

Marta Widy-Behiesse

ORCID: 0000-0002-0707-0664

Uniwersytet Warszawski

Zarys ewolucji kultury popularnej tworzonej przez muzułmanów w wybranych krajach Zachodu. Od *Le thé au harem d'Archy Ahmed* po *Madina Oh na na!*

Słowa kluczowe: islam, muzułmanie, kultura popularna, Zachód, imigracja, literatura, Beur, komiks

Keywords: Islam, Muslims, popular culture, the West, immigration, literature, Beur, comics

Muzułmanie żyją w krajach Zachodu już od kilku pokoleń. Szacuje się, że w Unii Europejskiej w 2017 roku mieszkało około 25,8 miliona¹, w Stanach Zjednoczonych blisko 3,5 miliona², a w Kanadzie nieco ponad milion³ wyznawców islamu. Muzułmanie żyjący na Zachodzie odzwierciedlają różnorodność muzułmańską na świecie, a zatem są grupą bardzo niejednorodną pod wieloma względami. Różni ich narodowość, kraj pochodzenia, przynależność etniczna, a zatem i tradycja religijna oraz stosunek do tej tradycji, ale i samej religii muzułmańskiej. Wykazują niezwykle zróżnicowany poziom religijności. Ludność napływowa bądź jej potomkowie wykazują przy tym rozmaite postawy wobec kraju przyjmującego oraz obywatelskości. Do tego należy dodać niewynikające już z ich specyficznej sytuacji różnice pokoleniowe, tożsamościowe, klasowe i środowiskowe. Różni ich liczba pokoleń lub czas, jaki minął od ich przybycia na Zachód, doświadczenie

¹ *Europe's Growing Muslim Population*, Pew Research Center 29.11.2017, <https://pewrsr.ch/3zjrZ2T> (dostęp: 5.02.2020).

² B. Mohamed, *New Estimates Show U.S. Muslim Population Continues to Grow*, Pew Research Center 3.01.2018, <https://pewrsr.ch/3rn3oXS> (dostęp: 19.02.2020).

³ *Canada Population 2020, Europe's Growing Muslim Population*, Pew Research Center 29.11.2017, <https://pewrsr.ch/2UvTU0u> (dostęp: 5.02.2020).

kontaktów ze społeczeństwem przyjmującym czy poziom wykształcenia. Mimo że wskazane elementy nie są charakterystyczne wyłącznie dla wspólnot muzułmańskich, a mogą dotyczyć wielu grup, ważne wydaje się ich wyszczególnienie, gdyż zarówno historia imigracji muzułmańskiej oraz jej przyczyny, jak i różnorodność tej grupy mają niebagatelne znaczenie dla kształtowania się „muzułmańskiej” kultury popularnej. Co więcej, jest to istotne, gdyż w szerszej debacie publicznej dominuje przekonanie, że muzułmanie są grupą homogeniczną, której stereotypowo przypisuje się zestaw cech, pozbawiając jednocześnie pewnego jednostkowego rysu, który z kolei powinien charakteryzować artystę. Nie będziemy jednak w tym artykule rozpatrywać wskazanych zagadnień szerzej, lecz powrócimy do nich, jeśli okaże się to konieczne dla scharakteryzowania wybranego artysty i jego twórczości.

Uwagi o metodologii

Wydaje się, że badanie wybranych elementów kultury popularnej tworzonej przez muzułmanów w zachodniej przestrzeni publicznej wymaga spojrzenia z kilku perspektyw, dlatego też warto zastosować tu metodologię transdyscyplinarną z wykorzystaniem metod badawczych kulturoznawstwa, szczególnie dorobku Stuarta Halla, oraz antropologii kultury z odwołaniem do teorii kultury masowej Dwighta Macdonalda, powstawania kultury popularnej według Johna Storeya i poststrukturalnych badań elementów kultury popularnej Jackie Stacey oraz epistemologicznego, muzułmańskiego ujęcia kultury według Mahmuda Zauadiego.

Dla właściwego rozumienia kontekstu zjawisk kulturowych istotne będzie zastosowanie metodologii orientalistycznej. Pośród samych orientalistów toczy się debata na temat zasadności formułowania jej założeń, jednak autorce niniejszego tekstu słuszne wydają się twierdzenia badaczy postulujących istnienie orientalistyki i jej metodologii, gdyż przypisywanie tej nauce aspektów wyłącznie filologicznych jest anachronizmem. Niezwykle ciekawą i wartościową publikacją całościowo traktującą metodologię orientalistyczną jest *Koncepcja sowriemiennogo wostokowiedienija* pod redakcją Ewgienija I. Zieleniewa i Wadima B. Kasewicza. We wstępie prof. W.B. Kasewicz z Uniwersytetu Petersburskiego wyjaśnia:

Orientalistyka naszych czasów uległa znacznemu skomplikowaniu w porównaniu z jeszczé niedawnymi czasami. [...] Dziś, kiedy orientalista musi pracować nad takimi zagadnieniami, jak „ekonomia muzułmańska”, „konfucjański obraz świata”, „etyka buddyjska” i wieloma innymi, klasyczne podejścia okazują się niewystarczające. Zwykle orientalistyczne instrumentarium badawcze uzupełniane jest nowymi podejściami, zapożyczeniami z innych nauk, adaptowanych przez orientalistykę. Pojawia się skomplikowana struktura koncepcji, które nadbudowują się nad klasycznym fundamentem⁴.

⁴ *Predisłowie*, [w:] *Koncepcja sowriemiennogo wostokowiedienija*, red. E.I. Zieleniew, W.B. Kasewicz, Sankt Petersburg 2013, s. 6, cyt. za: M.M. Dziekan, *Orientalistyka między „tra-*

Podobną myśl formułuje Jolanta Sierakowska-Dyndo w przedmowie do książki *Orientalistyka. Rozważania o nauce*, czego efektem jest przekonanie, że „właściwy, często wielowarstwowy sens zjawisk czy tekstów wymaga bezwzględnie znajomości języków [i kultur — M.W.B.] orientalnych. A zatem można powiedzieć, że metodologią badań orientalistycznych w pierwszym rzędzie jest przekład kultury na kulturę”⁵.

Metodologii orientalistycznej wiele uwagi poświęca też inny orientalista polski — Marek M. Dziekan. W podsumowaniu artykułu poświęconego orientalistyce badacz ten wskazuje:

Ze swej strony jestem przekonany, że praktycznie w wypadku wszystkich metodologii badawczych w kontekście orientalistyki takie replikacje, nazwałbym je transkulturowymi, są konieczne. W ten sposób replikacja metodologii cząstkowych (metodologii „tradycyjnych” dyscyplin nauki) staje się jedną z podstawowych zasad metodologii orientalistyki. Ani literaturoznawstwo, ani religioznawstwo, ani historia itd. nie są w stanie dać orientalistyce wzorów postępowania badawczego i eksplikacyjnego, które można bez obaw zastosować⁶.

Dlatego też słuszne wydaje się przekonanie, że tak rozumiane podejście metodologiczne umożliwia wieloaspektowe badanie sztuki, religii i społeczeństw przy wykorzystaniu tekstów i innych dzieł kultury. Znajomość wytworów kulturowych cywilizacji islamu pozwoli bowiem przeanalizować odniesienia i wpływy muzułmańskie na kształtującą się zachodnią kulturę popularną tworzoną przez muzułmanów — wszystko to w ramach islamologii stosowanej, której głównym orędownikiem był Mohammed Akroun⁷.

Islamologia stosowana bada zagadnienia społeczne, polityczne, ekonomiczne, kulturowe i tożsamościowe, związane z islamem jako religią (systemem wierzeń) i jako ideologią (systemem myśli). Jej wymiar „stosowany” odnosi się do aspektów praktycznych zagadnień społecznych, w związku z przejawami i wymogami współczesności o charakterze zarówno religijnym, jak i wyznaniowym⁸.

