

dr. Rajko Muršič

>> WORLD MUSIC <<: MARGINALIZIRANI SVETOVNI EKSPLOATACIJO IN EMANCIPACIJO

»Kot se danes obrača svet, lahko včerajšnja periferija postane jutrišnji center.«
Ulf Hannerz (1992: 266)

V osemdesetih letih je prišlo do velikih premikov v popularni kulturi, saj so začeli v Zahodni Evropi prepoznavati kulturne dejavnosti - v skladu s preходом od industrijske k informacijski družbi - kot osrednje in najperspektivnejše gospodarske dejavnosti pri reševanju krize, v katerih so se znašla nekdanja velika industrijska središča (Brown, O'Connor in Cohen, 1998). Svoje pozitivne učinke pa je kultura začela kazati tudi v tako imenovanem drugem in tretjem ter četrtem svetu.

Ne le v neposredni povezavi med eksploatacijo eksotizmov in turizmom, temveč tudi v zgodbi, ki ji lahko rečemo *periferija vrača udarec*. Čeprav z najbolj bizarnimi vrstami »kreolizirane kulture« (o tem pojmu glej: Hannerz, 1992). Med najpomembnejšimi segmenti pop-industrije je popularna glasba in prav nič ne kaže, da bi ji lahko pošla sapa - kljub očitnemu izgubljanju prvotnega načina njenega učinkovanja zaradi razvoja tehničnih sredstev za afirmacijo drugih oblik razvedrila. Video ni ubil radijskih zvezd, temveč je naredil nove. Ko skoraj dve desetletji po smrti vidimo Boba Marleyja v takšni in drugačni inkarnaciji, je jasno, da je to velikan popularne glasbe 20. stoletja. Le malokdo pa pri tem pomisli na to, da je Jamajka ena od vesil v produkciji popularne glasbe (čeprav mastne dobičke na račun tamkajšnjih glasbenikov kujejo dobre stare pokolonialne

multinacionalke). Reggae so kot idealno sredstvo izražanja in emancipacije zatiranih in deprivilegiranih (beri: obarvanih) prevzeli in predelali po svoje na vseh koncih sveta: Hopiji, Maori, britanski skini, urbana mladež v Nigeriji, množice v indonezijskem arhipelagu, avstralski staroselci in drugi (Huss, 1998).

Na razvoj popularne glasbe v zadnjih petnajstih letih je zelo vplival razvoj tehničnih sredstev - video, laserske plošče in drugi digitalni nosilci zvoka, satelitski prenosi, računalniki in medmrežje - nanj se učinkovito lepijo različne modne in manj modne muhe. Postmodernizem kot kaos brkljarij je dejstvo, naj si o njem mislimo, kar si hočemo (več o tem v: Muršič, 1998).

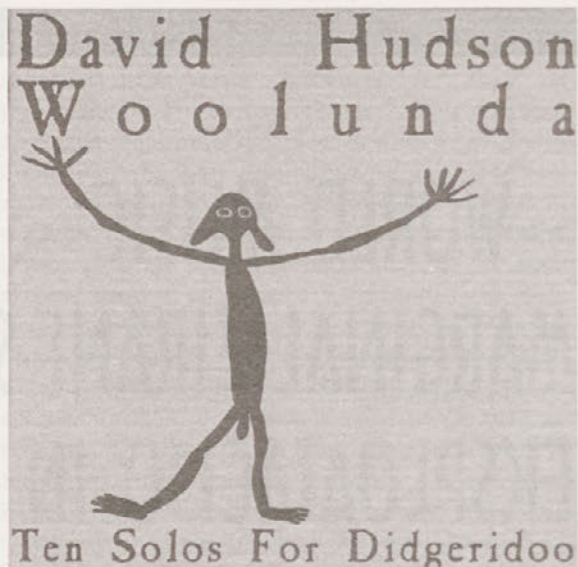
Ena v malodane neskončnem nizu tržnih pogruntavščin in modnih muh je še zmeraj aktualna »world music«. Pojem je sporen že v angleškem izvorniku, v pametno obliko slovenskega prevoda pa ga skorajda ni mogoče spraviti: »svetovna glasba« in »glasba sveta« pač prenašata konotacije, ki jih ni mogoče pomesti pod preprogo. »Svetovna glasba« bi logično morala biti glasba, ki je razširjena po vsem svetu - to pa sta danes le zahodna popularna in umetna glasba, glavna produkcija tako imenovanih »world music« pa ne. Poleg tega pa pojma »glasba sveta« ni mogoče brez preostanka odlučiti od Keplerjeve predstave o »svetovni glasbi« kot oznaki za neslišno glasbo sfer. Predstavljajmo si tudi na primer, kot opozarja etnomuzikolog Antranig Khanmirzayants, »svetovno hrano« ali »svetovne bolezni« (SEM-L, 25. 9. 1998). Skupaj z njim lahko vidimo v tem konceptu predvsem krajo in piratstvo.

Pojem »world music« naj bi nastal leta 1987 v nekem londonskem lokalu, v katerem naj bi se distributerji in prodajalci plošč pogovarjali o skupnem predalčku oziroma prodajni polici, kamor bi lahko uvrstili popularno glasbo, ki je ni bilo mogoče uvrstiti na poličke pod imeni »pop/rock, jazz, classical in traditional«. Na angleškem govornem območju uporabljajo še druge oznake za to, kar lahko razumemo pod imenom »world music« - na primer »ethno-pop« ali

»world beat« (o tem pojmu, ki ga bolj uporabljajo v ZDA, glej: Keil in Feld, 1994: 265-266). Tudi ti dve oznaki sta prav tako nastali zaradi komercialnih razlogov, vendar nimata povsme enakega pomenskega polja kot prevladujoča evropska oznaka »world music«. Pomensko polje tega pojma je morda najširše, saj lahko vanj poljubno vključujemo tiste glasbene prakse, ki se kakorkoli navezujejo na regionalno in lokalno tradicionalno glasbo ali pa so njihovi nosilci ljudje, ki prihajajo iz deprivilegiranih etničnih ali z etničnim izvorom zaznamovanih socialnih skupin. Regionalno gledano ne gre samo za zunajevropske glasbe, temveč se lahko v košu »world music« znajdejo tudi različni križanci med evropsko ljudsko in popularno glasbo. Seveda pa marsikdaj v ta koš vržejo tudi posnetke – če sploh še lahko uporabljamo ta izraz – izvirne ljudske glasbe. Iz povedanega je seveda jasno, da bi bil zasilno ustrezen slovenski prevod skovanke »world music« kvečjemu njegova množinska oblika »glasbe sveta«.

