

# Glasba in trans

## I. Pismo o operi

<sup>1</sup> Če sem bolj natančen, verjetno ga je napisal etnomuzikolog ...

Opera je v marsičem zadnja inkarnacija obredov obsedenosti in med novejšimi vlogami, ki jih igra obsedeni (kar nas pripelje do istega), je vloga opernega pevca oziroma pevke najnovejša. To pomeni, če stvari postavimo na isto raven, da je opera za Nemca, Francoza ali Italijana, kar je *bori* za Hausa ali *hau bong* za Vietnamca. Menim, da bo nejevernega bralca o tem še najbolj prepričalo pismo, ki mu ga bomo predložili. Prijatelju in kolegu v Afriki ga je napisal<sup>1</sup> mladi etnomuzikolog iz Benina, ki živi v Parizu. Na srečo mi je prišlo v roke ravno v trenutku, ko sem se pripravljaj na obravnavo tega vidika problema. Ponatisnjeno je skoraj brez pristavkov, kakor je bilo napisano. Le tam, kjer bi določeni namigi v besedilu ostali nepojasnjeni, sem dodal nekaj opomb.

*Moj dragi Asogba!*

Kakšna dogodivščina! Včeraj sem šel v pariško Opero. Mislim, da se mi bo zmešalo. Prej me niso posvarili, tako da se mi še sanjalo ni, kaj me bo tam čakalo: predstavljam si moje presenečenje, ko sem se znašel natanko sredi obreda z obsedenostjo! Pomislil bi, da sem na Place Dègué v Portu-Novo na vsakoletnem praznovanju v čast Sakpati, v Aladi na slavjih Adžahuta ali v Abomeyu na festivalu »velikih običajev«. Seveda je očitno, da ne gre za eno in isto reč. Razlike so vendarle velikanske. Ampak vseeno! Mislim, da sta predstava v Operi in obredje *voduna* v Beninu v *osnovi* v marsičem primerljiva med seboj. To bi ti rad razložil, saj se mi zdi, da si do zdaj tega nihče ni upal pomisliti. Zato bo vse drugo počakalo.

Za začetek si oglejva psihologijo. Verjetno se boš strinjal, da je njen bistveni vidik pri obsedenosti identifikacija z drugim, ko območje zavesti zasede druga oseba od tiste, ki je nekdo v normalnem stanju. S tem preneha biti sam zase, namreč postane tisti drugi in se tako tudi vede. Ravno to se dogaja na odru med opero. Včeraj zvečer med izvedbo *Elektre*, ki sem si jo ogledal,

Birgit Nilsson ni bila več Birgit Nilsson, marveč Elektra. Seveda boš ugovarjal, češ da to ne velja le za opero, temveč tudi za gledališče in celo za film. To do neke mere drži. Toda opera je posebna in je zato tako tesno povezana z obredjem *voduna* – skoraj sem zapisal z uprizoritvijo – zaradi njenega razmerja z glasbo. V obeh primerih je glasba tista, ki organizira uprizoritev, ji podeljuje strukturo, upravlja njen razvoj, diktira gibanje, uravnava menjavo med napetostjo in sprostitvijo. Tako kot se moški ali ženska pri utelešenju *voduna* ravnata po glasbenih namigih, da lahko odplešeta identifikacijo s polaščajočim se božanstvom, tako se tudi operni pevec ali pevka ravna po glasbenih namigih orkestra, če hoče v pesmi izraziti lik, ki ga igra. Oba oživlja glasba. Nobeden izmed njiju ne bi mogel utelesiti svojega lika, če ju ne bi ves čas podpiral ali celo ponesel orkester. Njuno doživljanje vlog je v osnovi glasbeno, kar ne velja za gledališče ali film. Saj veš, kako je pri nas doma v vseh obredih obsedenosti odločilna funkcija glasbenikov. Dobiš občutek, da vodijo igro, da so zaradi njihove moči obsedeni zgolj lutke, ki jim ukazujejo. Podobno menim, da imata dirigent in orkester natanko takšno primerljivo funkcijo v operi.

Toda v razmerju do glasbe se očitno zelo razlikujeta, saj v obredju *voduna* obsedeni plešejo in ne pojejo, medtem ko v operi izvajalci – spet bi skoraj zapisal obsedeni – pojejo in ne plešejo. Lahko rečemo, da je obsedenost v *vodunu* (ali *boriju* ali *hau bongu*) izražena skozi ples in v operi skozi petje. Ali, da igralec v *vodunu* svoj lik uteleša tako, da ga pleše, operni izvajalec pa tako, da ga poje. Ker ga zares utelesi. Kar odpri članek o operi v Fasquellovi *Encyclopédie de la musique*, kjer bereš: »V operi ne šteje realnost likov na odru, marveč stopnja uspešnosti pevca interpretira pri evociranju notranjega lika v drami s pomočjo utelešenja (in to je piščev poudarek, ne moj).« Vse bolj mislim, da petje vloge implicira večji vložek sebe v dramsko dogajanje kot golo igranje vloge. Francozi opere ne imenujejo kar tako »lirično gledališče«. Če uporabim Jakobsonov pojmovnik, potem bi rekel, da liričnost predvsem poudarja »pošiljatelja« glasbenega sporočila, »mene«. Operna hiša, lirično gledališče je torej prostor za izražanje prve osebe. Je zmagoslavje najgloblje-ga izražanja sebe na najbolj afektivni, najbolj nezvedljivi osebni ravni. Pri izražanju tega *sebstva* je potemtakem pomembno, da nas povsem prevzame. In zavzetje *sebstva* verjetno nikjer ni tako polno kot v lirsko-dramatični situaciji, kjer ga je dopuščeno povsem izživeti v javnosti predvsem zato, ker nekdo utelesi lik, ki ni on sam. Očitno šele navzočnost občinstva v tej izjemni avanturi, ki jo operni pevec in pevka izživita med petjem na odru, zadobi poln pomen.

Ali takšna intenzivnost konstituira trans? Za odgovor na to vprašanje bi morali povprašati same pevce. Bi sploh lahko odgovorili? Se sploh spomnijo, kaj so doživeli, ko so ponovno oni sami, ko je zavesa spuščena in predstava končana? So morda izpostavljeni isti amneziji vsega, kar so doživeli v stanju obsedenosti, podobno kot naši adepti *voduna*? Konec koncev bi bilo dobro vedeti, ali operni izvajalec svojo vlogo živi in poje v stanju dvojne osebnosti, tako da je hkrati on sam in utelešena oseba, ko eden usmerja in nadzoruje drugo, ali pa je nasprotno edinele drugi in sploh ni več on sam. V slednjem primeru pravzaprav ne gre več za dvojno osebnost – ali, po Freudu, za »dvojno zavest« – marveč zaradi zamenjave za spremembo osebnosti. Verjamem, da so o tem vprašanju vroče razpravljali od Diderota naprej. Ampak ne smemo prezreti, da so operni izvajalci profesionalci, da je spreminjanje osebnosti del njihovega poklica in da to ne velja za adepta *voduna*, četudi mora tudi on včasih skozi dolgotrajno učenje.

Zatorej predpostavimo – to je prva hipoteza –, da je operni pevec, ko na odru uteleša junaka, ki ga predstavlja, v transu. V tem kontekstu ga imenujmo lirični trans z obsedenostjo. Ta trans je očitno izjemno nadzorovan. Pred njim ni nobene krize. Je mogoče, da je to edina vrsta transa s takšno posebnostjo? In če je, je zato kaj manj trans? Kot veš, kriza pred transom v kultih *voduna* ni nujna. Pravzaprav je to eden izmed dejavnikov, s katerim si pomagamo

pri razlikovanju med obsedenostjo z rodovniškim *vodunom* in obsedenostjo z »eksogenim« *vodunom*, če uporabim izraz Luca de Heutscha. V Senegalu v *ndöpu* v krizo zapadejo le novici; ženske, ki opravljajo obred, teoretično nikdar ne. Tako dejstvo, da v njem ni krize, še ni zadosten razlog, da imamo lirični trans z obsedenostjo za osamljeni primer glede na splošni okvir obsedenosti. (Mimogrede, transi so v operni hiši pravzaprav kar pogosti, vsaj tako so mi rekli. Ampak zgodijo se za kulisami, torej niso del predstave. Z drugimi besedami, so neritualizirane krize ali zgolj »izbruhi besa«, toda to je drug problem.)

