

## **Rola terytoriów geograficznych w deleuzoguattariańskim procesie terytorializacji muzyki na przykładzie Shahina Najafiego**

W *Tysiącu plateau* Gilles Deleuze i Felix Guattari dokonują próby przypisania muzyce terytorialnych właściwości, w ten sposób umiejscawiając to abstrakcyjnie kojarzone pojęcie w fizycznej formie. Myśl ta dobrze funkcjonuje w kontekście muzyka Shahina Najafiego, który porzuca rodzinny Iran dla Niemiec, by kontynuować działalność artystyczną na własnych warunkach. Terytorialność muzyki materializuje się w konstrukcjach geograficznych, przybliżając się odbiorcy pragnącemu empiryzmu.

Badanie muzyki popularnej na obszarze Iranu wiąże się z trudnościami związanymi z jej niedostępnością w sferze publicznej, dlatego tak istotni są wykonawcy, którzy działają poza granicami kraju. Najafi podjął próbę kierowania swoich wytworów artystycznych w stronę ojczyzny, jednocześnie przebywając na terenach zachodnich, co wiąże się z intensyfikacją zachowań terytorialnych – dlatego też jego postać tak dobrze odnajduje się w myśli deleuzoguattariańskiej i może służyć za przykład emigracyjnej terytorializacji.

### **Deleuzoguattariański proces terytorializacji**

Główną cechą terytorium muzycznego, o którym mowa w rozdziale *O refrenie* jest to, że muzyk może je wytworzyć samodzielnie i w tym procesie

wyznaczyć ośrodek, wokół którego będzie systematyzować wytyczony obszar. Dominującym tematem moich badań jest analizowanie wspomnianego procesu na obczyźnie, co posiada własną specyfikę.

Deleuze i Guattari rozpoczynają opis terytorium muzycznego od wyznaczenia trzech punktów – co ważne, nie są kolejnymi etapami kreowania lub ewolucji, ale jego aspektami<sup>1</sup>. Pierwszym elementem jest terytorium wytwarzane z natychmiastowej konieczności, efemeryczne – wyłania się tutaj terytorialny wymiar bezpieczeństwa, z którego potrzeby zaczyna się wytwarzać własny obszar, „nucić pod nosem”, by dodać sobie otuchy<sup>2</sup>. Drugie to „u siebie”, czyli formowanie usystematyzowanej przestrzeni wedle własnych chęci, co wymaga wiele więcej pracy i wysiłku niż w pierwszym przypadku. Dotyczy wytworzenia czegoś stałego, nie jest więc wymagane natychmiastowe wyznaczenie środka – uporządkowane „u siebie” można kreować w swoim tempie, nie zważając na kolejność wykonywanych działań, bowiem te i tak prowadzą do głównego zadania terytorium – utworzenia granic chroniących przed chaosem. Rozumienie tego terminu różni się od tego, jak jest on obejmowany w tradycyjnym obiegu:

Chaos w mniejszym stopniu definiuje się jako nieporządek niż jako nieskończona prędkość, z jaką rozpuszcza się każda zarysowująca w nim forma<sup>3</sup>.

W deleuzoguattariańskiej koncepcji terytorializacji „u siebie” ma za zadanie korzystać z otoczenia. Dlatego gdy indywidualność pozbawiona ochrony wchodzi na teren owej nieskończonej prędkości, a ta odbiera jej tożsamość, jest to „przejście do odmiennego, lecz nie odwróconego stanu”<sup>4</sup> – jego zupełnie negatywne odczytywanie nie sprzyjałoby takiej migracji. Granice są filtrami, nie zaś zbitymi murami i z chaosu można wyłaniać elementy wartościowe. „U siebie” zawiera linie podziału, które pokazują wyraźnie, gdzie jest się wewnątrz, a gdzie poza nim; jest mocno określające, czemu

1 G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, Warszawa 2015, s. 379.

2 Tamże, s. 378.

3 G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, Gdańsk 2000, s. 130.

4 M. Herer, *Gilles Deleuze. Struktury-maszyny-kreacje*, Kraków 2006, s. 24.

dowodzi fakt, jak łatwo dostrzec moment przekroczenia granic. „U siebie” składa się również ze spontanicznych piosenek zawieranych w terytoriach efemerycznych czy nośników dźwięków. Jest bytem stałym, jednak nie zastanym<sup>5</sup> – istnieje możliwość zmiany podłoża, pod warunkiem, że owo przeniesienie będzie miało związek z wewnętrzną intencją. Istotne jest zachowanie ustalonej rytmizacji, która wytwarza się w terytoriach przez zagrożenie, ale sama nie istnieje nigdy w tym miejscu co obszar, na który oddziałuje.