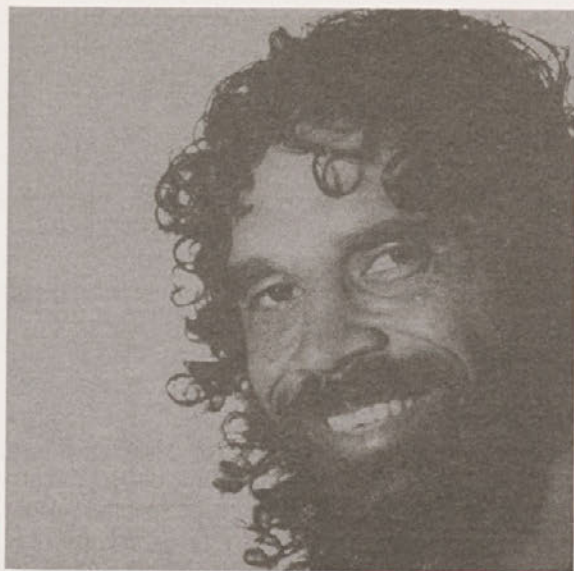
Moj namen ni, da bi podrobno predstavil fenomen tako imenovanih »world music«, kajti preslabo poznam množico zvrsti in slogov iz produkcije »glasb sveta«. In, odkrito povedano, zaradi estetskih razlogov tudi ne spremljam velikega dela svetovnega etno-popa. Raje se bom vprašal, o čem pravzaprav govorimo, ko skušamo govoriti o kakršnikoli in katerikoli glasbi »z vseh vetrov«. Bistveni del odgovora se skriva v dejstvu, da danes predstavljajo »glasbe sveta« pomemben – pravzaprav neločljiv, čeprav prepogosto spregledan (glej Wallis in Malm, 1984) del popularnoglasbene produkcije tudi v globalnem, ne le v regionalnem in lokalnem okviru.

Ni dvoma, da je samo imenovanje »world music« nastalo zaradi komercialnih razlogov in da se je uveljavilo kot oznaka tega, kar je v ploščarnah obstajalo že dalj časa. Prodajalci so že zdavnaj rezervirali poseben prostor za glasbe z različnih koncev sveta skupaj s ponudbo posodobljene glasbene tradicije. Končno je bil ta premik neposredno povezan z vzponom ameriškega in – kasnejšega – evropskega folka. Slednji se je oprl na lokalno dediščino evropske ljudske kulture, lokalne in regionalne oblike plesne glasbe pa so se prilagajale sodobnim tehnologijam in načinom glasbene produkcije. Starim instrumentom so lokalni ljudski godci začeli dodajati nove, če jih že niso začeli opuščati. Kot kulturnega antropologa me zanima glasba kot del kulture, glasba kot kulturna praksa, dejavnost s svojim lastnim oziroma posebnim namenom in širšim družbenim poslanstvom (glej Merriam, 1964; Nettl in Bohlman, 1991; Blacking, 1995). Glasba me torej zanima glede na njeno uporabnost znotraj danega sociokulturnega konteksta. V zvezi s »svetovnimi glasbami« me ne zanima zgolj glasba sama, torej glasba kot delo in proizvod, kot čista neubesedljiva zvočna igra, kajti to, kar razumemo pod glasbo na splošno, je izpraznjen pojem. Čista predstava. Vsebinsko ji dajejo življenjski konteksti, spreminjajoče se konfiguracije (o tem terminu glej Guilbault, 1997), zato je mogoče govoriti samo o glasbah in ne o glasbi. Sprehod skozi terminološko goščavo nas prej ali slej pripelje do ugotovitve, da je pojmovni sistem, s katerim obravnavamo fluidno in spreminjajočo se kulturno prakso, kot je glasba, večno spreminjajoč se korpus



označb. Glasba je kulturna univerzalija, nikakor pa ni dejavnost, ki bi bila univerzalno »razumljiva«. Mnenje, da glasba presega jezikovne meje zaradi narave svoje zvočne podstave, je zgrešeno. Vsaka glasba je vpeta v svoje okolje: regionalno, lokalno, etnično, nacionalno, družbeno, stanovsko, funkcionalno, generacijsko itd. Edini način sprejemanja glasbe je njeno ponotranjenje. In še ta glasbena empatija nikakor ni enostavno in brezprizivno dostopna. Je prej prostor želje. Tudi fantazmatske. Tega je še posebej veliko v popularni glasbi. Ne smemo je pravzaprav jemati resno. Sprejeti moramo le njeno igro.

Vsako razpravljanje o glasbi mora izhajati iz družbenega in kulturnega konteksta, zato so v ospredju glasbene dejavnosti in pojavnosti. Čeprav glasbo definiramo kot vsako zvočno dejavnost, ki ni govor, torej zvočno igro z namenom, da bi producirali to, kar razumemo pod glasbo (glej Muršič, 1993; pozor, to je krožna definicija, saj za odprte sisteme ne moremo postaviti nekrožnih definicij), se moramo zavedati, da nekaterih dejavnosti, ki jih mi razumemo kot glasbene, tisti, ki jih izvajajo, sploh ne priznavajo kot glasbo. Takšen je na primer muzinov klic k molitvi na minareti. Mi ga »slišimo« kot petje, muslimani pa tovrstne interpretacije korana sploh ne morejo uvrstiti k pojmu glasba, ko pa ima »musiki« nezgrešljive vezi s posvetnim uživanjem. Ker gre za žive kulturne prakse, jih lahko opredelimo le s krožnimi definicijami in izhajamo iz danega trenutka, upoštevajoč emske kategorije, ki v splošnem ne premorejo enega samega zbirnega pojma za glasbo (ki bi bil ločen od konkretne izvajalske prakse oziroma petja, plesa ter rituala). Arbitrarno skratka. In potem etsko arbitriramo. O tem, da ropotanja afriških bobnov zahodnjaki dolgo niso razumeli ali priznavali kot glasbo – nekateri pravzaprav še danes ne – ne kaže izgubljeni besede. Glasba je v prvi vrsti dejavnost, igra. Ampak kakšna? Nekaj temeljnih kontekstov, v katerih funkcionirajo posamezne glasbene vrste, pa zvrsti, slogi in oblike, je mogoče na videz navesti brez večjih težav. Umetna glasba, popularna glasba in ljudska glasba; evropska glasba, neevropska glasba, petje, instrumentalna glasba, sakralna in ritualna glasba, plesna glasba... In navsezadnje, »ethno-pop, world music« in »world beat«.



