił utwór *Yudawwir al-ḥurriyya* (W poszukiwaniu wolności).

*Oczywiście znasz mnie, szalonego tarhuniego<sup>29</sup>,  
Który nie waha się śpiewać o każdym i podnosi każdy temat,  
Który od czasu do czasu powinien umyć mydłem swoje przekłete usta  
Ponieważ nie może znaleźć dla Al-Kaddafiego nic poza obelgami  
Bóg mnie osądzi, ale lepsze to niż milczenie.*

*W rzeczywistości oprócz mnie są miliony tych, którzy mówią od dawna, że  
Libia ma już dość!*

*Wiesz, ta rozmowa jest stara jak świat. Ta rozmowa wcale nie jest nowa.  
A Mu'ammara al-Kaddafi umrze już wkrótce.*

Cytowany fragment dobitnie pokazuje, że Ibn Thabit łączy ostrą (i złowieszczą proroczą) krytykę dyktatora z wiernością swoistej poetyce hip-hopowej, charakteryzującej się między innymi wychwalaniem własnych umiejętności, czyli *braggadocio* („szalony, odważny tarhuni”), oraz „disowaniem” (od amerykańskiego *diss*, prawdopodobnie slangowego skrótu słowa *disrespect*), czyli atakiem słownym na oponenta, eksponującym jego wady. Przeważnie elementy te służą wewnętrznej rywalizacji między raperami, ale w tym wypadku tworzą formę dla bezkompromisowej wypowiedzi politycznej. Teksty Ibn Thabita wyróżniają się dużą erudycją historyczną i geograficzną. Jednocześnie niosą wizję tożsamości libijskiej po obaleniu Al-Kaddafiego, opartej na historii oporu wobec odchodzącej dyktatury i kolonializmu włoskiego, a także na islamie oraz na pochwalę różnorodności plemion i krain historycznych Libii.

<sup>28</sup> Nagranie dostępne na stronie: <http://revolutionaryarabraptheindex.blogspot.com/2014/03/el-general-rayes-lebled-2.html>, 14.01.2014.

<sup>29</sup> Forma ta to *nisha* oznaczająca mieszkańca miasta Tarhuna, rodzinnej miejscowości Ibn Thabita, położonej na południowy zachód od Trypolis.



*Libia to opowieść o rycerzach, szlachetnych ludziach, możesz ich znaleźć  
wszędzie*

*Libia to kraj hafizów<sup>30</sup>*

*Gdziekolwiek pójdziesz, słyhać azan<sup>31</sup>*

*Libia ma wiele ludów i plemion, ale wszystkie trzymają jedną flagę...*

*Jeśli masz wątpliwości co do Al-Kaddafiego, wiedz, że jego dni są policzone*

*Chce zasiać fitnę<sup>32</sup>,*

*Lecz nie ma środków, by to zrobić.*

*Nie dla regionalizmu! Nie dla rasizmu! Nie dla trybalizmu!<sup>33</sup>*

W przytoczonym utworze *Libyā hiya* (Libia to...) znaleźć też można interesujący zabieg, za którego pomocą Ibn Thabit chce oddać wieloetniczność i wielojęzyczność Libii. Wplata do tekstu fragmenty w języku nazywanym przez niego – w uproszczeniu – *tamazight*<sup>34</sup>, tym samym włączając się w proces odnowy i odzyskiwania tępionych przez lata lokalnych kultur berberskich w Libii.

Dostępna w Internecie twórczość Ibn Thabita dowodzi jego talentu językowego i wrażliwości muzycznej. Mimo to w grudniu 2011 roku raper zdecydował o zakończeniu systematycznej kariery artystycznej<sup>35</sup> i skupił się na komentarzach politycznych, zamieszczanych choćby na swoim koncie w serwisie Twitter<sup>36</sup>. Wynika z tego, że formuła hip-hopu była dla niego tylko pretekstem do popularyzowania – swoją drogą odważnej i błyskotliwej – publicystyki społeczno-politycznej.