Kaj pa, če našo hipotezo spremenimo in rečemo, da operni pevec ni v transu? Potemtakem bi bila lirična obsedenost oblika obsedenosti brez transa. To bi bila vrsta obsedenosti, ki je psihološko povsem drugačna od tiste, ki deluje pri obsedenosti z *vodunom*. Mar velja, da v tem primeru sploh ne moremo več govoriti o obsedenosti? Mislim, da ne. Odločilno je, da se z gledalčevega očišča ves dogodek odvija tako, da operni pevec resnično uteleša njegov lik ali da ga, drugače rečeno, ta lik povsem obsede. Zares, če gledalci verjamejo v to utelesitev, je pevec velik igralec. Smo torej na sami ločnici obsedenosti, ampak še vedno znotraj nje. Če smo natančnejši (saj ni potrebe, da pokažemo, ali obsedenost konstituira samo dejstvo ali je iz njega izpeljana), raje recimo, da ima lirična obsedenost dovolj skupnega z versko obsedenostjo, da lahko obe pripišemo enemu in istemu zelo splošnemu stanju zavesti.

Toda čemu sta operna predstava in obred *voduna*, ki ju imamo v razmerju do obsedenosti kot stanja zavesti v precejšnji meri za enakovredna, tako različna? Mar predvsem zato, ker je prva usmerjena k uresničitvi estetske potrebe in drugi k religiozni? Je razlika resnična ali navidezna? Kaj pa, če je estetska funkcija v eni vrsti družbe enaka kot religiozna funkcija v drugi vrsti družbe? Mar ni umetnost že precej časa vodilna tehnika religije? Nič čudnega, da s slabljenjem religiozne funkcije umetnost postaja sama sebi namen. Pogosto smo slišali, da je grška drama izvirala iz dionizičnega kulta, da vsaj del sodobnega zahodnega gledališča izvira iz krščanskih mističnih obredov in da je japonski *nô* teatralizacija obsedenosti. Ničesar ne vem o zgodovini opere, toda ponovno bom navajal iz Fasquellove *Encyclopédie de la musique* (kot vidiš, moj veliki vir informacij!), kjer v članku o komični operi dokazuje, da izvira v srednjeveškem *l'ête des fous*, v praznovanju blaznežev. Mar ti »blazneži« niso bili čisto navadni obsedeni? Če se ne motim preveč, je precej razlogov v prid takšnemu razmišljanju ... Toda pustiva raje ob strani zgodovinske probleme, o katerih nič ne vem, in se vmiva k prvotnemu vprašanju. Nagibam se k stališču, da je razlika med predstavo v operi in obredom *voduna* predvsem odvisna od okoliščin in konteksta.

Povedal sem ti že, kje se mi dozdeva, da je opera v tesnem sorodstvu z obredom obsedenosti. Rad bi tudi pojasnil, kje so obredja obsedenosti, ki jih dobro pozna, podobna operi. Prej sem omenil Alado<sup>2</sup> in vsakoletna slavja v čast Adžahutu.<sup>3</sup> Samo pomisli na praznovanje v čast Ajagbe, ki sva se ga pred leti udeležila skupaj. Naj ti povem, kako se ga spominjam. Pozno popoldne je Akplogan,<sup>4</sup> oblečen v razkošno modro in zlato obleko iz brokata, zapustil svojo hišo v veliki procesiji, pred katero so hodili suličarji. Zanj in za spremljevalce so bili na tistem koncu javnega trga, kjer se odvijajo plesi, pripravljena posebni sedeži. V središču je raslo velikansko drevo kapok. Ob prihodu so Akplogana pozdravile različne družine iz Alade in okrožja, ki so bile del procesije. Nato so posedle na bližnje sedeže. Številni trgovci so postavili svoje stojnice nekaj korakov stran za občinstvom. Sčasoma se je trg – skoraj bi zapisal avditorij – napolnil. Bobni, ropotulje in železni zvonci so bili zbrani na zanje določenem mestu, toda nanje ni bil nihče kaj

<sup>2</sup> Alada: mesto na jugu Benina, prestolnica starodavnega kraljestva, iz katerega sta pozneje nastali kraljevini Abomey in Porto-Novo. Alada je v marsičem konservatorij starodavnih običajev.

<sup>3</sup> Adžahuto: »Ubijalec Adža«, ustanovitelj dinastije.

<sup>4</sup> Akplogan: »Poglar sulice«, vodilna religiozna figura kraljestva, ki ga zato upravičeno imenujejo »Poglar malikovalcev«.

<sup>5</sup> Sakpatasi: »žena Sakpata«, ki je bog zemlje in nalezljivih bolezní. Sakpatasi plešejo še posebno dovršene plese. Moški izvajajo spektakularne nevarne skoke. Sicer sufiks -si v vodunu predvsem označuje stanje odvisnosti, ne pa ženskega spola, »žene«.

<sup>6</sup> Lègba: sel bogov; zafrkant in falično božanstvo.

<sup>7</sup> Khèvioso: bog strele.

<sup>8</sup> Récade: ukrašeno žezlo, resnična umetnina, ki so ga nekoč nosili dahomejski kralji in ga včasih zaupali slom, da bi z njim označili monarhovo navzočnost.



prida pozoren. Ko je napočil čas, so prišli glasbeniki in jih začeli preizkušati: z udarci kladiv so napenjali kože bobnov, poskusno bobnali za presojo učinkov, klici zvoncev so zarisovali ritmično frazo. Celotno ozračje so napolnile vibracije, ki jih tako ljubiva. Ko sem sedel v Operi, sem doživel taisti vtis glasbenega prebujenja, ko so glasbeniki zasedli svoja mesta v orkestrski luknji in začeli uvodno igro. Vsak je igral v svojem kotu, eden nekaj not z lestvice, drugi kratki arpeggio. Glasba se je zlagoma polastila prostora kakor pri nas doma. Žal niti približno nisem vedel, kaj se dogaja v zaodrju, saj občinstvo tjakaj ne sme, kot lahko domnevaš. Toda nenadoma sem se spomnil na tisti čudoviti večer v Aladi, h kateremu se vračam. Šel si pozdravit sorodnike, ki so ravnokar prišli in zasedli svoja mesta – skoraj bi zapisal lože – blizu Akplogana. Delal si družabnostne kroge, podobne tistim, ki sem jih včeraj opazoval v Operi. Ker poznam le malo ljudi iz Alade, sem šel na kratek obhod. Mojo pozornost so vzbudila napol odprta vrata iz šibja, ki so dajala občutek, da je za njimi precej prihodov in odhodov. Izmuznil sem se skozi njega. In nenadoma sem bil v zaodrju! Tega ne morem drugače imenovati. Veš, da imajo Sakpatasi<sup>5</sup> krila, ki se tesno prilegajo životu. Dve iz med njih sta si ravno ravnali krili. Povsem zatopljeni sta nanju privezovali nitke in nato dvigovali boke, da bi videli, ali prav visijo. Malo naprej se je ličila druga ženska, očitno čistilka *voduna*. Prijateljica ji je držala ogledalo. Drugje je Lègba<sup>6</sup> urejal ogrlice in preverjal, ali so številni okrasni predmeti, ki visijo z njih, dobro privezani. Hkrati si je popravljal nagib svojega slamnika. Spet na drugem koncu si je skupina žensk dala opravka s figuro, ki je bila s hrbtom obrnjena proti meni, in ji urejala predpasnik okoli bokov. Vsi ti ljudje so veselo klepetali, nekateri so postopali in se gibali od ene skupine k drugi. Nekateri so sedeli na lesenih stolčkih. Nenadoma so me opazili. Z vzkliki in kričanjem so me prijazno, a odločno postavili pred vrata. Imel sem se prekrasno.

Zares sem videl, kaj je zaodrsko dogajanje in vse, kar je predpriprava za predstavo. Odkril sem, da so naša velika obredja v čast *vodunu* podobna gledališkim predstavam in da so zanje potrebne obsežne priprave, polne vrveža in naglice za sceno. Med njimi se adepti, ki se pripravljajo na vstop v trans in na polastitev njihovih bogov, vedejo kot igralci za odrom v drugih državah.

