

Ičo Vidmar

Taspodnji:

Položaj nove glasbe, sesedanje klubov in scen na spodnjem Manhattnu v New Yorku

»*Nimate razumevanja za boemstvo.*«

Urednik Village Voica leta 1997 ob
nekajmesečnem protestu glasbenikov
proti vodstvu glasbenega kluba Arlene Grocery,
ki glasbenikom ni plačeval za nastope

¹ Brianu Enu je takšno produkcijo upravičeno očital prodorni ameriški glasbeni kritik Lester Bangs.

Ne New York

Britanski glasbenik in producerski guru Brian Eno je leta 1978 na kompilacijskem albumu *No New York* (v Združenih državah je izšel leta 1979) zbral mlade drzne skupine, ki so igrale po podzemnih klubih spodnjega Manhattna (*downtown*) in so odstopale od prevladujočih rockovskih in jazzovskih predstav o tem, kakšno godbo igrajo v New Yorku. Nekdanjega člana Roxy Music, producenta in poznejšega člana Talking Heads, ki se je razglašal za »antiglasbenika«, je po obisku niza koncertov na štiridnevem festivalu v klubu *Artist's Space* v Sohu dajala artistska omotica. V maniri glasbenega okuševalca gramofonskih hiš, ki je zadolžen za *artists & repertoire*, je prepričal založnika, da je izdal kompilacijo tam nastopajočih bendov, ki je sprožila kup nespornostim, mitizacij, zgrešenih predstav o glasbeni »sceni« na spodnjem koncu. Že izbor je bil posledica politikantstva in rivalstva med bendi. Končno so se na albumu skupaj znašli najstnica Lydia Lunch z bendom Teenage Jesus & The Jerks, saksofonist James Chance z The Contortions, DNA s kitaristom Artom Lindsayem in Mars. Na teh koncertih sta med drugimi s svojimi skupinami igrala tudi minimalistična skladatelja in kitarista Rhys Chatham in Glenn Branca, eksperimentatorja in tvorca bodočih kitarških simfonij, in deklški bend Theoretical Girls. Uho Angleža je ujelo vznemirljivo dogajanje in je potegnilo analogijo z ustvarjalnim načelom »naredi sam« v Angliji. Zgodovinska newyorška untergruntarska zvočna vez, ki se je poznala na pretirano »zapacani«¹ tonski produkciji albuma in izboru bendov, so bili The Velvet Underground.

Zunanji angleški pogled, ki je enotil heterogeno v naslovu, je vsemu navkljub v nečem zadel: res, ni (bilo) New Yorka kot enotne glasbene scene. Takrat so se teh »zmuzljivih« glasb,

glasbenih skupin, posameznikov in »scen« prijemala naslednja žanrska poimenovanja: najpogostejše *no wave* (antiparafraza »novega vala«), *artrock*, *punk jazz*, *funk punk*, *noise*, *off scena*. Vsekakor so poimenovanja glasbenih novinarjev, kritikov in samih glasbenikov razkrivala prikupno zmedo ob nastajajoči glasbeni estetiki. Toda obenem so imela zadostno pojasnjevalno moč. Impulz eksperimenta, radikalni amaterizem in glasbeniški križanci med popularnimi oblikami so med drugim pomenili, da so v nekaj majhnih glasbenih klubih v *downtownu* Manhattna skupaj nekaj časa nastopali pankovski bendi, radikalni jazzarji, funkovci, reggaejaši, salserji in improvizatorji.

Nekaj klubov, med njimi so bili The Mudd Club, Tier 3, Danceteria in Hurrah, je s prepustnimi programskimi politikami zbujalo vtis, da gre za čudoviti novi svet, na novo oblikovano sceno, ki podira vse glasbene in žanrske ločnice. Dodatno legitimnost so jim z nastopi podeljevale umetniške ikone, med njimi beatniški poet Allen Ginsberg in starosta newyorškega glasbeniškega obrobja Lou Reed. Simbioza med občinstvi, klubi in glasbeniki je bila kratkotrajna. Eklekticizem, estetski melanž, predvsem pa razpoznaven način zvenenja in glasbeniška drža so naslednji dve desetletji ostale značilnosti avtorskega kroga glasbenikov, ki je eksperimentiral, skladal, improviziral in uporabljal sodobne tehnologije. Pri tem jih ni omejeval moderni evropski strah pred »populizmom harmonij in melodij« in močnega ritemskega pulza. Zgoščeno oceno je z zgodovinske razdalje podal Ben Watson:

Najbolj progresiven dogodek v ameriški glasbi v osemdesetih letih je bil no wave, postpunkovska eksplozija na začetku desetletja v New Yorku, ki jo je navdahnil Ornette Coleman. Vsi so igrali z vsemi in glasbo je gnalo naprej. Harmolodika je zagrabila aleatoriko in svobode v improvizaciji ter jih povezala s funkcom, ki je bil populističen, surov in nedokončan; ravno nasprotno od osladne, blagovne skulirnosti diska, jazza in fuzije. Toda razblinil se je kot podzemna jedrska eksplozija. Njegovi vplivi so bili seizmični, toda čedalje bolj konservativni množični mediji so utajili njegovo pojavnost. James Blood Ulmer je bil novi Hendrix, Shannon Jackson novi Muhammad Ali, toda njuno radikalnost so zadušili rasizem, konformizem in japijevsko laskanje osemdesetih let (Watson, 2004: 325).²

Številni newyorški glasbeniki, *taspodnji*, ki igrajo *ново музи-ко* in *нови jazz* (naj bosta to precej zasilni oznaki za glasbeno mnogolikost in izzivalne drže, ki na novo opredeljujejo tradicionalne delitve dela na skladatelja in izvajalca itd.) in so jedro glasbeniških krogov današnjega spodnjega (pretežno vzhodnega)

² Avtor zarisuje portret pionirja evropske svobodne improvizacije – Angleža Dereka Bailey – in se zatorej osredotoča na vidike, scene in povezovanje evropskih, ameriških in japonskih improvizatorjev, sodobnih jazzovskih glasbenikov in njihovih stikov z eksperimentalnim rockovskim robom scene downtowna. Drugi, denimo Alan Licht (revija Wire, št. 225, 2002), vlečejo bolj ortodokсно nihilistično rockovsko linijo in iz zgodovinskih ocen izpuščajo prve. Watsonova ocena je glasbeno širša in dejstveno bolj točna. Kitarist James Blood Ulmer trdi, da je bil njegov bend prvi črnski bend, ki je leta 1978 igral v »no wave/funk/punk« klubih downtowna. Rasno markiranje in »konstruiranje« scen z izključevanjem črnskih glasbenikov v medijskem in novinarskem pokrivanju godb s spodnjega konca – najprej v newyorškem tisku in prek njega v evropskem – bi zahtevalo posebno obravnavo. Oba avtorja simptomatično izpuščata urbano subkulturno formo, ki se je na spodnji konec Manhattna začela prebijati iz Bronx, Harlema in Brooklyna, namreč hip hop. Če se ozremo k recepciji teh godb na naših tleh, jih ljubljanski Radio Študent v svojih oddajah in predvajani glasbi od začetka osemdesetih let ni pozabil in je posrečeno (tudi intuitivno) prek svojih rockovskih in jazzovskih kanalov z minimalno zamudo predstavljal tedanjo aktualno newyorško kreativno. Če temu dodamo še organizacijo koncertov (ŠKUC Ropot, Druga godba, ljubljanski jazz festival, Cankarjev dom), velja ugotovitev, da smo v Sloveniji na koncertnih odrih videli vodilne ustvarjalce z downtowna, ki so bili del scene na prehodu iz sedemdesetih v osemdeseta leta: Sonic Youth, Swans, Ut, David Moss Band, James Blood Ulmer (prvi »avant rock koncert« v novozgrajenem Cankarjevem domu v njegovi veliki dvorani), Elliott Sharp Carbon, Shannon Jackson & Decoding Society, The Lounge Lizards, Davey Williams in La Donna Smith, Eugene Chadbourne, Fred Frith in Tom Cora (Skeleton Crew), Ikue Mori, Marc Ribot & Rootless Cosmopolitans, John Zorn Naked City, Arto Lindsay, Phillip Glass, The Jazz Passangers, Roy Nathanson in Anthony Coleman, Tim Berne, Defunkt, James Chance & Contortions, Lydia Lunch idr.



Elliot Sharp, foto: Nada Žgank

Manhattna, danes povedo isto. Mesto, ki je dalo toliko izjemne glasbe, glasbenikov, plošč, klubov, ki so bili prava sidrišča scen in kulturnih gibanj, je kruto in mu je malo mar za zgodovinske in zdajšnje estetske presežke, za enega najbolj markantnih glasbenih podpisov v svetovnem merilu v zadnjih tridesetih letih. New York – in z njim predvsem dolgoletna domicila *Lower East Side* ter *East Village* – zanje postaja predrag. Klubi z nekomercialno glasbo ne zdržijo pritiska lastnikov prostorov z visokimi najemnami in načrtov razvojnih investitorjev, ki prežijo, da bodo iz umetniških četrti iztržili pridelani simbolni kapital ustvarjalne

srenje. Scene, krogi glasbenikov se bodisi zapirajo vase bodisi iščejo načine preživetja s tesnejšim povezovanjem. Nekateri se preprosto selijo in celo opuščajo poklic poklicnega glasbenika. Generacija glasbenikov in glasbenic (večina je rojena v petdesetih letih), po katerih je spodnji konec New Yorka, njegov *downtown* postal znan v glasbenem svetu, se stara. Ostaja njen imperativ: (mora) proizvajati »mlado godbo«. Velike glasbene založbe novo, »finančno tvegano glasbo« umikajo iz svojih katalogov. Nekoč so z albumi Cecila Taylorja, Ornetta Coleman, Tima Berna, Henryja Threadgilla, The Lounge Lizards, Johna Zorna in Marca Ribota krepile svoj ugled.

Mehurček optimizma »tehnofilskih« liberalcev, ki so v izrabi sodobnih digitalnih tehnologij in interneta, »fleksibilnega« založništva videli dokončno priložnost za sesutje monopola velikih založb in nadzora nad glasbo, se je hitro razpočil. Nič manj romanca manjših neodvisnih glasbenih založb, svoj čas obetavnega izziva korporativnim »velikim«. Danes neodvisne založbe z robnimi, nekomercialnimi godbami, tudi če niso vpete v verigo *out-sourcinga* kot podizvajalke del za velike korporacije, glasbeniku ne dajejo predujma, solidnega proračuna in zadostne promocijske podpore. Zato glasbenik v poslu z »neodvisno« založbo bolj tvega, saj zalaga svoje delo in celo denar. Povračilo v obliki tantiem je negotovo in odloženo za nedoločen čas. Celo mednarodno uveljavljena imena preživijo s povsem ekonomiziranim načinom življenja in predvsem s turnejami po Evropi in Japonski. Stiska je toliko večja za mlade nadarjence, saj ne zdržijo finančnega pritiska na bivanjske razmere v glasbeni metropoli, na največji svetovni glasbeni tržnici.