Urodzony w 1987 roku Rami Essam (najpopularniejszy zapis międzynarodowy: Ramy Essam) jest z kolei uważany za barda egipskiej rewolucji 2011 roku (zwanej też Rewolucją 25 Stycznia). Jego rolę nieco ironicznie, ale zarazem z pewną dozą szacunku opisał egipski bloger Andeel:

*Upersonifikowanie aktu rewolucyjnego w postaci przystojnego młodego mężczyzny miało głęboki sens, zwłaszcza w kontekście przesadnie uromantyzowanej historii walk politycznych. Mogłem poczuć się trochę nieswojo, widząc*

<sup>30</sup> Ludzi znających Koran na pamięć.

<sup>31</sup> Wezwanie do modlitwy.

<sup>32</sup> Konflikt wewnętrzny w społeczeństwach muzułmańskich.

<sup>33</sup> Utwór dostępny na stronie: <http://revolutionaryarabraptheindex.blogspot.com/2011/08/ibn-thabit-libya-is.html>, 27.03.2011.

<sup>34</sup> Chodzi tu o dialekty berberskie (nazywane w języku berberskim *tanfusit*), używane w Górach Nafusa (znanych w języku arabskim jako Al-Dżabal al-Gharbi, czyli Góry Zachodnie) i w okolicach, a więc w zachodniej części Trypolitanii, blisko granicy z Algierią. Członkowie plemion berberskich stanowią około 3% ludności Libii, swój język nazywają oni „libijskim Tamazight”, a swoją populację – Amazigh (por. K. Zurutuza, *The Amazigh of Libya revive their previously banned language*, <http://www.middleeasteye.net/in-depth/features/amazigh-libya-revive-their-previously-banned-language-1206307999#sthash.Ak0R2BQZ.dpuf>). Ibn Thabit pochodzi z Tarhuny, leżącej blisko skupisk berberskich w zachodniej Libii.

<sup>35</sup> *Ibn Thabit, Libya's Leading Rapper, Retires from Hip-Hop*, <http://revolutionaryarabrap.blogspot.com/2011/12/ibn-thabit-libyas-leading-rapper.html>, 2.12.2011.

<sup>36</sup> <https://twitter.com/ibnthabit>.

zestawienie tych podstawowych zalet Ramiego Essama (charyzma i ambicje jednego aktora wydarzeń) z prawdziwą walką o przeżycie, w której padały ofiary. Ludzie zawsze jednak wolą życie i seks od śmierci i gumowych pocisków<sup>37</sup>.

Utwór *Irhal*<sup>38</sup> (Odejdź, ustąp), śpiewany przez tłum na placu At-Tahrir, przetwarzany na różne sposoby zależnie od rozwoju sytuacji, stał się jednym z symboli rewolucji egipskiej i elementem pozytywnego stereotypu Arabskiej Wiosny. Ramy Essam zapłacił wysoką cenę za aktywność polityczną – był bity podczas przesłuchań i zatrzymywany przez egipską policję. Stał się międzynarodowym reprezentantem „nurtu rewolucyjnego” we współczesnej muzyce arabskiej, czego dowodem jest choćby powierzenie mu nagrania znacznej części materiału na płytę *The Rough Guide to Arabic Revolution*, wydaną przez World Music Network w 2013 roku. Na pierwszym dysku znajduje się zbiór nagrań różnych artystów z krajów arabskich (w dużej mierze są to nagrania muzyków omawianych w tych rozdziałach), natomiast cały drugi dysk, zatytułowany *Introducing Ramy Essam: Revolution Erupts*, wypełniają utwory Ramiego Essama.

W 2014 i 2015 roku twórczość egipskiego wokalisty, coraz bardziej profesjonalna pod względem produkcji, stała się przedmiotem gwałtownych dyskusji i kontrowersji. Po części były one spowodowane przyjęciem przez Ramiego Essama propozycji dwuletniego, stałego pobytu „artystycznego”, którą złożyła mu rada szwedzkiego miasta Malmö<sup>39</sup>. Przebywając już poza Egiptem, wokalista ukończył prace nad albumem *Mamnū* (Zakazane), który ostatecznie ukazał się w styczniu 2015 roku w wolnym dostępie internetowym. Równocześnie na własnym kanale w serwisie YouTube Essam opublikował utwór *'Ahd al-'Arṣ*<sup>40</sup> (Era alfonsa), w którym w wulgarny sposób krytykował rządy silnej ręki Abd al-Fattaha as-Sisiego po sierpniu 2013 roku. Prezydent Egiptu jest ukazany w tym tekście jako ten, „który uczynił naszych ludzi na Synaju bezdomnymi”, „alfons, który robi biznes na religii i potrafi przykroić każde prawo do swoich potrzeb”. Znacznie większe kontrowersje wzbudziło jednak nagranie *Ashan Takhdoh*<sup>41</sup> (*'Aṣān taḥdūh*, polskie: Więc możecie temu poddać), z teledyskiem wyreżyserowanym przez innego bohatera rewolucji egipskiej – Ganzeera, notabene także mieszkającego w ostatnich latach głównie poza Egiptem, w Stanach Zjednoczonych. Tekst utworu pochodził z wiersza Mustafy Ibrahima, autora tomiku