Bobni so začeli bobneti. Praznovanje se je začelo. Tisto jutro so uvedla obredna dejanja: priklícevanje prednikov, prerokovanje, darovanje, pitna daritev, žrtvovanje, molitve. Večer je bil namenjen izključno plesu. Začelo se je mračiti. Najprej je prišel zelo miren sprevod, ki ga je spremljalo naraščajoče in pojemajoče bobnanje. Zdelo se je, kot da se mora vsa igralska družina predstaviti občinstvu. Če se ne motim, jo je vodil Khèvioso,<sup>7</sup> opazen zaradi svoje *récade*<sup>8</sup> v obliki stilizirane kovinske sekire. Razen če ni bil Lègba z velikanskim falusom iz zglajenega lesa, obešenim okrog vratu. Okrog deset jih je bilo v razkošnih oblačilih. Moški so nosili kratka pisana krila, podobna tutujem. Ženske so bile v dolgih krilih na preklop iz mnogobarvnega blaga. Njihove roke so bile obtežene s srebrnimi zapestnicami, vratove so krasile ogrlice in ušesa uhani. Ko so se

približali, jih je občinstvo pozdravilo in na vse grlo kričalo kratke izreke. Glasovi so se mešali z glasovi pevcev, ki so stali ob bobnih. Potem ko je sprevod dvakrat ali trikrat napol v hoji napol plešoč zakrožil po plesišču, se je ponovno umaknil v zaodrje. Sledil je precej dolg premor, ki sta ga zapolnjevala le bobnanje in precej neubrano petje. Spustila se je noč. V temi si komaj razbral obraze navzočih, saj je bila edini vir svetlobe na trgu plinska svetilka ob Akploganu. Le še iz ozadja so majhne svetilke čuvarjev živine tu in tam predrle temo s tankimi rumenimi snopi.

Nenadoma na trg plane Khèvioso z izbuljenimi očmi. Glavo ima ovito v belo ruto. S kovinsko sekiro nevarno preti, ko dirja in skače v vse smeri in naganja strah v kosti vsakemu otroku, ki mu prekriža pot. Sveta jeza boga strele! Njegova kovinska sekira z zakrivljenim robom, ognjenim zubljem, se bliska v temi. Khèvioso se vrti okrog svoje osi, enkrat se zasučje v eno, naslednjič v drugo smer. Poblaznelo zavija z očmi, ki prebadajo temo z belim motnim sijajem. Izpod njegovih nog se dviguje prah. Bobni, ropotulje in kovinski zvonci so se mu pridružili v blaznosti in z najglasnejšim rovarjenjem spodbujali plesalčeve divje sunke in obrate.

Medtem je, ne da bi kdo opazil, oder zavzela druga plesalka – oprost, žensko božanstvo, toda katero? Naprej se je pomikala z zelo zadržanimi drobnimi koraki in komaj kdaj zaplesala, z rahlim pozibavanjem v bokih in iztegnjenimi rokami, ki so se dotikale okrasov njenega predpasnika. Bila je pojava, polna šarma in nežnosti, ganljiv kontrast v primerjavi s Khèviosom in njegovim nasilnim razkazovanjem moške energije. Napočil je čas za Lègbov vstop, kot vedno fantastičen, tako da nikdar ne veš, ali je resen ali se zafrkava. Slamnik in tutu sta bila škrlatno obarvana in oba sta bila precej navadne oblike. Lègba se zavrti, nenadoma otrpne z razkrečenimi nogami in vztraja v tej bizarni drži. Zatem se nepričakovano izstrelji v drugo smer. Vse na njem bega. Njegove grimase te silijo v smeh, čeprav ne veš zagotovo, zakaj. Drugi plesalci – mislim na druge bogove – drug za drugim prihajajo na oder. Na lepem na plesišču pleše celoten panteon petih ali šestih božanstev, vsak v slogu, ki ustreza njegovemu oziroma njenemu značaju. Lègba, ki je za kratek čas izginil, ponovno veličastno vstopi. Z obema rokama pred seboj drži velikanski falus in zavzame središče trga, kjer silovito izvaja obsceni ples. Sledi splošno, a ne pretirano veselje. Predstava se tako nadaljuje z vstopi, izhodi, množičnimi scenami in solističnimi razkazovanji. Vsi so izvedeni s precejšnjo svobodo gibanja in zagotovo z večjim deležem improvizacije. Ker sem v predstavi užival kot diletant, saj nisem bil nikdar vključen v nobenega od kultov, mi je kakopak ušel ezoterični vidik plesov. Kljub temu smo bili ob sprevodu vseh teh bogov deležni odlične učne ure iz mitologije. Čeprav si še vedno moral vedeti, kako jih brati.

Pred kratkim sem ta večer opisal nekaj prijateljem – seveda belcem – tu v Parizu. »Kako pa je s transom pri vsem tem?« so me spraševali. Veš, odgovoril sem jim, če dobro premislim, da ga ni bilo nič več in nič manj kot v Operi. Dvomim, da bi nekdo, ki je resnično tujec v najini deželi, in ga ne bi vnaprej opozorili, sploh posumil, da so bili ljudje, ki jih je videl plesati, v stanju obsedenosti. In, kakor veva, so vendarle bili. Na takšnih obredjih so plesalci vedno v stanju obsedenosti. Toda vstop v trans se zgodi v zaodrju – ali s krizo ali brez nje je drugotnega pomena – in od takrat naprej je večinoma komajda opazen, razen v določenih drobnih znakih,



<sup>9</sup> Eden izmed prizorov teh obredov je zabeležen na posnetku G. Rougeta in P. Vergerja, Dahomey, Musique des Princes.

ki jih lahko prepoznajo le izkušeni v teh zadevah. Morda gre za drobno fiksiranost pogleda, morda je nenavadno kje drugje. To je vse, navidezno vse. Ne bi mogel reči, kaj se dogaja v njihovih glavah.

Kakor sem ti povedal, sem za zdaj videl le eno opero. Ni kaj prida za vrednostne primerjave z našimi praznovanji *voduna*. Zdi se, da so razlike med posameznimi operami že zaradi njihove repertoarske širine izjemne. Toda to velja tudi za naše obrede! Povedali so mi, da je v operi ponavadi navzoč določen magičen element. Dogajanje se lahko preseli iz vsakdanje stvarnosti. Tako se dogajajo komajda verjetne reči. Če se omejim na Mozarta, to velja, tako so mi povedali, za dve njegovi operi, za *Čarobno piščal* in *Don Giovanni*, ki v sklepnem delu igre tudi uvede pravljичen lik, Commendatoreja. In takšen nadnaravni, pravljичni element je navzoč tudi v naših obredih. Menim celo, da je bistven. Se spomniš obreda vstajenja Sakpatasi v Portu-Novu? Le kaj je lahko bolj pravljичno, bolj neverjetno od vstajenja? Toda kakšen teater? Kakšna uprizoritev! Na sredini trga, ki je bil črn zaradi množice ljudi, je bil odprt prostor. Po tleh so bili skrbno razgrnjeni namizni prti. Visoki svečenik, tudi ves v belem, je sedel na enem koncu z dvema vrčema magične vode pri nogah. Na trg je okorno vstopilo v mrtvaški prt ovito truplo s stegnjenimi rokami. Sedlo je na prte pred visokega svečenika, ki je nato sedemkrat dramatično pozval telo, naj vstane. Množica je v »smrtni« tišini čakala na čudež. Ob prvih znakih vračajočega se življenja je izbruhnila v radost, v delirij, ki se je razširil čez trg. Pospremili so ga ponovno osvobojeni podivjani bobni. Vse skupaj je sledilo počasni postavitvi scene, skupinskemu petju, plesom, sprevedom in končalo v splošnem plesu, pesmih in radostni igri vseh glasbil, ki so pospremila prve korake v novo življenje obujene Sakpatasi. Čeprav je bil obred nedvomno del kulta obsedenosti, pri njem pravzaprav ni šlo za trans. Dekle je ubil *vodun*, ker je hotel, da bi postalo njegova žena. Toda polastitev je vendarle bila v osrčju te drame. Dekle, umrlo za prejšnje življenje, je bilo ponovno rojeno v drugačni obliki, kot žena boga, ki jo bo odslej ritualno obsedel na vsakem praznovanju. Sprememba osebnosti prek polastitve je bila sama bistvo obreda. Danes, potem ko me je včeraj povsem prevzela opera, vem, da je bilo vse skupaj predstavljeno kot glasbena drama. Nemogoče si jo je predstavljati brez pesmi, plesa in glasbil.