Bolj ko skušamo urediti pojme, več se jih pojavlja. Neskončna inflacija pojmov je prekletstvo naših konstitutivnih simbolnih mrež, je eden od temeljnih zakonov oziroma principov funkcioniranja kulture. Kaj je kultura? Kako jo razumemo? Antropološko gledano jo je mogoče enačiti z različnimi dejavnostmi, s katerimi človeške skupnosti vzdržujejo doseženo raven prilagoditve, in z njihovimi predstavami teh dejavnosti (glej Goodenough, 1994). Je, skratka, način življenja in njegova predstava. Toda definicij kulture je mladane toliko, kot je avtorjev, ki pišejo o kulturi. Vedeti pa moramo, da kulture pravzaprav sploh ni. Da moramo biti skrajno previdni pri vsakem govoru o kulturi. Tudi sam pojem kulture namreč spada med »izmišljene tradicije« (o tem pojmu glej Hobsbawm, 1995), med katerimi so tudi različne »narodne« glasbe in folklore v ožjem pomenu besede. »Svetovne glasbe« zadovoljivo označujejo svet stereotipiziranega Drugega. Svet zunajevropske sodobnosti. »Njihov« in »naš«.

Popularna kultura na zunanjih robovih sveta

Glasbo v produkcijskem pogledu delimo na tri glavne skupine: umetno, ljudsko in popularno glasbo. Ta delitev je dovolj splošna, da je prazna. Kljub neskladju med emskimi in etskimi pojmovanjem glasbe pa z upoštevanjem tega temeljnega načela velja tudi za zunajevropske glasbe – še najbolj očitno pri delitvi glasb različnih zunajevropskih držav in imperijev na dvorno ter podeželsko glasbo. Popularna glasba je razmeroma nov pojav, ki združuje temeljne principe vseh prejšnjih glasb v nove hibridne oblike in se večinoma manifestira na prostem trgu (Shuker, 1998: 226–228). Hibridnost popularnih glasb se razvija predvsem z vitalnimi silami, ki izhajajo iz adaptacijskih zmožnosti zunajevropskih kultur.

Regionalno gledano popularnoglasbene zvrsti in oblike združujejo evropske in zunajevropske glasbe v komajda razločljive skupke najrazličnejših radoživih godb. Nobena estetska načela ali uveljavljeni kodi ne morejo

preprečiti, da bi se glasbe razvijale po lastni logiki. Vsaka sodobna glasba je tako ali drugače medijsko posredovana, posneta, zapisana ali ozvočena, čeprav si je brez žive interakcije med glasbeniki in uporabniki njihovega dela še vedno ne moremo predstavljati.

»Glasbe sveta« so različne regionalne glasbene prakse, posredovane skozi sodobne množične medije, posebej na nosilcih zvoka in prek elektronskih medijev. Če pogledamo поблиže, je težko najti skupni imenovalac in tudi zgodovinsko podlago teh glasb. V zavest širših krogov poslušalstva je ta glasba prišla šele takrat, ko so jo v svojem delu tako ali drugače uporabile svetovno znane pop zvezde (Paul Simon, Bavid Byrne in Peter Gabriel), ki so uporabile afriške in latinskoameriške glasbenike ter njihovo glasbo. Če obstaja kakšen infinitezimalen skupni imenovalac teh glasb, je to uporaba določenih tradicionalnih lokalnih glasbenih praks v sodobnem – praviloma regionalnem – popularnoglasbenem kontekstu, bodisi da gre za zavezo tako imenovani avtentičnosti bodisi za pristajanje na nove sinkretizme. To pravzaprav sploh ni bistveno.

Tradicionalni godci in popularnoglasbeni muzikanti so si v marsičem zelo blizu. Tudi stari godci so svoje »avtentične« glasbene prakse vedno prodajali in kalili na trgu, čeprav je ta trg obsegal le njihovo neposredno residenčno lokacijo. In vedno so si tudi izposojali motive, načine in prijeme godcev iz sosesčine. Vsaka »avtentična« glasbena dediščina je pač sinkretično zlihanje različnih virov in plod individualne ustvarjalnosti posameznih godcev.

Kako je s sodobnimi oblikami popularne glasbe v tako imenovanem tretjem svetu? Na splošno odlično, čeprav o njih ne vemo kaj prida. Etnomuzikolog Andrew Kaye je na primer poročal svojim kolegom prek interneta iz cyber-caffeja v Gambiji o tamkajšnji živi hip-hop sceni in uveljavljanju neodvisnih zasebnih UKV-radijskih postaj, ki gostijo v živo različne afriške hip-hoperje, na primer skupino Da Fugitivz ali pa zasedbo Pencha B, ki združuje tradicionalno glasbo družbene skupine Mandinga in ljudstva Wolof s hip-hopom (SEM-L, 26. 6. 1999). Ali takšne zasedbe zastopajo svetovno produkcijo hip-hopa ali pa naj bi jih tlačili v predalčke »world music«? Prav na tej točki živahnega podomačevalnega prevajanja globalnih teženj, smeri in slogov predstava o »glasbah sveta« odpove in posredno nakaže tudi neprikrito pokolonialistično vsebino tega pojma.

Sprejemanje »globalnih« popularnoglasbenih slogov lahko – po drugi strani – vodi v emancipacijo lokalnih in regionalnih kultur. Ti emancipacijski procesi ne potekajo le s prilagajanjem lokalnih tradicij svetovnim popularnoglasbenim tokovom, ampak so nosilci novega ozaveščanja in naraščajoče samozavesti zatiranih – praviloma »obarvanih« – ljudi, ljudstev in družbenih skupin. Prav »črnski« hip-hop je – poleg jamajškega reggaeja – najuporabnejši model za oblikovanje rezistentne samozavesti »obarvanih« ljudstev tretjega sveta.

Maorski hip-hop je na primer izrazito emancipatoričen, ni pa komercialno zanimiv za tržišče, širše od novozelandskega. Še več: sporočilo je namenjeno prav in predvsem tistim, ki govorijo maorsko. *Hic rhodus hic*

salta! Ali se sploh zavedamo, kako živahno popularnoglasbeno življenje poteka na Papui Novi Gvineji (o tem glej na primer Hayward, 1998)? Prav neverjetne lokalne sinteze nastajajo in izginjajo skoraj dobesedno iz dneva v dan. Ali si sploh lahko predstavljamo, koliko reggaeja vrtijo in igrajo v Indoneziji? Težko. Enako težko si predstavljamo emancipacijske učinke avstralskih pop/rock skupin, v katerih igrajo glavno vlogo avstralski staroselci. Prav avstralski staroselski rock je morda »hrupni« glasnik nove zunajevropske dejanskosti, ki temelji na emancipaciji na podlagi afirmacije in ploditve kulturnega kapitala. In didžeridu je njegov simptom.