<sup>37</sup> Andeel, *'Take it' back please, Ramy Essam*, <http://www.madamasr.com/sections/culture/take-it-back-please-ramy-essam>, 8.02.2015.

<sup>38</sup> Różne mutacje utworu były skierowane przeciw Husniemu Mubarakowi, później także przeciwko Najwyższej Radzie Sił Zbrojnych (SCAF) oraz dwóm kolejnym prezydentom: Muhammadowi Mursiemu i Abd al-Fattahowi as-Sisiemu.

<sup>39</sup> *Egyptian singer Ramy Essam: "Why I move to Sweden for two years?"*, <http://artsfreedom.org/?p=8249>, 24.10.2014.

<sup>40</sup> Nagranie dostępne na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=zc7R3iN1nJE>, 1.12.2014.

<sup>41</sup> Nagranie dostępne na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=SvUO7e8WvzU>, 7.02.2015, nagranie nieoficjalne, nieautoryzowane przez Ramiego Essama.



*Mānīfastū* (Manifest; 2013, Bloomsbury Qatar)<sup>42</sup>, poety piszącego w dialekcie egipskim między innymi o wydarzeniach na placu At-Tahrir i tak zwanej „masakrze Maspero” w październiku 2011 roku.

Krytycy utworu, na przykład cytowany już bloger Andeel, podkreślali, że Ramy Essam w pewnym sensie wyrwał z kontekstu (bez zgody poety) radykalne politycznie wersy: „Gdy rzucanie kamieniami nie działa / Pistolety mają więcej sensu”, niejako zachęcając w ten sposób do krwawych metod walki z władzą As-Sisiego<sup>43</sup>. Zasadnicze wydaje się pytanie o sens i swoistą degrengoladę tak uprawianego „dyskursu rewolucyjnego”, tym bardziej że jest on prowadzony z bezpiecznego oddalenia (choć sam Ramy Essam podkreśla, że jego pobyt w Szwecji jest tymczasowy i nie ma charakteru azylu politycznego bądź emigracji). Znaczące jest też to, co podkreśla cytowany egipski bloger, że w nowych nagraniach i tekstach Essama inkluzywne egipskie „my” jest niepokojąco często zastępowane bardziej autorytatywnym „wy”<sup>44</sup>: wy jesteście w stanie temu podolać, wy do tego dorośnijcie, wy możecie, a wręcz powinniście to zmienić (czyli np. wystąpić przeciw As-Sisiemu).

Sklania to do wniosku, że wspomniany „dyskurs rewolucyjny”, reprezentowany choćby przez Ramiego Essama, zaczyna ulegać erozji, swoistej komercjalizacji i wyprzedzaży, a pytanie o to, jak w sztuce wyrażać opór wobec władzy bez popadania w klisze językowe, stereotypy myślowe i paternalistyczny ton, będzie zapewne wciąż przedmiotem wielu interesujących dyskusji w Egipcie i innych krajach arabskich.

## **Współczesna muzyka arabska głosem mniejszości i grup wykluczonych**

Mniej dostrzeganym, ale równie ważnym społecznie i ciekawym artystycznie wątkiem szeroko rozumianej muzyki arabskiej ostatnich lat stała się swoista rewolucja obyczajowa. Troski i dążenia grup wykluczonych i mniejszościowych (kobiety, mniejszości religijne i etniczne, mniejszości seksualne) wysunęły się na pierwszy plan w tekstach niektórych artystów, rozszerzając perspektywę dotychczasowego dyskursu politycznego, czy też antysystemowego, prezentowaną na przykład przez część wykonawców muzyki *szabi* i *raj* z Egiptu i państw Maghrebu.