Med vsemi obredi *voduna*, ki sem jih videl doma, ta še najboljše ponazarja dramtizacijo in teatralizacijo. Pomenljivo je, da je njegova tema vstajenje, ki se odvija v okviru kulta obsedenosti in se sklene z rojstvom igralke.

Drugi dober zgled teatralizacije v naših obredih so »Veliki običaji« v Abomeyu z izjemno razdelano gledališko produkcijo.<sup>9</sup> Z mogočnimi sprevedmi in petjem v zboru, ko gredo s trga proti svetišču, spominja, če lahko verjamem pripovedim, na uprizoritev *Borisa Godunova*. Najgloblji pomen dolgih, neprekinjenih nizov plesov, ki jih sestavljajo različne alegorične in simbolične figure, zares razumejo le iniciirani. Dramatični prizori obujajo velike podvige krvoločnih princev in bojevnikov nekdanjih kraljev, grozo zbujujočih bojevnikov, ki so brez usmiljenja obglavljali sovražnike. Na teh praznovanjih jih še danes utelešajo ženske v transu. V natančno določenem trenutku obreda – ki sicer traja skoraj ves dan in ga ponavljajo še nekaj dni zapored v naslednjih tednih – se vsaka plesalka iztrga iz skupine in na sredini trga oponaša boj (v resnici ne gre za žensko, kot jo vidimo, marveč za lik, ki jo je obsedel in ki »pleše na njeni glavi«). Je oblika plesa s sabljo z natančnimi, bliskovitimi, toda zelo stiliziranimi gibi. Uvaja jih krožni ples na trgu, sklene pa vrnitev plesalke v skupino, ko jo na ramenih prineseta sobojevnici, ki sta priskočili na pomoč izčrpani bojevnici. Akcijo seveda spremljata petje in bobnanje. Celotna predstava je tako skrbno načrtovana, kot naj bi bile, tako vsaj pravijo, operno-baletne predstave iz časov Ludvika XIV.

Pričakujem, da te zdaj že pošteno zanima, kaj bom dokazal z vsemi naštetimi primerjavami, ki se ti morda zdijo celo površne. Ne skrbi, ne mislim začeti dokazovati, da predstava v pariški Operi izvira v obredjih *voduna* v Aladi ali kjerkoli drugje. Bolj me vznemirja dejstvo, da obsedenost zavzema primerljiv položaj v dveh različnih civilizacijah, tako oddaljenih med seboj, kot sta Pariz in Porto-Novo. Toda kljub videzom, ali drugače povedano, že oblikovanim zamislim, to dejansko drži. Verjetno se vsakdo strinja, da ima obsedenost izjemno pomembno mesto v tradicionalni religiji naše države, toda le malokdo bo pripravljen sprejeti zamisel, da obsedenost zavzema pomemben položaj tudi v družbenem življenju sodobne Francije. Opera stoji v samem osrčju Pariza. Njen proračun je večji od milijona frankov na leto (kar je desetina našega nacionalnega proračuna). Tjakaj povabijo tuje državnike, ko so na uradnem obisku v Franciji. Če je moja analiza točna, potem njihov Théâtre National de l'Opéra ni nič drugega kot francoski tempelj lirične obsedenosti; nereligiozne, povsem profane obsedenosti, a še vedno obsedenosti, primerljive s tisto, ki jo opazujemo pri nas. Saj opero sestavljajo ljudje, ki nekoga utelešajo oziroma se vedejo tako, da drugi verjamejo, da nekoga utelešajo, se javno identificirajo z imaginarnimi liki s pomočjo vedenja, ki je tesno povezano z glasbo. Lahko ugovarjaš, da ni nič od tega pomembno v Operi, da šteje razkazovanje nekogaršnje obleke ali žene, ali pa, da izvajalci dobro pojejo in so postavitve lepe. Ampak podobno velja tudi pri nas doma! Doma obsedenost nastopi med predstavo, podobno kot v operi. V tukajšnji operi se vedejo podobno kot pri obsedenosti. Dejstvo, da je pri nas obsedenost povsem odkrita (vsaj v teoriji) in da naj bi bila tukaj povsem neodkrita (je sploh kdaj lahko takšna?), ničesar ne spremeni.

Vznemirja me fascinacija mož z obsedenostjo. Naivno sem mislil, da jo bom težko srečal, reciva, zunaj »arhaičnih« družb, kakršna je najina. Obisk opere mi je pokazal, da sem se pošteno motil. Kako to, da je ta kulturna poteza po vsej verjetnosti univerzalna v človeških družbah ne glede na njihovo stopnjo razvoja? Kateri globlji potrebi jo lahko pripišemo? Kakšna je njena temeljna funkcija? Je lahko *katharsis*, o kateri je pisal Aristotel? To mi je prišlo na misel, ko sem (na svoje veliko začudenje) zaslišal huronski izliv navdušenja, ki je izbruhnil v avditoriju takoj po zadnji odpeti noti. Pri sebi sem pomislil, da česa podobnega pri nas ne bi doživel. Ta neskočni aplavz, tisti vzkliki odobravanja so me zares zbegali. So bili manifestacija kolektivne blaznosti?

Kot si verjetno uganil, bom moral pojasniti še precej reči. Tu v Evropi so se etnologi začeli spraševati (skrajni čas!), kaj »indigenes« mislijo o njihovih interpretacijah. Zatorej upam, da bom našel nekaj Parižanov, ki mi bodo povedali, kaj menijo o mojih idejah in vprašanjih, ki sem si jih zastavljal med opazovanjem njihovih odzivov v Operi. Pisal ti bom in poročal, kaj sem odkril; verjetno bo zanimivo. Toda tega, kar mi bodo povedali, ne bom vzel dobesedno, o tem si lahko prepričan. Čemu bi jih njihov položaj nativecev *ipso facto* postavljaj v ugodnejši položaj od nas pri razumevanju tega, kar se dogaja med njimi?

## II. Sklep

Za izdelavo inventarja razmerij med glasbo in transom smo porabili toliko strani, ker so ta razmerja izjemno raznovrstna, ker so pogosto v protislovju od enega primera do drugega in ker je izredno težko oblikovati kakršnokoli pravilo, ne da bi zadeli ob nasprotni primer, ki ga bo pobijal. Obenem moramo pokazati na vso kompleksnost stvari, da ne bi podlegli najbolj reduktivističnim in napačnim interpretacijam. Dognali smo vsaj eno: da ta razmerja niso preprosta. Njihova zapletenost še ne pomeni, da kljubujejo vsakršni logiki. Preostala naloga je, da

jo pojasnimo. Edini način je, da vprašanja uredimo v serije, kar bomo storili s postopnim preiskovanjem poglobitvenih vrst transa, kot smo jih že opredelili. Začeli bomo z njihovo ideologijo in njihovim razmerjem z načinom, kako so zbudjeni (inducirani/vodeni trans), z dinamiko njihovih manifestacij, vrsto glasbe, ki je povezana z njimi, in z vlogo plesa. Zdi se, da je trans z obsedenostjo med vsemi vrstami transa v najbolj paradoksalnih razmerjih z glasbo. Zatorej ga bom obširneje obravnaval na koncu.