Rytm wywodzi się z zewnętrżności, ale swoje wpływy ogranicza do wnętrza terytorium. Broni przestrzeń przed niepożądanymi wpływami, jednak ona sama może otwierać swoje filtry. W ten sposób wyłania się punkt trzeci, a zarazem ostatni: krąg graniczny został zamknięty po to, by teraz móc nim dowolnie dysponować i rozchyłać go ostrożnie. W ten sposób powstaje na przykład improwizacja<sup>6</sup>.

Deleuzoguattariańska przestrzeń staje się terytorialna, gdy jej składniki z użytkowych przekształcają się w wyrażeniowe<sup>7</sup>. Składowe swoją zewnętrżnością nie obwieszczają wtedy już tylko faktu istnienia terytorium, lecz dzięki nim zyskuje ono cechy wewnętrzne. Aby wyjaśnić wyrażeniowość na polu muzycznym, można użyć przykładu głosu ludzkiego, który umożliwia mówienie i komunikowanie się, a staje się elementem kreowanego terytorium, kiedy dosłownie wyraża – poglądy, manifesty itp. Śpiew daje możliwość osobistej modulacji głosu, co pomaga w wytwarzaniu dystansu krytycznego, powstałego „między dwoma okazami tego samego gatunku”<sup>8</sup>; wymaganą odległość od środowiska i pobliskich terytoriów. Może się na nie oczywiście otwierać, ale to ściśle wiąże się z intencjonalnością i własną decyzją – działania nie mogą być przypadkowe, bo takie są najczęściej na terenie chaosu.

Przestrzeń muzyczna łączy w sobie składniki wyrażeniowe (każdy element działalności artystycznej, który jest wyrażeniowy wchodzi w jego

5 G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau...*, dz. cyt., s. 378.

6 Tamże, s. 379.

7 Tamże.

8 Tamże, s. 389.

skład: piosenka, teledysk, wyśpiewane słowo, wydany dźwięk etc.), dystans i poczucie bezpieczeństwa. Te trzy elementy są głównymi wyznacznikami terytorialnej przestrzeni muzycznej, a pierwsze przez drugie właściwie ma za zadanie wywołać trzecie. Jest więc tak naprawdę nie tyle miejscem co działaniem<sup>9</sup> – sposobem konstruowania wytyczonego obszaru, oddziaływania na środowiska i czerpaniem z nich, co postaram się wykazać poniżej.

## Shahin Najafi i Iran

Nie można jednak mówić o współczesnym Iranie i nie uwzględnić przemiany, jaka zaszła w tym państwie w styczniu 1979 roku. W wyniku Rewolucji Islamskiej Iran z monarchii konstytucyjnej przerodził się w republikę islamską – obalono szacha Mohammada Rezę Pahlawiego, a władzę objął ajatollah Ruhollah Chomeini. Pahlawi był ostatnim władcą Iranu nastawionym na modernizację swojego kraju i chciał, aby świat irański stał się w największym stopniu zachodni. Miało to swoje odzwierciedlenie nie tylko w gospodarce, lecz także w kulturze, gdzie czerpano z okcydentalnych wpływów, dając szeroki dostęp i swobodę w takich dziedzinach jak film czy muzyka. Przedrewolucyjny rynek muzyczny Iranu, z naciskiem na lata 60, czyli bezpośrednio poprzedzające rewolucję, wyglądał skrajnie inaczej:

Forma muzyki popularnej korzystająca z zachodnich instrumentów, obiegających rynek, wykonywana publicznie, promowana przez masowe media i mająca przestrzenne połączenie z barami i klubami tanecznymi z przewagą młodych słuchaczy – przeważnie wśród klasy średniej – pojawiła się w latach 60. w ośrodkach miejskich – szczególnie w Teheranie<sup>10</sup>.

Szach eliminował tradycyjne struktury w swoim państwie, zastępując je wyobrażeniem o zachodnim sposobie kształtowania społeczeństwa. Bardzo szybko, wskutek kryzysu ekonomicznego, pojawiło się ogromne rozwar-

<sup>9</sup> Tamże, s. 382.

<sup>10</sup> A. Hashemi, *Power and resistance in Iranian Popular Music*, [w:] *Popular Music Studies Today*, tłum. J.L., Kessel 2017, s. 129.

stwienie klasowe – społeczeństwo podzieliło się na bardzo bogate oraz skrajnie biedne i to uciśnieni byli podwaliną rewolucji. Westernizacja stała się symbolem nieszczęść sprowadzanych na Iran; w ludziach rosło głębokie przekonanie o słuszności powrotu do tradycji i odrzuceniu wszystkiego, co związane z Zachodem. W opozycji do Pahlawiego stanął Ruhollah Chomejni, który wyraził solidarność z biednymi i wykazywał większe zainteresowanie sytuacjami społecznymi niż zachodnimi inwestycjami. Przewrót, jaki nastąpił w tym czasie, sprawił, że zamknięto kulturowe granice na wszystko, co okcydentalne, zmusił przyzwyczajonych do korzystania z dobrodziejstw Zachodu Irańczyków do działania w ukryciu:

Irańska kultura muzyczna spoza głównego nurtu, ze względu na restrykcyjną politykę Ministerstwa Kultury i Przewodnictwa Islamskiego, musiała uciec do podziemi, Internetu, w ostateczności poza granice kraju<sup>11</sup>.

