

# Radikalna judovska kultura in črnska godba, avtentičnost in prevod

Hannah Arendt navaja naslednjo izjavo Franza Kafke: »Nemški judovski pisci so živeli razpeti med tremi vrstami nemožnosti: nemožnostjo, da ne bi pisali, nemožnostjo, da bi pisali v nemščini in nemožnostjo, da bi pisali drugače.«

Skoraj osemdeset let pozneje so bili glasbeniki na festivalih »radikalne nove judovske kulture« še vedno soočeni s preteklostjo, s katero niso mogli živeti, vendar je niso mogli zapustiti. Kadar koli se je ponudila priložnost, so iskali jezik, ki ne bi bil nemogoč.

Predstava skladatelja in kitarista Davida Firsta na 2. festivalu radikalne nove judovske kulture v New Yorku se je ozirala v lastno pretelost. Za motivično gradivo je uporabil dejansko liturgično petje tóre z njegovega praznovanja bar micva in vodil svojo skupino z dvema saksofonoma, klaviaturami, bas kitaro, bobni in kitaro v hipnotični, počasno stopnjevani dvajsetminutni improvizacijski crescendo. Tekstura, ki je bila zelo podobna intenzivnim motivičnim zvokom Alberta Aylerja iz šestdesetih let, je poudarjala skupne glasbene in spiritualne značilnosti dveh tradicij, čeprav je bilo jasno, da so glasbeniki preživeli več časa ob igranju improvizirane godbe kot ob petju v sinagogi. Glasba je vse bolj rasla v epifanični freejazzovski/tórin krik, nato je zastala. Vključili so filmski projektor in na platnu nad odrom smo začeli gledati družinski film z Davidove zabave bar micva. Počasi se je znova začel vzpon v dvajsetminutni crescendo.

Med poslušanjem tega neverjetnega nastopa sem spoznal, da First ni samo ponavljal svojega bar micva, marveč ga je reševal, prevajal v glasbo, ki jo je lahko občutil, in v življenje, ki ga je lahko živel. Skušal je ustvariti prostor, kjer bi lahko živel. Čeprav ga nisem nikdar povprašal po kraju njegovega bar micva, me je film močno spominjal na mojo preteklost v New Jerseyu. Začutil sem, da vem, *pred čim* je bila rešena. Na misel mi je prišlo, da smo tisti iz predmestij, ki smo se preselili (skoraj bi zapisal »vrnili«) na Lower East Side na Manhattanu, spreobrnili drugi prevladujoči mit, ameriško teleologijo, po kateri so te nizkotne ceste simbolizirale »boleče začetke priseljencev«, pred katerimi nas je lahko rešilo le težko delo, asimilacija in neogiben



Marc Ribot, foto: Ičo Vidmar

napredek, ki nas je gnal k višjim zaslužkom, ven v Ameriko (po stopinjah pionirjev) in naprej v prihodnost tehnološke utopije. In vendar smo bili tukaj, prisilili smo čas, da vnovič teče nazaj. Spreobrnili smo očitno usodo, ne da bi premogli okus za življenje na zgornji zahodni strani Manhattana, kaj šele, da bi osvojili veliki ameriški Zahod. Zajebali smo in v tem uživali.

## Črnska glasba

Predstava Davida Firsta je za ustvarjanje glasbe in pomena uporabila osebni spomin proti nostalgiji za idealiziranimi časi, ki jih nikdar nismo zares doživeli. V razmiku med grozljivo obljubo tóre in strahovi pop *schlocka* poznih šestdesetih let, ki so se kot žalostna komedija razprostirali čez drugi del zabave, je pronical oris nove krajine želje. Menim, da je več kot naključje, da smo kot sredstvo za doseganje te nove krajine, za preobrazbo odnosa z našo preteklostjo uporabili posebej jazz in na splošno črnske godbe. Čeprav godba »downtownna« pogosto vsebuje vplive nove klasične glasbe, rocka (še posebej punka), free jazzu in improvizirane godbe ter vsega drugega, od glasbe indonezijskih gamelanov do eskimskega petja, so se številni judovski glasbeniki resno poglobili v kakšno od zvrsti črnske glasbe.