W tym też rozumieniu poddamy analizie wybrane wytwory kultury zachodnich muzułmanów, wskazując na ich znaczenie z perspektywy badań kulturoznawczych, ale i społecznych, gdyż niebagatelne znaczenie w ich analizie ma dookreślanie kontekstów tożsamości tej grupy. Aktywność o charakterze kulturalnym tworzy ku temu stosowną przestrzeń.

dycyjną” filologią a potrzebami współczesności. W poszukiwaniu metodologii orientalistyki, „Przełom Orientalistyczny” 2014, nr 1–2, s. 5.

⁵ J. Sierakowska-Dyndo, *Orientalistyka — przesuwanie granic*, [w:] *Orientalistyka. Rozważania o nauce*, red. S. Surdykowska, Warszawa 2015, s. 7.

⁶ M.M. Dziekan, *op. cit.*, s. 10.

⁷ Por. M. Akroun, *Essais sur la pensée islamique* (1973); *La Pensée arabe* (1975); *Pour une critique de la raison islamique* (1984); *Réflexion sur la notion de «raison islamique»* (1987); *Penser l’islam aujourd’hui* (1993); *Pour une histoire réflexive de la pensée islamique* (2004).

⁸ M. Guidère, *L’islamologie appliqué. Principes et méthodes*, Paris 2017, s. 6; jeśli nie podano inaczej, przeł. M.W.B.

Pewnego doprecyzowania wymagają także terminy użyte w tytule niniejszego artykułu. Dookreślanie elementów kultury jako „tworzone przez muzułmanów” jest uproszczeniem, chodzi tu bowiem o wytwory kultury, które powstały za sprawą osób identyfikowanych ze społecznościami muzułmańskimi żyjącymi na Zachodzie. Przynależność ta może być czysto symboliczna, nie jest ambicją tej pracy ustalanie poziomu religijności twórców, zależy nam natomiast na zaprezentowaniu i przeanalizowaniu tego, co zachodnie środowisko muzułmańskie wnosi do kultury Zachodu. Nie będziemy też ograniczać badań do literatury czy muzyki religijnej.

Warto też wskazać, że wybór twórców i ich działań jest arbitralny i wynika z podstawowego założenia, że artykuł wskazuje pewne prądy, tendencje, a nawet prawidłowości rozwijania się kultury i harmonijnego spajania się jej z kulturą popularną społeczeństw przyjmujących. Mimo że dorobek omawianej grupy jest znacznie większy i możemy go obserwować w wielu krajach Zachodu, to najdłuższą tradycję ma we Francji i Wielkiej Brytanii. Przedstawiciele innych regionów są przytaczani jedynie w celu ubogacenia obrazu tej mozaiki kulturowej.

Samo pojęcie kultury popularnej jest bardzo szerokie, wieloznaczne i niesie wiele konotacji socjologicznych i politycznych, wiąże się z koncepcją podziału społeczeństw na klasy, w związku z czym bywa określane mianem kultury masowej⁹. Historycznie termin ten kształtował się od połowy XX wieku. J. Storey, powołując się na francuskiego historyka Rogera Chartiera, argumentował, że kultura popularna jest wytworem intelektualistów. Była obecna od wczesnych czasów historycznych i w tym kontekście wywodzona jest z kultury ludowej (*folk culture*), ale od połowy XVIII aż po wiek XX, wraz z pojawieniem się koncepcji klas, zyskała nowe znaczenie; inaczej się ją rozumie i wykorzystuje, ponieważ odnosi się do „sztuki ludzi” — *popularis*, rozumianej jako kultury miejskiej, przemysłowej klasy robotniczej, w konsekwencji stała się narzędziem wpływów społeczno-politycznych¹⁰. W tej wersji kultura popularna stała w opozycji do kultury wysokiej, a zarówno termin, jak i treści, do których się odnosił, były oceniane negatywnie.

Zjawisko jest więc właściwe epoce nowoczesnej i radykalnie różni się od tego, co uważano dotychczas za kulturę i sztukę. To prawda, że kultura masowa powstała — a w pewnym miarze jest tym do dzisiaj — jako pasożytnicza, rakowata narośl na wyższej kulturze. [...] Kultura masowa jest narzucana odgórnie. Fabrykują ją technicy wynajęci przez ludzi biznesu. Jej odbiorcy są biernymi spożywcami, udział ich ogranicza się do wyboru pomiędzy kupnem a odmową kupna. [...] kultura masowa rozwała mur, udostępniając masom skażoną formę wyższej kultury, i staje się przez to narzędziem politycznej dominacji¹¹.

⁹ D. Macdonald, *Teoria kultury masowej*, [w:] *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. G. Godlewski et al., Warszawa 2005, s. 543.

¹⁰ J. Storey, *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalisation*, Malden-Oxford-Berlin 2003, s. XI–XII.

¹¹ D. Macdonald, *op. cit.*, s. 544.

Następnie D. Macdonald udowadnia, że reakcją na tak rozumianą kulturę popularną okazały się akademizm i awangardyzm i z tym dziedzictwem łatwiej wiązać dzisiejszą kulturę popularną. Korzysta ona z tradycyjnych form sztuki oraz wypracowała własne, jak film, komiks czy instalacja, a nawet nowe gatunki literackie, które zostaną tu omówione. Mimo że przedstawione twierdzenia Macdonalda pochodzą z połowy XX wieku, to geneza kultury popularnej pozostaje aktualna, wątpliwości mogą jedynie budzić ów awangardyzm i akademizm, na co wskazywać też będą przywoływane w tym artykule przykłady twórczości.

Ciekawie definiuje kulturę w ujęciu muzułmańskim tunezyjski socjolog M. Zauadi. W punkcie wyjścia wskazuje na niepełne rozumienie zjawiska kultury, w tym kultury popularnej, przez zachodnich badaczy. Ta konstatacja jest z kolei punktem wyjścia do podniesienia, że według niego na kulturę składają się język, idee, myśl, wiara, wiedza, wartości, religia i mity oraz zwyczaje. Badacz wskazuje też wartość aspektów niematerialnych, metafizycznych, w szczególności religii. Na tej podstawie wywodzi, że badaniom kultury brakuje kontekstu i teorii epistemologicznych. Jak argumentuje, kultura różni się od biologii właśnie niematerialnością i transcendentnością, a te aspekty w badaniach nad kulturą uwzględnia wyłącznie myśl muzułmańska. Kultura i jej wytwory są tym, co odróżnia człowieka od pozostałych elementów dzieła Boga, a duchowość bierze się z „boskiego ducha”, jak wnioskuje badacz na podstawie jednego z fragmentów Koranu, w którym opisano stworzenie człowieka¹². Zauadi przywołuje werset 29 sury XV, w którym czytamy: „A kiedy go ukształtuję harmonijnie i tchnę w niego z Mojego ducha, to padnijcie przed nim, wybijając pokłony!”¹³. To zatem kultura i jej wytwory odróżniają człowieka od innych stworzeń, a jest ona konsekwencją tego, że Bóg tchnął w ludzi „swojego ducha” — w tym rozumieniu wytwory kultury są bezpośrednią konsekwencją tego, jak Bóg ukształtował ludzi. W tej interpretacji kultura może nosić w sobie boski pierwiastek i zasługuje na szczególne traktowanie. W toku rozważań omówimy elementy kultury, również takie, w których artysta skupia się na Bogu i jego wychwalaniu lub tworzy bohatera kierującego się wartościami religii i czerpiącego z nich siłę do działań zgodnych z etyką i moralnością muzułmańską bądź też je naruszającego.

Cel

Wybrane elementy kultury popularnej tworzonej na Zachodzie przez muzułmanów bada się w ramach nauk społecznych oraz humanistycznych. Stosunkowo obszernie scharakteryzowano na przykład literaturę Beurów czy twórczość kinematograficzną wybitnych reżyserów, ale niewiele uwagi poświęcono chociażby

¹² M. Zauadi, *Fi-d-dalalat al-mitafizikijja li-r-rumuz as-sakafijja*, „Ālam al-fikr” 25, 1997, nr 3, s. 16.