Avstralski staroselski rock: Yothu Yindi in Blekbala Mujik

Skupina Yothu Yindi je zaslovela z albumom *Tribal Voice* (1991), prihaja pa iz pokrajine Yirrkala, svete dežele avstralskega staroselskega ljudstva Gumatj. Leta 1986 jo je ustanovil pevec in pisec besedil Mandawuy Yunipingu iz ljudstva Yolngu (Knopoff, 1997: 49). V skupini igrajo avstralski staroselci in belci, igrajo pa melodičen pop rock, občasno podkrepjen z donečimi zvoki didžeriduja (v Yirrkali ga imenujejo *yidaki*). Yunipingova besedila so pogosto politično angažirana, saj se skupaj z drugimi staroselci in belci bori za temeljne državljanske pravice in svoboščine avstralskih staroselcev. Kot pedagog, politični aktivist in glasbenik je bil leta 1993 razglašen za Avstralca leta.

Zavedati se moramo, da pomeni staroselsko prebivalstvo sodobne Avstralije le kakšen odstotek prebivalstva, v nekaterih državnih zaporih pa jih je kar 40 odstotkov, kar pomeni, da je z njihovim položajem v avstralski družbi nekaj zelo narobe. Štiridesettisočletna zgodovina avstralskih staroselcev se iz »časa sanj« izgublja v neobvladljivem spletu prostorskih sledi v resničnem in namišljenem svetu. In na koncu se je v najnovejšem času v ta splet vključil še »rock and roll«, skupaj s političnim bojem za ohranitev pradavnih ozemelj, za pravico do poštene sodne obravnave in politično enakopravnost. Na koncu je včasih težko razlikovati med politiko in glasbo (Lawe-Davies, 1993: 249).

Tradicionalna glasba avstralskih staroselcev zelo podpira obredje, povezano z njihovo temeljno kulturno identifikacijsko sfero, »časom sanj«, vendar pa ni omejena le na *sanjanje*. Ljudstvo Yolngu uporablja didžeridu (*yidaki*) v dveh kontekstih izvajanja tradicionalne glasbe. Prvi kontekst je prepevanje in izvajanje klanskih pesmi ob ritmični spremljavi palic iz trdega lesa (*bilma*) ob različnih strogo kodificiranih obrednih priložnostih. Druge pesmi, *djatpangarri*, pa niso vezane na strogo ritualno kodifikacijo, temveč jih izvajajo za razvedrilo in ob družabnih priložnostih (Knopoff, 1997).

Tradicionalna obredna glasba je eden od ključnih nosilcev kulturne identitete avstralskih staroselskih ljudstev. Zven didžeriduja, ki so ga do druge polovice tega stoletja poznala le nekatera staroselska ljudstva iz

Avstralije, pa je postal njihov zaščitni znak. Didžeridu je postal celo simbolni temelj za uveljavljanje nove, »nacionalne« identitete temnopoltih avstralskih staroselcev. Ta izmišljena tradicija pa ni omejena le na staroselce, temveč se s tem instrumentom vse bolj identificirajo tudi belopolti Avstranci in Avstralke, ne le tako imenovani alternativci (glej Neuenfeldt, 1997). Ne dvomim, da bodo olimpijske igre v Sydneyu potekale v znamenju tega starega glasbila.

V tem stoletju so avstralski staroselci prevzeli marsikatero popularnoglasbeno zvrst, tako kot tudi drugi staroselski prebivalci po vsem svetu. Tako sta med najbolj popularnimi zvrstmi karibski reggae (glej Dunbar-Hall, 1997) in calypso. Sodobni staroselski godci v Avstraliji ne izvajajo le tradicionalnega repertoarja, temveč obvladajo tudi širok obseg različnih popularnoglasbenih zvrsti, med drugim country, balade, rockabilly, rock, soul, blues, reggae, calypso itd. Besedila, ki jih pojejo, se največkrat dotikajo ljubezni, ki jo opevajo v specifičnem staroselskem kontekstu. Njihovo glasbeno početje označuje izjemno raznolik repertoar.

Kar zadeva vsebino popularnoglasbenih pesmi avstralskih staroselcev, je mogoče govoriti o določeni kulturni kontinuiteti in specifičnosti, saj se staroselski pevec lotevajo vprašanj pravice do ozemlja, prepevajo različne zgodovinske balade, govorijo o »času sanj« itd. Kot primer tipične posodobljene inačice tradicionalnega identifikacijskega naboja v glasbi lahko vzamemo komad »Nitmiluk«, ki ga je leta 1989 posnela skupina Blekbala Mujik ob bojih za samoupravo ljudstva Jawoyn na ozemlju nacionalnega parka Nitmiluk med Darwinom in Alice Springs (Gibson in Dunbar-Hall, 2000). Veliko je tudi pesmi o zaporu, oblasti in o življenjskem izkustvu





čnega dela prebivalstva v prevladujočem okolju belcev. Seveda pa je v repertoarju tudi veliko ljubezenskih pesmi, nostalgije in opevanja doma, rojstnega kraja, domače regije in mladosti, kar najdemo tudi pri drugih podobnih pesmih in zvrsteh po vsem svetu, v katerih se mešata nostalgičen tradicionalizem in sodobnost.

V osemdesetih letih se je pojavil niz staroselskih in mešanih skupin in posameznikov. Najbolj znana in najpopularnejša skupina je gotovo Yothu Yindi, omeniti pa je treba tudi Coloured Stone, Blekbala Mujik, No Fixed Address, Warumpi Band ter Kulimindi Band, Tiddas, Mixed Relations, Sunrize Band in Wirrinyga Band. Med posamezniki so v svetovnem merilu znani David Hudson, Alan Dargin, Mark Atkins, Joe Giea, Bart Willoughby, Milkayngu Mununggurr, Makuma Yunupingu in drugi (glej Dunbar-Hall, 1997).