Verjetno si scene ne bi mogli zamisliti brez Theloniousa Monka, brez občutne razpršene navzočnosti Sun Raja, Art Ensemble of Chicago, Henryja Threadgilla (in drugih ustvarjalcev izpod okrilja čikaškega združenja AACM). Free jazz Alberta Aylerja s poudarjeno ekstatično unisonostjo in brutalno preprostimi harmonijami, naelektreno kolektivno improvizacijo, ki naj bi vodila k spiritualni transcendenci, in z naprežanjem kompozicije, da bi iz najglobljih sledov preteklosti ustvarila novo govorico, je bil glavni vpliv v mojem bendu Shrek; skupaj s funkovsko razgrajevalnim bendom Prime Time Ornetta Colemana in kitarским zvenenjem Jamesa Blooda Ulmerja. John Zorn se je poklonil Colemanu na albumu *Spy vs. Spy*, njegov globok vpliv je slišen v skupini Masada. Čeprav v delu Anthonyja Colemana zaradi glasbene etike, ki vsaki kompoziciji dopušča generiranje lastnega jezika, včasih težko izsledimo vplive, so v njegovem ozadju poglobljeni študij Theloniousa Monka, Duka Ellingtona, Louisa Armstronga in zgodnjih jazzovskih pianistov, kot je bil Earl Hines (in pozneje Herbie Nichols). Ti vplivi so s povsem hoteno ironijo najbolj slišni na njegovih »judovskih« posnetkih klavirskega tria Sephardic Tinge. Na Roya Nathansona so skladateljsko najbolj vplivali Monk, Sun Ra, Art Ensemble of Chicago, Charles Mingus, na njegov saksofonski slog pa največ Sonny Criss. V njegovem New Klezmer Triu so močni vplivi Erica Dolphyja.

Na Johna Lurieja sta zelo vplivala Monk (»Well You Needn't« je bila prva priredba The Lounge Lizards) in Dolphy. Seznam se širi v nedogled. (Kar pokličite Shelly!) Izpušča sorodno skupino glasbenikov, saksofonista Marty Ehrlicha in Tima Berna, basista Marka Dresserja, trobentarja Steva Bernsteina in bobnarja Joeya Barona, ki so na prizoriščih »downtownna« igrali kot vodje skupin ali kot spremljevalni člani (in z njimi muzicirali na festivalih), ob drugih priložnostih pa so nastopali predvsem kot jazzovski glasbeniki.

Če k temu dodam še rockovske/punkovske glasbenike, je njihov vpliv slišen v delu Zeene Parkins (čeprav je čista glasbenost njenega solističnega nastopa z električno harfo na prvem festivalu v Münchnu septembra 1992 pregnala vsakršno misel o »tekstu«). Tudi skupina Klezmaties vključuje »punkovske« označevalce – ime skupine izhaja iz benda Plasmatics. Zelo znana je

povezanost Johna Zorna s skrajnim robom hardcora (prek Napalm Death), ki je več kot slišna v sklepnem stavku skladbe »Kristallnacht«. Drugi glasbeniki – Elliott Sharp, Lenny Pickett, Oren Bloedow, Annie Gosfield, Gary Lucas in moja malenkost – smo bili leta povezani z bluesom in rhythm and bluesom. Čeprav so bile Sharpove in Pickettove festivalske predstavitve osredotočene na kompozicijo nove glasbe, je njuno poznavanje teh drugih tradicij slišno v njunem igranju.

Moj namen ni izdelava kataloga glasbenikov na festivalih »radikalne nove judovske kulture« ali izčrpnega seznama njihovih vplivov, marveč pokazati na njihovo globoko povezanost z eno ali drugo obliko črnske glasbe. Še preden so vsi naštetih glasbeniki sploh pomislili, da bi igrali klezmer, je bila ta povezanost, ki jo je pogosto spremljal občutek identifikacije, že oblikovana.