W efekcie na terenie Iranu nastąpiło znaczne pogłębienie rozróżnienia między tym, co publiczne i prywatne, a obie przestrzenie oddzielone od siebie grubą granicą pozostają jednak wobec siebie jawne. Niemożliwe jest ich przenikanie w obie strony – to, co zostało przeznaczone ukrytemu terenowi, nie może przedostać się do odkrytego bez ponoszenia konsekwencji tego ruchu, dlatego słuchanie zakazanych utworów jest zupełnie łatwe (choć, oczywiście, nie w sferze publicznej), w przeciwieństwie do tworzenia, które wymaga publiczności. W porewolucyjnym Iranie pojawił się duży nacisk na muzykę sakralną w akompaniamencie tradycyjnych instrumentów, która w żadnym wymiarze nie może krytykować irańskich realiów. Przez religijny nacisk kobiety straciły prawo do wokalu wiodącego, a muzyk niewpisujący się w normy Islamskiej Republiki Iranu, chcąc wykonywać swoje utwory publicznie (tj. poza obszarem swojego domu), naraża się na aresztowanie, co w konsekwencji może prowadzić do skazania.

Wyżej wymienione czynniki doprowadziły Shahina Najafiego, irańskiego muzyka, aktywistę i aktora, do konieczności emigracji. Najafi urodził się w 1980 roku w Bandar-e Anzali, mieście w północnym Iranie. Wydał w sumie

<sup>11</sup> K. Sierzputowski, *Perski kryzys. Muzyka jako uniwersalna i/lub wernakularna forma protestu*, [w:] *Kultura rocka 2. Słowo – dźwięk – performance*, Toruń 2017, s. 171.

sześć albumów – *Maa mard nistim* (2008), *Illusion* (2009), *Sale khoon* (2010), *Hich, hich, hich* (2012), *Tramadol* (2013), *1414* (2014), *Sade* (2015), *Radikal* (2017), *Meta phrygian* (2017) – oraz dwadzieścia jeden singli. Muzyka i poglądy, które przy jej pomocy głosił, mieszkając jeszcze w swoim rodzinnym kraju, nie były wygodne dla państwa islamskiego, co spowodowało na niego zagrożenie prześladowaniem i ostatecznie w 2005 roku skłoniło do wyjazdu za granicę. Jednak kiedy przebywał jeszcze na terenie Iranu, podjął próbę działalności artystycznej. Za jedną z piosenek został skazany na trzy lata więzienia i sto batów, co było bezpośrednim powodem, przez który opuścił swój kraj akurat w 2005 roku<sup>12</sup>. Kiedy jeszcze występował w Iranie kwestią bezpieczeństwa było to, żeby nie używał własnego nazwiska – mógł więc istnieć muzycznie, ale zawsze towarzyszył mu strach i pozbawienie tożsamości. Przeniósł się do Niemiec i tam postanowił kontynuować swoją artystyczną i aktywistyczną misję, tworząc utwory atakujące irański system, krytykujące wszechobecną cenzurę, homofobię, dotykające wszelkich tabu związanych z represyjnym irańskim systemem. W 2012 roku wydał najbardziej kontrowersyjny utwór *Naghi*, który traktuje o Alim al-Hadim al-Naghim, dziesiątym imamie, i został uznany za obrażający tę wielką dla odłamu szyickiego postać, a na Najafiego nałożono fatwę, przez co jego życie jest zagrożone.

## Terytoria geograficzne

W przypadku Shahina Najafiego najczęstszym odwołaniem terytorialnym jest nawiązywanie do obszaru geograficznego rozumianego dosłownie – jako Islamska Republika Iranu i wszystko, co wiąże się z nią jako z narodem – oraz terenów Zachodu, których reprezentantem są Niemcy. Fakt, że przez dwadzieścia cztery lata Najafi żył w Iranie, zdominował jego twórczość. Wytlumaczenie tego stanu rzeczy znajduje się w myśli Yi-Fu Tuana:

Prawie wszędzie grupy ludzkie przejawiają skłonność do traktowania rodzinnych stron jako centrum świata. Ludzie, którzy wierzą, że sami znajdują się w środku,

---

12 Tamże.

wierzą również, co za tym idzie, w wyjątkowe wartości takiego miejsca. [...] Wydaje się, że gwiazdy poruszają się wokół naszego miejsca zamieszkania; dom jest ogniskiem kosmicznej struktury. Taka koncepcja miejsca powinna nadawać mu najwyższą wartość: trudno sobie wyobrazić, że można taki dom opuścić<sup>13</sup>.