¹³ *Koran*, przeł. J. Bielawski, Warszawa 1983, XV:29.

komiksom albo muzyce. Czy analiza twórczości zachodnich muzułmanów jest potrzebna? Jakie jej aspekty są najistotniejsze i co może ona wnosić — jaka może być jej tak zwana wartość dodana? To tylko kilka podstawowych pytań, na które warto odpowiedzieć, zanim rozpoczniemy prezentowanie wybranych wytworów tej kultury, a następnie poprowadzimy dociekania na temat jej ewolucji oraz związków z tożsamością zarówno twórców, jak i odbiorców/konsumentów.

Część wątpliwości rozwiewa Kevin Robins, gdy pisze, że upadek europejskiej kultury może być tożsamy z utratą historycznego celu — gdy Europa przestanie widzieć swoją historiotwórczą rolę. Nowoczesność stała się tradycją, zatraciła swoją dynamikę. Doświadczenie o charakterze kulturalnym według Robinsa zawsze jest doświadczeniem „innych”, ci „inni” zaś są nieodzowni, by mogły dokonywać się historyczne zmiany. Badacz stawia tezę o konieczności otwarcia się Europy na pozaeuropejskie kultury, by mogły dokonywać się historyczne zmiany kształtujące nową odsłonę kultury europejskiej¹⁴. Twierdzenie to można rozszerzyć na całą kulturę zachodnią, a w przypadku niniejszych rozważań — na zachodnią kulturę popularną. Postulowane otwarcie się na „inne” może budzić sprzeciw w tym sensie, że muzułmanie *de facto* są już integralną częścią zachodnich społeczeństw, a określanie ich mianem „innego” może mieć zgubne konsekwencje. Niemniej jednak dla znacznej części społeczeństw przekonanie o inności muzułmanów może być prawdziwe, a co ważniejsze — tematyka i środki wyrazu, jakich będziemy w ich twórczości poszukiwać, będą właśnie nowe dla Zachodu, a zatem odświeżające i ubogacające dla zachodniej kultury popularnej.

Twórczość przedstawicieli omawianej grupy religijnej pełni też bardzo istotną społecznie funkcję, tworzy bowiem punkt odniesienia, pozwala się identyfikować, może stanowić jeden z elementów budujących tożsamości muzułmanów¹⁵. Identyfikowanie się z twórcą lub bohaterem dzieła może mieć korzystny wpływ na członków omawianej wspólnoty. Zjawisko to w ramach poststrukturalnych rozważań o sztuce scharakteryzowała J. Stacey, tworząc teorię identyfikacji, którą J. Storey opisał jako „związek między gwiazdami a widzami, a także procesy kształtowania się kobiecej tożsamości poprzez filmowe sposoby przedstawiania”¹⁶. Wprawdzie teoria Stacey powstała w odniesieniu do kobiet, widzów twórczości kinematograficznej w społeczeństwie patriarchalnym, jeśli jednak przyjąć, że kobiety w tej retoryce tworzyły grupę defaworyzowaną, to twierdzenia badaczki mogą być prawdziwe również w kontekście naszych dociekań. Jak bowiem wynika z badań i świadectw przedstawicieli grupy, muzułmanie na Zachodzie mogą być lub czuć się właśnie grupą defaworyzowaną. We wspomnianym omówieniu

¹⁴ K. Robins, *Interrupting Identities: Turkey/Europe*, [w:] *Questions of Cultural Identity*, red. S. Hall, P. du Gay, London 1996, s. 81–82.

¹⁵ Por. *Islam and Popular Culture*, red. K. van Nieuwkerk, M. LeVine, M. Stokes, Austin 2016, s. 16.

¹⁶ J. Storey, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, przeł. i red. J. Barański, Kraków 2003, s. 70.

koncepcji tej autorki pojawia się też przekonanie, że „proces identyfikowania się z gwiazdą przebiega często również poza kinem, prowadząc do czegoś, co nazywa »praktykami identyfikacyjnymi«, w których naśladuje się zachowanie i upodabnia wygląd”¹⁷. W omówieniu dalej zwraca się uwagę, że gwiazdy, oprócz wyznaczania mód i trendów, mogą też być inspiracją i motywować swoją siłą, niezależnością, pewnością siebie czy opanowaniem¹⁸. Twierdzenia te i opisane mechanizmy wydają się uniwersalne i mogą występować znacznie szerzej niż tylko w odniesieniu do kinematografii. Mocno oddziałują też bohaterowie książek czy komiksów. odbiorcy sztuki zazwyczaj chętnie identyfikują się z ludźmi show biznesu, na przykład muzykami, ale inspiracją bywają także bohaterowie literaccy.

Literatura

Wywodzący się z krajów muzułmańskich pisarze i poeci tworzą w ramach wielu gatunków literackich, a w swojej twórczości niemal od początku odnosili się do doświadczenia imigracji i życia w warunkach mniejszościowych, komponowali opisy życia naznaczonego dyskryminacją, niedopasowaniem i stygmatyzacją. Opisywali i opisują strategie radzenia sobie z tymi trudnościami. Często podejmowanym motywem w takiej literaturze jest też islam, zazwyczaj traktowany jako element tożsamości, cecha charakterystyczna i czynnik generujący określony stosunek społeczeństwa ich otaczającego. W tym kontekście właśnie przekonanie Akrouna o konieczności szerokiego ujmowania islamu w badaniach wydaje się słuszne. Czasem podobnie postrzeganym czynnikiem jest kolor skóry, przynależność do określonej grupy etnicznej, widoczna i wyróżniająca spośród otoczenia.

Wiele powieści tego rodzaju powstało we Francji. Jamal Zemrani, który zajmuje się badaniem tej literatury, argumentował nawet, że powstał nowy mikrogatunek — literatura Beurów¹⁹. By wykazać jej odmienność od literatury

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Beur* to przekształcone zgodnie z żargonem przedmieść francuskich słowo „Arab”. Powstanie nowego trendu w literaturze francuskiej czerpie z wydarzenia, które do historii przeszło jako „marsz Beurów” — na początku lat osiemdziesiątych XX wieku przez Francję przetoczyła się fala aktów o charakterze rasistowskim, wymierzonych w przedstawicieli imigracji z krajów Maghrebu. W wyniku zamieszek na przedmieściach Lyonu ranny został młody Maghrebczyk i to wydarzenie stało się bezpośrednim powodem, dla którego 15 kwietnia 1983 roku z Marsylii wyruszył trzydziestoduosobowy marsz na rzecz równości i przeciw rasizmowi. Gdy pochód dotarł do Lyonu, uczestniczyło w nim już 1000 osób. W trakcie trwania marszu zamordowano młodego Habiba Grimziego — algierskiego turystę. Zabójcy torturowali i w końcu wyrzucili Algierczyka z jadącego pociągu na oczach wielu świadków, jednak żaden nie zareagował. Zbrodnia przyczyniła się do zwiększenia liczby uczestników marszu. Gdy pochód dotarł do Paryża 3 grudnia, liczył około 60 tysięcy uczestników. Mimo że praktycznie niczego nie udało się manifestantom osiągnąć, zwrócili uwagę opinii publicznej na poważny problem rasizmu i dyskryminacji. Po marszu młodzi Francuzi arabskiego pochodzenia zaczęli zakładać stowarzyszenia i organizować się, a trudne

maghrebskiej pisanej po francusku oraz pewną unikatowość w ramach literatury francuskiej, eksponował jej charakterystyczne elementy²⁰. Podstawową cechą odróżniającą tę literaturę jest oczywiście podejmowana tematyka, ale i prosty, potoczny styl, język, który nie sili się na górnolotność, bezpośredni, czasem wulgarny. Autorzy używają określeń wywiedzionych ze slangu, odmalowując wiernie, niemal naturalistycznie, rzeczywistość i wprowadzając do kanonu literackiego nowe słowa, powstałe w omawianych grupach społecznych, dla nich charakterystyczne, często mające korzenie w języku arabskim czy językach berberskich, na przykład kabylskim²¹. Można oczywiście polemizować z przekonaniem o wyłonieniu się mikrogatunku i utożsamiać zjawisko z mikroliteraturą czy też literaturą mniejszościową²², te rozważania jednak wymagają licznych narzędzi analizy procesów postkolonialnych, w związku z czym nie będą tu rozważane.