Stanje v New Yorku in predvsem na Manhattnu, ki je postal »meka turističnega šopingiranja«, za glasbeno kreativno ni obetavno. Skladatelj in kitarist Elliot Sharp je danes potisnjen na glasbeno obrobje podobno kot pred 25 leti. Prizemljeno razčlenjuje:

New York je postal mesto za bogate. Mladi prišleki so premožni, dobro podprti s štipendijami za študij prava in ekonomije ali pa imajo službo v modnem poslu, na TV, v oglaševanju. Tu je bila nekoč revna, umetniška soveska. Večina umetnikov se je izselila. Ostali smo srečneži, ki imamo stanovanja v tej hiši, jaz, John Zorn, Anthony Coleman, Charles Gayle. Za mlade je East Village postal predrag. Nizke najemnine stanovanj so pogoj za vitalno umetniško srenjo. (Intervju v: Vidmar, 2005)

Kako scene rešujejo situacijo? Razmahnen požar gasijo s posamičnimi akcijami, ki ga le slabotno zadržujejo. Je razdiralen kakor praksa podtaknjenih požarov, ki je pred leti kraljevala v New Yorku in s katero so lastniki nepremičnin izganjali nezaželene stanovalce, ki jim niso zagotavljali osnovnih bivanjskih razmer. Toda takrat so umetniške scene, skupnosti stanovalcev, soveske solidarnostno odreagirale. Zasedle (»skvotirale«) so stanovanjske hiše in »lofte«, dobivale

bitke z lastniki na sodiščih, pritiskale na mestno upravo in župana, ki sta iz javnih fondov ustvarjala »stanovanjske kooperative«, prodajala in oddajala stanovanja za sprejemljiv denar umetnikom in drugim delovnim ljudem.

Številne umetniške scene in njihovi akterji se zadnja leta postopoma umikajo predvsem v severozahodni Brooklyn. Medtem tudi njegova »boemska«, »umetniška« četrt Williamsburg zanje že postaja predraga. Tam je sicer nekaj atraktivnih manjših klubov, špelunk za vse vrste godb. Toda glasbeni klubi, kakršna sta *Zebulon* in *Barbès*, ter umetnostne galerije, takšna je na novo ustanovljena *Issue Project Room* v nekdanjem silosu, v osnovi pomenijo dodatno krčenje občinstev, manj denarja za nastope, manj ambiciozne zasedbe, manjšo odmevnost in medijsko pozornost v primerjavi s koncerti v manhattanških klubih, ki se zapirajo ali so na robu finančnega propada. Tolikokrat slavljena kulturna mobilnost in vitalnost glasbenih scen v metropolah, osupljiva zmožnost njihove (re)produkcije in odpornost ima svoje konkretne pojavne oblike in realne eksistenčne pogoje.³

Ranjena metropola

Nekdanji newyorški župan Giuliani je z vojno proti kriminalu⁴ radikalno skriminaliziral določen tip populacije in jo z Manhattan izgnal v geta. Udejanjil je želje kapitalsko-nepremičninskih lobijev po (nemalokrat »revanšistični«) gentrifikaciji in urbani komercialni prenovi tega dela mesta.⁵ Kot rušilci javnega reda in spodobnosti so bili na udaru brezdomci, berači, prostitutke, skvoterji, risarji grafitov, »predrzni kolesarji« in objestna mladina. Prvi pogoj za ustvarjanje privlačnega mesta za zunanje obiskovalce – potrošniške turiste je, da revnejše (in/ali nedostojne) mestne populacije in njihove bivalne razmere postanejo »nevidni«. Tako kot so »nevidni« slabo plačani priseljenjski delavci in pripadniki etničnih manjšin v množičnih storitvenih sektorjih. Sedanji župan Bloomberg po zatišju in kratkotrajnem odkrivanju občutenja solidarnosti in skupnostnih idealov med meščani po sesutju Svetovnega trgovinskega središča počne isto.

»Ranjeno mesto«⁶ je za partikularne interese lahko povsem »zdravo«, na primer kot »zdravo (neoliberalno) poslovno okolje«. Ko je kritična sociologija leta 1991 New York z Londonom in Tokiom poimenovala *global city* (Sassen, 2001), je bilo mesto že prvovrsten model najnovejših učinkov globalizacije: privatizacije, investicij v monumentalne stavbe na mestih, kjer so bile prej javne stanovanjske zgradbe, z novo rastočo populacijo revnih in brezdomcev, ki jih niso videli v Združenih državah od časov velike ekonomske krize v tridesetih letih. Sunkovite spremembe so

³ Za potrošniškega »kulturnega« turista, ki se zvečer po naporni rabi kreditnih kartic sprošča v lokalih južno od ceste Houston, v Sohu in na Lower East Sidu, je vse skupaj še vedno mali boemski raj za veseljačenje, živahno in bolj pritajeno zadevanje. Celotna južna vzhodna stran je zvečer videti kot kakšnih 36 metelkovskih območij ob petkih zvečer.

⁴ Vseameriška »vojna proti kriminalu« je prvi neslični razcvet doživela za časa reaganomike. Značilna je izjava iz *Newsweeka* (1985), ki je »epidemijo cracka in z njo povezanega kriminala« označil »za avtentično nacionalno krizo, ki je primerljiva z gibanjem za državljanske pravice, vietnamsko vojno in afero Watergate«. Medtem ko je »boj za preživetje« postal vsakdanjik črnskega najstnika in soseske, je še hujši udarec prinesla vsenacionalna panika in deklarirana »vojna proti drogam« s kriminalizacijo in množičnim zapiranjem črnske in latinske moške populacije. Razširjena rasistična stereotipa za pripadnika črnskega »podrazreda«, ki ju že dvajset let širijo neoliberalni mediji in konservativna politika, sta »lena črnska matisahranilka na socialni podpori in mladi urbani črnski nasilnik na drogi«.

⁵ O »glokalizaciji«, posledicah nove »urbane preнове« in procesih gentrifikacije oziroma o »New Yorku v Ljubljani« glej Bibič, 2003: 79–83, 123–132.

⁶ Organsko metaforo »ranjenega mesta« so uporabili urbani sociologi in antropologi v zborniku *Wounded Cities*, ki sta ga uredili antropologinji Ida Susser in Jane Schneider (2003). Na mesto gledajo kot na organizem, ki so ga prizadele – »ranile« – hude nesreče (naravne nesreče, bombni napad sovražne sile, vojna, trgovina z mamilii in vojna proti mamilom ali trendi sodobne globalne akumulacije kapitala), kjer se pokaže njihova družbena narava. Zato analizirajo njegovo sposobnost obnove, restrukturacije v novih razmerah. Spremembe v New Yorku povzemamo po uvodniku in besedilih D. Harveya in L. Mullingsa. O dilemah predvojnne stanovanjske socialne politike v NYC glej Pouzolet, 2006.

⁷ Z razmahlo prenovo in gentrifikacijo se spreminjajo tudi poimenovanja. Bolj imeniten naziv East Village kaže na hoteno razlikovanje od preostalega dela še »degradiranih« območij vzhodnega spodnjega konca. Nepremičninski investitorji so na začetku osemdesetih kupili niz stanovanjskih zgradb in jih preoblikovali v stanovanja za umetnike in studie. Logika za nakupom je naslednja: umetnikom vseeno lahko zaračunavajo večje najemnine kot prejšnjim revnejšim stanovalcem, z njimi stanovanjsko območje postane bolj privlačno za tiste z višjimi prihodki.

⁸ Saskia Sassen poudarja, da gre za sloj garaških delavcev, ki zaradi vpetosti v nov sistem produkcije – samo-izkoriščanja in izčrpavanja – v globalnem mestu pridelajo veliko več dobička v primerjavi s povračilom za svoje delo. Gentrifikacija mesta s tem slojem profesionalcev z visokimi prihodki in z njim povezano razuzdano porabništvo je močna ideološka funkcija, ki utrjuje njegovo vez s sistemom. Zato so z naraščajočim slojem mladih žensk v visoko specializiranih poklicih vodilni kandidati za investicije v delnice, umetnosti, starine in porabništvo luksuznih dobrin. Nova svetovljanska delovna kultura ustvarja nov prostor za nove življenjske sloge, drugačne od tistih tradicionalnega ameriškega srednjega razreda petdesetih in šestdesetih let: ni več pomembna zgolj hrana, marveč cuisine, ne oblačila, marveč znamke modnih oblikovalcev, ne dekoracija, ampak objets d'art. Od tod obilje butikov in umetniških galerij. Novo idealno bivališče ni nič več »dom« v predmestju, temveč preoblikovano nekdanje skladišče v ultraurbanem downtownu. (Sassen, 2001: 340–341)

Na spodnjem Manhattnu vztrajajo le še ustvarjalni otoki, scene in klubi, ki vsak posamič bijejo svoj boj. Vizualnim umetnostim in umetnikom kaže bolje kot nekomercialnim glasbenikom. Za njimi stojijo javne in zasebne institucije ter fundacije, predvsem pa razmahlo »kulturno porabništvo« novega visokoizobraženega poklicnega sloja z visokimi dohodki.⁸ Sharp išče razloge za spremenjeni in podrejeni status novih godb:

Umetnost, ki proizvaja otipljive, vidne predmete, je lažje prodajati in je zato vredna reč. Glasba je bolj abstraktna, toliko bolj, če je improvizirana, nova muzika in je vmes med zakoličenimi žanri. Teže jo je opredeliti in težje prodati. Zato izgublja na vrednosti. Ne pretiravam, če

se začele s fiskalno krizo leta 1975, ko so mesto po umiku večine industrije v sindikalno manj močna območja v ZDA ali zunaj njih pred bankrotom rešile zvezna vlada in finančne ustanove. Njihov diktat je narekoval krčenje javne porabe brez primere, drastično zmanjšanje sredstev za zdravstvo, izobraževanje, javni transport, gradnjo stanovanj in med drugim tudi za podporo umetnostim. Zasuk v stoletje dolgi napredni socialni politiki v New Yorku, ki je dal prvo brezplačno urbano univerzo v ZDA, eno prvih brezplačnih javnih bolnišnic in ki je slovel po razvejenih skupnostnih socialnih storitvah, je bil popoln. Mestne oblasti so bile pod udarom zvezne administracije v Washingtonu in Wall Streeta prisiljene preusmeritvi prednostne naloge v korist interesom velikega biznisa in globalne ekonomije. Obrat v mestu, ki je v marsičem posebej prehod v fleksibilno akumulacijo, je bil tako močan, da se je že Clintonova administracija morala povsem podrediti dominaciji finančnega kapitala in disciplini, ki jo je narekoval trgom. New York kot svetovno središče finančnega kapitala je iz preostalega dela sveta izvel velikansko bogastvo in postajal spektakularno uspešno globalno mesto. Ena izmed posledic nakopičenega bogastva je bilo tudi spodbujanje bogatega kulturnega življenja in ekscesnega porabništva, vendar predvsem na privilegiranih, »sanitarno čistih« predelih mesta. Medtem ko se je povprečen dohodek na prebivalca na Manhattnu na leto povečeval za 11 odstotkov, je v preostalih mestnih okrajih (Brooklyn, Queens, Bronx) padel za tri odstotke.