Najafi został zmuszony do porzucenia swojego terytorium geograficznego tak naprawdę przez nie samo i choć zostawił Iran fizycznie, zabrał ze sobą jego konstrukt myślowy. W tym przypadku konieczne jest korzystanie z kategorii terytorium geograficznego nie tyle w kontekście fizycznej formy terenu, co przede wszystkim czynnika determinującego posunięcia muzyka; będzie to naturalnie dotyczyć również Zachodu. Terytorium geograficzne będzie więc definiowane z perspektywy zarówno antropologicznej, bo będzie mówić o wartościach kulturowych, jak również socjologicznej, gdzie przestrzeń to głównie miejsce interakcji społecznych<sup>14</sup>.

### Terytorium wyobrażone

W każdym państwie istnieje dwoistość przestrzenna, co wynika z naturalnej społecznej potrzeby posiadania terytorium wspólnego i prywatnego, a obszar, który można nazwać własnym, zawiera elementy ukryte przed zewnętrżnością. Jednak na Zachodzie możliwe będzie przenikanie między nimi i co najważniejsze – indywidualizacja. Im więcej łączy prywatne terytoria, tym bardziej teren własny zaczyna przypominać ten należący do wszystkich. Natomiast w Iranie, państwie, gdzie sztywne zakazy i nakazy są na porządku dziennym i niewiele osób ma szansę identyfikować się z nimi, brakuje wspólnej przestrzeni, z którą mieszkańcy tego kraju w jakikolwiek sposób mogliby się utożsamiać i poczuć wspólnotowość.

Irańczycy w sytuacjach prywatnych pokazują przestrzeń zupełnie różną od tej, którą turysta może ujrzeć na ulicach Iranu, gdzie nic nie jest związane z autentycznością i swojskością. Stąd cenią wewnętrzne cechy wspólne mieszkań i domów prywatnych oraz odkrywanie rzeczy powielanych

13 Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, Warszawa 1987, s. 189.

14 A. Assmann, *Wprowadzenie do kulturoznawstwa*, Poznań 2015, s. 222–223.

na osobistych terytoriach. Otrzymują poczucie, że – choć nie są w stanie sprawdzić tego w każdym pomieszczeniu – posiadają coś wspólnego, czego nie dają im miejsca odgórnie do tego przeznaczone, dlatego określiłam je mianem terytorium wyobrażonego.

Wyżej wymieniona kategoria to połączenie myśli Benedicta Andersona zawartej we *Wspólnotach wyobrażonych. Rozważaniu o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu* z deleuzoguattariańską. Według tej myśli wspólnoty wyobrażone rodzą się ze społecznej potrzeby poczucia solidarności, kolektywności, stabilności, a nazywane są takimi, ponieważ ich członkowie nigdy nie znają znacznej ich większości, a jednak wyobrażają sobie jako pewną spójność i zakładają posiadanie cech wspólnych, które są ściśle związane z narodem<sup>15</sup>. Terytoria domowe na terenie Iranu istnieją głównie w wyobrażeniu Irańczyków. Każde z osobna posiada własne granice, które łączą się, tworząc wspólne linie odgradzające od obszaru publicznego. Istnieją w świadomości większości obywateli silniej niż w krajach nieobjętych restrykcjami – to narzucanie zachowań w sferze publicznej wywołuje istnienie sfery ukrytej, która – co ważne – jest respektowana przez władze, jak pisze Hooman Majd:

Irańczycy są znani z tego, że mają publiczną i prywatną twarz oraz publiczne i prywatne życie. Aby rozdzielić obie sfery, przez tysiąclecia wznosili wokół swoich domostw wysokie mury. Jedną z przyczyn trwałości islamskiej władzy jest to, że pomimo obostrzeń w zakresie zachowań dozwolonych publicznie, potrafiła uszanować nienaruszalność tych murów, czy to istniejących realnie, czy metaforycznych. Szach bezustannie usiłował zerkać, co się za nimi dzieje, czym skazał się na upadek. Słyszcy się niekiedy, że za murami, jakkolwiek byłby ich zasięg, organizuje się dionizyjskie imprezy, pije alkohol i zażywa narkotyki, a nawet otwarcie wyraża niezadowolenie z władzy<sup>16</sup>.