Pochodząca z Maroka raperka Jusra Wakuf, posługująca się scenicznym przydomkiem Soultana, symbolizuje przełamywanie tabu w sposobie opisywaniu sytuacji kobiet w jej kraju. Najbardziej znanym utworem Soultany jest *Şawt Nsa* (w transkrypcji naukowej: *Şawt an-Nisā*’, polskie: Głos kobiet), nagranie rozpowszechnione w 2010 roku i wznowione na singlu rok później, a więc w czasie dramatycznych

<sup>42</sup> Rania Khallaf, *Revolution on the Shelf*, „Al-Ahram Weekly”, nr 1132, 24 stycznia 2013 r., <http://weekly.ahram.org.eg/News/1121/17/Revolution-on-the-shelf.aspx>.

<sup>43</sup> Andeel, op. cit.

<sup>44</sup> Ibidem.

wydarzeń w Egipcie, Libii i Syrii. Raperka przyjmuje w tym utworze pozycję „kobiety marokańskiej, jednej z miliona”, która stara się scalić w jeden przekaz historie rzadko wypowiedziane na głos, ale będące jej zdaniem codziennym doświadczeniem kobiet w Maroku.

*Wyrażam głos kobiet.*

*Głos dziewczyn, traktowany po macoszemu w moim kraju.*

*Głos tych, które chcą rozmawiać, które chcą to wypowiedzieć:  
głos wszystkich kobiet, które chcą znaku*

*Widziała w twojej twarzy życie, które straciła.*

*Patrzyłeś na nią, jakby była tanią rzeczą (...)*

*Spoglądałeś na nią z pogardą.*

*Ona sprzedaje swoje ciało, bo jesteś klientem.*

*Ale kiedy ona przechodzi obok,*

*obnosisz się z byciem ortodoksyjnym muzułmaninem.*

*Ona prostytutkuje się, by zarobić na życie jej osieroconych braci.*

*One żyją w ubogich dzielnicach, a ty mieszkasz w rezydencji.*

*Proszę, nie obrażaj ich. Nie upokarzaj ich.*

*Nie zapominaj, że raj jest u stóp matki<sup>45</sup>.*

*Ona mogłaby być twoją matką. Ona mogłaby być twoją siostrą.*

*To mogłaby być ona, ja i ty.*

Ciekawym aspektem ideowym tekstów Soultany jest częste skupianie się na tematyce związanej z islamem. Artystka ukazuje samą siebie jako prawomyślną, a zarazem otwartą i wrażliwą na nierówność społeczną, muzułmankę<sup>46</sup>. W ten sposób chce też zapewne legitymizować w odbiorze społecznym zarówno kolokwialny język swoich tekstów („dlaczego nazywasz mnie dziwką?” – skierowane do krytyków jej nagrań, przerywających koncerty w Maroku pod pretekstem, że jej twórczość jest niedozwolona w świetle islamu), jak i poruszane w nich wątki feministyczne i polityczno-gospodarcze (bieda, bezrobocie, marginalizacja społeczna młodych

<sup>45</sup> Jest to wyraźne odwołanie do znanego z sunny sformułowania proroka Muhammada. Gdy Dżahima as-Sulami zapytał proroka, czy powinien opuścić dom, by uczestniczyć w dżihadzie, prorok, dowiedziawszy się, że Dżahima ma matkę, zasugerował mu, by jednak pozostał z nią, ponieważ „raj jest u jej stóp” (*fa-almazhā fa-inna al-ġanna tahta riġlayhā*). Tradycja ta znajduje się m.in. w zbiorze hadisów, zwanym *As-Sunan as-Šuġrā* (zaliczanym do sześciu najważniejszych zbiorów opowieści o życiu proroka), a skompilowanym przez An-Nasa’iego. Por. tekst hadisu na stronie: <http://sunnah.com/nasai/25/20>.

<sup>46</sup> R. Wright, op. cit., s. 120, 122. Jedną z tez tej reportażowo-esceistycznej książki jest to, że współczesna muzyka arabska, a zwłaszcza hip-hop, stanowi swoisty „mikrokosmos czwartej fazy odrodzenia muzułmańskiego i jego różnych wymiarów” (ibidem, s. 122). Pojęcia typu „Islamic Hip-Hop” są używane przez Wright w sposób bardzo szeroki i nierzadko kontrowersyjny.