## a) Glasba in njena razmerja z emocionalnim transom, transom skupinskega zanosa in šamanskim transom

Med vsemi oblikami transa, o katerih smo razpravljali, je emocionalni trans – profani ali religiozni –, ki smo ga opazovali pri Arabcih, brez dvoma najbolj neposredno in očitno povezan z glasbo. Ob poslušanju glasbe, ki ima silno emocionalno moč nad njim, subjekt, povsem preplavljen s čustvi, vstopi v trans. Iz katerega vira glasba črpa to moč? Iz pomena besed in iz izpopolnitve njihovega razmerja do glasbe. Čustvo ni samo afektivno, v enaki meri je tudi estetsko in nagovarja ali subjektov občutek za lepoto ali njegov občutek za božje ali oboje hkrati. V tem primeru je glasba golo sporočilo in dejansko proizvaja trans s pomočjo moči *sui generis*. Vendar moramo poudariti, da te moči ne moremo ločiti od moči besed – deluje »zveza poezije in glasbe«, kakor so rekli v renesansi. Razmerja med glasbo in transom so na tej ravni kar se da preprosta. Njihov edini problem je, da moramo ugotoviti, zakaj glasbeno čustvo tako pogosto vodi k takšnemu ravnanju pri Arabcih in zakaj drugod manj. Povsem jasen odgovor je, da je takšno vedenje med Arabci kulturni pojav, izraz čustev, ki so naučena, stereotipizirana in jim pripisujejo določeno vrednost. Kljub temu, da je pojav drugod manj pogost, imamo nekaj njegovih primerov. Za Evropo sem navedel »ranz des vaches« in njegovo učinkovanje na Švicarje. V zadnjem času smo na primer izvedeli, da v Melaneziji, med nekaterimi Papuanci z Nove Gvineje in tudi pri 'Are'are s Solomonskih otokov<sup>10</sup> glasbena emocija pogosto zbudi določene oblike transa. Na Zahodu je drugi primer čustveni vpliv vojaškega klica na rogu, ki je najhlabrejše vojščake spravil v jok. Upravičeno je tudi razmišljanje, da lahko bolj ali manj histerično obnašanje oboževalcev pop godbe označimo za glasbeno emocijo, ki je postala sprejeta in cenjena stereotipna oblika vedenja.

Med vsemi umetnostmi je brez dvoma ravno glasba najbolj sposobna, da nas gane. Čustvo, ki ga zbudi, lahko doseže neverjetne razsežnosti. Ker je trans zagotovo čustvena vedenjska oblika, ni čudno, da naj bi bilo glasbenim čustvom v tej obliki usojeno, da bodo postajala vsaj do neke mere in pod udarom kulturnih dejavnikov institucionalizirana. To bi pomenilo, da imamo opravka z razmerjem med glasbo in transom, ki je ne glede na močan kulturni vpliv vendarle zasnovano na naravnih – in zatorej univerzalnih – lastnostih glasbe ali vsaj lastnostih določene vrste glasbe. Še več, v emocionalnem transu le glasba sama proizvede trans. Ta trans, ki je največkrat bližje živčni krizi kot pa resničnemu transu, je kratkotrajen, saj se ne izteče, oziroma se le malokrat, v ples. V nasprotju z drugimi vrstami transa funkcija glasbe ni njegovo vzdrževanje.

Kakor sem pokazal, se trans skupinskega zanosa pojavlja v dveh oblikah, kot inducirani in vodeni trans. Ko je inducirani – se pravi, da je subjekt »muzicirana« oseba in ne muzikant –, je vedno emocionalen, lahko pa je ritualiziran ali ne. Ko je ritualiziran in se razbohota v ples, gre za klasičen arabski obred *samā*. Glasba povzroči trans, ki izhaja iz emocionalne moči pete poezije (v tem primeru je zagotovo povsem preplavljen z religioznim občutenjem); zatem ga med



plesom podaljšuje – lahko bi rekli, da ga vzdržuje – s pomočjo njenega ritma. Torej ima dva učinka: prvič, da sproži trans; drugič, da ga vzdržuje – oba izhajata iz dveh povsem različnih dejanj, prvi iz besed, drugi iz ritma.

Ko je trans skupinskega zanosa voden, z drugimi besedami, ko je subjekt muzikant, imamo muslimanski *dhikr* ali med kristjani prakticiranje transa med ruskimi hlisti, tresavci (*shakers*) in različnimi drugimi sektami. Tu je vloga glasbe pri proizvodnji transa povsem drugačna. Ker je nerazdružljiva s plesom – saj jo lahko igrajo le med plesanjem – je predvsem telesna tehnika. Plesalec in glasbenik, ali natančneje, plesalec in pevec sta združena v eni in isti osebi. Spoj petja in plesa subjekta vodi v trans. *Dhikr* je določen način petja. Toda to petje, ki zahteva posebno tehniko dihanja, je hkrati recitacija božjega imena (kristjani se obračajo na svetega Duha ali na Kristusa). Tudi besede igrajo vlogo (in mnogi bi rekli, da je bistvena) in tudi tukaj nosijo emocije – kakopak religiozna čustva, toda v službi religije ljubezni in gorečnosti, ki vodi v številne dvoumnosti. Po vsebini in obliki je ta glasba predvsem priklicevalna. Če jo – kombinacijo petja in plesa – razdružimo od pomena besed, se zanjo zdi, da opravlja funkcijo ustvarjanja razdraženja. Opraviti imamo torej s posebno obliko samorazdraženja, saj uporablja dihanje, določeno čezmerno draženje glasilk, zelo poudarjeno krožno gibanje vratu in glave ter celo paleto telesnih gibov, ki zagotovo porabijo (ali sprostijo?) precej energije. Pri *dhikru* izstopata dve glasbeni značilnosti: posebna vrsta vokalnega podajanja (*dhikr* »pojoče žage«) – ki postavlja vprašanje morebitnih nevrofizioloških povratnih posledic – in sistematična raba *acceleranda* in *crescenda*, s pomočjo katerih naj bi povečali čustveno napetost. Čeprav ni toliko monoton, kakor mu radi pripisujejo – četudi zato, ker predvsem omenjena stopnjevana agitacija pripomore k obuditvi glasbenega zanimanja –, v njem igra vlogo tudi ponavljanje (predvsem ponavljanje besed). Če povzamemo, glasba, besede in ples hkrati ustvarijo veliko telesno vrenje in stanje »monoideizma«, ki v kombinaciji očitno ustvarjata zelo ugodne psihofiziološke razmere za nastanek transa. V tem primeru si namenoma prizadevajo doseči trans in če nastane – kar se ne zgodi vedno, saj ne gre za »avtomatski« mehanizem, čeprav je včasih izredno učinkovit – le redkokdaj nastane v nepričakovani obliki v nasprotju z emocionalnim transom, ki se največkrat pripeti nepričakovano.

Pri obeh, induciranjem transu skupinskega zanosa (obred *samā*) in vodenem transu skupinskega zanosa (*dhikr* in drugi primerljivi obredi), nastop transa zahteva nekaj teatralnosti. Toda gledališče je bolj intimno oziroma je najgloblje skrito. Čeprav je občinstvo navzoče (in je, odvisno od primera, različno veliko in včasih povsem odsotno), njegova navzočnost ni nepogrešljiva. Tu gledališče konstituira majhna skupina adeptov, ki so soudeleženi bodisi v praksi »audicije« bodisi pri peti recitaciji in plesu. Vrsto *dhikra*, ki ga izvajajo naglas – in ki nas tule zanima, saj vodi v trans, medtem ko drugi vodijo v ekstazo – imenujmo »kolektivni« *dhikr*. Tudi obred *samā* je skupinska praksa. Ne samo zato, ker v njem vedno sodeluje nekaj ljudi (ne poznam opisa obreda *samā*, ki bi bil organiziran okrog enega samega človeka), marveč zato, ker je shod nujno razdeljen vsaj na dve skupini, na »slušatelje« in glasbenike.

*Samā* sufijskega reda Mevlevi je poseben primer, ker je podoben obema, klasičnemu obredu *samā* in *dhikru*, saj plesalci niso glasbeniki (ali muzikanti) lastnega vstopa v trans, čeprav je njihov ples vodilno sredstvo, ki ga sproži. V nasprotju s klasičnim obredom *samā* ples ni rezultat in izraz transa, ampak je trans posledica plesa. Tu je glasba zagotovo emocionalna, saj so besede in glasbila preplavljeni z ljubeznijo do boga. Toda odločilni dejavnik, ki sproži trans, je ples. Glasba igra dvojno vlogo. Najprej ustvari splošno stanje mistične emocije – emocija je hkrati religiozna in poltena, kar je značilnost sufizma – in kot drugo ples oskrbuje z akustičnimi

dražljaji, brez katerih ga sploh ne bi bilo. Povzemimo, da je v tem primeru vloga glasbe, ki sproži in ohranja trans, prej posredna kot neposredna, kar je nasprotno od razvoja dogodkov v klasičnem obredu *samā* in v *dhikru*.