Zdaj v večini predelov spodnjega Manhattna namesto *arta* in inventivnih scen povečini že domuje artifično šminkerstvo. »Industrija nakupovanja« je prodrla v vse pore mestnega življenja, tudi v vse vrste zgradb, v cerkve, sinagoge, muzeje, transportna sredstva in tudi v samo septembrsko »rano«, veliko zevajočo luknjo, kjer tržijo patriotizem in »spopad civilizacij«. Še v tistih nekaj četrth, denimo v starih stanovanjskih skupnostih East Villagea,⁷ ki so se pred desetimi leti z različnimi akcijami upirale težnjam razvojnih investorjev po gentrifikaciji mesta, je bil izid dvoumen. Četrta sicer ni postala japijevski paradiž, toda zaradi let bitk, izsiljevanja in izseljevanja je stanovanjskim sosestvam opešal skupnostni utrip, ki jih je krasil.

pravim, da je vsaj v New Yorku to udarilo na dan z vzponom didže-ja in ambientalne glasbe, kjer ni več osredotočenega poslušanja. Poslušalske navade so se spremenile, predvsem pa ni več predanosti. Manj cenijo tisto, kar sili h kontemplaciji. Pod vplivom kemije se odmikajo od dejavnega poslušanja. Tudi zato je nova muzika potisnjena na obrobje. To je pripeljalo do stanja, ko je glasbenik hvaležen za vsak špil, ki ga dobi.

Najbolj razypit primer počasnega hiranja in propada klubskega prostora je tisti legendarnega pankovskega kluba CBGB, kjer so lansko jesen nekaj mesecev dobrodelno za najemnika in glavo kluba igrali vsi bendi in posamezniki, ki so kaj pomenili in pomenijo v svetu rokenrola in okrog njega. Mesto klubu ni priznalo niti zgodovinske vrednosti. *Landlord* ima vedno prav.⁹

Manj razkričani so propadi in stiske drugih klubov s stabilno in koherentno programsko politiko. Nekateri med njimi so zaradi pritiska najemnikov morali popustiti in jo spreminjati na račun »finančno tvegane glasbe«.

K sociologiji »umetniških svetov«

Za začetno točko sociološke obravnave »scen« *nove muzike* in *novoga jazz*a newyorškega spodnjega konca – toliko bolj, ker se gibljemo na »ameriškem terenu« – si izberimo slavno interakcionistično razpravo sociologa Howarda Beckerja o umetniških svetovih (Becker, 1982).¹⁰ Spodbija izjemno vplivno in priljubljeno individualistično teorijo umetnosti, ki poudarja, da umetniška dela proizvajajo posebej nadarjeni posamezniki, ki ustvarjajo dela izjemne lepote in s tem daje prednost posamezniku pred kolektivom. Zanj vsa umetniška dela vsebujejo kolektivne dejavnosti številnih vpletenih. Vsako umetnost pogojuje ekstenzivna delitev dela in ustvarjalec deluje v središču kooperativne mreže ljudi, katerih skupno delo je odločilno za končni izid. V tem pogledu so ustvarjalci »podsvet« določenega umetniškega sveta. Njihovo delo in njegov ugled sta odvisna od drugih, ki tvorijo umetniški svet: Becker omenja vpliv kritikov, estetikov, znanstvenikov, urednikov medijev in sodelujočih »obrnitov« v sistemu distribucije.¹¹ Vsak izmed njih deluje v skladu s priložnostmi, normami in prisilami umetniškega sveta. Njegove proizvode oblikuje značaj teh dejanj, ki lahko vsebujejo tako inovacijo kot konformnost.

Beckerjevo konceptualizacijo je kot vodilo uporabil sociolog Samuel Gilmore, ki je opisoval razmerja med organizacijsko strukturo glasbenih (pod)svetov in umetniških konvencij v »koncertnem glasbenem svetu« Manhattna (Gilmore, 1987; 1993).¹² Med seboj je primerjal: »zgornji konec« (*uptown*) z osrednjo akademsko ustanovo, Univerzo Kolumbija, ki goji »akademsko

⁹ Vstopnino so zadnja leta plačevali predvsem turisti, ki so se hoteli slikati ob stenskem podpisu Joeya Ramona. CBGB zaradi medlega »kantavtorskega programa« že leta ni bil več klub, ki bi veljal za središče rockovske inventivnosti. Oktobra 2006 se je po pravdanju na sodišču in dogovoru med lastnikom stavbe in najemnikom kluba Hillyjem Kristalom iztekla tudi ta zgodba zgodovinsko pomembnega prizorišča.

¹⁰ Becker, 1982. Glej tudi Frithovo rekonceptualizacijo in redukcijo Beckerjevih umetniških svetov na tri splošne svetove s pripadajočimi vrstami diskurzov, ki prečijo posamezna glasbena polja in zvrsti: umetni, folk in pop svet/diskurz, v Frith, 1996.

¹¹ Popravek v Beckerjevi konceptualizaciji glasbenih (umetniških) svetov se kaže v njegovem članku o »moči inercije«, kjer vzame v zakup hegemono politiko moči, centraliziranega aparata pri nadzoru opredeljevanja tega, kaj konstituira glasbo (njegov zgled je vloga Pierra Bouleza v Franciji). Priznava, da se je preveč osredotočal na »konvencionalno koncertno glasbo«, glasbo profesionalcev v polju »umetne glasbe«, ki od nje živijo. Za nasprotni zgled vzame študijo, »nepristranski pogled« na razvejeno glasbeno življenje v angleškem mestu Milton Keynes antropologinje Ruth Finnegan (1989) in scene, »svet funka« približno 200 klubov v revnejših predelih Ria de Janeira sredi osemdesetih let, ki je »neopažena«, »nevidna« gojila funk kulturo (didžeji so plošče z ameriškega funkovske margine, neprijubljene in nepoznane v ZDA, nabavljali v specializiranih ploščarnah New Yorka), ne da bi jo opazili novinarji, intelektualci, proučevalci popularne godbe (dodajmo, do antropologa Hermanna Viana v *O Mundo Funk Carioca*, Vian, 1988; Becker, 1995).

¹² Z izrazom »koncertni glasbeni svet« ameriška avtorska združenja (ASCAP in BMI) opisujejo predvsem svet umetne oziroma klasične glasbe in ga s tem ločujejo od popularnogodbene in jazzovskega (koncertnega) sveta.

¹³ »Akademska kompozicija« je kakopak delo »univerzitetnega skladatelja«; ki se je kot tak v ZDA začel institucionalizirati v petdesetih letih 20. stoletja. (Črnski) skladatelj – improvizator, poznavnist in teoretik improvizacije George Lewis opozarja, da je »akademska glasba« z »evrološkimi« zgodovinskimi in intelektualnimi predhodniki začela pridobivati ključno podporo zasebnih in javnih ustanov, fundacij in drugih oblik pokroviteljstva vse do današnje podpore iz programov National Endowment for the Arts. Te oblike podpore so bile odločilne pri vzpostavljanju najnovejših različic te glasbe, ki so jo začeli imenovati »nova glasba«; kakopak na račun drugih ameriških (»afroloških«) glasbenih oblik, začeni s jazzom (Lewis, 2000: 80-81).

¹⁴ Cobussen (2002) skozi »dekonstruktivistično« razčlemba del Johna Zorna pokaže, kakšne težave bi imel Gilmore, če bi namesto eksperimentalnega skladatelja *downtowna*, minimalista Phillipa Glassa, vzel ravno Zorna. Na lepem bi imel še večje težave z »jedrom in obrobjem« svetov. Vsekakor večjo kot pri Glassu, čigar opero *Einstein on the Beach* so leta 1976, potem ko jo je napisal za svoj ansambel na spodnjem koncu, izvedli v Metropolitanski operi. Tam je bila sicer visoka stopnja delitve dela s kompleksno organizacijo temeljni pogoj za uprizoritev in izvedbo inventivne opere.

¹⁵ Za primerjavo, v svetu direktorjev The Kitchen so danes med drugimi skladatelji/glasbeniki: Phillip Glass (predsednik), Laurie Anderson, Meredith Monk. The Kitchen je leta 1971 kot neprofitni prostor za sodobno glasbo in uprizoritvene umetnosti ustanovil kolektiv ustvarjalcev.

¹⁶ V svetu direktorjev Roulette so med drugimi skladatelji/glasbeniki/improvizatorji: David Weinstein (predsednik), Ned Rothenberg, George Lewis, Schelley Hirsch, William Parker, John Zorn. Roulette je bil ustanovljen leta 1978. Na leto priredi od 50 od 90 koncertov. Razglašča se za »prizorišče eksperimentalne glasbe, ki že 23 let predstavlja novi jazz, svetovne godbe, eksperimentalni rock, večmedijske umetnosti, nove tehnologije, tradicionalne in hibridne skupine iz New Yorka in vsega sveta.«

kompozicijo«, ¹³ srednji konec (*midtown*) z velikimi koncertnimi dvoranami in slovitimi simfoničnimi orkestri (z Lincolnovim centrom vred), ki izvajajo »repertoarno koncertno glasbo«, in spodnji konec (*downtown*), ki ga imenuje »avantgardni milje«. Vsak izmed njih je razpoznaven, razlikujejo pa se po stopnji in vrsti glasbenih konvencij. Participacija v enem ali drugem svetu vodi k drugačnim glasbenim (diskurzivno izraženim) vrednotam; tako v koncertnem svetu *uptowna* več štejeta interpretacija in tehnična virtuoznost, v *downtownu* pa inovacija in radikalni izziv uveljavljenim konvencijam. Iz preizpraševanja kompleksnih družbenih razmerij v posameznih koncertnih svetovih Gilmore potegne naslednji sklep: kompleksnejša koncertna organizacija (z visokimi stroški produkcije in velikim številom sodelujočih) omejuje umetniško inovacijo, preprostejša organizacijska struktura (z majhnimi stroški produkcije in interpersonalnim sodelovanjem) dopušča večjo inovacijo. Inovacija in organizacija se vzajemno pogojujeta.