## 2.

Kar zadeva »materni jezik«, smo ga že imeli. To razmerje ni brez protislovij, vendar je tudi samo del dolge zgodovine. Pravzaprav je eno prvih avtobiografij belega jazzovskega glasbenika *Really the Blues* napisal sin čikaškega judovskega lekarnarja, Mezz Mezzrow. Ne samo, da sta nanj vplivala jazz in črnska kultura, na koncu pripovedi pravzaprav verjame, da ju je vsrkal do te mere, da »so njegove ustnice polnejše, njegovi lasje gostejši in bolj skodrani, njegova polt temnejša«. (Mezzrow in Wolfe, 1990: 390). Bernard Wolfe, sodelavec pri knjigi in avtor spremne besede, Mezzrowove očitne opredelitve samega sebe za črnsko dušo, ki se je naselila v belčevo telo, ne jemlje dobesedno. Njegova verjetja umešča v belsko uporabo črncev in projekcijo v »množično kolektivno ljubkovanje nedotakljivega«, ki navsezadnje še krepi kastno vzpostavljanje nedotakljivosti. »Začel sem se spraševati, ali nista negro-filija in negro-fobija polarni nasprotji oziroma ali sta v kakšnem drugem razmerju.«

Toda Wolfejeva zapažanja se nanašajo na bele Američane kot skupino. Obravnava zapletenosti rase/kulturne identite v Združenih državah bi bila za pričujoči članek preveč. Ali obstaja način gledanja na silno vpletenost Judov v črnsko glasbo, ne da bi jo nekritično in nezgodovinsko slavili kot ljubezen oziroma obtoževali kot krajo? O Mezzrowu je vredno govoriti. Čeprav je bil bolj spreten prekupčevalec z drogo kot glasbenik, se zdi, da je mistifikacija, v katero je odel svoje motive, postala uveljavljena norma ameriške pop kulture. Bolj verjetno je, da je imel Mezzrow delokrog in potrebe v jazzu, ki so bile povezane s potrebami črnkih glasbenikov, s katerimi je delil odre in zaporniške celice, vendar niso bile enake. Če dopustimo domnevo, da glasbeni žanr deluje kot jezik, lahko morda v njegovem potapljanju uvidimo odsev globoke želje po prevodu. Njena zamenjava z željo, da bi postal biološko črn, je razumljiva glede na toge rase kode v njegovem času.

Čemu »prevod«? Morda je judovska tradicija, ki jo je podedoval, potrebovala pomoč pri soočanju z življenjem v Chicagu na začetku 20. stoletja. Morda je jazz bolje izražal to, kar je hotel povedati. Morda ga je imel rad, ker je bil boljša glasba. Črnska ameriška godba je bila in je pomensko bogatejša od izkoreninjene judovske liturgične glasbe, ki jo je Mezzrow najverjetneje slišal v mladosti. Zakaj? Zato, ker je bila in je. Ob očitnemu pomenskemu bogastvu je verjetno tudi bolj čustveno/filozofsko uporabna. Blues in njegove izpeljave vsebujejo vkodirano učno uro o tem, kako duhovno preživeti, ko te sovraži mogočna večina, taista bela krščanska večina, ki je »strpna« do nas.

O »semantičnih« razlikah ne govorim kar tako. Razlika v kompleksnosti med jazzom in vzhodnoevropsko judovsko glasbo se je od Mezzrowovih časov do danes še povečala, ritmič-

no, harmonsko, tehnološko in strukturno. Če se omejim zgolj na harmonijo, klezmer ostaja modalni sistem in je vsaj poenostavljen v primerjavi z mikrotonalno kompleksnostjo njegovih semitskih izvorov. Medtem je jazz napredoval z logiko lastnega razvoja, s kromatizmom, modalnostjo, politonalnostjo in atonalnim eksperimentiranjem.

Čemu bi glasbenik, izobražen v bolj zapletenem jeziku, polnem odtenkov, želel posvojiti preprostejši, manj nadroben jezik? Klezmerjev slog klarineta sicer ni nič manj podroben. Klezmer je privlačil Dona Byrona, ker vsebuje virtuoзни repertoar za klarinet. Druge je morda privabil zaradi ideološke zavezanosti ali želje po označevanju odnosa z judovsko kulturo. Namen tega besedila ni kritika te izbire, marveč raziskava okvirja, v katerem je (zunaj referenc na holokavst ali državo Izrael) postal *edini* način označevanja razmerja do judovstva.

### 3.

Situacija ustvarjanja glasbe v novem svetu je le prestavila Kafkovo dilemo – nemožnost pisanja v jeziku klezmerja, nemožnost (za tiste, ki želijo označevati »judovsko« glasbo) pisanja v jazzovskem (jeziku), nemožnost, da ne bi pisali. Toda onstran Mezzrowovega obskurantizma so še druge možnosti.