Premaknimo se k šamanizmu, kjer je trans, tako kot v *dhikru*, voden, saj je šaman muzikant lastnega vstopa v trans (dejstvo, da mu pri igranju vloge pomaga pomočnik, ki prevzame njegovo vlogo ob primernem trenutku, ponavadi takrat, ko izgubi zavest, ne pobija pravila). Tudi tukaj so razmerja med glasbo in transom skladno organizirana v poseben sistem, toda zadeve so precej bolj zapletene, kakor so bile do zdaj. Šamanovo glasbilo je nosilec simboličnih pomenov, ki so povezani z njegovim potovanjem, ali natančneje, s svetom oziroma svetovi, ki jih obišče med transom. Če pri proženju transa igra vlogo boben – predpostavimo, da je inštrument boben, saj je celo v osrednji Aziji lahko kako drugo glasbilo – je, kljub morebitnim ugovorom, ne igra zaradi nekakšnega skrivnostnega nevrofiziološkega delovanja, značilnega za glasbilo, kar vedno znova dokazujem, niti zaradi nekakšne »obsesivne« monotonije, ki obstaja edinole v domišljiji nekaterih avtorjev. Glasbena funkcija šamanovega bobna – ali kateregakoli drugega glasbila namesto njega – je podpiranje njegovega petja, ohranjanje ritma, ki je glavna opora njegovemu plesu, in dramtiziranje oziroma poudarjanje dogajanja. Skratka, njegova vloga je podobna kot pri vsaki glasbi za gledališče, z eno samo razliko, da je obremenjen s simboličnim pomenom, ki mu za nameček pripisujejo določeno emocionalno moč. Toda celo v tem primeru smo še vedno v območju psihologije in kulturne pogojenosti.

V šamanovem petju se prepleta več različnih vidikov: enkrat je priklicevalno, ko mora na pomoč priklicati svoje duhove, drugič je opisno ali pripovedno, ko opisuje svoje potovanje, toda njegova posebna značilnost je, da je zaklinjevalen. Šaman je čarovnik in njegovo petje oživlja domišljijiski svet nevidnega. Šamanovega imaginarnega sistema si ne moremo predstavljati brez pesmi. (Nasprotno pa zmore brez nje imaginarni sistem obsedenosti. Mogoč je torej zgolj s čisto inštrumentalno glasbo, ki deluje s pomočjo kodiranih signalov. Njihova verbalna ekvivalenca je drugotnega pomena.) Še več, za šamana je petje glavno sredstvo občevanja z njegovim občinstvom, tistim občinstvom, brez katerega sploh ne bi mogel nastopiti in ki ga podpira z odgovori v zboru, saj ravno izmenjava šamanovih klicev in odgovorov občinstva ustvarja vzajemno ogrevanje, nepogrešljivo vzdušje čustvene vznemirjenosti pred nastopom transa. Nazadnje se šaman s petjem in igranjem na boben (ali na ropotuljo) spodbuja pri plesu. Zaradi precejšnje teže preobleke je ples izčrpavajoč in nedvomno pripomore k občasnemu izgubi zavesti. Zganjati šamanstvo, kar z drugimi besedami pomeni peti in plesati, je vsaj toliko telesna tehnika kot duhovna vaja. Zato šaman, kolikor je hkrati pevec, inštrumentalist in plesalec, med vsemi praktiki transa najbolj popolno uporablja glasbo.

Vendar sama moč glasbe ne more jamčiti za šamanov vstop v trans, nič bolj kot pri sufiju. V trans mora voljno privoliti. Naj spomnimo, kaj je v zvezi s tem opazil Širokogoroff: *accelerando* in *crescendo* v glasbi, ki naj bi naelektrila splošno emocijo, ne vodita v trans, če šaman že spočetka tako ne želi. Transa avtomatsko ali mehansko ne proizvedeta niti glasba niti ples. Zato je bolj jasno, zakaj se šaman – podobno kot sufi – za doseganje »lebdenja«, kakršno je bilo na začetku potovanja, tako pogosto zateka k uporabi mamil. Z omamo je mehanizem drugačen in bolj zanesljiv. Glasba in ples sta zagotovo napravi za pristnejši in zaslužnejši trans, toda sta tudi bolj naključna.

Pri šamanu trans – oziroma natančneje, živčna kriza ali napad – ni nujno povezan z glasbo. Vsak šaman je, preden je sploh postal šaman, izkusil nenadne in nepredvidene krize, ki so se pripetile zunaj kakršnegakoli obrednega konteksta. Pravzaprav so bile ključni znak njegovega poklica. Krize ali transi, ki jih bo redno doživljal po uradni postavitvi za šamana, ne bodo nič

drugega kot, vsaj v določeni meri, ponovne uprizoritve prejšnjih kriz. In moramo poudariti, da za sproženje krize – tega še posebej dramatičnega vidika transa – glasba ni potrebna. Izraženi psihični izbruh tako sledi povsem notranji logiki stanja zavesti. To pomeni, da je vloga glasbe precej manjša pri proizvajanju transa kot pa pri ustvarjanju ugodnih razmer za njegov nastop, reguliranju njegove oblike in zagotavljanju, da namesto golega individualnega, nepredvidljivega in nenadzorljivega vedenjskega pojava postane predvidljiv, nadzorovan in v službi skupine.

Pri Bušmanih so opazili, da ima trans še drugačna razmerja z glasbo. Kakor pri šamanizmu, s katerim je soroden vsaj v enem vidiku njegove ideologije (potovanje duše in vzpenjanje na višji svet), se soočamo z vodenim transom, kjer je subjekt muzikant lastnega plesa in transa. Je kolektivna praksa, podobno kot v skupinskem transu (kakor se denimo kaže v *dhikru*); toda petje, ki najbolj podpira ples in je brez inštrumentalne spremljave razen plesalčevih ropotulj, privezanih okrog nog, je razdeljeno med moške, ki plešejo in bodo stopili v trans, in ženske, ki ne plešejo in posedene prispevajo največ zborovskega petja, a ne vstopijo v trans. Petje, ki je simbolično povezano z enim ali drugim zdravilnim obredom, je brez besedila. Vokalizirajo z brezpomenskimi zlogi, ki niso posebna glasbena kategorija. Isto vrsto petja, ki ga ponavadi pojejo v vsakdanjem življenju, uporabljajo pri zdravilnemu plesu, ki povzdiguje k transu. To petje ni ne priklincevalno ne zaklinjevalno. Ne deluje njegova emocionalna moč, marveč vneto kolektivno izvajanje, zaradi katerega zdravilna moč petja »kuha« in polno učinkuje. Psihološko kipenje, nujno čustvo za nastop transa, torej poraja kolektivne gorečnosti. Plesanje, ki je podobno kot pri šamanu ali pri *dhikru* izčrpavajoča izkušnja, dasiravno zaradi drugih razlogov, pripomore k psihološki pripravi transa. Tudi tukaj glasba in ples skupaj konstituirata telesno tehniko, ki meri na doseg transa.

»Telesne tehnike, biološke metode vstopanja v občevanje z bogom so podlaga vsem mističnim stanjem,« piše Mauss (1936).<sup>11</sup> Če zaradi jasnejše generalizacije besede 'mistična stanja' in 'občevanje z bogom' zamenjamo z 'religioznim transom', je očitno, da je trans za Bušmane v Južni Afriki, šamane v osrednji Aziji, ruske hliste, sufije Bližnjega vzhoda ali tresavce (*shakers*) v Združenih državah predvsem zadeva telesne tehnike, kjer sta kombinirana petje in plesanje vodilna elementa. Toda zagrešili bi grobo napako, če bi te različne oblike transa omejili zgolj na različne oblike telesnih tehnik, ki različno kombinirajo pesem in ples. Tehnike delujejo le zato, ker so v službi verjetja in ker trans konstituirata kulturni model, ki je integriran v določeno splošno reprezentacijo sveta. Pred seboj imamo osnovno intelektualno predpostavko, ki je podlaga v psihologiji in fiziologiji transa. Zato se zdi, da je vstop v trans vedno odvisen od restriktivnega pogoja: četudi je nekdo še tako telesno in psihološko pripravljen nanj, mora biti nanj pripravljen tudi intelektualno in mora sprejeti (bolj ali manj nezavedno) odločitev o podvrženju stanju transa.