Shahin Najafi w swojej działalności artystycznej reprezentuje zachowania na terytorium wyobrażonym, gdzie nie obowiązują wymogi obecne w przestrzeni publicznej. Staje się muzycznym reprezentantem terytorium

15 B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważanie o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, Kraków 1997, s. 15–57.

16 H. Majd, *Ajatollah śmie wątpić*, Kraków 2015, s. 28.



wyobrażonego, któremu udaje się docierać równocześnie do terytorium jawnego, bezustannie przypominając o istnieniu tego pierwszego. Już sam język, który stosuje w tekstach swoich utworów, wskazuje na taki stan rzeczy – pisze o spożywaniu alkoholu, jak w utworze *Ranandegi dar masti* (*Hich, hich, hich* 2012), którego tytuł oznacza „Jazda po pijanemu”, a Shahin Najafi śpiewa w nim:

Nieprzerwanie piję i upijam się.  
Jak butelka wina, która gdy to się wydarzy  
Staje się koktajlem mołotowa<sup>17</sup>.

Alkohol, czyli zakazany element terytorium publicznego, zaś codzienny wyobrażonego, oprócz tego, że jest formą zjednoczenia się z jego społecznością, staje się jednocześnie bronią polityczną – spożywanie wina jest tu działaniem nieprzerwanym, czyli bezustannym sprzeciwianiem się zasadom Islamskiej Republiki Iranu. Najafi bierze za cel identyfikowanie się z uciśnionymi, tymi, którzy muszą istnieć w dwóch przestrzeniach, bycie ich „głosem”.

### Terytorium muzyczne

Terytorium muzyczne Shahina Najafiego jest ściśle związane z przestrzeniami geograficznymi: irańską i niemiecką. Mają one największy wpływ na kształt przybieranych przez terytorium muzyczne granic, jego elementy wewnętrzne i nawiązania zewnętrzne. Iran należy traktować indywidualnie, gdyż jest to obszar rodzinny, natomiast Niemcy można przyjąć za reprezentację terenów zachodnich.

Najafi musiał opuścić ojczyznę, aby móc swobodnie tworzyć. Należy więc poddać w wątpliwość, czy muzyka w Iranie może otrzymywać miano terytorium, skoro tworzona na jego obszarze musi wpisywać się w obecne zakazy i nakazy? Wszelkie odchylenia, poruszanie tematów niewygodnych

<sup>17</sup> [online] <https://www.shahinnajafimusic.com/hich-hich-hich>, [dostęp: 10 czerwca 2017], tłum. J.L.

państwu islamskiemu sprawiają, że utwór staje się niebezpieczeństwem dla jego kreatora. Z muzyką ściśle związaną z terytorium łączy się dodatkowa trudność wynikająca z jej niematerialności i dynamiczności. Fakt, że nie zatrzymuje się na wyznaczonych granicach, posiada łatwość ich przekraczania, czy może nawet ignorowania, i dociera wszędzie, nie tylko w pożądane miejsca, potencjalnie może być problemem w kontekście tak opresyjnego państwa jak Iran. Pojawia się zagrożenie dla wolności, czy nawet życia muzyka i dlatego częsta droga, jaką wybierają artyści, to emigracja.

Podobnym przykładem jest przypadek zespołu Yellow Dogs, założonego przez czterech irańskich muzyków w 2006 roku. Cztery lata później opuścili Iran z powodu wszechobecnej cenzury. Zespół prowadził działalność wychodząc ze zgoła innego założenia niż Shahin Najafi – porzucili język perski na rzecz angielskiego z myślą o rozpropagowaniu kultury perskiej wśród Amerykanów:

Yellow Dogs w swoich działaniach postawili na formę postmodernistyczną – przez odpowiedni dystans terytorialny i działalność poza znaną przestrzenią, a także przez działalność opartą na geście zerwania ciągłości z własną tradycją i wykorzystywanie elementów innej kultury, próbowali pokazywać opresyjność systemu<sup>18</sup>.

Działanie zespołu Yellow Dogs pokazuje irańską muzykę na emigracji w zupełnie innym świetle niż robi to Shahin Najafi, który za podstawę swojej działalności uważa odniesienie do rodzinnego kraju. Najafi mieszka na terenie Niemiec, bo tam niematerialność i dynamiczność muzyki jest jej atutem i fakt, że może trafić wszędzie, nie jest bezpośrednim zagrożeniem. Nie każdy grunt jest więc odpowiedni dla kreowania własnego „u siebie”, niektóre terytoria geograficzne są zbyt mocno nacechowane chaosem, żeby można było swobodnie zbudować na nich twierdzę z granicznymi filtrami, o pożądanym kształcie i sile.