Ni nujno, da na zapletanje z ne-judovskim jezikom gledamo kot na izdajo judovske kulture, v tem lahko vidimo možnost njenega nadaljevanja ali prenove. Množično potapljanje judovskih glasbenikov v črnsko godbo ima močnega zgodovinskega predhodnika. Večina tega, kar imamo danes za tradicijo, se je porodila iz takšnih navzkrižnih kulturnih menjav v svetovljanskih razmerah, ki niso bile tako drugačne od naših. Naj uporabim enega od zgledov, ki jih navaja Ammiel Alcalay: »Dejanje, ki je sprožilo eksplozijo novega pisanja, je prišlo z uvajanjem kvantitativnih pesniških mer, kitičnih oblik, tem in žanrov iz arabske v hebrejsko poezijo. V desetem stoletju jih je vpeljal domačin iz Feza, Dunesh Ben Labrat. To je naredil tako z ohranjanjem kot prenavljanjem rabe hebrejščine, ko je okreplil in celo 'institucionaliziral' rabo bogatejše, semantično in filozofsko bolj poučene in mnogostranske arabsčine, ki je bila jezik skorajda vsega pomembnejšega leposlovja Judov v tem obdobju.« (Alcalay, 1993: 149) Večina te poezije je bila napisana za liturgijo in nekatere od pesmi uporabljajo še danes, tudi Labratovo himno »Deror Yiqera«.

Drugi primer je iz 12. in 13. stoletja. »V kontekstu judovskega pisanja je Yehuda al Harizi služila za pomlajevanje izumirajoče inteligence. Pripovedni okvir *maqama* (arabske pesniške oblike) je piscem tega časa omogočal, da so potešili lakoto za jezikom svojih predhodnikov, ki so jo na novo spajali s fiktivnimi vzgibi.« (ibid.: 74–75) Kakor pokaže Alcalay, je bilo v dolgem obdobju »levantinske« judovske zgodovine takšno kulturno prežemanje (vpliv ni potekal enosmerno – judovski pesniki, filozofi in teologi so močno vplivali na islamske pisce in mislece) prej pravilo kot izjema. Če so dandanašnji Judje izbrali zamišljanje njihove kulture, ki je polno zacvetela in ostala nespremenjena od puščavske »čistosti«, nedotaknjena tudi v segregiranem getu ali štetlu, naj bo. Toda, če parafraziram nesmrtno Babs (Barbro Streisand, op.p.), to ni zares »način, kakršni smo bili«.

### 4.

Ne glede na to, ali so newyorški glasbeniki kaj pridobili od klezmerja ali ne, drži, da so klezmer najbolj razširjali ravno newyorški glasbeniki. Bend Klezomatics Franka Londona (z Aliceo Svigal

na violini) je v žanr zanesel tuljenje električne dobe, mu dodal rockovsko dinamično in izrazno širino. Sam sem bil priča, ko so med ogromno trumo slovenskih rockerjev izzvali vsesplošno »slemanje« in pogo. Če se ozremo nazaj, je The New Klezmer Trio vzpostavil naravno povezavo med deležem improvizacije v klezmerju z Ericom Dolphyjem, ki ga je navdihoval free jazz. V primeru skupine Masada Johna Zorna so pogoste modulacije, ki so se napajale pri »harmolo-diji« Ornetta Colemana, omogočile skorajda neomejene možnosti pri razširjanju harmonskega jezika in so hkrati ostajale zveste zvenu izvornih tonskih načinov. V vseh primerih je bila črnska godba sredstvo, je komu sploh mar, za najpomembnejše obdobje eksperimentiranja v judovski glasbi od eksperimentov ars nova v renesansi. Zato je vredno poudariti, da do teh sprememb ni prišlo *kljub* dejstvu, da so ti glasbeniki delovali v hibridnem svetovljanskem okolju – nikjer drugje se ne bi mogle zgoditi.