Marokańczyków). Soultana prezentuje w swoich tekstach wizerunek głęboko wierzącej muzułmanki, która nie zgadza się zarazem na prymitywną i wymierzoną przeciwko kobietom polityzację islamu.

We współczesnej muzyce arabskiej znaleźć można bardziej radykalne przykłady zmiany kulturowej. Zespołem muzycznym, który najsilniej kojarzy się z subwersją, przełamaniem tabu, jest niewątpliwie libańska grupa Mashrou' Leila<sup>47</sup>. Jej charakterystyczny wokalista, Hamed Sinno, często wykonuje teksty odnoszące się (także metaforycznie) do rewolucji i zmiany politycznej. Na płycie z roku 2013 zatytułowanej *Raasiük* (w transkrypcji naukowej dla dialektu libańskiego: *Ra' 'aşūk*) znajduje się utwór *Wa nueid* (I powtarzamy), który śmiało można nazwać poetyckim komentarzem politycznym albo rozrachunkiem z „arabskimi wiosnami” i towarzyszącymi im nadziejami.

*Możemy tak potrząsać, aby rozwalić klatkę, w której się znaleźliśmy*

*Powiedz mi: „Czego się boimy?”*

*Możemy walczyć, dopóki zniknie zjawa, z którą wojowaliśmy*

*Powiedz im: „Wciąż stawiamy opór”*

*Możemy szybować, możemy latać, bo nie zgadzamy się czołgać*

*Jeśli znieśliśmy zimę, życie przyjdzie wiosną*

*Powiedz im: „Wciąż stoimy”*

*Powiedz im: „Wciąż stoimy”*

*Powiedz im: „Wciąż stawiamy opór”*

*Powiedz im: „Wciąż widzimy”*

*Powiedz im: „Nie jesteście głodni”.*<sup>48</sup>

Twórczość Mashrou' Leila, eklektyczna i wysmakowana muzycznie, jest zarazem dość charakterystyczna dla wielobarwnej libańskiej sceny alternatywnej. Wywodzi się z niej choćby raper i uczestnik slamów poetyckich Wa'il Kudajh, znany pod pseudonimem Rayess Bek. Poetycka, utopijna i wykraczająca poza *stricte* wyznaniowy kontekst wizja miłości chrześcijanki i muzułmanina zawarta w jego francuskojęzycznym utworze *Herbes Folles*<sup>49</sup> może w pewien sposób korespondować z popularnym utworem Mashrou' Leila, *Fasātīn*<sup>50</sup>, gdzie również pojawia się temat ograniczeń społecznych i obyczajowych (np. libański „system konfesyjny”), rzutu-jących na wybory życiowe, zwłaszcza uczuciowe, młodych ludzi.

<sup>47</sup> Pierwszy polski tekst naukowy o tym zespole napisał Maciej Klimiuk: *Arabska muzyka popularna – fenomen zespołu Mashrou' Leila*, w: K. Górak-Sosnowska, K. Pachniak (red.), *Kultura popularna na Bliskim Wschodzie*, „Difin”, Warszawa 2013, s. 250–265.

<sup>48</sup> Tłumaczenie M. Klimiuka zamieszczone w: „*Możemy otworzyć nasze oczy, kiedy ciskają w nie piaskiem*” – *Mashrou' Leila o miłości i polityce*, w: P. Bachtin, M. Klimiuk (red.), *Azja i Afryka: imność – odmienność – różnorodność*, Wydział Orientalistyczny, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2014, s. 285.

<sup>49</sup> Utwór dostępny na stronie: <http://revolutionaryarabraptheindex.blogspot.com/2011/11/rayess-bek-crazy-weeds.html>, 14.11.2011.

<sup>50</sup> Oficjalny teledysk do tego nagrania: <https://www.youtube.com/watch?v=6HqHdBQIEe8>, 17.06.2010.

Do twórczości naruszającej zastane normy artystyczne i obyczajowe można też zaliczyć ostatnie produkcje Ramiego Essama, pełne muzycznego zgiełku i tekstowych prowokacji. Wydaje się jednak, że są one mniej wyrafinowane i satysfakcjonujące artystycznie niż utwory wspomnianych artystów libańskich, konsekwentnie kroczących obroną drogą od dłuższego już czasu.