Warto natomiast wskazać, że pionierem tego rodzaju literatury był Mehdi Charef. Zadebiutował powieścią *Le thé au harem d'Archi Ahmad*, wydaną w 1983 roku. Pisał w niej otwarcie o swojej kryminalnej przeszłości, rzeczywistości młodzieży w osiedlach, na przedmieściach wielkich miast, gdzie w czynszowych blokowiskach (fr. HLM) są powszechne: przemoc, narkotyki, bezrobocie i ubóstwo. W książce, jak w życiu, mieszają się języki i nacje, uwidocznia się brak perspektyw, wszechobecny marazm, bezrobocie i nieustanne wątpliwości dotyczące własnej tożsamości. Powieść Charefa doczekała się też ekranizacji, zapoczątkowując nurt kina zaangażowanego Beurów, obrazującego poimigranckie realia życia.

Kolejno powstawały powieści: *La noche des fous* autorstwa Mohanda Mouniego w 1990 roku i *Vivre au paradis: d'une oasis à un bidonville* Brachima Benaichy z 1992 roku; z kolei Kettane Naceur, zaangażowany działacz społeczny wywodzący się z ruchu Beurów, w powieści *Le sourire de Brahim* z 1985 roku szeroko opisywał Algierię i jej złożone relacje z Francją. Na uwagę zasługuje też powieść Leïli Sebbar *J.H. cherche âme soeur* z 1987 roku, dotycząca dojrzewania w środowisku imigracyjnym.

Koniec pierwszego dwudziestolecia XXI wieku przyniósł jednak zmianę w postrzeganiu omawianej literatury przez samych twórców. Minęło już bowiem ponad 30 lat od zdarzeń, które zainspirowały nurt artystyczny Beurów we Francji. W tym czasie termin *beur* nabrał znaczenia pejoratywnego, ponieważ podkreśla odmienność ludności pochodzącej z Maghrebu i o ile w latach osiemdzie-

położenie stało się dla nich inspiracją i uczynili z niego temat różnorodnej twórczości artystycznej. Zob. M. Widy-Behiesse, *Współczesna kultura arabsko-muzułmańska w Europie — wybrane aspekty*, „Przegląd Europejski” 3 (33), 2014, s. 89.

²⁰ J. Zemrani, *Le Roman beur est-il un tout-venant de la littérature maghrébine?*, „Algerie, Literature, Action” 93–94, 2005.

²¹ Język kabylski należy do grupy języków berberskich, używany przez około 6 milionów ludzi, przede wszystkim w Kabylii (północno-zachodnia część Algierii), ale także w wielkich miastach Algierii oraz we Francji (około 1 miliona użytkowników).

²² Por. H. Duć-Fajfer, *Mniejszości piszą — projekt (nie)możliwy*, „Litteraria Copernicana” 2 (30), 2019, s. 24.

siątych XX wieku nie budziło to kontrowersji, o tyle dziś ludność ta identyfikuje się wyłącznie ze społeczeństwem francuskim i podkreślanie jej odrębności wywołuje sprzeciw. Artyści zaś czują, że powinni być uznani za przedstawicieli społeczeństwa francuskiego, tworzących nową kulturę francuską. To przekonanie zainspirowało część z nich do podjęcia inicjatywy *Qui fait la France?*. W 2007 roku grupa pisarzy zaangażowanych społecznie, mających korzenie w imigracji, zdecydowała o powołaniu kolektywu, w którego skład weszli: Dembo Goumane, Mabrouck Rachedi, Jean-Eric Boulin, Samir Ouazene, Habiba Mahany, Khalid El Bahji, Thomté Ryam, Karim Amellal, Faïza Guene i Mohamed Razane. Ten ostatni w jednym z wywiadów wyjaśniał genezę i cel istnienia kolektywu. Zbiera on bowiem pisarzy, którzy pochodzą z różnych środowisk, mają różne doświadczenia, ale łączy ich działalność literacka i cel tworzenia literatury, opowiadanie rzeczywistości — jak mówi, bliskie literaturze Stendhala: „powieść to jest zwierciadło przechadzające się po gościńcu. To odbija lazur nieba, to błoto przydrożne kałuży”²³. Realizm ma sprawić, że zwykli ludzie zainteresują się literaturą, ma ona być użyteczna, zaangażowana, polityczna i silnie demokratyczna²⁴. Kolektyw wydał książkę, na którą składają się opowiadania poszczególnych autorów, a tematyka i styl są zgodne z założeniami inicjatywy²⁵. Oznacza to, że znajdziemy tu nowele ukazujące biedę, przestępczość, brutalność policji ilustrowaną podczas zatrzymania i osadzenia w areszcie jednego z bohaterów oraz inne obrazy nierównego traktowania i przedstawiające faktyczny podział na różne kategorie obywateli, mimo że teoretycznie wszyscy powinni być równi. Język narracji jest prosty, bezpośredni, czasem wulgarny i bliski „poetyce ulicy”.

Razane przedstawia swego rodzaju manifest odnowionej literatury, gdy jeden z bohaterów opowiadania *Au loin, près de nous* mówi:

Gdzieś niedaleko, na konferencji literatów wypowiedź młodego mężczyzny z Demokratycznych Panter nabiera rozmachu: nadszedł czas na złość, nadszedł czas, by powiedzieć tym maminsynkom, którzy odbierają nam perspektywy, żeby poszli do diabła. Dzisiaj, bardziej niż kiedykolwiek, literatura musi wyjść z zamknięcia, nie może być słodka i delikatna, ma być wściekła, waleczna, rozjuszona... zbyt wielu cierpi, a literatura ma mówić o tym cierpieniu²⁶.

Podobna inicjatywa stała się dziełem Michela Le Brisa i Jeana Rouauda, którzy w „Le Monde — Livres” opublikowali manifest *Pour une «literature-monde» en français*, podpisany przez 44 współczesnych twórców. Manifest wieszczy zakończenie prymatu frankofonii, która zakładała, że wyłącznie jeśli autor pozbędzie się własnego bagażu, charakterystycznej, lokalnej tożsamości i stanie się „franko-Francuzem”, jego literatura, często skupiona na samej sobie, ma szansę zasłużyć

²³ Stendhal, *Czerwone i czarne*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1948, s. 164.

²⁴ *Qui fait la France?*, „Fumigène” 29.10.2007, <https://bit.ly/3eCsrRU> (dostęp: 7.02.2020).

²⁵ *Qui fait la France, Chroniques d'une société annoncée*, Paris 2007.

²⁶ Przekład własny autorki. Tekst opowiadania w języku angielskim dostępny na <https://intranslation.brooklynrail.org/french/so-far-so-close-by/> (dostęp: 7.02.2020).

na miano literatury, a sam autor na uznanie²⁷. Manifest wskazuje też, że w Wielkiej Brytanii czerpanie ze świata do brytyjskiego dorobku literackiego nastąpiło wraz z pokoleniem „ludzi przetłumaczonych”²⁸ — twórców poimigracyjnych, urodzonych w Anglii, którzy nie czują nostalgicznej tęsknoty za krajem pochodzenia, ale czerpią z dwóch światów, z dwóch rzeczywistości, „siedzą na dwóch krzesłach” i tworzą „nowy świat”, korzystając z własnej, złożonej tożsamości.