Gilmore ima podobno kot Becker nekaj težav z opredelitvijo ločnic koncertnih (umetniških) svetov. Zato mora glede na opazene značilnosti svetov in predvsem njihove pripadnike prvotno tezo o »celostni organizaciji« vendarle zrahljati in govori o »prekrivajočih se obrobjih in le deloma razpoznavnih jedrih«. ¹⁴

Za »avantgardni milje« v *downtownu* (zanj sta predstavnika minimalistična skladatelja Phillip Glass in Steve Reich, središči pa še danes obratujoča in z javnimi subvencijami delno podprta kluba – galeriji *The Kitchen*¹⁵ in *Roulette*¹⁶ v *downtownu*) navede naslednje značilnosti:

- a) Skladatelj in izvajalec sta združena v eni osebi. Številne koncerte producira en sam glasbenik. S tem se je delitev dela na skladatelja in izvajalca povsem sesula.
- b) Koncertne prakse še niso postale konvencionalne. Uporabljajo različne vrste notacij, ki so izpostavljene pogostim spremembam. Prvotna glasbena dejavnost je radikalna inovacija v kompozicijski in izvajalski tehniki.
- c) Skladatelji ponavadi vedo, za koga pišejo. Zato lahko vsakomur pojasnijo tehnike in intence kompozicij.
- d) Vsi k izvedbi in nastopu povabljeni glasbeniki so največkrat tudi sami skladatelji, zato pogosto prispevajo h kompozicijskemu razvoju skladbe; sodelujoči vanje vnašajo svoje osebne zaznave, pretekle izkušnje, inštrumentalne tehnike.
- e) Število potencialnih sodelavcev pri koncertu je bolj skrženo kot v koncertnem svetu *midtowna*. To je skupnost glasbenikov, kjer se vsi poznajo.
- f) Manjši ekonomski pritisk v produkciji; dogodki in z njimi povezani produkcijski stroški so nižji. Številni koncerti se odvijajo

v *loftih*, ateljejih, kjer živijo glasbeniki. Zato večina skladateljev/izvajalcev ni plačana oziroma je za svoje delo plačana slabo.

Gilmorjeva topografija umetniških (glasbenih) svetov na Manhattnu si zasluži dodaten komentar. Predvsem obravnava, če si sposodimo Adornov izraz, »uradno glasbeno življenje« in njegove pojavne oblike. Tridelnost ne pomeni le institucionalizacije in kompleksnosti organizacije, marveč hkrati tudi ekonomski vidik z različnimi oblikami patronstva, ki ga pogojuje ta mestna kulturna in prostorska politika. Proizvodnjo kulturne hierarhije jemlje kot »dano«. Sociologija umetniških svetov zanemarija razmerja moči in proizvajanja kulturnih hierarhij v glasbeni produkciji, čeprav upošteva vlogo sfere distribucije, izražene vrednostne sodbe v tisku, pripadnost občinstev ipd.

»Avantgardni milje« donwntowna je zožen na krog »belih eksperimentalnih« skladateljev, ki so v času njegove raziskave na začetku osemdesetih letih že doživeli javno mednarodno priznanje (minimalista Phillip Glass in Steve Reich). Že če bi vanj vključil Rhysa Chathama in njegove rockovske bende iz časov *No New York*, ki so igrali njegove kompozicije, ali Johna Zorna v času albuma priredb filmske glasbe Ennia Morriconeja (1986) in njegovih *file card compositions* za tovariše improvizatorje, bi se meje »avantgardnega miljeja« razširile, čeprav bi še vedno ostal v varnem območju »priznanega« glasbenega eksperimenta.

Namreč, značilnosti »avantgardnega miljeja« z odločilnim organizacijskim kriterijem, ki pogojuje večjo inventivnost, odpravo delitve dela na skladatelja in izvajalca, niso le značilnosti krogov »eksperimentatorjev«, ki so se zbirali v klubih Roulette in Kitchen. Zgodovinsko toliko bolj veljajo za jazz, različne popularne godbe z rockom vred in za polje svobodne improvizacije.

Pojem »eksperimentalne scene downtowna« (to, kar Gilmore imenuje »avantgardni milje«) je bil v sedemdesetih letih in na začetku osemdesetih zožen na krog belih skladateljev/glasbenikov. Vzorci predstavljanja v tisku so skoraj po pravilu izključevali črnske glasbenike, ki so delno izhajali iz jaza in so jih zaradi ločevanja od »jazzovske tradicije« (dodajmo, prevladujočega neo-konservativnega toka v jazzu) pogosto imenovali »jazzovski avantgardisti« (na primer, čikaško skupino The Art Ensemble of Chicago, Anthonyja Braxtona, Georga Lewisa, Lea Smitha). Tako so ocene njihovih koncertov in plošč, četudi so se odvijali v klubih in koncertnih prostorih »eksperimentalne scene« oz. »avatgardnega miljeja«, v Village Voiceu objavljali v rubriki »Riffs« skupaj s tradicionalnim jazzom in popularnimi godbami, ocene »eksperimentalcev« pa v »resni« rubriki »Music«. Glasbene žanre in prakse so v javnosti vztrajno rasizirali in etnizirali in s tem povzemali logiko jazzovskega segmenta glasbene industrije, kar je imelo za »eksperimentalne« črnske glasbenike in skladatelje drugačnega etničnega porekla tudi povsem konkretne, ekonomske posledice. V primerjavi z njihovimi belimi kolegi je to za začetek pomenilo manjši delež javnih finančnih podpor in umetniških štipendij.

Posebno pozornost si zasluži ocena o »manjših produkcijskih stroških, manjšem plačilu za dogodke, ki se pogosto odvijata v *loftih*, podstrešnih stanovanjih ateljejih«. Dejstvo je, da so glasbeniki v degradiranih, opuščenih industrijskih in stanovanjskih predelih *downtowna* sami ustvarjali in oblikovali koncertna prizorišča, delovne studie, ki so jim v tisku zaradi socialne dinamike in estetske raznovrstnosti hitro pritaknili značaj podzemnega »gibanja«. ¹⁷ Medtem ko so romantizirano »loft

¹⁷ Takšne glasbene delavnice v *loftih* so bile med drugim Artists House saksofonista Ornetta Colemana, Studio 77 (Ali's Alley) bobnarja Rashida Alija in Studio Rivbea Sama Riversa in njegove žene Bea. Dokument slednjega je tudi serija petih albumov *Wildflowers* (1976), ki je na sedemdnevem festivalu dokumentirala predvsem srednjo generacijo črnskih novojazzovskih glasbenikov, ki so nastopali po *loftih*. Albumi predvsem izkazujejo raznolikost smeri igranja. V istem času sta koncerte v svojih podstrešnih stanovanjih začela prirejati John Zorn in Eugene Chadbourne kot ena začetnih praktikov svobodne improvizacije na spodnjem newyorškem koncu.



Foto: Nada Žgank

¹⁸ Elliott Sharp navaja spor z mentorjem, skladateljem Mortonom Feldmanom, ki mu je ob izvedbi – predstavitvi kompozicije *Attica Blues* (1972) zabrusil, da je »v glasbo vstavil preveč sociologije in da je glasba namenjena poslušanju v dvorani v rdečih oblažinjenih sedežih, ne pa za protestno sedenje na tleh«.

¹⁹ Glej besedilo Marca Ribota o odnosu judovskih glasbenikov do črnskih godb v tej številki Časopisa za kritiko znanosti (2007). Dodajmo, da je John Lurie kot glavni vzor pri oblikovanju skupine navedel trio črnskih improvizatorjev Revolutionary Ensemble (z violinistom Leroyem Jenkinsom), da je John Zorn v študentskih letih v St. Louisu prevzel ideje in glasbo ustvarjalcev kolektiva Black Artists Group in čikaškega združenja AACM (Združenje za napredek kreativnih glasbenikov). Po drugi strani je indikativno, da so Anthonyja Braxtona »jazzovski krogi« vedno obtoževali zaradi njegove »atipične« (se pravi, »nečrnske«) hladnosti in intelektualizma.

²⁰ Dessenova doktorska disertacija je sploh ena prvih sistematičnih kritičnih obravnjav newyorške kreativne glasbene scene in njene »kulturne mobilnosti«. Dessen je tudi sam skladatelj in glasbenik

²¹ Toliko bolj, če je ta Evropejec socialni zgodovinar in zaljubljenec v jazz Eric Hobsbawm, ki z osredotočenjem na samo glasbeno prakso jazz opredeli kot demokratično in diasporično umetnost manjšine, alternativno umetnost, v kateri skupina posameznikov sodeluje in tekmuje, a zato še vedno ostaja skupinsko ustvarjanje. Hobsbawm je ob obilici genealoških jazzovskih zgodovin nastajajoči jazzovski slog v Kansas Cityju v času swinga umestil v širši družbeni kontekst in preizprašal družbene razmere za njegov razcvet na »urbanem obronku« v času politike Rooseveltovega New Deala in lokalne različice spoja keynesejanstva in mafijskega upravljanja v mestni politiki. Glej Hobsbawm, 1988.

Michael Dessen opozarja, da je kritično navdušenje za »nove oblike umetniške glasbe v klubskih kontekstih« zelo redko doseglo črnske ustvarjalce in njihove tradicije in predvsem ni razrahljalo osnovne rase delitve na črno/belo, ki je še naprej prevladovala v diskurzu o glasbah s spodnjega konca (Dessen, 2003).²⁰ K temu niso pripomogli niti sama glasbena praksa, skupno igranje v »mešanih skupinah«, niti sodelovanje med glasbeniki in glasbenicami. Amnezija je zgovorna, saj bi vsakdo – morda vseeno prej Evropejec s širšim pojmovanjem jazza in njemu sorodnih godb²¹ – ob

sceno« v javnih predstavitev enačili z glasbeno naprednim, so bili sami glasbeniki do zamisli o poveličevanju »podstrešne glasbe« zadržani. Prej je šlo za eksistenčno nujo, za strategijo ustvarjanja, preživetja in (pol)javnega predstavljanja svojega dela, začasne koalicije in predvsem za koncertiranje pred maloštevilnim občinstvom. Ena izmed posledic povezovanja newyorških glasbenikov z *loftom* je bila, da je pri evropskih promoterjih zmanjševala njihovo tržno vrednost, saj so *lofti* postajali sinonim za plačilo glasbenikom od deleža pobrane vstopnine.