## **Jedność arabska w tekstach muzycznych, czyli rewolucja odnawia panarabizm**

Poprzedni podrozdział, kładący nacisk na innowacje ideowe i artystyczne, nie zaprzecza ogólnej konstatacji, że współczesne arabskie utwory muzyczne w swej warstwie tekstowej (także te powstające *ad hoc* w trakcie wydarzeń Arabskich Wiosen) w zdecydowanej większości dochowują wierności pewnemu arabskiemu czy panarabskiemu kanonowi kulturowemu. Składają się nań między innymi częste odwołania do kwestii palestyńskiej, przypisywanie dużej roli idei jedności arabskiej, a także harmonijne łączenie panarabizmu, patriotyzmów lub nacjonalizmów lokalnych bądź krajowych oraz islamu, rozumianego jako religia, system prawa, ale też najważniejszy filar kultury arabskiej.

Do jedności arabskiej odwołują się, pisane z pozycji outsiderów i z perspektywy antysystemowej, blogi internetowe, okazjonalna twórczość literacka, czy też piosenki pop oraz wspomniane już nagrania hip-hopowe, które bardzo często poruszają również tematy polityczne i tożsamościowe. Na przykład egipska grupa Fursan al-Arab (angielskie: Arabian Knightz) nagrała w duecie z palestyńską raperką Szadiją Mansur<sup>51</sup> utwór *As-Sağm* (Więzień). W pełnym pasji nagraniu słyszymy gwałtowną krytykę reżimu Husniego Mubaraka, wykonaną w dialekcie egipskim i palestyńskim i połączoną z żarliwym poparciem dla palestyńskiego ruchu narodowego oraz ogólnie definiowanej spacji arabskiej.

*Pragnę kraju wolnego od ucisku  
Pragnę kraju wolnego od zniewolenia  
Pragnę kraju wolnego od zła  
Pragnę tego dla mojego kraju i dla ziemi Arabów.*<sup>52</sup>

Jeśli mowa o wspólnej „ziemi, ojczyźnie Arabów”, to jest to już zupełnie inny konstrukt niż choćby w ideologicznych pismach Satiego al-Husriego. Nie chodzi tu o wspólne państwo arabskie pod kontrolą charyzmatycznego dyktatora, ale o nieco utopijną i naiwną w kategoriach artystycznych potrzebę budowania

<sup>51</sup> Więcej o Szadii Mansur w tekście: H. Gospodarczyk, *Słowa przeciwko czołgom – Shadia Mansour i zaangażowany politycznie rap palestyński*, w: K. Górak-Sosnowska, K. Pachniak (red.), op. cit., s. 266–281.

<sup>52</sup> Nagranie dostępne na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=schldC3LdLk>, 4.02.2011.



wspólnoty godności wszystkich Arabów, upodlonych przez swoje w większości nieudolne i pełne ucisku państwa narodowe.

W utworze *Ihna il-ħukūma*<sup>53</sup> (Jesteśmy władzą) zespół prezentuje też wizję aktywizmu politycznego, brania spraw w swoje ręce, przechodzenia od dyktatorskiej władzy uzurpatorów do władzy ludu. Cytowane poniżej słowa tworzą bardzo chwytliwy refren, wyraźnie zainspirowany nowymi nurtami hip-hopu ze Stanów Zjednoczonych (w konwencji hip-hopowej o tak zrytmizowanym, przebojowym refrenie mówi się *banger*; w liczbie mnogiej: *bangery*<sup>54</sup>).

*Min innaharda ma-fīš ħukūma*  
*Min innaharda ihna il-ħukūma*<sup>55</sup>

Od dzisiaj nie ma władzy  
Od dzisiaj my jesteśmy władzą.

Na tego typu stylistykę wpłynął też zapewne współpracownik Arabian Knightz – pochodzący z rodziny palestyńskich emigrantów (którzy znaleźli się w USA po wojnie sześciodniowej w 1967 roku) Farid Karam Nassar, znany jako Fredwreck, który odniósł sukces w roli producenta „westcoastowego” hip-hopu w USA. Ta rewolucyjna wizja została wzmocniona odwołaniami do haseł rewolucji w Syrii i Libii:

*Zenga, zenga, dār, dār*<sup>56</sup>,  
*Maṣr ‘āšima as-suwār.*

*Uliczka po uliczce, dom po domu,*  
*Egipt (Kair) jest stolicą rewolucjonistów.*

<sup>53</sup> Nagranie dostępne na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=Imya9bh85mU>, 11.02.2013.