Brytyjska literatura tworzona przez muzułmanów rozwijała się jednak zupełnie inaczej. Wydaje się, że wynika to z bardziej otwartego podejścia środowiska literackiego do wielokulturowości społeczeństwa. Za pioniera należy uznać Salmana Rushdiego, który zdobył największy rozgłos dzięki *Szatańskim werse- tom*, książce obrazoburczej dla muzułmanów, metaforycznie obrazującej rodzinę Mahometa — proroka islamu — jako trudniącą się prostytutką. Reakcja konserwatywnych muzułmanów na tę powieść zwróciła uwagę całego społeczeństwa, a spektakularne publiczne palenie jej egzemplarzy uznaje się za istotny moment w procesie uwidoczniania się społeczności muzułmańskich w krajach Zachodu.

Ciekawą alternatywą dla jego literatury jest twórczość Hanifa Kureishiego, scenarzysty, autora opowiadań i powieści. Pierwsza z nich, *Budda z przedmieścia* (1990), zawiera elementy autobiograficzne i traktuje o radzeniu sobie ze złożoną tożsamością, z kolei *Czarny album* z 1995 roku rozprawia się z zagadnieniami fundamentalizmu muzułmańskiego z jednej strony, i wolności słowa — z drugiej; porusza zatem wątki, które będą aktualne jeszcze wiele lat później. Większość jego opowiadań i powieści została zekranizowana²⁹.

Wątek islamu i życia w Europie podejmuje w swej twórczości Leila Aboulela, Brytyjka pochodząca z Sudanu. Uznana literatka w swoich powieściach obrazuje i poddaje krytyce zarówno dyskurs wpisujący się w orientalizm w saidowskim ujęciu, jak i islamizm³⁰. Swoje przekonania i poglądy prezentuje między innymi w przełożonej na język polski powieści *Minaret*³¹.

W kontekście zagadnień tożsamościowych muzułmanów poruszanych w literaturze europejskiej na szczególną uwagę zasługuje Najat El-Hachmi, która mieszka i tworzy w Hiszpanii, pochodzi z Maroka, a za swoją pierwszą powieść otrzymała prestiżową nagrodę Prix Ramon Llull. W powieściach *L'últim patriarca*³² i *La filla estrangera*³³ opisuje rozdarcie między tradycją społeczeństw kraju pochodzenia a wartościami społeczeństwa przyjmującego. Dotyka też trudnej kwe-

²⁷ *Pour une «littérature-monde» en français*, „Le Monde” 15.03.2007, <https://bit.ly/3wSCKY2> (dostęp: 7.02.2020).

²⁸ Por. *ibidem*.

²⁹ Hanif Kureishi, British Library, <https://bit.ly/3hNs0Gj> (dostęp: 7.02.2020).

³⁰ T. Steiner, *Strategic Nostalgia, Islam and Cultural Translation in Leila Aboulela's "The Translator" and "Coloured Lights"*, „Current Writing: Text and Reception in Southern Africa” 20, 2008, nr 2.

³¹ L. Aboulela, *Minaret*, Warszawa 2009.

³² N. El-Hachmi, *L'últim patriarca*, Barcelona 2008.

³³ N. El-Hachmi, *La filla estrangera*, Barcelona 2015.

stii adaptacji młodego pokolenia imigrantów w Europie Zachodniej, której sama miała okazję doświadczyć. By w pełni zaprezentować rozważania literackie autorki na temat tożsamości, należy dodać, że utwory zostały napisane w języku katalońskim, a nie hiszpańskim, co dowodzi, jak bardzo twórczość autorki przesiąknięta jest lokalną tradycją i wartościami ważnymi dla środowiska przyjmującego.

Podobną tematykę poruszają też pisarki niemieckie pochodzenia tureckiego, jak Seyran Ateş czy Necla Kelek, ale ich literaturę należałoby raczej traktować jako uczestniczącą w szerszym nurcie literatury feministycznej i pod tym kątem warto ją przeanalizować, co jednak nie mieści się w ramach tego artykułu.

Komiks

Początkowo komiks był niedocenianą, a wręcz trywializowaną formą sztuki, jednak obecnie studia nad nim rozwijają się i czerpią z coraz większej puli odniesień³⁴. Obserwując działalność naukową ukierunkowaną na badanie komiksów, można odnieść wrażenie, że przeżywa ona swój rozkwit³⁵. Do ich opisu stosuje się metodologię interdyscyplinarną z elementami językoznawstwa, literaturoznawstwa, kulturoznawstwa³⁶, badania mediów, w tym badania nad obrazem i przekazem, oraz metody badań socjologicznych i antropologicznych.

Komiksy odgrywają podwójną rolę w zbiorowej wyobraźni — z jednej strony są naiwnymi historiami dla młodych odbiorców, z drugiej zaś postrzegane są jako środek służący uchwyceniu i wzmocnieniu ideologicznego przekazu. Naukowcy podkreślają ideologiczne przesłanie komiksów³⁷. Szczególnie silnej krytyce poddaje się fakt kreowania superbohaterów, którzy jedynie siłą i przemocą rozwiązują konflikty³⁸.

Pierwszym muzułmańskim superbohaterem komiksu stworzonym na Zachodzie był wykreowany przez Omara Tahana — w 1944 roku w amerykańskim studiu Bomber Comics — Kismet. Głównym bohaterem tej publikacji był Algierczyk walczący z nazistami na południu Francji. Potrafił przewidywać przyszłe zdarzenia, co stanowiło o jego wyjątkowości i dawało mu przewagę w stosun-

³⁴ B. Beaty, *Introduction*, „Cinema Journal” 50, 2011, nr 3, s. 106–107.

³⁵ Por. *Critical Approaches to Comics: Theories and Methods*, red. M.J. Smith, R. Duncan, New York-London 2012; R.C. Harvey, *The Art of the Comic Book: An Aesthetic History*, Jackson 1996. Dodatkowo obszerna bibliografia dotycząca studiów nad komiksem zob. <http://www.internationalcomicartsforum.org/comics-studies-bibliography-2020.html> (dostęp: 16.02.2020) oraz seria wydawnictwa Routledge.

³⁶ *More Critical Approaches to Comics: Theories and Methods*, red. M.J. Brown, R. Duncan, M.J. Smith, New York 2020, s. 1–2.

³⁷ M. McAllister, E.H. Sewell, I. Gordon, *Comics and Ideology*, New York 2001, za: *More Critical...*, s. 12.

³⁸ S. Orme, *Femininity and Fandom: The Dual-Stigmatisation of Female Comic Book Fans*, „Journal of Graphic Novels and Comics” 7, 2016, nr 4, s. 403–416, za: *More Critical...*, s. 13.

ku do wrogów. Bohater nie miał pogłębionej osobowości, a cechy muzułmańskie określono dość powierzchownie, dzięki temu jednak udało się uniknąć orientalizowania bohatera³⁹.

Wzrost zainteresowania komiksami oraz zakorzenianie się ich w ramach kultury popularnej sprawia, że i muzułmanie coraz częściej sięgają po tę formę ekspresji artystycznej. Opowieści komiksowe powstają zarówno w krajach muzułmańskich, jak i wśród zachodnich muzułmanów. Znana szerokiemu gronu odbiorców Marjane Satrapi i jej *Persepolis* to tylko jeden z przykładów tego rozwijającego się trendu.

W 2006 roku Kuwejczyk Naif al-Mutawa, zainspirowany komiksami Marvela, przygotował serię pod tytułem „99”⁴⁰ — nazwa odnosi się do 99 imion, a zarazem atrybutów Allaha. Wszyscy nastoletni bohaterowie są obdarzeni mocą, a każda z nich pochodzi od jednego z 99 imion bożych, przy czym użycie mocy ma służyć wyłącznie zwalczaniu zła. Pośród bohaterów znajdziemy: obdarzonego nadludzką siłą Saudyjczyka Jabbara czy żyjącą w Londynie Pakistankę Hadię oraz wielu innych.