Nič manj ni zanimivo, da so črnske glasbenike, s katerimi so se identificirali številni »taspo-dnji« (Monk, Ayler, Dolphy, Ornette Coleman, Sun Ra, Art Ensemble of Chicago), odstavljali (ali pa so se tam videli sami) »ven« ali na obrobje. Ne gre zgolj za ujemanje dveh »avant-gard« – avantgardni modernizem Johna Coltrana je manj naglašeni vpliv od tehnično šibkejših saksofonskih adeptov. Zgoraj naštete glasbenike družijo delo, ki pravzaprav samo zahteva vpis v pluralnost tradicij, moleduje, da bi ga zaslišali kot glasbeni »večpomenski« tekst. Monku je v trenutku bebopa – enem največjih skokov v modernizem – istočasno uspeval pogled nazaj v preteklost gospela *in* naprej: ob vse bolj stopnjevanih tempih v svetu bebopa, ki ga je obkrožal, so Monkova »kompozicijska« drža in metrično premišljeni, maneristični soli kazali na minimalistično prihodnost. Aylerjevi glasbi so za časa njegovega življenja oporekali, da ni jazzovska, saj so jo številni kritiki dojemali kot vrsto nabožne glasbe. Toda pripada tudi tisti rockovski in celo punkovski zgodovini, ki jo opredeljuje sla po »koncertu« kot skupinskemu obredju transcendence, visceralnost in radikalna potreba po razstavljanju na osnovne delce. Ornettov Prime Time Band ni bil le freejazzovska skupina, ki je vključevala elemente jezika funka, marveč si zasluži vpis v zgodovino funka, rocka (zame je to odvečno kopičenje – funk je rock) in punka kot eden največjih punkovskih bendov vseh časov – zahvaljujoč bobnanju Denarda Colemana in Ornettovi radikalni produkcijski estetiki na albumih, kot je *Of Human Feelings*. Dolphyjev odpor do taktnice, humor, premeščanje oktav in vztrajanje na basklarinetu ga uvršča med »bral-ce« Monka in Schoenberga, v celotni tonski osnovi njegovih solov ne slišimo le napredovanje k modernemu, marveč »neumestljivo« tonaliteto-brez-kraja.

## Prevod

Namesto da bi pretekla in sedanja množična pogrezanja odpisal kot naključje »okusa« ali da bi jih obsodil kraje, mi je ljubša ideja o »prevodu«. Prevod ni le prenos zvoka od enega glasbenika do drugega, marveč stanje, v katerem glasba s pomenom v enem kontekstu zadobi nov pomen v drugem kontekstu. Sodobni »bralci« niso sposobni zamišljanja obeh pomenov hkrati v enem: vemo, da ne premoremo »meta-jezika«, ki bi nam to omogočal. Toda obstaja način, ko lahko na željo po prevodu, ki ni priročna spretnost izseljenih priseljencev, gledamo kot na bistveno judovsko dejavnost.

»Prevod« v najbolj barvitom pomenu – kot sredstvo, s pomočjo katerega lahko mobiliziramo izkustvo raznolikosti, kot proces, v katerem lahko izrazimo gibanja in razlike vseh vrst – ni bil zgolj običajen in podedovan življenjski slog Judov v njihovi čudni nomadski zgodovini, marveč ključ



do njihovega preživetja, paradigmatični model generacije in regeneracije ... Če gledamo na svet kot na dejanje božjega govora, študij slovnice vključuje vse discipline, ki so v zahodni tradiciji postale ločene in celo med seboj sprte ... in *slovnica ni poznejši učinek jezika, temveč geneza pomena.*» (avtorjev poudarek) (ibid.: 148)

Kakor je v »Mojzesovih moralih« opozorila Susan Handelman (Handelman, 1982), je judovska koncepcija govora, ki ustvarja realnost s spremljevalno nalogo iskanja realnosti v govoru (ali v njegovem tekstovnem zapisu), globinska struktura judovske misli

in rabinskega procesa. V tem se najgloblje razlikuje od krščanskega pričakovanja resnice v mističnem obhajilu, kjer »beseda je meso postala« ali od iskanja »naravne« resnice pri klasičnih Grkih, kjer jo besede zgolj simbolizirajo in sprevačajo.

Šele skozi razbiranje žanra kot jezika lahko v luči te koncepcije uvidimo, zakaj je Knitting Factory hotela »naplesti«, poiskati »prvotni ur-tekst« za judovskim glasbenim »svetovljanstvom«. Za primer, Zornovi *game pieces* so bili poskusi osamitve čiste glasbene sintakse brez *kakršnegakoli* ustaljenega jezika, jezik naj bi glasbeniki odimprovizirali šele skozi izvedbo. Sam neizvedeni komad je poskus osamitve čiste glasbene sintakse.