<sup>54</sup> Raper Sphinx używa zresztą w tym utworze (w części angielskojęzycznej) następującego sformułowania: *With the heat to make another bang, bang, bang / Banger for the streets of Middle East / Unleash the beast to feast on you wack MCs (emcees)*. Aby przetłumaczyć ten fragment, należy odwołać się do silnie nasyconej anglicyzmami poetyki hip-hopowego slangu: „pełen gorącej zajawki, robię wielki hałas (bang, bang) swym kolejnym bangerem dla bliskowschodnich ulic, by spuścić ze smyczy bestię zjadającą wack MCs (słabych, wtórnych raperów)”. Warto dodać, że użyte w zwrotce egipskiego rapera Sphinx’a angielskie zwroty zostały też przejęte i zasymilowane językowo przez polskich raperów. Hip-hop jawi się więc jako gatunek o wymiarze globalnym, który w dużym stopniu odnosi się do swoich afroamerykańskich korzeni, lecz zarazem zachowuje specyfikę lokalną.

<sup>55</sup> W wypadku tego i poniższego cytatu autor rozdziału uznaje za zasadne podanie transkrypcji naukowych wersji oryginalnych, wykonywanych przez artystów w dialekcie egipskim języka arabskiego. Pozostałe fragmenty tekstów konsekwentnie prezentowane są tylko w polskim tłumaczeniu (z ewentualnymi dopowiedzeniami w nawiasach kwadratowych, odnoszącymi się do mniej jasnych wyrażań).

<sup>56</sup> Ta sekwencja słów stała się elementem kultury popularnej na Bliskim Wschodzie, gdy cytat z przemówienia Mu’ammara al-Kaddafiego został poddany ironicznej obróbce przez izraelskiego muzyka i dziennikarza, Noja Alusza, Żyda pochodzenia tunezyjskiego. Stworzył on muzyczny *cut-up*, czyli nałożenie pociętych wypowiedzi byłego dyktatora Libii na podkład zapożyczony z popularnego przeboju pop, czyli utworu *Hey Baby*, wykonywanego przez Pitbulla. Głos został przetworzony za pomocą procesora muzycznego auto-tune. Nagranie Alusza wywołało mieszane reakcje w krajach arabskich, związane również z pochodzeniem autora i jego domniemanymi lub prawdziwymi sympatiami do idej syjonistycznych.

Hip-hop jako stylistyka muzyczna i tekstowa niewątpliwie przysłużył się łączeniu rewolucji w poszczególnych krajach z szerszym programem panarabskim i pro-palestyńskim. Raperzy z różnych krajów arabskich chętnie ze sobą współpracowali, powstawały zbiory nagrań, takie jak kompilacja *The Peace Revolution 2.0* z 2011 roku, na której znalazły się utwory wykonawców związanych z ośmioma krajami arabskimi: Fursan al-Arab, palestyńskiej grupy Ramallah Underground, syryjsko-amerykańskiego artysty Omara Offendum (m.in. w utworze oznaczonym hashtagem #jan25, oddającym hołd Egipcjanom demonstrującym na placu At-Tahrir od 25 stycznia 2011 r.) i innych. Powodem łatwości, z jaką arabskojęzyczni raperzy nawiązują ponadnarodową współpracę z innymi muzykami, jest też ich biegłość językowa, naturalność w przechodzeniu z dialektów arabskich na angielski lub francuski, związana również ze zjawiskiem socjolingwistycznym, zwanym *code switching*.

Czasami raperzy arabscy używają języka angielskiego (a ściślej charakterystycznego dla hip-hopu „Black Stylized English”), aby osiągnąć podobny efekt, jaki uzyskują wykonawcy afroamerykańscy. Angela Williams w dogłębnej analizie socjolingwistycznej hip-hopu egipskiego<sup>57</sup> wykazała, że celem jest odwrócenie kodu językowego i swoistej ideologii języka angielskiego tak, aby stał się „językiem buntu”<sup>58</sup>. Interesującym, ironicznym przejawem tej praktyki jest używanie określeń rasistowskich w celu ich rozbrojenia, odebrania im negatywnych konotacji, na przykład Sphinx z grupy Arabian Knightz, odnosząc się do samego siebie w utworze *Bettah*, wprowadza termin *sand nigga*, czyli slangowe, obraźliwe określenie Arabów i innych ludów bliskowschodnich<sup>59</sup>. Jest to kopiowanie strategii raperów afroamerykańskich, którzy w ten sposób zmienili konotacje terminu *nigger*, przetwarzając go w subkulturowo akceptowane, autotematyczne *nigga*.