Komiks ukazuje się równoległe po arabsku i angielsku, a od 2009 roku także po francusku. Firma Teskheel Media Group co roku sprzedaje około miliona egzemplarzy. Warto podkreślić, że twórca, znanego wśród muzułmanów na całym świecie, komiksu, znajdował się przez trzy lata (2009–2011) na liście 500 najbardziej wpływowych wyznawców islamu⁴¹.

W 2010 roku wydano pierwszy powstały we Francji komiks *Muslim Show*. Przedstawia on zdarzenia zaczerpnięte z życia codziennego francuskich muzułmanów. Tworzy swego rodzaju galerię charakterystycznych postaci i zajęć, wywiedzionych bezpośrednio z muzułmańskiej rzeczywistości. Komiks tryska humorem, nie przekraczając jednocześnie granic dobrego smaku i, mimo stosowanej ironii, nigdy nie obraża uczuć religijnych muzułmanów⁴². Celem, jaki przyświecał twórcom — Noredine’owi Allamowi i Gregowi Blondinowi — było propagowanie umiarkowanego islamu i łagodzenie trudnych tematów, takich jak dyskryminacja, rasizm czy przestępczość, poprzez zastosowanie łagodnego humoru. Podobna tematyka inspiruje muzyków.

³⁹ M.A. Rhatt, *Representations of Islam in United States Comics, 1880–1922*, London 2020, s. 34; L. Pennington, *15 Muslim Characters In Comics You Should Know*, Comic Book Resources (CBR) 3.02.2017, <https://bit.ly/2VQ8mAQ> (dostęp: 19.02.2020).

⁴⁰ Por. K. Górak-Sosnowska, M. Moroz, *Muzułmańscy superbohaterzy: „The 99” na tle innych komiksów*, [w:] *Kultura popularna na Bliskim Wschodzie*, red. K. Górak-Sosnowska, K. Pachniak, Warszawa 2013, s. 282–293.

⁴¹ M. Widy-Behiesse, *op. cit.*, s. 93.

⁴² Ch. Monnot, *France: l’humour musulman en bande dessinée — à propos de Muslim’show: le mois sacré du ramadan*, Religioscope 16.08.2010, <https://bit.ly/3kBISt9> (dostęp: 21.06.2021).

Muzyka

Muzyka w świecie muzułmańskim jest dość różnorodna i znajduje tam swe korzenie wiele cenionych rodzajów brzmienia. Tradycyjna muzyka i instrumenty różnią się jednak znacznie od tych zachodnich, dlatego też przemieszanie stylów, instrumentów, tradycji daje efekt świeżości, przy czym „transfer” dokonuje się w obie strony. O ile muzyka Wschodu przenika do dorobku kulturowego Zachodu, o tyle stylistyka zachodnia zostaje również wykorzystana do realizowania tradycyjnych form muzycznych cywilizacji muzułmańskiej, czego przykładem jest naszid — tradycyjna muzyka religijna, która w nowej, zachodniej wersji czerpie z „lekkiego” popu.

Naszid zyskał popularność wśród zachodnich muzułmanów za sprawą Cata Stevensa, znanego brytyjskiego piosenkarza, który przeszedł na islam i przybrał imię Youssuf Islam, a w swojej twórczości skupił się na wychwalaniu Boga. Jednocześnie na zachodniej scenie muzycznej zaistnieli Sami Yusuf i Maher Zain — obaj są młodymi Europejczykami, o korzeniach bliskowschodnich i na wzór zachodnich idoli nastolatek aksamitnym głosem, przy akompaniamencie kołyszącej muzyki, wychwalają Boga i wskazują, jakie działania i postępowanie są mu miłe. Swoją działalnością przyczyniają się zatem do rozpowszechniania wśród młodych ludzi etyki i moralności zgodnej z doktryną teologiczną islamu.

Dorobek kultury Zachodu i tematyka religijna — islamu — przenikają się także w ramach religijnego hip-hopu, rapu, i w tym przypadku modna zachodnia oprawa artystyczna służy za element uatrakcyjniający przekaz i artykułowane potrzeby religijne muzułmanów. Ostatnio popularnością cieszą się też reinterpretacje znanych i modnych piosenek z wykorzystaniem innego tekstu, wpisującego się w ideologię lub przekaz artysty. W takiej działalności specjalizuje się między innymi grupa Deen Squad z utworem *Madina oh na na!*, oryginalnie *Havana oh la la*. Duet pochodzi z Kanady, tam też członkowie utworzyli zespół, który wykonuje halal rap/halal hip-hop — wokalista pragnie dać młodym ludziom możliwość jednoczesnego uczestniczenia w religii, pełnej kontemplacji Boga i udziału w charakterystycznym dla młodych zainteresowaniu muzyką⁴³. W przerobionym hicie artyści śpiewają o Bogu i Mahomecie — jego proroku — oraz o znaczeniu miasta Medyna dla muzułmanów, refren zaś zachęca do modlenia się. W oryginalnie śpiewanym przez Camillę Cabello pobrzmiewa tęsknota za Hawaną i miłość do mężczyzny, w wersji zaprezentowanej przez zespół Deen Squad wskazuje się na uniwersalną miłość do Boga, a tęsknota dotyczy Medyny, drugiego najświętszego miasta islamu, w którym mieszkał i którym administrował prorok islamu — Mahomet.

⁴³ *Jae Deen on Writing Out The Qur'an, Muslim Influencers and Deen Squad Controversy*, The Muslim Vibe (TMV) 10.12.2018, <https://bit.ly/3BjJcK6> (dostęp: 10.02.2020).

Ten rodzaj religijnej, „uduchowionej” muzyki współczesnej wydaje się w pewnej mierze realizować postulaty wskazywane przez Zauadiego, który — o czym była już mowa — w religijnym uwielbieniu tego, co niematerialne, boskie, upatruje głównej cechy, a wręcz wartości kultury.

Ciekawym i godnym oddzielnych badań elementem kultury mużułmańskiej na Zachodzie są produkty kultury masowej łączące wątki równości kobiet i mężczyzn, kulturowej interpretacji gender i religii mużułmańskiej, najczęściej wyrażane z użyciem „zachodnich” form i stylistyki przekazu. Jednym z barwnych przykładów takiej twórczości są osiągnięcia artystyczne Mony Haydar, Amerykanki pochodzącej z Syrii, która w tekstach swoich piosenek porusza zagadnienia dotyczące mużułmanek, wzywa społeczeństwa zachodnie do poszanowania dziedzictwa mużułmańskiego i tradycji, a jednocześnie przedstawia wyznawczyń islamu jako kobiety wyzwolone, samostanowiące i niezależne. Tak też kreuje swój obraz, czym może dawać przykład i stawać się wzorem dla identyfikujących się z nią mużułmanek. W tym kontekście warto przywołać piosenkę utrzymaną w stylu hip-hop, zatytułowaną *Hijabi*, w której wskazuje się, że jest wiele mużułmanek realizujących się w życiu na wiele sposobów, dowodząc w ten sposób swojej podmiotowości — to ich wyborem jest noszenie mużułmańskiej chusty.