Prva staroselska skupina, ki je uporabila tradicionalni jezik v sodobni popularni glasbi, je bila skupina Warumpi na albumu *Out from Jail*, ki je izšel leta 1983. Zanimivo je, da je na nastanek tega projekta po svoje vplivala tudi težnja po rabi tradicionalnih jezikov v izobraževalnih programih v šolah. Didžeridu in nekatere kulturne simbole avstralskih staroselcev je istega leta uporabila tudi skupina avstralskih belcev, Goanna Band na albumu *Solid Rock*, ki je bil posvečen skalnati vzpetini Avstralije, Ayers Rocku oziroma Uluruju, osrednjemu svetemu mestu avstralskih staroselskih kultur (Lawe-Davies, 1993).

Seveda je mogoče zaznati specifikko v glasbenem izvajanju skupin, kot je Yothu Yindi, toda če bi hoteli staviti na karto eksotike in drugačnosti, bi v orientalizaciji folklornih posebnosti zagotovo zgrešili univerzalni naboj sodobne popularne glasbe, kajti pri tem bi od »domorodcev« zahtevali samo potrjevanje naše stereotipne predstave o njihovih specifikah. Če bi jim pri tem dobesedno naložili spoštovanje tradicije, bi jih kaj kmalu – prav z zahtevo po folklorizaciji njihovega početja – ponovno napodili v labirinte kulture

drugorazrednosti. Le neobremenjeno sprejemanje glasbe skupin, kot je Yothu Yindi ali Blekbala Mujik, v okviru popularnoglasbene produkcije omogoča njihovo emancipacijo. Z drugimi besedami: Yothu Yindi so uspešni zato, ker je to izjemno talentirana in spевна pop skupina, ne pa zato, ker je »staroselska«.

Popularnoglasbenih zvrsti, ki se pojavijo v določenem lokalnem okolju in se oddaljijo od tamkajšnje tradicije, nikakor ne kaže obsojati zaradi kakšne izgube avtentičnosti. Kvečjemu nasprotno. Morda je prav apropiacija najbolj odtujenih oblik popularnoglasbene produkcije znamenje živosti in adaptivne zmožnosti posameznih ljudstev ter lokalnih okolij. Eksotika se sicer morda dobro prodaja na tujem, toda v lokalnem okolju morajo glasbeniki igrati to, kar od njih pričakujejo in zahtevajo sorojaki. Orientalizem, ki ga determinira dominanten evroameriški kulturni imperializem, prej ali slej ugonablja razlike prav z ustvarjanjem in hkratnim podrejanjem »drugega« in »drugačnega«. Ko glasbo ločimo od vsakokratnega družbenega in političnega konteksta, kadar jo torej ocenjujemo v nekakšnih objektivnih estetskih kategorijah, se odrečemo možnosti njenega razumevanja.

Druga nevarnost pri razumevanju popa in rocka avstralskih staroselcev je v tem, da lahko fetišiziramo posamezne primere. Tako bi lahko zvok Yothu Yindi postal nekakšen »staroselski zvok« (*Aboriginal sound*; Lawe-Davies, 1993), ki bi kasneje determiniral, če lahko uporabim Adornovo frazo, žargon pravšnjosti, ki bi ga staroselcem prilepili kot eno od etničnih karakteristik, prek katerih bi prepoznavali tudi druge staroselske skupine. Yothu Yindi so pač le ena skupina in njen zvok je zgolj njen zvok. In v svojem bistvu njen uspeh nima nič skupnega s kakršnimkoli etničnim preporodom.

Vprašanja pristnosti staroselskega rocka so zelo problematična. Ni namreč, kot piše Chris Lawe Davies (1993), nobene predpostavljene pristnosti v zvoku, instrumentaciji ali besedilih. Glasba je večinoma urbana



in slogovno premešana. Je pač konstelacija oz. konfiguracija izkušenj, ki jih imenujemo vsakdanje življenje.

Večina avstralskih staroselcev danes živi v mestih. In le redki med njimi imajo samo staroselske prednike. Avstralska zakonodaja, ki jim je šele pred nedavnim podelila državljanstvo in volilno pravico, je ob nenehnih pravnih bojih staroselcev za redka še preostala ozemlja začela ločevati med »pristnimi« staroselci, ki še živijo v "plemenskih" skupnostih, ter "neavtentičnim" staroselskim prebivalstvom. Tako so vprašanja avtentičnosti postala primarna politična vprašanja.

Ta vrsta orientalizma, ki skupnostim podeljuje status avtentičnosti na podlagi ohranjanja samega jedra tradicije – pri čemer to seveda pomeni, da se marginalne tradicije še bolj marginalizirajo, tako da na koncu te skupnosti emancipacije oziroma političnih zmag sploh ne morejo vnovčiti, ne da bi se odpovedale tradiciji –, je seveda predvsem orodje iztrebljanja ljudi na račun zapovedanega »tradicionalizma«. Ta preverjeno učinkovit način uničevanja ljudstev temelji na redukciji kultur na njihove etnične karakteristike. Pri tem v skrbi za »ohranjanje« od zunaj vsiljujejo »skrb« za najstarejše, najbolj bizarne in danes najmanj uporabne ter najmanj učinkovite dele kulture, za tiste, ki ne pripomorejo k adaptivnim in emancipatornim bojem staroselskih skupnosti. Prav princip avtentičnosti jih potiska na skrajno družbeno obrobje in v propad.

Staroselski rock je v tej luči nekaj povsem drugega. Tradicionalni zvoki, jezik in didžeridu v marsikaterem primeru obujajo nostalgijo po nedoživeti avtentičnosti, ki ima le malo skupnega s političnim kontekstom, v katerem so se znašli avstralski staroselci. Yothu Yindi so tudi v tem pogledu netipična zasedba. Njihov prvi video spot *Mainstream* z uvodnega albuma *Homeland Movement* govori o sotočjih kultur in ustvarja primerjavo s tokovi, ki se združujejo v slanih vodah v nekakšni zalivski harmoniji. Ta lepa zamisel pa še zdaleč ne odseva resničnih odnosov med temnopoltimi in belopoltimi Avstranci (Lawe-Davies, 1993). Že sama

geneza rocka avstralskih temnopoltih staroselcev ni bila niti pol toliko romantična. Njegove korenine so v politiki in slogu reggaeja.

Prva dva avstralska staroselska rock benda, ki sta se prebila na avstralsko popularnoglasbeno sceno, sta bili skupini No Fixed Address in Us Mob, ki sta se leta 1980 pojavili na kompilaciji glasbe iz filma *Wrong Side of the Road*. Obe skupini sta nastali leta 1979 v centru za raziskave glasbe avstralskih staroselcev v Adelaidi – takoj po znameniti avstralski turneji Boba Marleya. Ti dve skupini sta igrali brezkompromisen reggae in se ukvarjali – tako kot kasnejši film – z življenjem »na napačni strani«. Na primer s težavami, ki jih imajo črnske skupine pri organizaciji nastopov, pa z večnimi težavami z nasilno policijo ter gostilničarji in drugimi značilnimi akterji kulturne dominacije. Vodilna pesem filma, *We Have Survived*, bobnarja in vodje skupine No Fixed Address, je postala nekakšna himna staroselske kulturne upornosti (Lawe-Davies, 1993).