Próba tworzenia terytoriów muzycznych na terenie Iranu nie wiąże się w żaden sposób z bezpieczeństwem, jeśli zawierają w sobie elementy

<sup>18</sup> K. Sierzputowski, *Perski kryzys. Muzyka jako uniwersalna i/lub wernakularna forma protestu*, [w:] *Kultura rocka 2. Słowo – dźwięk – performance*, Toruń 2017, s. 176..

rozbieżne z prawem państwowym. Brak niezgodności ujednocila z otoczeniem, więc zatarte granice zmniejszają swobodę i artysta tworzący w Iranie nie porządkuje swojej przestrzeni wedle woli, lecz wymagań chaosu. Wyznaczony obszar został pozbawiony możliwości korzystania z otoczenia i sytuacja się odwróciła, z korzyścią dla środowiska. Stąd wniosek, że choć muzyka ma oczywiście rację bytu na terenie Iranu, tak nie można jej określać mianem terytorium w przypadku, gdy nie jest w jakikolwiek sposób usytuowana w opozycji do systemu, bo „[...] im bliżej systemu, tym większe prawdopodobieństwo wykorzystywania elementów przynależnych do struktury opresji”<sup>19</sup>.

Najafi właściwie mógł nazywać Iran swoim terytorium głównie ze względu na urodzenie, zacierał jednak granice między przestrzenią publiczną a wyobrażoną, a geograficzna nadawała mu swoje „u siebie” tylko w momencie, gdy był elementem chaosu, trzymał się miejscowych norm. Z drugiej więc strony rodzinny kraj pozbawiał Najafiego-muzyka „u siebie”, bo sprowadzał na niego niebezpieczeństwo, a to wbrew jednej z głównych zasad terytorium. Aby otrzymać bezpieczeństwo, musiałby respektować narzucone reguły, ale to wiąże się z utratą tożsamości muzycznej.

W terytorialnych posunięciach Shahina Najafiego istotną rolę odgrywa przenoszenie, które ma ścisły związek z tym, co Najafi wynosi z rodzinnego obszaru geograficznego i zawiera w swojej okcydentalnej przestrzeni. Podstawowym elementem jest język perski, w którym tworzy teksty do swojej muzyki, najchętniej udziela wywiadów i zamieszcza informacje na mediach społecznościowych. Kolejnym jest poezja perska. Iran słynie ze swojego zamiłowania do liryki – ten sposób ekspresji jest najbliższy kultowi szyickiej martyrologii i każdy w Iranie, bez względu na status społeczny, używa w codziennych dyskusjach cytatów z wielkich poetów irańskich<sup>20</sup>. Doskonałym przykładem jest singiel *Shahinam* (2016), w którym znajduje się cytat z utworu Rumiego: „W tym mieście nikt, kogo widzę, nie jest świadomy”<sup>21</sup>.

19 Tamże.

20 H. Majd, *Ajatollah...*, dz. cyt., s. 29.

21 [online] <https://www.shahinnajafimusic.com/shahinam> [dostęp: 10 czerwca 2017].

Ponadto cały utwór przypomina swoją kompozycją gazele, czyli rodzaj wierszy perskich<sup>22</sup>.

Warstwa muzyczna twórczości Shahina Najafiego łączy zarówno wpływy irańskie jak i zachodnie, z uwzględnieniem dominacji tych pierwszych. Fakt, że nie śpiewa w języku innym niż perski, a w swoich utworach najczęściej porusza kwestie Iranu, dotyka tego, jak duży wpływ ma jego rodzime terytorium geograficzne na muzyczne. Poziom instrumentalny jego utworów jest jednak w największej mierze zachodni; muzyk wykorzystuje głównie gitarę elektryczną, akustyczną i basową, perkusję czy elektronikę, podczas gdy brzmienia typowo irańskie tworzą przede wszystkim tar, santur i setar<sup>23</sup>. Najafi otacza perskie słowa i znaczenia w okcydentalnej powłoce, co sprawia, że z powodzeniem mogą istnieć zarówno na obszarach geograficznych Wschodu, jak i Zachodu z oczywistym brakiem jawności po wschodniej stronie.

Najafi zaczął od rapu<sup>24</sup>, w którym ważniejszy niż melodia jest rytm, w jaki został wprowadzony utwór, a ten w myśli deleuzoguattariańskiej chroni przed chaosem, bo powstaje w reakcji na zagrożenie z jego strony. Trzy pierwsze płyty Najafiego opierają się właśnie na tym zachodnim gatunku, choć muzyk podkreśla, że estetycznie się z nim nie utożsamia, ale jest świadomy działania tego typu muzyki na publiczność, czym tłumaczy swój wybór<sup>25</sup>.