Naj navedem misel Roberta Christgaua o glasbeniku, ki niti približno ne zveni tako kot Zorn: »Prispevek Louja Reeda k svetovni kulturi dejansko nima nič opraviti z vsebino. Ima pa opraviti z jezikom – verbalnim jezikom, glasbenim jezikom in njunim medsebojnim zapletanjem. Ne glede na to, ali govori o *joysticks* ali o ljubosumju ali o nuklearnem holokavstu, je njegov razločen enoličen odkrit govor sam po sebi bolj pomensko poln in priklicevalen od njegovih pohodov v imažerijo ... Reed poseduje tudi notranje znanje o ljudskih akordih R&Bja, ki jih prilagaja brezizraznemu Sprechgesang in iz njih odstranja najmanjšo sled čustvene izraznosti, po kateri hrepeni vsak drug beli bend. Formalno je v takšnem pristopu vgrajen prijazen sprejem in povratno demokratično spoštovanje ...« (Christgau, Village Voice. 19. 3. 1996).

V tem nemoduliranem glasu je dejanje etičnega poguma – zavrnjena udeležba v samoprevari kot pri Mezzrowu (poguma zato, ker je v šestdesetih letih samoprevara, ki jo je prvi artikularil Mezzrow, zavladala v pop kulturi) in namig, da se je tisto, kar je sčasoma postalo umik »indie rocka« iz črnske glasbe, začelo s proto-punkovskim poskusom, da ji izkaže nekaj dolžnega spoštovanja.

Omemba Mezza Mezzrowa, Johna Zorna in Louja Reeda v istem stavku sili k posmehu. Toda nobeden od njih ni bil zgolj glasbenik, marveč so bili prej, kakor bi jim rekel Foucault, »transdiskurzivni«, »avtorji teorije, tradicije ali discipline, v katerih bodo svoje mesto našle druge knjige in avtorji«. (Foucault, 1991: 113) Bili so Judje. Tradicija, ki jo je vsak med njimi pomagal ustvariti, se je neposredno nanašala na jezik. Zame sta Mezzrow in Reed zgodovinska robova določenega razmerja s črnsko glasbo, prgišče oblik, ki so izplavale na površje kot božanski kit, da bi požrl utapljavajočega se Mezzrowa na enem koncu in pol stoletja pozneje izpljunil Louja Reeda na suho plažo njegovega lastnega glasu. Četudi bi imel Idelsohn prav v svoji sporni trditvi v *Judovski glasbi*, da je »Jud na splošno ustvarjal glasbo iz kulture, v kateri so ga vzgajali in je k njej prispeval« (Idelsohn, 1992), je očitno napačno zatrjevati, da nikdar »ni pisal kot Jud«. Vsaj v Združenih državah so nam odložili zajetne plasti judovskega pomena v dramo pop glasbe minulega stoletja ter številna ujemanja med delom »občih« glasbenikov in globinskimi strukturami judovske tradicije ter rabinskih načinov mišljenja. »Na začetku«, na sredini in na koncu »je bil svet«.



Če sklenem, obstaja judovska kultura downtowna, ki se izraža predvsem v jeziku črnske ameriške godbe, tako kot se je večina judovskih pesnikov v Fezu v desetem stoletju izražala v arabskem jeziku in arabskih poetskih oblikah. Če bi jo odpravili kot navadno asimilacijo, bi spregledali globljo strukturo v kontinuiteti procesa, ki ga predstavlja.

## Znotraj – zunaj

Glasbene lestvice, ki so značilne za klezmer, vsem ne zvenijo eksotično, kar mi je postalo jasno med igranjem koncerta skupine Masada v Istanbulu. Tam imajo celo sintetizatorji majhne gumbke, ki glasbenikom omogočajo preklapljanje med zahodnimi in bližnjevzhodnimi uglastvami. Vsaj Turkom ne zvenijo eksotično. Noben član naše skupine (John Zorn, John Medeski, Billy Martin in jaz) ne bi mogel natančno odpeti teh mikrotonalnih lestvic, čeprav imajo skupne izvore z judovskimi lestvicami, ki smo jih igrali zvečer. Celotna različica standardne uglastitve, ki smo jo rabili pri reproduciranju lestvic klezmerja, ni bila ravno ukoreninjena. Po 25 letih igranja rocka, bluesa in jazza sem se na začetku tistega leta naučil lestvico Avohraba, kar je bil le eden od številnih sistemov, ki sem jih moral osvojiti kot najeti spremljevalni glasbenik. In vseeno smo stali tam pred dva tisoč najboljšimi in bistrimi ljudmi v Istanbulu, ki so jim matere pele uspavanke v lestvicah, ki sem jih pilil na tonski vaji. Kaj storiti? No, nekako smo se izvlekli. Toda prepričan sem, da občinstvo ni zahtevalo denarja nazaj predvsem zaradi Zornove skladateljske veččine in naših improvizacij, ki so gradile na jazzovskem, bluesovskem in rockovskem fraziranju in strukturi. Vnovič nas je odrešila surferska muzika.