Nieco inny charakter ma gatunek, który zawitał na Zachód wraz z imigracją algierską. *Rai* wywodzi się z Oranu w Algierii, a jego nazwę z języka arabskiego można przełożyć jako „opinia”. Tradycyjnie, jeszcze w XX wieku, szajchowie (starcy) śpiewali *rai* podczas prywatnych uroczystości, ślubów i obrzezania. Poruszali różną tematykę, bliskie były im wątki religijno-mistyczne w dość sentymentalnym stylu. Zmianę przyniosły kolejne dziesięciolecia XX wieku — od początku lat trzydziestych nieustannie powiększała się liczebność ubogich społeczności miejskich. Nowe okoliczności przymuszały kobiety do podejmowania działalności zarobkowej. Niekiedy decydowały się one na pracę w kabaretach i innych niegodnych, z punktu widzenia tradycyjnych społeczeństw, przybytkach. Wtedy też zapożyczyły styl szajchów i uczyniły z niego środek wyrazu dla kwestii społecznych i relacjonowania trudów życia miejskiej biedoty. Zmieniała się docelowa grupa społeczna i tematyka, a zatem i charakter muzyki. *Rai* stał się gatunkiem muzycznym popularnym wśród niższych grup społecznych, czasem wręcz mówi się o marginesie społecznym. Dla odróżnienia od szajchów (starców) nowi twórcy nazywali siebie *cheb*, czyli młodzi. Ze względów praktycznych z czasem zrezygnowano z długiego muzycznego wstępu, co więcej, dość szybko zaznaczył się też wpływ muzyki zachodniej. Do tradycyjnej oprawy muzycznej dodano nowe instrumenty, a artyści chętnie wplatali w swoje utwory osiągnięcia najnowszych technologii. *Rai* stał się sposobem wyrażania sprzeciwu wobec kolonializmu, a później dyktatury politycznej i obyczajowej⁴⁴. Z czasem gatunek zyskał popularność przede

⁴⁴ N. al-Taee, *Running with the Rebels: Politics, Identity, and Sexual Narrative in Algerian Rai*, „Echo” 5, 2003, nr 1, s. 5–6, <https://bit.ly/2V1T7Vi> (dostęp: 21.06.2021).

wszystkim w rodzimej Algierii, ale i w innych krajach Maghrebu, gdyż odpowiadał na bardzo podobne potrzeby społeczne.

Wraz z imigracją *rai* dotarł do Francji — w 1986 roku w Bobigny pod Paryżem odbył się pierwszy w Europie festiwal muzyki *rai*, ale triumf gatunku przypada na 1992 rok, kiedy francuskie listy przebojów podbiła piosenka Khaleda *Didi*⁴⁵. Od tego czasu *rai* przechodzi nieustanne metamorfozy na skutek synkretyzmu z popularnymi gatunkami, jak R'n'B czy hip-hop. Legendarni stali się już tacy wykonawcy jak Khaled, Cheb Mami czy zmarły w 2018 roku Rachid Taha. Warto wskazać, że ten ostatni nie pozostał wierny orańskiemu gatunkowi; eksperymentował z muzyką elektro, rockiem, a nawet francuską *variété*. W jego twórczości na wielu poziomach realizuje się dyfuzja kulturowa, którą obrazuje w zasadzie większość omówionego tu dorobku artystycznego⁴⁶.

Podsumowanie

Kultura popularna definiowana jest często jako produkt, przedmiot konsumpcji, a doświadczenie kulturalne staje się aktem konsumpcjonizmu. Dzieje się tak między innymi dlatego, że dociera ona do dużej liczby odbiorców.

Konsumpcja kultury masowej wpisana jest w swej przeważającej części w wolny czas doby obecnej. Wolny czas doby obecnej jest nie tylko demokratycznym rozszerzeniem swobody czasowej, która była dawniej przywilejem klas panujących. [...] Czas pracy, ujęty w ramy sztywnego, stałego, niezależnego od pór roku, rozkładu godzin, został ograniczony pod wpływem ruchu związkowego i zgodnie z logiką ekonomiki. Ta zaś, wciągając powoli pracowników w obręb swojego rynku, zmuszona jest zapewnić im nie tylko czas na wypoczynek i odzyskanie sił, ale i czas na konsumpcję⁴⁷.

Intensywny rozwój kultury popularnej tworzonej przez środowiska muzułmańskie na Zachodzie i na potrzeby tego środowiska dowodzi przede wszystkim, że jest na nią zapotrzebowanie, a to z kolei prowadzi do konstatacji, że muzułmanie na Zachodzie wpisują się i podlegają tym samym prawom rządzącym nakręcaniem spirali konsumpcjonizmu. Wzrasta liczba muzułmanów, wtapiają się oni w społeczeństwa przyjmujące, funkcjonują według tych samych schematów czasu pracy, czasu uświęconego i czasu wolnego, a w konsekwencji adaptują też etykę tego czasu wolnego. W ten sposób kultura popularna zachodnich muzułmanów — jak kultura masowa u Edgara Morina — „wypełnia czas wolny [...] kieruje poszu-

⁴⁵ Por. M. Widy, *Życie codzienne w muzułmańskim Paryżu*, Warszawa 2005, s. 138–139.

⁴⁶ Więcej uwagi relacji między muzyką (hip-hopem) a społecznością muzułmańską, szczególnie we Francji, poświęca M. Moch, *Language, Migration and Globalization: French Hip-Hop Versus Arabic Diaspora Hip-Hop*, [w:] *Moving Texts, Migrating People and Minority Languages*, red. M. Borodo, J. House, W. Wachowski, Singapore 2017, s. 41–55. Na temat relacji między islamem, hip-hopem i zagadnieniami rasowymi w USA zob. S.A. Khabeer, *Muslim Cool: Race, Religion, and Hip Hop in the United States*, New York 2016.

⁴⁷ E. Morin, *Kultura czasu wolnego*, [w:] *Antropologia kultury...*, s. 555.

kiwanie jednostkowego dobra w stronę czasu wolnego i, co więcej, nasycza czas wolny treściami kulturowymi, tak że staje się on stylem życia⁴⁸. Wspomniane poszukiwanie jednostkowego dobra w omawianych wytworach kultury wiąże się jednak z przepracowywaniem zagadnień tożsamościowych, życia w warunkach mniejszościowych, orientalizmu, postkolonializmu, a twórcy poimigracyjni poszukują wciąż i wypracowują przestrzeń dla swojej twórczości, poszerzając ramy, granice kultur narodowych czy szerzej — kultury zachodniej.

Na przykładzie literatury widać, że dorobek państw zachodnich wzbogacany jest od lat udziałem pisarzy o korzeniach imigracyjnych, zwanych w Wielkiej Brytanii „ludźmi przetłumaczonymi”, tam też zdobywają należne im uznanie i wpisują się w główny nurt literatury narodowej. We Francji, mimo że od rozwija się tam literatura postimigracyjna, do niedawna zwana literaturą Beurów, teraz postulowana jako *littérature-monde en français*, a autorzy wciąż muszą szukać sposobów na zaistnienie w ramach literatury francuskiej. Czują się sytuowani w pewnej niszy, poza literaturą narodową.

Reasumując, można wskazać, że artyści utożsamiani z mniejszościami muzułmańskimi na Zachodzie w pełni wpisują się w jego kulturę. Poszerzają jej granice i horyzonty o nowe elementy, czasem egzotyczne, nieznanne. Przyglądają się cywilizacji zachodniej z nieco innej perspektywy: osób z wewnątrz i z zewnątrz jednocześnie, znających na wskroś realia społeczeństw zachodnich i ich wartości oraz wyobrażeń o samych sobie. Patrzą i komentują, czasem z perspektywy ludzi nie w pełni zaakceptowanych — takich, którym wciąż wytyka się inność. W konsekwencji ich twórczość konfrontuje społeczeństwa Zachodu z własną obłądą, słabością, a czasem pobudza do działania.

Jednocześnie warto powtórzyć, że konsekwentny, wieloletni rozwój kultury popularnej tworzonej przez muzułmanów, i często z myślą o nich, wskazuje na zakorzenienie się tych grup na Zachodzie, i co ważniejsze: podleganie procesom charakterystycznym dla zachodnich społeczeństw ponowoczesnych, jak tworzenie etyki czasu wolnego, konsumpcjonizm i wpisanie kultury w tenże. Tematyka twórczości i działalności artystycznej jest coraz szersza, niemniej często porusza zagadnienia tożsamości, życia w warunkach mniejszościowych, miejsca oraz roli religii i przynależności etnicznej w życiu na Zachodzie, zagadnień równościowych czy dylematów etycznomoralnych. Artyści i odbiorcy wykorzystują sztukę do regulowania zagadnień własnej tożsamości, zarówno jednostkowej, jak i zbiorowej. Podobnie rzecz się ma w twórczości filmowej, która jest bardzo istotnym i charakterystycznym elementem kultury popularnej. Materiał badawczy okazał się jednak zbyt obszerny, by w ramach jednego artykułu zająć się też kinematografią, ta bowiem prezentuje się imponująco, jeśli wziąć pod uwagę osiągnięcia ludzi kina spośród zachodnich muzułmanów. Wymaga ona zatem szerokiego, odrębnego opracowania.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 557.