Początkowe decyzje muzyczne Najafiego opierają się na przekazie słownym, który wznosi się ponad wszystko i jest najbardziej irańskim elementem jego utworów. W okcydentalnym świecie Najafi znalazł inspiracje, takie

22 Gazele posiadają składowe, z których najbardziej istotne można odnaleźć w *Shahinam*. Pierwszym elementem jest *qaafiyaa*, czyli monorym, który najczęściej oznacza kończenie każdego z wersów tym samym słowem, ale nie jest to reguła bezwzględna i odstępianie od niej nie wiąże się z wyjściem poza granice gatunku. *Maqta*, czyli konieczne odwołanie do autora dosłownie lub przez pseudonim, jest zawarta w każdym refrenie oraz samym tytule *Shahinam*, który oznacza „Jestem Shahin“.)

23 A. Czekanowska., *Kultury muzyczne Azji*, Warszawa 1981, s. 183.

24 G. Bonish, T. RappRapper, *Najafi on the Fatwa*. „*Fundamentalists Can't Take a Joke*”, [online] <http://www.spiegel.de/international/zeitgeist/intoerview-with-iranian-rapper-najafi-about-the-fatwa-against-him-a-835580.html>, [dostęp: 10 czerwca 2017].

25 Tamże.

jak gatunki czy instrumenty. Im dłużej przebywał na terenie Niemiec, tym więcej zachodnich wpływów można dostrzec w jego sposobie komponowania, a wraz z płytą *Hich hich hich* (2012) nastąpił nowy etap – pojawił się melodyczny śpiew, a tym samym odsunięcie od rapu. Nadal oczywiście pozostał przy języku perskim, ale można odnieść wrażenie, że w utworze słowa zaczęły być stawiane na równi z warstwą instrumentalną.

Jednym z najistotniejszych elementów składowych terytorium Shahina Najafiego jest utwór *Naghi*, przez który został skazany na śmierć w swoim rodzinnym kraju. Jego waga wynika z faktu, że najmocniej ze wszystkich piosenek wpłynął zarówno na terytorium muzyczne jak i cielesne oraz geograficzne Najafiego. Poniżej zamieszczam fragment tekstu pozwalający zapoznać się z ogólnym zarysem tekstualnym utworu:

Naghi, kiedy ukryty imam jest uśpiony<sup>26</sup>, wołamy do ciebie, o Naghi,  
[przysięgam] Na 3% irańskiej populacji, która czyta książki,  
Na puste slogany na murach,  
Naghi, przysięgam na tłum fałszywych ludzi,  
którzy za dnia mówią „Zdrowie!”, a nocą „Śmierć dla...”  
Na bohaterów fikcyjnych opowieści,  
Na Chomejniego, który jako dziecko wołał „Ali!” gdy ssał sutek matki,  
Na Chomejniego i dywany do modłów wyprodukowane w Chinach  
O Naghi, teraz gdy ukryty imam jest uśpiony, wołamy do ciebie, o Naghi<sup>27</sup>.

Ostrą reakcją władz Iranu wywołał sam fakt bezpośredniego odwołania do szyickiego imama, zwłaszcza w sposób uznany za obraźliwy w odniesieniu do tak ważnej osoby. Reakcja władz Iranu pokazuje, jak mocno muzyka może działać na terytorium geograficzne nawet poza granicami kraju, którego problemu dotyczy. Ponieważ *Naghi* jest elementem oddziałującym najsilniej ze wszystkich, stał się środkiem przestrzeni Shahina Najafiego. Utwór *Naghi* powstał dopiero w 2012 roku, ale dotychczas terytorium muzyczne Najafiego posiadało raczej ruchome i zmienne środki, czyli elementy, które

<sup>26</sup> Ten fragment odnosi się do Muhammada, czyli ostatniego imama, który według szyitów przeszedł w stan ukrycia, by powrócić w dalekiej przyszłości jako zbawiciel Mahdi, czyli ten, którego się oczekuje.

<sup>27</sup> [online] <https://www.shahinnajafimusic.com/naghi>, [dostęp: 10 czerwca 2017], tłumaczenie J.L.

mają wpływ na układ i formę jego pozostałych części i sprawiają, że filtry graniczne są uporządkowane i przez to silne. W teorii konstruowania de-leuzoguattariańskiego „u siebie” jest wyraźnie zaznaczone, że środek nie musi być pierwszym etapem kreowania, ale proces formowania zaczyna się od uporządkowania przestrzeni, która wraz z *Naghim* nabrała statecznego i mocniejszego wyrazu. Nałożona fatwa nie może być unieważniona lub załagodzona, a jej wpływ na muzykę i cielesność Shahina Najafiego, jest niebagatelny.