Podmena v karakterizaciji »avantgardnega miljeja downtowna« je tudi estetika »sesovanja in prestopanja glasbenih žanrov«, kar je (bila) dolgoletna kritiška in fenovska recepcija godb in scen s spodnjega konca od *No New York* naprej. Govorili so o »značilnem newyorškem eklekticismu«, razbijanju in opuščanju hierarhične delitve glasb na »visoko« in »nizko«. Glasbeniško vnašanje »preteklih izkušenj, osebnih zaznav, instrumentalnih tehnik«, ki je bilo eden pogojev za radikalno inovacijo, ni le »znotraj glasbeno«, marveč je tudi širše kulturno, generacijsko in prostorsko-bivalno pogojeno. Generacija glasbenikov, ki se je sicer neformalno ali formalno glasbeno izobraževala, nekateri so študirali na znanih glasbenih konservatorijih pri avantgardnih skladateljih, kot sta Morton Feldman in La Monte Young, se je formirala ob igranju in poslušanju popularnih godb, odraščala v času izrazite politizacije ameriške družbe in bojev za državljanske pravice.¹⁸ Številni so igrali v rockovskih bendih in v jazzovskih skupinah. In večinoma so se vsi glasbeniki ne glede na žanrsko usmeritev preselili v iste soseke spodnjega konca s poceni stanovanji, opuščenimi skladišči in tovarniškimi zgradbami. Zato je šlo za »latentni pretok« in osebne stike med sodelujočimi v teh glasbenih mrežah, kjer so bile za eksperiment za kratek čas relativno odprte tako pankovska scena, jazzovska scena kot »eksperimentalna scena«. Med njimi se je dejansko svobodneje in glasbeno »poliglotsko« gibal le manjši krog glasbenikov.

V newyorških medijih in prek njih tudi v evropskih in japonskih so na začetku osemdesetih let kot »*downtown music*« začeli označevati predvsem krog belih glasbenikov, ki so improvizirali in zavestno črpali iz afroameriških glasbenih tradicij, vključujoč godbe črnskih eksperimentatorjev iz sedemdesetih let.¹⁹ Sčasoma so to srenjo začeli enačiti z geografsko lokacijo, s četrtjo, kjer so živeli in kjer je bilo stisnjenih nekaj manjših klubov – kot sceno *Lower East Sida*.

glasbeni praksi, ki odpravlja konvencionalne delitve na »visoko« in »nizko« umetnost, rahlja žanrske ločnice v svetu glasbe in se oplaja pri popularnogodbenedih oblikah in »klasični« kompoziciji ter uporablja sodobne tehnologije, najprej pomislil na jazzovsko tradicijo.

Skladatelj, glasbenik in univerzitetni profesor Anthony Braxton, nekdanji član čikaškega združenja glasbenikov AACM, ki je »gojilo vključevanja in ne izključevanj«, opozarja na pogubne učinke afrocentrične in etničnih ideologij, ki so prepojile glasbo in si med drugim regresivno prikrojile jazzovsko polje:

Zožiti zgodovino jazza na afroameriško pomeni zaničevati Adolpha Saxa in veliki harmonski sistem, ki smo ga podedovali od velike evropske tradicije. Navsezadnje to pomeni tudi poenostavljenje informacijske dinamike, kajti jazz je bil vedno v političnem kvadrantu – delaš pač jazz, deluješ v njem in ne pišeš opere, vsi so srečni, ti pa ne prejmeš opernega denarja in proračuna. Ko si v jazzu, ne smeš razmišljati o Schönbergu, o Stockhausnu, toda Duke Ellington, vzemimo, se je učil od vseh. Jazz je oksimoron, redukcija, s katero obvladujejo in nadzorujejo Afroameričane ... V jazzovskem svetu, kakor se definira danes, bi moral nenehno svingati z ritmično logiko Charlija Parkerja in ga posnemati. Toda Parker ni posnemal Parkerja – on je črpal iz različnih virov, ki jih je doživel sam. Gre za redukcionizem, ki je prevladal po opustošenju afroameriške skupnosti v šestdesetih (intervju v: Vidmar in Zadnikar, 2000).

Robovi glasbene metropole

Raymond Williams je kot novo obliko eksistence kulture v 20. stoletju posebej poudaril razvoj določenih vrst »internacionalnih« oziroma »transnacionalnih kulturnih formacij« in jih povezal z oblikovanjem dejavnega svetovnega trga v nekaterih sektorjih umetnosti, med njimi tudi v glasbenem (Williams, 1997: 83–107). Kot njihovega predhodnika je opredelil razvoj koncepta *avantgarde* z metropolitansko bazo, ki je več kot »urbanost« ali »nacionalna prestolnica«. Za takšno neodvisno formacijo sta značilni relativna kulturna avtonomija in visoka stopnja internacionalizacije. Velik del soudeležencev v njej je priseljencev v takšno metropolo – ne le iz zunanjih regij iste države, ampak tudi iz drugih nacionalnih in manjših nacionalnih kultur, ki v razmerju z metropolo danes veljajo za kulturno provinco. Skupen jim je le jezik metropole. Zato takšne izjemno gibljive formacije v metropoli razvijajo posebne in ločene sloge, odsevajo in tvorijo oblike zavesti in dejavnosti, ki daleč presegajo okvire nacionalne države in njenih provinc. Same notranje družbene razmere v metropoli s koncentracijo metropolitanskega bogastva in notranjega pluralizma metropolitansko-imigrantskih funkcij ustvarjajo posebne in plodne razmere za različne disidentske skupine, odpadnike, kratkotrajna umetniška gibanja. Zanje je značilen oster prelom s prevzetimi tradicionalnimi praksami in so prej upor, disidentsstvo kot resnična avantgarda.

Navedene poteze s pospešenim in ekstenzivnejšim transnacionalnim kulturnim pretokom in dialogom v ZDA v marsičem veljajo za »neodvisne glasbene formacije« newyorškega spodnjega konca. Ulf Hannerz (1996: 127–139) je v svojem zarisovanju kulturne vloge svetovnih metropol kot odločilne pri njihovem oblikovanju opredelil štiri glavne transnacionalne socialne kategorije ljudi, ki v njih živijo in so hkrati povezani z drugimi prostori: poslovneže in podjetniški razred, populacije iz tretjega sveta, ki prebivajo v krajih prvega sveta, turiste in manjšo grupacijo specializiranih kulturnih ustvarjalcev. Slednji v metropolo največkrat prihajajo v

mladih letih, največkrat zaradi izobraževanja, včasih preprosto zato, ker »moraš biti na pravem kraju, kjer se dogaja«. Zaradi izjemne raznovrstnosti, gostote kulturnih dejavnosti in dogodkov med mediji in metropolami obstaja posebno razmerje. Mediji, nemalokrat z domicilom v metropolah, so dobesedno obsedeni z njimi, v periferni svet pošiljajo nadomestke vele mestnega spektakla, najnovejšo modo, operno premiero treh tenorjev, kulturno slikarijo, prvi koncert pred »svetovno turnejo« pop zvezde. Grupacije v metropoli so vpete v medsebojna razmerja. Z rastjo menedžerske elite in specializiranih poklicnih profilov z visokimi prihodki se povečuje dotok slabo plačanih priseljencev. Porabniške navade teh elit prispevajo k preživetju skupine specializiranih kulturnih ustvarjalcev. Predvsem zaradi njihove navzočnosti so metropole čedalje bolj velikanske kulturne tržnice. New York je središče glasbene industrije z velikansko koncentracijo medijske moči. Toda prepreden je tudi s specializiranimi in segmentiranimi trgi, z glasbeni robovi, ki jim je v desetletjih uspevalo ohranjati vitalnost in relativno avtonomijo. Zaradi njih je veljal za kreativno središče.

Te robne socialno-glasbene umetniške svetove glasbeniki sami najraje imenujejo »scene«. Scene prav v gledališkem pomenu, saj konkretna prizorišča s postavitvijo, gestami muzikantov in občinstva tvorijo njihovo »igro«. So kot oprejemljive točke na mestnem zemljevidu, med katerimi se gibljejo. Javni koncertni prostor, največkrat gostinski lokal, ki daje glasbo, je nujni prostorski pogoj za njihovo oblikovanje. Glasba tam zori, se oblikuje, preizkuša, uprizarja, nadgrajuje, utira socialne poti občinstvu. To je veljalo za stoletje jazza, še vedno drži za rock in za *novo muziko*, ki jo igrajo. Drži celo za sukalce plošč, za didžeje. S pripombo basista Douga Wimbisha, sotvorca številnih malih godbenih prevratov v New Yorku in Londonu od konca sedemdesetih let naprej: *»Didžeje laže pripelješ v prostor in še laže vržeš na cesto, ko jih ne potrebuješ več.«*

Ob spremenjenih ekonomskih razmerah, prostorskem in socialnem prestrukturiranju predela mesta, kjer so scene živele in ustvarjale, velja spomniti na analizo pravnik Paula Chevignyja (1991) o njihovi zgodovinski odvisnosti od mestne prostorske politike. V New Yorku so živo igranje glasbe v restavracijah od leta 1926 do 1990 omejevali mestni predpisi, imenovani »kabaretni zakoni«. Uveljavljali so izredno zapleten sistem pridobivanja licenc za lokale, ki je bil kombiniran z omejitvami na mestna območja, kjer je bilo dovoljeno igrati živo glasbo. Zunaj četrti, kjer je bilo dopuščeno obratovanje klubov z licenco, so predpisi dopuščali le glasbo za kuliso ter omejevali in predpisovali celo vrsto glasbil. Po številnih poskusih, da bi zakon spodnesli, je Chevigny v sodelovanju z newyorško lokalno enoto severnoameriškega glasbenega sindikata AFM leta 1990 uspel z ustavno pravdo, ki se je sklicevala na omejevanje ustavne kategorije »svobode izražanja«. Od vsega začetka je šlo za konflikt med idealoma urbane raznolikosti in nadzorovane »družinske« skupnosti, kjer je javno življenje z živo glasbo vred opredeljeno kot umazano ali nemoralno. »Kabaretni zakoni« so neposredno stigmatizirali in kriminalizirali večino popularnih godb, jazz, folk, etnične godbe manjšin. Dejansko so bili pod udarom le majhni glasbeni (jazzovski) klubi in njihova dejavnost, ne pa množične diskoteke, broadwayska gledališča, velike koncertne dvorane in nočni klubi, ki jih mestna prostorska regulacija sploh ni prizadela. Pravni spor je razkril, da so bili »kabaretni zakoni« – predvsem v kombinaciji s predpisi o zamejevanju območij mesta in določitvijo namembnosti zemljišč – eno od orodij mesta pri pogajanjih z razvojnimi investitorji; šlo je za konflikt med zagovorniki prostorskega načrtovanja razvoja mesta in prostotržnim ekonomskim nagibom. Odprava prostorske cenzure in pridobivanja licenc ni odpravila tegobe, s katero se majhni klubi sicer otepajo pol stoletja, namreč visokih cen nepremičnin in najemnin prostorov v »dopuščenih conah«. Pobuda za odpravo »kabaretnih zakonov« je bila kljub vsemu glasbeniška in ne lastnikov oziroma najemnikov klubov.