Bibliografia

Teksty

- Aboulela L., *Minaret*, Wydawnictwo Remi, Warszawa 2009.
Koran, przeł. J. Bielawski, PIW, Warszawa 1983.
Stendhal, *Czerwone i czarne*, przeł. T. Boy-Żeleński, Książka, Warszawa 1948.

Opracowania

- Akroun M., *Essais sur la pensée islamique*, Maisonneuve et Larose, Paris 1973.
Beaty B., *Introduction*, „Cinema Journal” 50, 2011, nr 3, s. 106–110.
Critical Approaches to Comics: Theories and Methods, red. M.J. Smith, R. Duncan, Routledge, New York-London 2012.
Duć-Fajfer H., *Mniejszości piszą — projekt (nie)możliwy*, „Litteraria Copernicana” 2 (30), 2019, s. 11–49.
Dziekan M.M., *Orientalistyka między „tradycyjną” filologią a potrzebami współczesności. W poszukiwaniu metodologii orientalistyki*, „Przegląd Orientalistyczny” 2014, nr 1–2, s. 3–14.
El-Hachmi N., *La filla estrangera*, Edicions 62, Barcelona 2015.
El-Hachmi N., *L’últim patriarca*, Editorial Planeta, Barcelona 2008.
Górak-Sosnowska K., Moroz M., *Muzułmańscy superbohaterzy: „The 99” na tle innych komiksów*, [w:] *Kultura popularna na Bliskim Wschodzie*, red. K. Górak-Sosnowska, K. Pachniak, Difin, Warszawa 2013, s. 282–294.
Guidère M., *L’islamologie appliquée. Principes et méthodes*, L’Harmattan, Paris 2017.
Harvey R.C., *The Art of the Comic Book: An Aesthetic History*, University Press of Mississippi, Jackson 1996.
Islam and Popular Culture, red. K. van Nieuwkerk, M. LeVine, M. Stokes, University of Texas Press, Austin 2016.
Khabeer S.A., *Muslim Cool: Race, Religion, and Hip Hop in the United States*, New York University Press, New York 2016.
Macdonald D., *Teoria kultury masowej*, [w:] *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. G. Godlewski et al., Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, s. 543–554.
McAllister M., Sewell E.H., Gordon I., *Comics and Ideology*, Peter Lang Inc., International Academic Publishers, New York 2001.
Moch M., *Language, Migration and Globalization: French Hip-Hop Versus Arabic Diaspora Hip-Hop*, [w:] *Moving Texts, Migrating People and Minority Languages*, red. M. Borodo, J. House, W. Wachowski, Springer, Singapore 2017, s. 41–51.
More Critical Approaches to Comics: Theories and Methods, red. M.J. Brown, R. Duncan, M.J. Smith, Routledge, New York 2020.
Morin E., *Kultura czasu wolnego*, [w:] *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. G. Godlewski et al., Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, s. 555–562.
Orme S., *Femininity and Fandom: The Dual-Stigmatisation of Female Comic Book Fans*, „Journal of Graphic Novels and Comics” 7, 2016, nr 4 2016, s. 403–416.
Orientalistyka. Rozważania o nauce, red. S. Surdykowska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015.
Qui fait la France, *Chroniques d’une société annoncée*, Stock, Paris 2007.

- Reeck L., *La littérature beur et ses suites. Une littérature qui a pris des ailes*, „Hommes & migrations” 2012, nr 1295, s. 120–129.
- Rhett M.A., *Representations of Islam in United States Comics, 1880–1922*, Bloomsbury, London 2020.
- Robins K., *Interrupting Identities: Turkey/Europe*, [w:] *Questions of Cultural Identity*, red. S. Hall, P. du Gay, Sage Publications, London 1996, s. 61–86.
- Steiner T., *Strategic Nostalgia, Islam and Cultural Translation in Leila Aboulela’s “The Translator” and “Coloured Lights”*, „Current Writing: Text and Reception in Southern Africa” 20, 2008, nr 2, s. 7–25.
- Storey J., *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalisation*, Blackwell Publishing, Malden-Oxford-Berlin 2003.
- Storey J., *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, przeł. i red. J. Barański, Wydawnictwo UJ, Kraków 2003.
- Widy M., *Życie codzienne w muzułmańskim Paryżu*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2005.
- Widy-Behiesse M., *Współczesna kultura arabsko-muzułmańska w Europie — wybrane aspekty*, „Przegląd Europejski” 3 (33), 2014, s. 87–103.
- Zauadi M., *Fi-d-dalalat al-mitafzikijja li-r-rumuz as-sakafijja*, „Ālam al-fikr” 25, 1997, nr 3, s. 11–23.
- Zemrani J., *Le Roman beur est-il un tout-venant de la littérature maghrébine?*, „Algerie, Literature, Action” 93–94, 2005, s. 78–83.

Źródła internetowe

- Al-Mutawwa N., *Superheroes Inspired by Islam*, [wykład na konferencji] TEDGlobal 2010, lipiec 2010, TED, <https://bit.ly/2T1QsVL> (dostęp: 5.02.2020).
- Al-Tae N., *Running with the Rebels: Politics, Identity, and Sexual Narrative in Algerian Rai*, „Echo” 5, 2003, nr 1, <https://bit.ly/2V1T7Vi> (dostęp: 21.06.2021).
- Canada Population 2020, Europe’s Growing Muslim Population*, Pew Research Center 29.11.2017, <https://pewrsr.ch/2UvTU0u> (dostęp: 5.02.2020).
- Europe’s Growing Muslim Population*, Pew Research Center 29.11.2017, <https://pewrsr.ch/3zjrZ2T> (dostęp: 5.02.2020).
- Hanif Kureishi*, British Library, <https://bit.ly/3hNs0Gj> (dostęp: 7.02.2020).
- Jae Deen on Writing Out The Qur’an, Muslim Influencers and Deen Squad Controversy*, The Muslim Vibe (TMV) 10.12.2018, <https://bit.ly/3BjCkG> (dostęp: 10.02.2020).
- Mohamed B., *New Estimates Show U.S. Muslim Population Continues to Grow*, Pew Research Center 3.01.2018, <https://pewrsr.ch/3rn3oXS> (dostęp: 19.02.2020).
- Monnot Ch., *France: l’humour musulman en bande dessinée — à propos de Muslim’show: le mois sacré du ramadan*, Religioscope 16.08.2010, <https://bit.ly/3kBIST9> (dostęp: 21.06.2021).
- Pennington L., *15 Muslim Characters In Comics You Should Know*, Comic Book Resources (CBR) 3.02.2017, <https://bit.ly/2VQ8mAQ> (dostęp: 19.02.2020).
- Pour une «littérature-monde» en français*, „Le Monde” 15.03.2007, <https://bit.ly/3wSCKY2> (dostęp: 7.02.2020).
- Qui fait la France?*, „Fumigène” 29.10.2007, <https://bit.ly/3eCsrRU> (dostęp: 7.02.2020).

Evolution of Popular Culture Created by Muslims in Western Countries: From *Le thé au harem* *d'Archi Ahmed* to *Madina Oh na na!*

Summary

Muslims have been living in Western countries for several generations, and since the mid-1980s they have been creating their own culture, which is a syncretism of Western trends with their cultural and religious background of Muslim countries. Different forms of artistic expression are used to define or strengthen the creator's religious identity in the Western public space. Simultaneously, Western Muslim spectators create new forms of religiosity, based on consumerism and artistic experience.