Shahin Najafi poprzez zdobywanie i przenoszenie wytworzył silne terytorium muzyczne, którego granice stały się jeszcze mocniejsze przez próbę ich forsowania w 2012 roku – paradoksalnie agresja mająca na celu zniszczenie sprawiła, że terytorium urosło w siłę. Rośnie też z każdym kolejnym ciosem wymierzonym w religię i system Islamskiej Republiki Iranu, co pokazuje, że to głównie ataki i próby ingerencji w inne terytoria sprawiają, że staje się ono silniejsze. Co ważne, jest stale utrzymywane w swojej sile poprzez regularne uzupełnianie nowymi elementami. Porządkuje tym samym przestrzeń, która w nieustannym i nieuchronnym zewnętrznym ścieraniu się z chaosem jest narażona na jego inercję – wystarczy stracić rytm, aby do tego dopuścić. Shahin Najafi jednak poprzez wydawanie kolejnych płyt i singli, organizowanie tras koncertowych i bezustanną aktywność na portalach społecznościowych utrzymuje swoje terytorium w pulsującej rytmizacji, która sprzyja stałości „u siebie”.

## BIBLIOGRAFIA:

Anderson B., *Wspólnoty wyobrażone. Rozważanie o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Kraków 1997.

Assmann A., *Wprowadzenie do kulturoznawstwa*, tłum. A. Artwińska, K. Różańska, Poznań 2015.

Bonish G., RappRapper T., *Najafi on the Fatwa*. „*Fundamentalists Can't Take a Joke*”, [online] <http://www.spiegel.de/international/zeitgeist/intoerview-with-iranian-rapper-najafi-about-the-fatwa-against-him-a-835580.html>, [dostęp: 10 czerwca 2017].

- Czajkowska K., Diawoł-Sitko A., *Systemy polityczne wybranych państw Bliskiego Wschodu*, Warszawa 2012.
- Deleuze G., Guattari F., *Co to jest filozofia?*, tłum. P. Pieniążek, Gdańsk 2000.
- Deleuze G., Guattari F., *Tysiąc plateau*, red. J. Bednarek, Warszawa 2015.
- Drugi dywan perski*, tłum. W. Dulęba, Kraków 1980.
- Dying for a song*, [dokument wideo], [online] <http://www.bbc.co.uk/programmes/p04kxdj3>, [dostęp: 10 czerwca 2017].
- Frith S., *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, tłum. M. Król, Kraków 2011.
- Hashemi A., *Power and resistance in Iranian Popular Music*, [w:] *Popular Music Studies Today*, Kassel 2017.
- Herer M., *Gilles Deleuze. Struktury-maszyny-kreacje*, Kraków 2006.
- Historia Iranu*, red. A. Krasnowolska, Wrocław 2010.
- Jeziński M., *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny*, Toruń 2011.
- Majd H., *Ajatollah śmie wąpić*, tłum. D. Żukowski, Kraków 2015.
- Najafi S., *Naghi*, [dokument dźwiękowy], S. Najafi, 2012, płyta CD.
- Najafi S., *Ranadegi dar masti*, [dokument dźwiękowy], [w:] *Hich, hich, hich*, S. Najafi, 2012, płyta CD.
- Sierzputowski K., *Perski kryzys. Muzyka jako uniwersalna i/lub wernakularna forma protestu*, [w:] *Kultura rocka 2. Słowo – dźwięk – performance*, red. J. Osiński, M. Pranke, P. Tański, Toruń 2017.
- Tuan Y., *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, Warszawa 1987.

## ABSTRAKT

Niniejszy artykuł podejmuje próbę ukazania roli przestrzeni geograficznych w procesie terytorializacji muzyki w myśli Deleuze'a i Guattariego na przykładzie irańskiego muzyka tworzącego na emigracji. Shahin Najafi reprezentuje swoją działalnością artystyczną zarówno wpływy irańskie, jak i zachodnie, z naciskiem na rodzimą kulturę. Emigracja i przebywanie na dwóch odmiennych, a wręcz kłócących się ze sobą przestrzeniach geograficznych, znajduje swoje odzwierciedlenie w wytworzonym i wciąż wytwarzanym terytorium muzycznym. Praca wykazuje, jakie warunki muszą

być spełnione, żeby wytyczony obszar można było określić tym terminem. Skupia się w głównej mierze na trudnościach, które spotykają aktywnego artystycznie muzyka działającego na przekór systemowi państwowemu z zachowaniem terytorialnego dystansu.

**Słowa kluczowe:** terytorium, muzyka, Deleuze, Guattari, Iran

## **BIOGRAM**

Jadwiga Lelek – posiada dyplom licencjata na kierunku kulturoznawstwo: teksty kultury na Wydziale Polonistyki UJ, studiuje kulturoznawstwo: teksty kultury na drugim stopniu. Zainteresowania naukowe: dźwięki, muzyka, literatura, transhumanizm, języki obce.