V nadaljevanju si bomo ogledali primera dveh glasbeniški srenj in njunih existenc, ki sta povezani s koncertnimi in bivanjskimi prostori. Prva je z *Lower East Sida* in jo ponavadi – zgrešeno, a »medijsko pravilno« – povezujejo z likom in imenom skladatelja Johna Zorna ter s krogom glasbenikov judovskega rodu, ki je med drugim na začetku devetdesetih let lansiral projekt »radikalne (nove) judovske kulture«. En njegov krak se je izgubil v identitetnem oživljanju klezmerja, če ne kar v različici kulturnega sionizma. Druga je iz glasbeniških krogov, zbranih okrog ume-tnostne gilde *Arts for Art* in festivala *Vision*, ki ga vsako leto kot vrhunec celoletnega dogajanja v istem koncu mesta organizirata črnski freejazzovski kontrabasist William Parker in njegova žena, plesalka Patricia Nicholson Parker.

Taspodnji iz vzhodne vasi

Kitarist Marc Ribot je zaskrbljen (glej Ribot, 2005). Tudi letos s tovariši nadaljuje igranje dobrodelnih koncertov kot po tekočem traku. Toda ne za prijatelje glasbenike, ki so v stiski, kar je sicer dolgoletna tradicija glasbeniške samopomoči. Igra za glasbene klube, ki so zaradi različnih razlogov zašli v finančne težave. Zelo narobe svet: glasbeniki zastonj igrajo v klubih zato, da bodo še lahko igrali v njih, da bodo sploh še javno igrali doma. Glasbeniki so utrujeni in izžeti. Za preživetje nekateri igrajo tudi v šestih različnih skupinah in vodijo še lastne. Začasno sprejemajo vloge najetega studijskega glasbenika, spremljevalnega glasbenika v plesnih skupinah (kot *date musicians*), tonskega producenta, učitelja glasbe, če morda nekaj ur na dan ne vozijo tovornjaka ali taksija.

Zanje velja, da če ni klubskih špilov (*gigs*), potem ni plošče, ni morebitnih turnej, širjenja možnosti za predstavitev glasbe in za znosno finančno poplačilo. Vsi kot obsedeni govorijo o projektih, o tej ali oni novi zamisli. Ribot opozarja, da si zatiskajo oči pred realnim stanjem: »*Ker ne dobijo špilov in s tem niso uspešni, po tihem o sebi mislijo, da so zgube, da so zanič.*« Zato raje analizira zgodovinske razloge, med njimi dolgoletno zaslepljenost na »sceni«, da je izključno trg tisti, ki bi lahko vzdrževal novo jazzovsko in avantgardno muziko.

V preteklosti je vsaj dvakrat vse kazalo na to stanje; v času *No New York* in v času odprtja in buma kluba Knitting Factory od konca osemdesetih let do sredine devetdesetih. Takrat je po opotekajočih se začetkih nova muzika taspodnjih polnila klub in, še ena zgrešena medijska predstava, klub je postajal sinonim zanjo. Novinarsko pretiravanje je šlo tako daleč, da glasbenik, ki ni nastopal v klubu, ni bil javno potrjen za ustvarjalca nove muzike. Pokazalo se je, da je v New Yorku občinstvo lačno eksperimenta, sofisticirane in divje, hrupne in meditativne, komponirane in improvizirane godbe. Med drugim je Ribot s tovariši januarja 1993 v prepolnem klubu organiziral prvi mednarodni dobrodelni koncert za Bosno in Hercegovino, *S.O.S Bosnia*.

Tu vstopa lik Johna Zorna, mednarodne glasbene ikone, ki ne ugleda dejanske glasbeniške sociale. »*Prevelik solipsist je,*« zanj pravi pianist Anthony Coleman. Po malem so vsi postali odvisni od Zornovih projektov, njegove založbe Tzadik in muhavosti. Le redkim je uspelo ohranjati kolikor toliko avtonomno držo.

Podjetniške zamisli Knitting Factory in njegovega šefa Michaela Dorfa, ki je dejavnost kluba in podjetja Knitmedia čedalje bolj širil, so šle v franže. Najprej je propadla evropska agencija. Po širitvi klubske dejavnosti v Hollywood in padcu je ekonomsko klecnil še v New Yorku. Leta 2005 je glasbeniški sindikat ob prodaji kluba in založbe novim lastnikom sodno izterjal odškodnine zaradi neplačanih tantiem od prodaje plošč in preostalo zalogo plošč. To je bila ena majhnih

²² Danes so prvotno menedžersko osebje prodane »tovarne« najeli v Londonu, da bi naredilo modni (*hip*) klubski prodor z novo glasbo na Angleškem. Lahko si predstavljamo srečanje opeharjenih Novomeščanov, ki pridejo odigrat v London in naletijo na tržne mage nove muzike, s katerimi so se pravdali na sodišču in bili sindikalne boje.



Takeittothebridge

velikih sindikalističnih zmag glasbenih svobodnjakov proti podjetju Knitmedia. Knitting Factory je medtem delno spremenil programsko politiko in danes pomeni predvsem »indie rock« in »ambientalne didžejske godbe«.

Krog okrog Zorna se je že prej užaljeno umaknil iz kluba, saj so glasbeniki menili, da ta podjetniška logika ubija glasbo. Povod je bilo odkritje, da zaradi reklame brez vednosti in privolitve glasbenikov po internetu prenašajo tonske vaje. Bridka vna- zajska resnica je, iskreno poudarja Ribot, da glasbeniki nikdar in nikjer v New Yorku niso bili bolje plačani za svoje delo kakor v Knitting Factory.²² Prvo malo sindikalistično zmago so taspadnji prek ad hoc sindikata *Noise Action Coallition* izvojevali v času pogajanj za najmanjšo vsoto za nastopajoče glasbenike (od prvotnih 50 dolarjev, ki jo je ponudil Knitmedia, na 200 dolarjev) na velikem štirinajstdnevem festivalu Knitting Factory na več lokacijah na spodnjem Manhattnu, ki ga je zajetno sponzorirala korporacija Texaco. Sindikalna pogajanja in skupni nastop proti organizatorju so bili mogoči, ker so se glasbeniki strinjali zaradi moralnih razlogov in pri tem na svojo stran pridobili javnost in občinstvo.

Medtem se je na vzhodnem spodnjem koncu oblikoval nov manjši klub. V občutljivem obdobju pogajanj iz Knitmedia je del obrobnežev na čelu z Zornom leta 1998 »prestopil« v novoustanovljeni klub, mu pomagal ustvariti ime in ga kot »alternativni prostor« (klubu Knitting Factory) napolnil z glasbenimi vsebinami in občinstvom. Toda tudi za *Tonic* so lani dobrodelno

nabirali denar, ker sta najemnika kluba zaradi lastne naivnosti pri podpisu pogodbe zabredla v dolgove. Zato sta iz njega počasi začela izrivati taiste glasbenike, ki so jima s podporo in podarjenimi nastopi pomagali soustvariti vitalen klub, odmevno prizorišče nove muzike v *downtownu*. Spet se je prvi skujal Zorn, ki je ob koncu leta 2004 v prostorih nekdanje kitajske restavracije odprl svojo glasbeno galerijo *The Stone*. Programski princip je kuratorski, vsak mesec izvajalce izbira drug glasbenik – kurator. *The Stone* je prijetna koncertna galerija, vendar sprejme največ 100 ljudi. Padec v zmogljivosti klubov je očiten: od 400 ljudi v Knitting Factory na 250 v Tonicu do 100 v *The Stone*. Zorn obratovanje galerije krije z donacijami posnetkov uglednejših glasbenikov za njegovo založbo Tzadik. Celoten izkupiček od vstopnine gre glasbeniku. V danih razmerah se zdi pošteno, toda za videzom demokratičnega nabora kuratorjev in njihovega programa je dolga Zornova senca. Svojo vlogo med glasbeniki *downtowna* vidi takole:

Jemljem jo resno in odgovorno. Ko nekateri na lepem niso dobili koncertov v Knitting Factory, sem šel v Tonic in klubu pomagal na noge postaviti odprt glasbeni prostor. Založba (Tzadik) ne izdaja le moje glasbe. Na njenem katalogu je glasba celotne scene, glasbenikov, ki v takšno glasbo verjamejo in želijo, da je izdana na spoštljiv, kakovosten način. To sem jim pomagal omogočiti z mojim posebnim položajem. Vem, da me drugi pozorno spremljajo, zato del moje energije odgovorno vračam skupnosti. (Intervju v: Vidmar, Zadnikar, Zagoričnik, 2004)

Elliott Sharp razmišlja drugače:

Tonic in Stone nista skupnostna prostora. Tonic je zasebno podjetje. Stone je, tako kot založba Tzadik, Zornov zaseben posel. Obstaja zaradi izdaj in promocije njegove glasbe. Kar je čisto prav, saj za založbo pod ugodnimi pogoji od časa do časa posnamemo dobro producirano ploščo. Toda te plošče niso ne distribuirane ne promovirane. Na koncu z Johnom tekmuješ in to je realnost. Še vedno ti sicer ostane dobra plošča, ki pa ni uporabna. John zate ne dela, kakor delajo manjše založbe, ki sicer plačajo manj, toda se postavijo zate. Zato so dragocenejše. Tudi omenjena klubska prostora sta zasebna organizma. Ustvarjalec, ki se zaplete z njima, se mora sam dokopati do spoznanja, kje in zakaj tam igra. Zato po mojem od Tonica ne moremo pričakovati, da bi nas kot glasbenike kaj prida upošteval. Raje bodo najeli druge glasbenike, kar že delajo in je navsezadnje njihova pravica. Vem, da to etično ni prav. Tega ne maram. Zato sem tam pravzaprav nehal nastopati. (Intervju v: Vidmar, 2005)