Reggae je podobno kot blues prinesel podlago za novi način izražanja identitete in s tem omogočal ključne premike pri procesih ter načinih emancipacije zatiranega prebivalstva. Bistvena povezovalna točka med reggaejem in avstralskim staroselskim rockom pa je v idejni podlagi obeh zvrsti: v poskusu po ponovnem odkrivanju kulturne domovine. Pri reggaeju je bilo to rastafarijanstvo, pri avstralskih staroselcih pa *sanjanje* oziroma *čas sanjanja*. Ti s prevzemanjem novih slogov spreminjajo in na novo opredeljujejo koordinate označevanja svojega položaja v sodobni Avstraliji, predvsem pa sprevrtajo logiko lastnega zatiranja.

Ni treba dodati, da so se odrekli vlogi »dobrega divjaka« in da so nekateri prevzeli izzivalen slog oblačenja ter ličenja po vzoru rastafarijancev in določenih mladinskih podkultur z Zahoda. Nič več ne opravičujejo svoje bede, ampak se spopadajo z resničnostjo v revnih predmestjih in na urbanem socialnem dnu, kjer danes živi večina preostalih potomcev avstralskih staroselcev. Staroselski slog rocka je veliko več kot samo glasbena kategorija, povezan je z identiteto, žilavostjo, upornostjo in

trmoglavostjo, ter spodbuja samozavest.

Prevzemanje elementov dominantnega sloga ne pomeni nujno predaje, temveč, prav narobe, omogoča odpor z prevrednotenjem sloga (Hebdige, 1980). Velik del reggaeja in staroselskega rocka je povezan z barvo kože, toda prav to zrelo spopadanje z dejansko stigmatizacijo šele odpira izhod iz brezizhodnega položaja. Staroselske aktiviste v Avstraliji lahko danes prepoznamo tudi po njihovem izrazitem rasta slogu, ki je dejansko del mednarodne zavesti odpora različnih »obarvanih« ljudstev in narodov. Seveda pa so namesto značilnih barv etiopske zastave pri avstralskih staroselcih v ospredju barve njihove lastne nacionalne zastave, ki je za zdaj še bolj v ilegali: črna, rdeča in zlata.

»World music« in mi

Izvajalce in skupine iz predalčkov, ki jih imenujemo glasbe sveta oziroma »world music«, pri nas promovira predvsem vsakoletni festival Druga godba. V petnajstih letih smo se na naših odrih srečali z izvajalci, izvajalkami in zasedbami z dobesedno vseh koncev sveta. Tu in tam smo lahko podoživeli stisko majhnih in zatiranih (britanski reggae pevec Macka B je leta 1988 pel *Let 'em go* (Nelson Mandela, Janez Janša in David Tasič); tudi znameniti grafit *Dost mamó!* iz istega časa je prevod njegovega besedila *We've Had Enough*), kdaj pa kdaj smo se sproščeno zabavali, tu in tam pa smo se le zamisljeno čudili.

Kljub vsem zadržkom, ki jih imamo do glasbene industrije in do centrov moči, smo to glasbo večinoma (s)prejemali prek Zahoda. Tudi plošče, ki jih kupujemo, pretežno izhajajo pri tujih založbah ali njihovih podružnicah. Ničesar torej ne kaže idealizirati. Razen emancipacije same, ki poteka v zapletenih tokovih globalne kulturne ekonomije med etničnimi, finančnimi, tehničnimi, idejnimi in medijskimi »krajini« (Appadurai, 1990). Kje smo mi v tem postmodernem godbenem kaosu?

Narodnozabavna glasba je brez dvoma prva oblika našega etno-popa. Kaj pa je potem Kreslin z Beltinško bando? Saj res! Odgovor je bistveno bolj zapleten, kot bi si predstavljali. Kajti vprašati se je treba, ali so bili Kocirova banda in Miško Baranja zares ljudski godci. V strogem pomenu ljudske glasbe ne. V nekoliko širšem, uporabnem tudi za sodobne čase, pa nedvomno. Toda znotraj tega funkcijskega konteksta bi potemtakem morali med ljudske godce uvrstiti skoraj vse narodnozabavne ansamble, ki igrajo na veselicah in porokah. Poleg tega pa so tudi znamenite prekmurske in prleške bande nastale umetno, v prejšnjem stoletju, na pobudo trških glasbenih učiteljev. Brata Kociper in Miško Baranja so velikokrat povedali, da so že pred vojno igrali različne mestne kuplete in popularne melodije. Tudi Straussovi valčki so bili del njihovega železnega repertoarja.

Bojan Adamič je v pogovorih večkrat omenjal, kako je v tridesetih in štiridesetih letih opazal, da je njegovim slovenskim kolegom – jazzovskim, v resnici salonskim – glasbenikom povzročal največ težav ritem. Tisti »zamorski«, sinkopiran, seveda. Pri navadnih

srednjeevropskih dve- in tridelnih ritmih pa je še kar šlo. In če se sprašujemo, zakaj imamo na Slovenskem tako malo res udarnih rock skupin – v tistem elementarnem rokenrolovskem smislu –, je odgovor na dlani: Slovenci imamo težave s sinkopiranimi ritmi. Pravzaprav z ritmično dinamiko v glasbi na splošno. A smo menda dobri v harmonijah – kot meni Charles Keil za izvajalce slovenske polke v ZDA (Keil, Keil in Blau, 1992) – in virtuoznosti.

Na Slovenskem se je v zadnjih dveh desetletjih razvil tisti del »svetovnih glasb«, ki izhajajo iz tako imenovanega evropskega folk preporoda. Prvi so bili Salamander in Istranova ter Trio Terlep. Druga godba je po svoje pripomogla tudi k nadaljnjemu razvoju te prenovljene ljudske glasbe slovenskega kulturnega območja, ki jo danes izvajajo posamezniki, posameznice in skupine v društvu Folk Slovenija. Poleg teh pa bi lahko v predalčkih »world music« našli tudi zasedbe folk rock, kot so Kontrabant, Ante Upedanten Banda, Posodi mi jürja, Kvinton ali celo Orleki. In tudi takšne skupine, kot so (bili) Sunny Orchestra ali Šukar. Kar pestra in bogata scena. Če prištejemo še mednarodne uspehe Avsenikov in drugih narodnozabavnih skupin, lahko ugotovimo, da je Slovenija že dolgo na »svetovnoglasbenem« zemljevidu.