Velika razlika med emocionalnim transom, (vodenim) transom skupinskega zanosa ter šamanskim transom je, da je pri prvem za nastop transa odgovorno izključno poslušanje glasbe – oziroma bolj natančno, pete poezije –, medtem ko je pri drugih dveh vpletena glasbena praksa in ne poslušanje glasbe; še več, odločujoči dejavnik ni le prakticiranje glasbe, marveč kombinacija s plesom. V prvem primeru glasba nikakor ni telesna tehnika, v drugih dveh je predvsem in natanko to. Povrh vsega je glasba v prvem primeru predvsem emocionalna, pri drugih dveh, kjer je bodisi priklincevalna (trans skupinskega zanosa) bodisi zaklinjevalna (šamanski trans), pa je precej manj emocionalna oziroma je to le posredno. Zdi se, da pri Bušmanih sploh ni emocionalna, kar je vprašanje, ki ga puščam odprto.

Ampak stvari so povsem drugačne pri obsedenosti.

<sup>12</sup> V nasprotju s pričakovanji, ki jih zbuja naslov članka Erike Bourguignon (1965) »The Self, the Behavioral Environment, and the Theory of Spirit Possession«, članek ne ponuja »teorije o obsedenosti«.

## Glasba in njena razmerja s transom z obsedenostjo

Bralec se bo spomnil, da smo v prvem poglavju knjige odkrili izjemno število različnih oblik, ki jih privzamejo razmerja med glasbo in obsedenostjo. V trenutku dejanskega sproženja transa, ki ga pogosto, vendar ne vedno, zaznamuje kriza, zado-bijo najbolj protislovne vidike. Kriza je ponekod neposredni učinek pobesnele glasbe, drugod z njo nima zveze. Včasih je glasba sredstvo, ki izzove krizo in padec v nezavest (pri *ndöpu*), včasih je nasprotno sredstvo za končanje krize (kot pri tarantizmu). Zdi se, da je glasba ponekod malodane mehansko sredstvo, ki spodbudi trans (v javnih obredih *candombléja*), toda drugod te vloge sploh nima (jutrañji trans v času osame pri *candombléju*). Adepti se občasno ne morejo upreti klicem glasbe (še posebej, če so novici), toda včasih je upiranje uklonitvi glasbe vprašanje časti (ko so v vlogi svečenikov). V istem obredu lahko adept vstopi v trans ob zvenu njegovega mota, medtem ko drugi, ki je izpostavljen enakim objektivnim pogojem, ne. Pri enem kultu (*candomblé*) se vsak bog odziva le na zanj specifično glasbeno temo (moto), čeprav obstaja tudi tema, ki lahko sprosti vse bogove po vrsti. Isti ples (v kultu *zār*), ki slovi kot klasično sredstvo za induciranje transa, izvajajo tudi pri izzivanju izstopa iz transa. V kultu *rab* bobnarji igrajo odločilno vlogo ob nastopu obsedenosti na velikih javnih obredih (*tuuru* in *ndöp*), vendar ne pri manjšem obredu (*samp*), saj so iz njega strogo izključeni. Ponekod menijo, da so za nastop transa odgovorna glasbila, spet drugod, da je petje; za glasbo pri obsedenosti so tako značilne različne vrste glasbil. Z drugimi besedami, čeprav je vloga glasbe ob nastopu transa očitna – in, odvisno od primera, bolj ali manj odločilna – se zdi, da je skorajda nemogoče postaviti stalno razmerje med vzrokom in učinkom. Edino verjetno zares splošno pravilo je, da morajo glasbo igrati za obsedene in da je obsedeni ne igrajo. Drugače rečeno, trans je induciran in ni voden.

Če nadaljujemo proučevanje transa, ko je na vrhuncu in ne v trenutku njegovega nastopa, stvari postanejo jasnejše. Lahko jih strnemo in rečemo: ne glede na vrsto kulta – če pustimo ob strani iniciacijsko obdobje z njegovo lastno posebno logiko – je glasba pri obsedenosti plesna glasba. Njena melodija je povezana z božanstvom, ki naj bi bilo odgovorno za trans. Razmerja med glasbo in transom se vzpostavljajo na dva različna načina, odvisno od tega, ali je trans komaj nastopil ali pa je, nasprotno, v polnem teku. Različna so tudi glede na stadij obsedene osebe, ali je v iniciacijskem obdobju ali ne. Če hočemo spoznati razloge za takšno stanje stvari, si moramo ogledati razmerja med glasbo in obsedenostjo v skladu z logiko, ki uravnava sistem, saj se zares zdi, da tu deluje sistem. Vendar bi za kaj takega nujno potrebovali nekakšno splošno teorijo transa z obsedenostjo. Kolikor vem, takšna teorija ne obstaja.<sup>12</sup> Naj se zdi še tako prevzetno, bom tvegala in jo ponudil. Ne zaradi nje same (čeprav verjamem, da v precejšnji meri upošteva številna dejstva), marveč zato, ker jo potrebujemo. Dobra ali slaba, dokler ne oblikujejo boljše, bo zavzemala položaj, ki ga bo lahko dobila drugačna teorija te vrste v sistemu.

Torej, začasno bo za nas trans, kakor so ga opazovali v kultih obsedenosti, socializirana oblika vedenja, ki izhaja iz sovpadanja nekaj sestavin: (1) na ravni posameznika: prirojena danost v strukturi zavesti, ki omogoča, da jo zasede čustveni dogodek, ki si podredi njeno normalno stanje in vodi v vedenje, podobno histeriji; (2) na ravni kolektivnih reprezentacij: (a) interpretacija tega dogodka kot znamenja volje ali navzočnosti duha oziroma božanstva; (b) izkoriščanje ali, če uporabim izraz Rogerja Bastida (1972: 94), udomačevanje dogodka z namenom, da se

vzpostavi kot način občevanja z božanskim; (c) identifikacija subjekta v transu z božanstvom, ki je odgovoren za trans; in (d) teatralizacija tega identifikacijskega vedenja.

Načini delovanja naštetih sestavin precej variirajo od kulta do kulta, odvisno od zgodovine kulta, od okoliščin, v katerih je bil sčasoma vzpostavljen, od konteksta, v katerem se je razvil, od posameznikov, ki so vplivali na njegov razvoj, njegovih morebitnih stikov s sosednjimi ali tujimi kulti in od številnih drugih reči. Za številne adepte izvorno čustvo, ki je spodbudilo, povzročilo mentalno povzdignjenje, okrog katerega je kult strukturiran, tudi ni oziroma ni več spontana oblika vedenja, marveč oblika naučenega vedenja, stereotip. To ne spremeni dejstva, da je v genezi vseh kultov obsedenosti in z njimi vsakega transa z obsedenostjo na začetku moralo obstajati emocionalno stanje, ki ga je doživel posameznik in ki so ga bili zmožni doživeti drugi, pa naj je bilo spontano ali pa je bilo posledica učnega procesa. Razmerje glasbe do tega emocionalnega stanja je kar se da različno, saj je v kult integrirano različno. Inicijacija, ki je zelo pomembna (kot v kultu *voduna*) ali pa je sploh ni (kot v tarantizmu), včasih uravnava emocionalno vedenje in njegovo razmerje do glasbe na en način, včasih na drugega. Čeprav čustvo doživljajo posamezniki, se na tej ravni manifestira le znotraj logike kulta, v katerega je bilo integrirano. To pojasnjuje vznemirljivo raznolikost razmerja med glasbo in nastopom transa.