Szczególnie interesującym przykładem utworu, który świadczy o znaczeniu opisywanego tu zjawiska, jest tekst tego samego zespołu zatytułowany *Da Knightz*. Dochodzi w nim do zintegrowania kilku wspomnianych już wątków. Są to: zmiana kodu językowego po pierwszym wersie, angielski jako „język oporu” i dumy arabskiej, nacisk na egipską lokalność, równoczesny zwrot ku panarabizmowi (osiągnięty za pomocą ironicznej gry słów – USA rozszyfrowuje się jako „United State of Arabia”) i odwołania do faktów kulturowych związanych z islamem i światem arabskim (pisano kufickie, ramadan, kalifat, Liga Państw Arabskich).

‘Arabī, maṣrī, aṣlī [Arab, Egipcjanin, rdzenny mieszkaniec]  
*The land of the brave*  
*Good ol’ USA*  
*United State of Arabia...*

<sup>57</sup> A. Williams, ‘We ain’t Terrorists but we Droppin’ Bombs’: *Language Use and Localization in Egyptian Hip Hop*, w: M. Terkourafi (red.), *Languages of Global Hip Hop*, Continuum, London 2012, s. 67–95.

<sup>58</sup> Ibidem, s. 83.

<sup>59</sup> Ibidem, s. 85.



*The vision of Pan-Arabism is back  
In the form of kufi rap  
The new khalifat dynasty  
Arab League  
Ramadan's over /  
Tonight we feast<sup>60</sup>*

Podane w tym podrozdziale przykłady dowodzą, że zmiana kulturowa we współczesnej muzyce arabskiej ujawnia się dość często w przyjmowaniu wpływów zachodnich. Jest to jednak zjawisko niejednoznaczne, ponieważ użycie zachodnich atrybutów (takich jak język angielski) nie sprowadza się do prostego naśladownictwa, lecz służy krytyce polityki (zwłaszcza międzynarodowej) i stosunków społecznych panujących w poszczególnych krajach<sup>61</sup>. Opisywani wykonawcy podejmują próbę nowoczesnej afirmacji arabskości, a nowe formy muzyczne w gruncie rzeczy wzmacniają i odnawiają idee, które wydawały się odchodzić już do historii, na przykład panarabizm i podobne projekty jedności arabskiej.

Nie ulega wątpliwości, że muzycy, wokaliści i raperzy byli nie tylko ważnymi komentatorami i zwolennikami przemian politycznych w poszczególnych krajach arabskich, ale niekiedy należeli też do najważniejszych aktorów wydarzeń. Dzięki temu stali się symbolami rewolucji i Arabskich Wiosen. Nagrania muzyczne odegrały wielką rolę w procesie przełamywania strachu przed podjęciem oporu wobec wieloletnich dyktatorów, szczególnie w takich krajach, jak Egipt, Libia i Tunezja.

Jeśli mówimy o przemianie kulturowej we współczesnym świecie arabskim, to muzyka jest być może jej najlepszym i najwierniejszym zwierciadłem. Pojawianie się nowych stylów, asymilowanie wpływów zachodnich, afirmacja różnorodności etnicznej, językowej i obyczajowej – te zmiany w muzycznych tekstach kultury znacznie wyprzedzały zmiany w dyskursie politycznym. Dzięki swojej abstrakcyjności i uniwersalności muzyka jest nośnikiem różnych treści, może wspierać reżimy lub przyczyniać się do ich obalania. Można jednak przyjąć, że początek XXI wieku to w muzyce arabskiej czas buntu i dominacji motywów rewolucji, zmiany politycznej, ekonomicznej i kulturowej oraz różnego typu emancypacji.

<sup>60</sup> Cyt. za: ibidem, s. 82–83.

<sup>61</sup> Por. ibidem, s. 93.