Naj se vrnem k »world music« in vprašanju avtentičnosti. Kot vidimo, imamo dve glavni možnosti: ali gre za sinkretična glasbena zlitja med zahodno (deloma »svetovno«, saj vemo, da je popularna glasba vse prej kot evropska) popularno glasbo in ljudskimi ter drugimi regionalnimi glasbenimi praksami ali pa za tako imenovane avtentične posnetke (glasbenike, pevce in pevke), ki nastajajo na terenu ali v studiih in na odrih. Toda, ali je sploh mogoče govoriti o kakršnikoli avtentičnosti, kadar se glasba, ki je sicer neposredno vpeta v življenjski kontekst, prenese v povsem drugo življenjsko okolje? Močno dvomim. Nasprotno, s prenosom, če uporabim pojem, ki ga je uporabil Steven Feld po Murrayju Schaferju (glej Keil in Feld, 1994), s shizofonijo dobimo dve ravni. Morebiti lahko najprej dobimo ohranjeno tradicijo, morda kar »avtentično« glasbo, čeprav je še tako avtentična igra po svoje inficirana zaradi vdora snemalnega tujka in specifične sodobne življenjske izkušnje, ki jo opredeljujejo tehnična sredstva. Na sinkretični strani žive produkcije pa nastaja nova, drugačna »avtentičnost«, živa in spreminjajoča se prisotnost. Na tem mestu lahko citiram misel Philipa Bohlmana: »Misliti, da je določeni komad na nek način »avtentičen« ali celo arhetipski, pomeni obravnavati ga kot tekst v najožjem pomenu besede, to pomeni izolirati ga od izvajanja in tradicije.« (Bohlmann, 1988: 17)

Sledi bistveno spoznanje: prav vsaka glasba je avtentična. Ni zlagane, »neavtentične« glasbe. Vsaka glasba ima namreč svoj kontekst, torej nosilce in odjemalce. O neavtentičnosti in izumetničenosti glasbe je pravzaprav mogoče govoriti samo skozi estetsko optiko, ki pa je vedno optika preferenčne pozicije. Arbitrarne, seveda. Družbene. Ali drugače rečeno: vsaka glasba ima – drugače je ni – svoje nosilce: izvajalce/avtorje in poslušalce/prejemnike/uporabnike. Zanje je vedno – ha, po definiciji – avtentična. Kakšna se zdi nam, pa je naš

problem, ne njihov. Še najmanj pa je to problem glasbe. Adornovski koncept »resnice« v glasbi je v postmodernej dobi povsem neuporaben. Morda ima nekaj teže le v estetskih razpravah, v ontoloških pa je več nima. Je izraz evropocentrizma, če ne že kar srednjeevropskega etnocentrizma.

Ali je sodobna »world music« izraz nove tolerance Zahoda? Ali pa je, kar je nasprotna možnost, še ena od različic svetovne kapitalistične zarote oziroma še ena tržna prevara, ki nakazuje globoko krizo zahodne civilizacije?

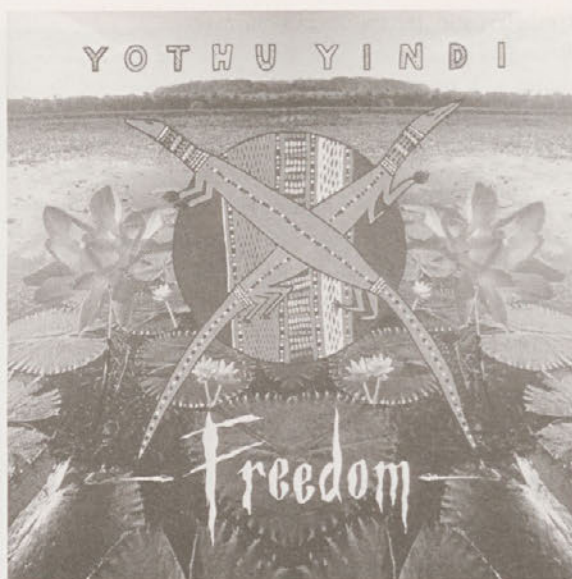
Regionalne kulture v primežu globalnega trga

Iz funkcionalnega zornega kota ni bistvene razlike med ljudsko glasbo v preteklosti in sedanjo glasbo (Bohlmann, 1988: 3). »World music« je sicer globalni fenomen, toda največji del dejavnosti iz te scene poteka na lokalnih ravneh, ki nikoli ne presegajo določenih meja. Tista »world music«, ki jo spoznavamo kot globalno, torej na nosilcih zvoka, ki ga distribuirajo po vsem svetu, in na koncertnih odrih po vsem svetu, je prikrojena okusu skupnega najmanjšega imenovalca, ki je estetsko ukrojen po, to je treba poudariti, navadah zahodnega ušesa, vajenega durovskih tonaliteta – vse drugo je pridih eksotike. Poslušajmo na primer alžirski rai: ob električnih kitarah, sintetizatorjih in bobnih ostanejo le še arabski oziroma »orientalistični« vokalni in instrumentalni okraski in melizmi, tu in tam še kakšna darbuka – ter arabski jezik in značilen nastavek glasu, ki povezuje tradicijo in sodobnost. Tonalitete so zahodne, sledovi *taksima* tu in tam še obstajajo, *makama* ali značilnih netemperiranih poltonskih in celo četrttonskih modusov pa ni več. Vendar so pevci, kot sta Khaled in Cheb Mami, še vedno veliki mojstri arabskega petja.

Tista glasba, ki jo snemajo lokalni glasbeniki na kasete, je povsem uglašena na lokalne in tradicionalno zasnovane viže. Govoriti je mogoče o tako imenovanih ezoteričnih in eksoteričnih »podomačenih« scenah. In tudi o velikih prevarah. Čeprav je lahko prevaran le tisti, ki verjame v preživeto opozicijo med avtentičnostjo in neavtentičnostjo.