Prav nasprotno pa je sam trans, se pravi obdobje, v katerem se subjekt tako rekoč naseli v njegovo drugo osebnost in povsem sovpadе z njo, v stabilnem razmerju z glasbo. V najbolj polni obliki, mislim na njegovo javno prikazano obliko med obredji z obsedenostjo, trans najpogosteje tvori plesanje na glasbene zvoke, ki pripadajo pollaščajočemu se božanstvu oziroma, pri več osebah, zvoku glasbe, ki se kolektivno ujema z vsemi navzočimi božanstvi. Tu je funkcija glasbe očitna. Zaradi glasbe in njene podpore lahko obsedena oseba s pomočjo plesa javno izživi svojo identifikacijo z božanstvom, ki ga uteleša. Na tej točki glasba ni ne emocionalna, ne priklicevalna, ne zaklinjevalna, marveč je predvsem identifikacijska. Glasbeniki z igranjem njegovega »mota« naznačijo identiteto plesalcu v transu, drugim okrog njega, svečenikom in občinstvu. Jezik, ki ga govori glasba, razumejo vsi in vsak posebej ga dekodira na njeni ali njegovi ravni. Prek glasbe in skozi ples, ki ga spodbuja, je vsej skupini preneseno prepoznanje navzočnosti božanstva. Prepoznanje je ključnega pomena, saj dokazuje pristnost transa in mu podeljuje naravo normalnosti. Glasba torej nastopa kot glavno sredstvo za socializiranje transa.

Seveda tudi nastop transa pogosto sledi tej logiki. Obsedeni največkrat vstopi v trans ob poslušanju *njegove* viže, *njegovega* mota (ali raje mota *njegovega* boga). Toda številnih odstopanj od tega pravila ne moremo prezreti. Z izjemo »starejših izvedencev« je za posameznika vstop v trans takšen dogodek, rekel bi celo takšna psihofiziološka dogodivščina, kjer mora biti za uspešno tranzicijo izpolnjenih precej ugodnih pogojev. Individualna uskladitev vseh – biti ali ne biti pripravljen na vstop v trans – igra odločilno vlogo v procesu, kar pojasnjuje, zakaj mora glasba, ki je brez dvoma ena izmed dejavnih prvin, a nič več kot to, ultimativno igrati tako raznolike vloge. Včasih deluje njen identifikacijski značaj in tedaj smo na področju kulturne konvencije. Drugič je, razumljivo, za nastop transa še posebej primerna njena moč pri ustvarjanju določenega stanja kipenja skoz njeno sposobnost vznemirjenja in vzburljanja (od tod pogosta raba *acceleranda* in *crescenda*). Tu smo na področju naravnega. In včasih je njena zveza z določeno okoliščino, idejo ali značajem tista, ki adepta napolni s čustveno močjo. Tedaj smo na področju individualnega.

Glasba k proženju transa včasih pripomore z enim njenih vidikov – tudi tu je najpogostejši njen identifikacijski vidik –, včasih z drugim, enkrat odločilno, enkrat postransko. Izjemoma je celo mogoče, da ne pripomore z ničimer. Slednje velja za tarantizem, kjer pride do transa

– oziroma bolj pravilno, do krize (in padca v nezavest) – brez kakršnegakoli razmerja z glasbo. To je izjemno pomembno. Po drugi strani tarantelovec, ko ni več v krizi, marveč v transu, pleše na zvoke tarantele, ki pravzaprav (dokler je »prava viža«) konča krizo in povzroči njen prehod v trans. Čeprav si je mogoče zamisliti, da lahko subjekt vstopi v trans brez glasbe, si ne moremo predstavljati, da bi subjekt trans doživel brez nje. Zatorej recimo, da je pri obsedenosti glasba pogoj *sine qua non* za doživetje transa. Tako je zaradi dveh razlogov. Prvič, ker je trans z obsedenostjo sprememba identitete in ker za subjekt ta sprememba nima pomena, če je ne priznajo vsi drugi, in ker to stanje signalizira glasba. Drugič, ker se mora nova identiteta manifestirati in ker je ples (ponavadi s kostumi, toda ne vedno) njen vodilni in največkrat edini izraz. Če torej trans ni povsem bežen (mislím na transe Malkam Ayyahu, ki jih je opisal Leiris in ki pogosto trajajo komaj več kot trenutek, le toliko, da se izrazijo z gibom, besedo, držo), če ima *trajanje*, trans kot izkušnja druge identitete glasbo za svoj obstoj absolutno potrebuje. Glasba z identifikacijskim značajem ohranja iluzijo in prek njene funkcije podpiranja plesa omogoča njeno manifestacijo.

Tako se zdi, da je vodilna funkcija glasbe ohranjanje transa, podobno kot električni tok ohranja vibracije glasbenih vilic na isti frekvenčni višini. Toda glasba ni le fizično (na povsem motorični ravni) »uglašena« s transom. Še bolj je »uglašena« psihološko, saj je njena dejavnost postavljanje posameznika, ki doživlja prehodno identiteto, »v fazo« s skupino, ki mu to identiteto priznava ali pa mu jo naprti.

Če v vodenem transu – v šamanizmu in še bolj v skupinskem transu, kakršen je *dhikr* – glasba nastopa kot telesna tehnika, je tu predvsem komunikacijska tehnika. Ker šamanski trans vsebuje spreminjanje svetov, je šamanova pustolovščina najprej in predvsem individualna zadeva. Lahko jo celo prakticira v osami. Zato je šaman nujno tudi muzikant lastnega transa.

Za trans z obsedenostjo je, narobe, značilna sprememba identitete. Sprememba bi bila nesmiselna, če je ne bi priznala skupina. Razen tega je oziroma naj bi bil stanje podrejenosti. Ni hoten. Zato glasbo priskrbi skupina, saj obsedena oseba kot taka obstaja zgolj za skupino in zaradi nje. V tem razmerju je torej glasba orodje komunikacije med subjektom in skupino. Toda za nastalo komunikacijo je še posebej značilen hkraten govor obeh sogovorcev – eden govori skozi glasbo, drugi skozi ples. Njun dialog nagovarja tretjo stran, gledalce. Ta tretja skupina soudeležencev je ravno tako nepogrešljiva za razvoj transa kot prvi dve, saj obsedenost lahko deluje le kot gledališče.

Za glasbo so pogosto mislili, da ima nekakšno skrivnostno moč pri proženju obsedenosti, za glasbenike pri obredu z obsedenostjo pa, da imajo skrivnostno vednost, s pomočjo katere lahko s to močjo manipulirajo. V tej domnevi ni kančka resnice. Vendar drži, da so kulti obsedenosti kot institucije mehanizmi, ki uporabljajo veliko glasbeniško veščino, ki se je razvila v daljšem časovnem obdobju. Vloga glasbe je večkratna. Kot prvo, na ravni obreda – ali, če nekdo želi, gledališča – za adepte ustvarja določeno čustveno vzdušje. Drugič, adepte vodi proti veliki preobrazbi, ki se odvije na imaginarni ravni, ko se začenjajo identificirati z duhovi, ki se pollaščajo, obsedajo adepta. Pri tej operaciji, ki je tako naključna in je odvisna od številnih spremenljivk, je razmerje med glasbo in transom pogosto zelo napeto. In tretjič, adeptu daje sredstva za izražanje te identifikacije in torej povnanja njegov trans. V tem stadiju je glasba nepogrešljiva. Zakaj? Zato, ker je edini jezik, ki simultano govori glavi in nogam, če smem tako reči; ker skupina s pomočjo glasbe osebi v transu nastavlja zrcalo, kjer lahko razbira podobo izposojene identitete; in zato, ker mu glasba omogoča refleksijo te identitete nazaj v skupino v obliki plesa. V tem ni nobene skrivnosti. Oziroma, četudi je, je v samem stanju transa kot posebnem stanju zavesti.

In če že moramo za to iskati razlago, jo lahko najdemo v mogočni moči določene zveze med čustvi in imaginacijo. Tu je vir, iz katerega vznikne trans. Glasba naredi samo to, da ga socializira in mu omogoči, da doseže poln razvoj.

Prevedel Ičo Vidmar

## Literatura

- BASTIDE, R. (1972): *Le rêve, la transe et la folie*. Paris, Flammarion.
- BOURGUIGNON, E. (1965): *The Self, the Behavioral Environment, and the Theory of Spirit Possession*. V: SPIRO, M. E. (ur.): *Context and meaning in cultural anthropology*. New York, The Free Press, 39-60.
- MAUSS, M.: *Les techniques des corps* (1936). Ponatis v: *Sociologie et anthropologie*. P.U.F. Paris, 1960.