John Zorn, foto: Nada Žgank

Nekateri glasbeniki poskušajo sindikalistično varovati svoje interese v klubu Tonic, ki se navzven predstavlja kot prostor za »avantgardno, kreativno in eksperimentalno glasbo«. Vendar se je klub iz finančnih težav reševal s krčenjem programa in izrivanjem »mejnih« glasbenih vsebin. Toda ravno izrinjenci so na začetku leta 2005 dobrodelno zbrali skoraj 100.000 dolarjev za podaljšanje najemne pogodbe Tonicu. Okrog 15.000 dolarjev so v nekaj tednih prispevali glasbeni občudovalci iz Evrope in Japonske, in to samo prek navadnega spletnega poziva. »Postrockovsko« občinstvo v njem nič manj radoživo vsrkava godbo skupine *Spiritual Unity* z interpretacijo glasbe Alberta Aylerja ali »dirigirane improvizacije« Butcha Morrisa. Drugi, med njimi Sharp, s klubom niso imeli takšne sreče. Ko je najemnikom kluba tekla voda v grlo, so tudi njega poklicali na pomoč. Usoda Tonica je podobna usodi kluba CBGB. Ob vrtooglavo rastočih najemninah in pritiskih »razvojnih investitorjev« na spodnjem koncu mu – aprila 2007 – ni uspelo podaljšati najemne pogodbe. Medtem je tudi selitev dejavnosti v Brooklyn postala težja, saj so v zadnjih letih najemnine prostorov predvsem v bolj znanih umetniških četrtih poskočile za dvakrat.

V istem času se je spreminjala tudi kulturnopolitična krajina v Evropi, ki je vsa leta z javno podporo glasbenim festivalom in glasbenim klubom pripomogla, da so se glasbene umetnosti in eksistence obrobni Američanov obdržale nad vodo. Nekateri glasbeniki se tega niti niso zavedali ali pa je bil hegemonski položaj ameriškega glasbenika zanje ideološko samoumeven. Evropska prizorišča in občinstva so jih dolgo imela in jih še imajo rada. Newyorški napredni glasbeniki so bili vedno dobrodošli in dobro plačani, tudi preplačani v primerjavi z evropskimi, kar je v preteklosti med glasbeniki povzročilo nemalo napetosti in zavisti.

V Evropi, ki v imenu »tradicionalne evropske umetnosti« ali pa v imenu »enakopravno zastopanih svetovnih umetnosti« in »kulturne raznoličnosti« (na način *world music*) krči javna sredstva tudi svojim kreativcem, ki ne pripadajo »uradnemu glasbenemu življeju«, redno nastopajo le še najbolj uveljavljeni Newyorčani z *downtowna*. Nehote so postavljeni v položaj, ko za manjši delež Američanov na evropskih turnejah tekmujejo predvsem s čikaškimi glasbeniki.

²³ Zaradi delikatnih estetskih-ideoloških razlogov in »neposvečenosti v skupnost« kitarist Marc Ribot do leta 2007 ni bil uvrščen na program festivala *Vision* s svojo interpretacijo glasbe črnškega freejazzovskega saksofonista Alberta Aylerja, čeprav preostali člani skupine Spiritual Unity redno igrajo na njem. Ob drugih priložnostih in na drugih mestih ti glasbeniki že leta občasno skupaj muzicirajo.

²⁴ Zafrkljiv večpomenski naslov skladbe Charlieja Parkerja iz leta 1947; »(Big) Apple« je bil dolgoletni toponim za jazzovski Harlem in v štiridesetih letih za 52. cesto zahodno od Broadwaya, ki so ji zaradi posejanosti s klubi rekli »Swing Street«.

Vision

Festival *Vision* in umetnostna gilda *Arts for Art*, ki jo od leta 1996 vodita zakonca Parker, je združba drugačnega reda. Beseda, ki jo slišite na vsakem koraku, je simptomatično ameriška – *community*. Bolj ko se ustvarjalci vseh umetnostnih zvrsti, občinstvo in profesionalni posredniki glasbe zavedajo, da živijo v antidružbi egoističnih posameznikov, bolj poudarjajo skupnostnost lastnega početja. Festival je vrhunec celoletnega predstavljanja umetnosti v različnih najetih prostorih, nabiranja donacij in prispevkov za vzdrževanje angažiranega praznovanja glasbe in umetnosti. *Vision* je »nomadski«. Rešitev svojih problemov vidi v stalnem najemu primerne koncertnega in razstavnega prostora – kluba na Manhattnu, ki pa je za neprofitno združenje umetnikov finančno nedosegljiv. Festival je v preteklih letih gostoval tudi v premajhni galeriji

kluba CBGB, v Knitting Factory in v Tonicu. Kot najprodomerjši jazzovski festival v New Yorku je v vsem antiteza jazzovskemu *midtownu*, ki ga z orkestrirano medijsko pozornostjo, nakopičeno močjo in monopolom nad (afrocentrično) »prenovljeno jazzovsko tradicijo« pooseblja program v Lincolnovem centru pod vodstvom trobentarja Wyntona Marsalisa. Festival je bil zadnja tri leta na spodnji vzhodni strani Manhattna v markantni zgodovinski sinagogi, ki jo je zakupila umetnostna fundacija Angel Orensanz. Najemnino prostora »vizionarjem« mastno zaračunava.

Vision je ena redkih organiziranih, neodvisnih, redno trajajočih dobrin, ki jih daje novojazzovski *downtown* New Yorka. Je tudi solidarnostna institucija. Takšna je bila dveletna akcija za pomoč čikaškemu saksofonskemu veteranu Fredu Andersonu, ki je bil letos spomladi prisiljen zapreti svoj legendarni glasbeni klub *The Velvet Lounge*, inkubator novega jaza v južnem, črnskem predelu Chicaga, in se seliti na novo lokacijo nekaj ulic stran.

Skupnost *Vision* je nekje na robu med ekskluzivnostjo in zmerno propustnostjo. Pomeni tista ustvarjalna hotenja v novem jazzu in drugih umetnostih, ki so nase vzela breme, da bodo nadaljevala tam, kjer je z *mainstreamom* prelomila freejazzovska izraznost in jazz bogatila s širšo tradicijo glasb sveta.

Festival je nekakšna odprta katakomba za sodobno umetnost, za gib, besedo, potezo s čopičem in predvsem za godbe, a tudi prostor za javni »liberalni« politični nagovor, za predstavitev prostovoljcev v nevladnih organizacijah, ki humanitarno delujejo v Afganistanu, opozarjajo na genocid in teror ameriške okupacije Iraka. Na festivalu vedno nastopa cvetober delujočih veteranov svobodne jazzovske igre iz šestdesetih let in njihovih adeptov. Posebno priznanje za življenjsko delo je leta 2005 prejel ravno Fred Anderson. Letos so podobno počastili »starosto newyorške *loft scene*« Sama Riversa.

»Vizionarska skupnost« se na drugačen način otepa s podobnimi težavami kakor prva družina. Med obema je pretočnost predvsem personalna.²³

Scrapple from the Apple²⁴

Na newyorškem spodnjem koncu glasbeniki sorodnih estetskih afinitet in položajev v »umetniškem svetu« niso izdelali skupne strategije. Druži jih predano prekomerno trdo delo, s katerim poskušajo obdržati vrhunski status glasbe, njeno vitalnost in predvsem medijsko pozornost.

Glasbeniki živijo od igranja in skladanja glasbe. So poklicni glasbeniki, izobraženi in formirani v vmesnem prostoru med akademijo, glasbenim klubom, koncertnimi dvoranami, untergrundom in tonskim studiom.

Nekateri so člani osrednjega ameriškega sindikata glasbenikov AFM, a po naravi njihovega dela ne spadajo v njegove »kategorije«. Igrajo v klubih, ki so po tradiciji jazzovskih klubov videti kot »škafle za čevlje«, kamor se zrine od 50 do 200 glav. Okrog 100 klubov na Manhattnu, kjer igrajo jazz, rock, nove godbe nima podpisane kolektivne pogodbe s sindikatom AFM, ki bi jim zagotavljala s pogodbo določeno minimalno vsoto za špil (*gig*). Zaradi ohranjanja ugleda se pravil igre drži le nekaj uveljavljenih jazzovskih klubov, kakršen je Village Vanguard.²⁵ Vloga osrednjega severnoameriškega glasbenega sindikata slabi na vseh področjih. Tradicionalno nezaupanje jazzovskih in kreativnih glasbenikov vanj se še pogloblja, saj sindikat ne razume narave »fleksibilnega« dela glasbenikov, ki je drugačna od tistih v broadwayskih ali osrednjih simfoničnih orkestrih. Jazz bend in za njim rokenrol bend sta zgodnja zgodovinska zgleda fleksibilnega dela, nestalne zaposlitve »free-lancerjev«. V pogodbi ali ustnem dogovoru »šefa« benda (četudi je to včasih kar eden izmed članov skupine enakovrednih) z organizatorjem v klubu imajo člani benda status »podizvajalca del«.

Glasbenikom se pod nogami izmika življenjski prostor za ustvarjanje. Izbir ni na pretek. Nekateri so bili prisiljeni pustiti glasbo ali se preseliti v druga mesta, drugi sprejemajo profesure na univerzah daleč od New Yorka, ki v večini primerov pomenijo pretrgan stik z ustvarjalno srenjo ali celo konec koncertne kariere.

Strategije preživetja so različne. Največkrat gre za drobna prehajanja iz scene v sceno, v različne smeri igranja, ki sproti porajajo nova zaveznitva in oblike solidarnosti, a tudi nove oblike iger moči med glasbeniki, vzpostavljanja hierarhij in medsebojne odvisnosti. Bolj uveljavljeni živijo od turnej v tujini in snemanja plošč za različne manjše neodvisne založbe, skladajo glasbo po naročilu za gledališke predstave, filme ali koncertne ustanove ter poskušajo kot *composers* pridobiti uglednejši status, ki pomeni tudi ekonomske ugodnosti (večje poplačilo iz naslova avtorskih pravic, izvajanja in predvajanja »del« ipd.).