To ne pomeni, da nisem užival med igranjem iz klezmerja izvedenega gradiva, še posebej z odličnimi glasbeniki, skladatelji in aranžerji v skupinah Klezematics in Masada, s katerimi sem imel čast ustvarjati in posedati. Pravzaprav sem čutil potrebo, da se temu gradivu približam – ampak bolj na način razreševanja čustvene skrivnosti, ki se jo je treba dotakniti, ne pa kot estetskega problema, ki ga je potrebno razrešiti. Ampak med igranjem glasbe igramo tudi vlogo, ki je vsebovana v glasbi in svetu, v katerem živimo; »igramo Jude« in ločujemo med našim izkustvom in našo identiteto, pričaramo občutek naše zunanosti oziroma zunanosti judovstva do nas. Na samo-istovetenje z eksotičnim raje pogledjmo kot na izjemno kompleksno in protislovno operacijo, kot pogled nase z očmi kolonizatorjev, kot na vključevanje antisemitske vizije, ki je zamaskirana v njeni zavmitvi. Že golo dejstvo, da ta glasba pri širšem občinstvu označuje »judovsko«, kaže na obstoj vzajemnega jezikovnega označevanja, ustvarjenega v pogojih, ki jih nismo sami izbrali. Toda hej, če parafraziram Edwarda Saída, »sodobni orientalec participira v lastnem orientaliziranju«. To imajo v Evropi radi, in špil je špil.

## Performans

Izvajalci na festivalih »radikalne nove judovske kulture« so se spoprijemali s sprejeto ikonografijo in parametri »avtentičnega« izraza na naslednje načine oziroma z enim izmed njih:

1. Uprizarjanje in izvedba hibridnosti, ki je uporabila sprejeto ikonografijo: Največkrat z uporabo sestavin klezmerja ali druge teleološko sprejemljive ikonografije (vsaka predvojna glasbena oblika, ki je bila v javnosti sprejeta kot »jezik Judov«, ali podobe holokavsta in izraelske države), da bi označevala judovstvo. Pri tem jih je sopostavljala in kombinirala z različnimi oblikami in gestami, ki so povezane z downtownom Manhattanu.

2. Izvedba polisemičnosti (mnogokratni pomeni): S predstavljanjem dela, ki se izrecno ne sklicuje na judaizem, ampak sam njegov kontekst razkriva plasti judovskega pomena.
3. Uprizarjanje spomina in želje: Z zavračanjem dopuščene ikonografije in poudarjanjem elementov osebnega spomina in želje, ki je povezana z judaizmom.

## Epilog

Junija 1995 sem po snemanju solo albuma jazzovskih standardov na razsuti kitari prenehal nastopati s skupino Shrek. Album *Don't Blame Me* je bil poskus, da bi zaslišali, kaj – če sploh kaj – bi lahko rešili iz teh pesmi, »ki se jih spominjamo« in iz čustvenih stanj, ki so jih nekoč predstavljale.

Ni jasno, kaj vse to pomeni.

Na položaj Klezematics lahko gledamo, odvisno od načinov branja pojava »world music«, kot na uspešno kršenje prepovedi proti seksualiziranim judovskim pop ikonam ali pa kot na umik v getoiziran pop svet, za katerega se zdi, da je svojo enotnost razpustil ravno v trenutku, ko je bila izzvana njegova odkrita bela krščanska moška kulturna hegemonija.