»World music« je bila vedno tu. Med tisočletja staro glasbeno tradicijo in povsem novimi križanci ni nobene razlike: glasba se je vedno mešala in se selila. Le da je marsikatero izmed njih etnocentričen Zahod opazil šele takrat, ko se je pojavila v njegovih trgovinah. To, česar starejše generacije, ki niso sprejemale glasbe prek nosilcev zvoka, temveč v dihotomnem življenjskem kontekstu »visoke« in »nizke« glasbe, ne morejo razumeti, je izjemno pomemben učinek množičnih medijev in nosilcev kulturnih dobrin pri načinih dojemanja sodobnega sveta. Med Kantove estetske kategorije dojemanja prostora in časa so se vrinile tudi najrazličnejše vmesne potencialne stopnje.

Ne gre le za to, da je popularna glasba enako dostopna družbeni eliti in obrobnežem, revnim slojem in bogatašem, temveč je ponudba popularne glasbe na eni



strani spodbudila razvoj lokalnih glasbenih scen – s tem pomembno vpliva na ohranjanje lokalnih identitet na drugi strani pa se – sočasno – ne meni za te meje in z vdorom različnih glasbenih praks v medijih sprošča sodobne adaptivne možnosti nekoč očitno ogroženim lokalnim in regionalnim kulturam. Pojem akulturacija je danes neuporaben zato, ker so ljudje začeli v svoj prid kot orodje resistance uporabljati prav osrednje vzvode same akulturacije. Prevzem določenih modelov iz dominantne zahodne popularne kulture šele omogoča – tako kot druga orodja in orožja – adaptivno uspešnost posameznih skupnosti in populacij.

V tem pogledu sodobna popularnokulturna sinkretična dejavnost, ki jo je mogoče opazovati pod okriljem »world music« (kot del, ki zastopa celoto), ni več omejena le na dejansko večnacionalna okolja velemest in določenih predelov sveta, kjer prihaja do mešanja kultur, temveč tudi na navidez kulturno oziroma nacionalno enotna, homogena območja. Če ne na drugo, opozarja na definitiven obstoj »drugosti«. In vsaj v delu populacije zvišuje tolerančni prag. Dolgoročno lahko nastopi tudi kot amortizer evidentnih etnocentrističnih in nacionalističnih simptomov sodobne politične ureditve sveta.

Literatura

- APPADURAI, Arjun, 1990: Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. *Public Culture* 2(2): 1-24.
- BLACKING, John, 1995: Music, Culture, and Experience: Selected Papers of John Blacking. Uredil Reginald Byron. Chicago in London: The University of Chicago Press.
- BOHLMAN, Philip V., 1988: The Study of Folk Music in the Modern World. Bloomington in Indianapolis: Indiana University Press.
- BROWN, Adam, Justin O'CONNOR in Sara COHEN, 1998: Local music policies within a global music industry: Cultural Quarters in Manchester and Sheffield. V: Tōru MITSUI (ur.). *Popular Music: Intercultural Interpretations*. Kanazawa: Graduate Program in Music, University of Kanazawa, str. 246-260.
- LAW-DAVIES, Chris 1993: Aboriginal Rock Music: Space and Place. V: T. BENNETT, et. AL.(ur.), *Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions*. London: Routledge, str. 249-265
- DUNBAR-HALL, Peter, 1997: Continuation, Dissemination and

Innovation: The Didjeridu and Contemporary Aboriginal Popular Music Groups. V: Karl NEUENFELDT (ur.), *The Didjeridu: From Arnhem Land to Internet*. Sydney, London, Pariz in Rim: John Libbey, str. 69-88.

GIBSON, Chris in Peter DUNBAR-HALL, 2000: Nitmiluk: Place and Empowerment in Avstralian Aboriginal Popular Music. *Ethnomusicology* 44(1): 39-64.

GOODENOUGH, Ward. H., 1994: *Toward a Working Theory of Culture*. V: Robert BOROFSKY (ur.), *Assessing Cultural Anthropology*. New York, etc.: McGraw-Hill, str. 262-273.

GUILBAULT, Jocelyne, 1997: *Interpreting World Music: A Challenge in Theory and Practice*. *Popular Music* 16(1): 31-44.

HANNERZ, Ulf, 1992: *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*. New York: Columbia University Press.

HAYWARD, Philip, 1998: *Music at the Borders: Not Drowning, Waving and their Engagement with Papua New Guinean Culture (1986-1996)*. Sydney, London, Pariz in Rim: John Libbey.

HEBDIGE, Dick, 1980: *Potkultura: značenje stila*. Beograd: Rad.

HOBSBAWM, Eric, 1995: *Introduction: Inventing Traditions*. V: Eric HOBSBAWM in Terence RANGER (ur.), *The Invention of Traditions*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press (1. izd. 1983), str. 1-14.

HUSS, Hasse, 1998: »I, Prince Jazzbo, come to stay, and I will never be late as I would tell you!« V: Tōru MITSUI (ur.), *Popular Music: Intercultural Interpretations*. Kanazawa: Graduate Program in Music, University of Kanazawa, str. 298-307.

KEIL, Charles in Steven FELD, 1994: *Music Grooves: Essays and Dialogues*. Chicago in London: The University of Chicago Press.

KEIL, Charles, Angeliki V. KEIL in Dick BLAU, 1992: *Polka Happiness*. Philadelphia: Temple University Press.

KNOPOFF, Steven, 1997: *Accompanying the Dreaming: Determinants of Didjeridu Style in Traditional and Popular Yolngu Song*. V: Karl NEUENFELDT (ur.), *The Didjeridu: From Arnhem Land to Internet*. Sydney, London, Pariz in Rim: John Libbey, str. 39-67.

MERRIAM, Alan P., 1964: *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.

MURŠIČ, Rajko, 1993: *Neubesedljive zvočne igre: Od filozofije k antropologiji glasbe*. Maribor: Katedra.

MURŠIČ, Rajko, 1998: *Postmodernity, Postmodernism and Postmodern Anthropology: Circling around Decentredness*. V: Zmago ŠMITEK in Rajko MURŠIČ (ur.), *MESS: Mediterranean Ethnological Summer School, Vol. 3*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, str. 11-27.

NETTL, Bruno in Philip V. BOHLMAN (ur.), 1991: *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays in the History of Ethnomusicology*. Chicago in London: The University of Chicago Press.

NEUENFELDT, Karl (ur.), 1997: *The Didjeridu: From Arnhem Land to Internet*. Sydney, London, Pariz in Rim: John Libbey.

SEM-L (Society for Ethnomusicology Discussion List). Naslov na internetu: <http://listserv.indiana.edu/archives/sem-l.html>

SHUKER, Roy, 1998: *Key Concepts in Popular Music*. London in New York: Routledge.

WALLIS, Roger in Krister MALM, 1984: *Big Sounds from Small Peoples: The Music Industry in Small Countries*. London: Constable.