Ena tradicionalnih ovir na sceni je vztrajna socialno-darwinistična ideologija »*paying your dues*«: kot mlad glasbenik moraš najprej oddelati svoj dolg do mentorjev, uveljavljenih vodij skupin, potem boš (morda, če se boš ohranil nad vodo) sam počel podobno. Le da že dolgo ne velja več zgolj za mlade glasbenike, marveč tudi za tiste v zrelih letih, ki so odvisni od projektov, snemanja albumov in turnej medijsko in tudi komercialno bolj razvpitih. Mlado generacijo glasbenikov iz zanikrnih predragih stanovanj mečejo na cesto.

Majhne sindikalne in skupnostne politične zmage proti logiki dobička in marketinški »oprijemljivosti umetnosti« so bile mogoče tam, kjer so se s terena »družinskih razmerij«²⁶ v glasbeni produkciji (iz »domačega« kluba ali majhne založbe »indie«, ki ju vodi prijatelj) premaknili na abstraktnější teren, kjer je bilo lažje pridobiti javno podporo.

²⁵ Lani so propadla tudi kolektivna pogajanja med najetim osebjem, ki daje »neformalno«, fleksibilno delo v lokalih, in med najemniki oziroma lastniki klubov na Manhattnu za zagotovljeno minimalno urno postavko in plačevanje prispevkov za zdravstveno zavarovanje.

²⁶ Naslednji Ribotov citat povzema »razmerja na družinskem terenu«: »Pogosto sem bil priča brezsravnemu klečplazenju sicer estetsko radikalnih glasbenikov downtowna pred relativno dobrohotnim lastnikom založbe 'indie'. Njegova radodarnost je zagotavljanje zadostnega proračuna za snemanje in pokritje osnovnih stroškov. Zagotovljena sindikalna višina plačila ali poplačani delež za zdravstveno in pokojninsko zavarovanje so seveda 'out'. Stopnja podrejenosti je takšna, da so glasbeniki, odvisni od njegove visokosti, povsem internalizirali 'očetove okuse' glede glasbe, hrane in celo pornografije. Doživljajo jih kot svoje – žal z okusom lastne ponižnosti.« (Ribot, 2004)



Foto: Ičo Vidmar

²⁷ Pri tem spet ni zanemarljiva vloga sicer zmanjšane javne podpore gostovanju v NYC ustvarjalcem iz evropskih držav, Japonske, Kanade in drugih držav tako zaradi dejanske vloge kot tudi zaradi predstave o vodilni vlogi New Yorka v mednarodnem glasbenem prostoru.



Marc Ribot, foto: Nada Žgank

»Nimate razumevanja za boemstvo,« je taspodnjim, združenih v *Noise Action Coalition*, med nekajmesečnimi protesti leta 1997 proti vodstvu tedaj izjemno priljubljenega in razkričanega glasbenega kluba Arlene Grocery izjavil urednik *Village Voice*. Klub njihovim glasbenim kolegicam in kolegom ni plačeval za špile. Podmena v izjavi urednika liberalnega newyorškega tednika ni bila zgolj romantizirana predstava o boemstvu, marveč njegovo pojmovanje produktivnega dela, po katerem glasbeniki s kreativnih robov niso upravičeni do stavke kot delavci v premogovnikih, saj glasbeniki vendarle *ne delajo zares*.

Širjenje ustvarjalnih glasbenih robov in formacije scen na spodnjem koncu so v preteklosti omogočali trg (prek neodvisnih založb in prestižnih izdaj za velike založbe) in institucije stanovanjskih podpor, regulacija stabilizacije najemnin stanovanj, umetniških štipendij, javni in zasebni programi podpore umetnostim, deloma dejavnost glasbenega sindikata, ki je vsaj krepil zavedanje o glasbeniških pravicah, omejitvah in možnostih. Na drugi strani je bila odločilen dejavnik dolgoletna finančna posredna podpora evropske kulturne politike ameriškim ustvarjalcem – prek podpor evropskim festivalom, glasbenim klubom in »residenčnim« programom za ustvarjalce v Evropi.

Učinek neoliberalne ekonomske, socialne in prostorske restrukturacije New Yorka in toliko bolj Manhattna je čedalje večja fragmentacija kreativnih glasbenih scen, tekmovalna »pes žre psa« mentaliteta in krčenje možnosti vzpostavljanja koncertnih klubskih prostorov, od katerih so odvisni njihova estetska produkcija, izoblikovanje in razvijanje posebnega »glasbenega jezika metropole«, značilnega zvenenja. Le-to je bilo v preteklosti ključno pri vzpostavljanju hegemonije in prvenstva ameriških (newyorških) glasbenikov na ekskluzivnem svetovnem (predvsem evropskem in japonskem) trgu *nove muzike*, ki ni institucionalizirana akademska kompozicija. Danes se posamezniki in scene na nastali položaj odzivajo na med seboj komplementarne načine: nekateri, ki se »doma« počutijo odrezane, še bolj internacionalizirajo svoje delovanje in New York potrebujejo zgolj kot »laboratorij za svoje snovanje«, tisti, ki organizirajo koncerte, čedalje več vabijo glasbenike iz drugih koncev sveta in »popravljajo« zgodovinsko neravnovesje v menjavi.²⁷ Posredno priznavajo, da je obdobje inovacije in prvenstva, ki bi ga lahko vezali le na New York, minilo. Drugi pa svojo koncertno dejavnost čedalje bolj »amerikanizirajo«, saj jih razmere silijo, da na novo tkejo pretrgane koncertne mreže med severnoameriški mesti, se povezujejo in obnavljajo stara zaveznitva.

Tolikokrat slavljena zmuzljivost glasbe, njena dinamična sociala in zmožnost ustvarjanja novih prostorov in scen ima več obličij. Pogled onkraj ločnic »glasbenih svetov« in njihove organizacijske strukture takoj razkrije, kje se končuje njihova avtonomija. Godba taspodnjih je v času čedalje večje informatizacije in novih kanalov njenega razširjanja resda zadobila »samodejno«, »nematerialno« obliko, toda špelunka, glasbeni klub, kjer se realizira v menjalnem razmerju s poslušalci, ostaja njen nujni pogoj. Etabilirani glasbeni klub (ali glasbena založba) ni pasivno prizorišče. Postaja tako vpliven kot umetniške galerije v sistemu vizualnih umetnosti, pomemben arbiter okusa, določevalec, kaj je v godbah »prihajajoče« in kaj »zastarelo« (Gioa, 1997: 364). Ciklusi so čedalje hitrejši. Rezervna armada glasbeniškega delovnega razreda – potencialnih podizvajalcev del – je obilna. Razen če novodobni kulturni porabniki na Manhattnu vseh skupaj ne pomečejo v East River.

Literatura

- BECKER, H. S. (1973): *Outsiders*, New York. The Free Press.
- BECKER, H. S. (1982): *Art Worlds*, Berkeley. University of California.
- BECKER, H. S. (1995): *The Power of Inertia*. Qualitative Sociology, letnik 18, št. 3, str. 301–309.
- CHEVIGNY, P. (1991): *Gigs: Jazz and the Cabaret Laws in New York City*. New York & London, Routledge.
- COBUSSEN, M. (2002): *Restitutions, Shiboletth or Aporias: On John Zorn and Burt Bacharach, (Deconstruction in Music, interaktivna doktorska disertacija)*. Erasmus University Rotterdam, <http://www.cobussen.com>.
- DESSEN, M. (2003): *Decolonizing Art Music: Scenes from the Late Twentieth-Century United States* (doktorska disertacija). San Diego University of California, <http://www.mdessen.com>
- FINNEGAN, R. (1989): *The Hidden Musicians. Music-making in an English Town*. Cambridge, Cambridge University Press.
- FRITH, S. (1996): *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford, Oxford University Press.
- GILMORE, S. (1987): *Coordination and Convention: The Organization of the Concert World*. Symbolic Interaction, 10. letnik, št. 2, str. 209–227.
- GILMORE, S. (1993): *Tradition and Novelty in Concert Programming: Bringing the Artists Back into Cultural Analysis*. Sociological Forum, letnik 8, št. 2, str. 221–242.
- GIOIA, T. (1997): *The History of Jazz*. New York & Oxford, Oxford University Press.
- HANNERZ U. (1996): *Transnational Connections: Culture, People, Places*. London & NYC, Routledge.
- HARVEY, D. (2003): *The City as a Body Politic*. V: SCHNEIDER J., SUSSER I. (ur.): *Wounded Cities. Destruction and Reconstruction in a Globalized World*. New York, Berg Publishers.
- HOBBSAWM, E. (1988): *Uncommon People. Resistance, Rebellion and Jazz*. New York, The New Press.
- LEWIS, G. (2000): *Teaching Improvised Music*. V: ZORN, J. (ur.): *Arcana: Musicians on Music*. New York, Granary Books, str. 78–109.
- MULLINGS, L. (2003): *History in Harlem, New York*. V: SCHNEIDER, J., SUSSER, I. (ur.): *Wounded Cities. Destruction and Reconstruction in a Globalized World*. New York, Berg Publishers.
- POUZOLET, C. (2006): *La question du logement social à New York. De l'utopie à la ghettoïsation*. Transatlantica, št. 1 (*Beyond the New Deal*).
- RIBOT, M. (2005): *Skrb in hrana za glasbeno obrobje*. Ljubljana, Muska, št. 9/10.
- RIBOT, M. (2004): *The Work of Art in the Age of Digital Reproduction: Political Economy of Bands*, (neobjavljeno besedilo, namenjeno razpravi v lokalni enoti 802, newyorški veji vseameriškega glasbenega sindikata AFM).
- SASSEN, S. (2001): *The Global City. New York, London, Tokyo*. Princeton & Oxford, Princeton University Press.
- SCHNEIDER, J., SUSSER, I. (ur.) (2003): *Wounded Cities. Destruction and Reconstruction in a Globalized World*. New York, Berg Publishers.
- VIDMAR, I.: »Elliott Sharp: Nisem del tega kroga«. Ljubljana, Mladina, oktober 2005.
- VIDMAR, I., ZADNIKAR, M., ZAGORIČNIK, L.: *John Zorn in el-Masada*. Ljubljana, Mladina, maj 2004.
- VIDMAR, I., ZADNIKAR, M.: *Profesor! Anthony Braxton*. Ljubljana, Mladina, junij 2000.
- WATSON, B. (2004): *Derek Bailey and the Story of Free Improvisation*. London & New York, Verso.
- WILLIAMS, R. (1998): *Navadna kultura. Izbrani spisi*. Ljubljana, Studia humanitatis.
- ZORN, J. (ur.) (2000): *Arcana: Musicians on Music*. New York, Granary Books.