Zornova in moja odkrita jazzovska usmeritev, ki je bila umetniško uspešna in popularna v koncertnih krogih, je povezana s pristankom na odtujenost jazza proti večjim pop ambicijam, ki, kakorkoli že zaprte vase, radikalne ali nerealistične, vključujejo igranje glasbe na rockovski osnovi. Skupina Masada zares ničesar ne terja od rockovskega sveta, razen naj odjebe. Moji solo projekti posredno postavljajo tako globoke zahteve, da jih kmalu ne bo mogel poslušati noben drug razen mene.

Ena mojih bolj žalostnih domnev je, da za počasno usihanje pop ambicij pri nekaterih glasbenikih, ki so nastopili na prvem festivalu »radikalne judovske kulture« v Münchnu, nista toliko kriva njihova glasbena zrelost ali sprememba okusa med čuvarji mladinskega pop/rock trga, marveč zmagoslavje samih ločnic, ki naj bi jih prestopili. Morda so omejitve prešle nas. Namesto da bi razširili opredelitve, ki bi ustrezale naši dejanskosti, so nas vrnile nazaj in naše ambicije priklenile na prokrustovo posteljo antisemitskega mita.

Na začetku sem ugovarjal, da bi Zornove festivale imenovali »radikalna nova judovska glasba«. Ljubši mi je bil naziv »glasna in udarna godba«, ki bi imel opisno vrednost in bi se ognil besedam, ki jih nismo mogli opredeliti. Pozneje sem spoznal, da lahko le radikalna dejanja preprečijo, da preteklost postane ječa: radikalno vztrajanje na izrekanju resnice in pojoči spomin/želja po identiteti.

Sčasoma je nekaj, kar se je postavljalo kot niz vprašanj, postajalo niz še bolj omejenih odgovorov, saj so Zorn in drugi, ki so lahko proizvajali plošče in koncerte, sprejeli celo bolj formulacijsko opredelitev nove judovske glasbe: se pravi, da je morala vsebovati hibridno kombinacijo klezmerjevih ali liturgičnih lestvic (judovska) s katero od oblik sodobne glasbe (nova).

V uporabi lestvic klezmerja v večjem delu ustvarjene glasbe po prvih nekaj festivalih, ki jih je javnost povezovala z »radikalno judovsko glasbo«, ne vidim povratka k judaizmu, marveč raje podaljševanje vzorca slepote in delegitimacije judovskih vidikov v naši lastni kulturi, ki ju podpira pripoved o »holokavstu in odrešitvi (v današnji državi Izrael)« – Jacob Neusner jo je imenoval »civilna religija severnoameriških Judov«.

Ampak natančno kaj je bila ta neizpolnjena obljuba? Ko se po štirinajstih letih oziram nazaj, se mi dozdeva, da ni šlo le za preprosto obljubo judovske skupnosti ali identitete, marveč za možnost izumljanja novega načina ohranjanja identitete, izgrajevanja skupnosti in oblikovanja



dialektike med posebnim in univerzalnim; to je osnova v obljubi tega, kar smo začeli imenovati »radikalna nova judovska glasba«. Žalostno je, da je utonila v obrabljeni ikonografiji fosilnega in banalnega pojmovanja identitete.

Globalni kapitalizem bo še naprej spodjedal kolektivne identitete, vsajeval upanja in potrebe, ki jih še sam ne more zadovoljiti. Potreba po človeški skupnosti in solidarnosti bo nadaljevala z iskanjem novih oblik, na drugačne načine se bo vpisovala v pripovedi o preteklosti. Oblikovali se bodo novi znaki in se »dotaknili zemlje« v novih časih in prostorih. Trenutek, ko sem bil z vrstniki blizu mašineriji, ki oblikuje te znake v širši kulturi, ugaša ali je že minil. »Drugi glasovi, drugi prostori«.

Prevedel Ičo Vidmar

## Literatura

- ALCALAY, A. (1993): *After Jews and Arabs: Remaking Levantine Culture*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- FOUCAULT, M. (1991): »What is an Author«. V: RABINOW, P. (ur.): *Foucault Reader*. London, Penguin Books.
- HANDELMAN, S. (1982): *Slayers of Moses. The Emergence of Rabbinic Interpretation in Modern Literary Theory*. Albany, State University of New York Press.
- IDELSOHN, A. Z. (1992): *Jewish Music. Its Historical Development*. Dover Publications.
- MEZZROW, M in WOLFE. B. (1990): *Really the Blues*. Secaucus, Carol Publishing Group.