

TAJNI MUZEJ

*Ne tako davno jedan Amerikanac ušao je u Jugoslovenski konzulat u Ženevi i posle neobičnog uvoda (“Da li vam ovo zvuči poznato?”) počeo da zvižduće izbor srpskih narodnih pesama. Pošto se oporavio od iznenađenja, konzul je upitao za razloge ove muzičke demonstracije, na šta je Amerikanac odgovorio da je to bio njegov način da zatraži vizu za put u Beograd, gde je namera-
vao da snimi zvučni film o ciganskoj pevačici Sofki. Ako se pitate zašto su Amerikanci mislili da bi vredelo snimiti film o Sofki, nabavite HMV AM1073 i poslušajte njeno izvođenje “Ali Pašine pesme”, pesme o Albancu koji je nekada vladao Epirom i Makedonijom. Sofka je veličanstvena. U vreme kada sam boravio u Beogradu, od 1924. do 1926, još nije bila poznata, ali ja je zamislljam kao gracioznu figuru Kaje, pevačice zbog koje su u moje vreme svi dolazili u kafanu. Njen glas ima istu dubinu i divlji očaj, koji slikovito izražava potisnuta osećanja Srba kroz pet vekova strane dominacije. Kao što je jedan moj prijatelj primetio: “Zvuči kao da će da se ubije!” Sve ploče koje su ovde predstavljene apsolutno su autentične, kako u sadržaju tako i u formi.*

Rodney Gallop (Gramophone, 1931)

“WORLD MUSIC”: FORMIRANJE TRANSŽANROVSKOG KANONA

DORĐE TOMIĆ

“Tajni muzej čovečanstva”, pohranjen u jednoj porodičnoj kući na Long Ajlendu u Njujorku, čini arhiva od preko 50.000 ploča na 78 i 80 obrtaja, objavljenih prvih decenija dvadesetog veka, u pionirsko doba gramofonske industrije.¹ Muzej je proizvod kolekcionarske opsesije Pata Contea, vlasnika i glavnog kustosa ove nepovnljive fonoteke, poštanskog službenika koji je vreme i novac uložio u potragu za ranim snimcima nečega što bi se danas nazvalo etničkom muzikom. Rembetika, fado, tango, calypso, lokalne muzike Severne Indije i Kariba, Dalekog i Bliskog Istoka, Turske, Balkana, nešto kasnije

¹ Radio-emisije posvećene kolekciji arhivirane su na adresi <www.secretmuseum.net> u RA formatu. Od polovine devedesetih Conte je uredio i nekoliko nastavaka serije CD kompilacija pod naslovom *The Secret Museum of Mankind* koju izdaje Yazoo/Shanachie.

Afrike i brojnih zabiti, ovde hiberniraju otisnute u oblicima u kojima ih je zatekla prva audio revolucija, kao spomenik entuzijazmu lovaca na egzotične zvuke iz vremena kada je muzička industrija još napipavala put u mraku i katalogima reflektovala neiskvaren ukus svoje nove publike.

Muziku sa druge strane ovih dvominutnih i trominutnih zapisa teško je zamisliti kao nešto komercijalno upotrebljivo, čak i u vreme kada su snimci nastajali. Ipak, za njihove autore (kojih je ukupno bilo manje od 75) sastavljanje popisa planetarne muzičke ponude bilo je u svoje vreme primarno komercijalno preduzeće. Prve velike gramofonske kompanije rano su otkrile da osvajanje tržišta za novu vrstu proizvoda, prvu kućnu medijsku mašinu, zahteva izvesno prilagođavanje i lokalizaciju; da prodaja gramofona (što je bio njihov osnovni proizvod) zavisi od ponude odgovarajućeg softvera u obliku lokalno popularne muzike otisnute na diskovima od šelaka. Victor i Gramophone Company, vodeća američka i britanska kompanija, usaglasile su se oko podele planete na interesne sfere i ustanovile pododeljke "native music". Da bi na još neosvojena tržišta stigli pre konkurencije, organizovali su mrežu agenata, obično lokalnih trgovaca u gradskim centrima, koji operišu kao A&R personal, i putujućih inženjera-tehničara koji obilaze svet vukući sa sobom tone opreme, snimajući izbor iz urođeničke ponude.

Gotovi snimci šalju se u centralu, gde se umnožavaju, pakuju i zajedno sa gramofonima vraćaju tamo odakle su došli. Deo ove produkcije dospao je u Sjedinjene Države, zahvaljujući useljenicima s početka veka,² čiji naslednici počinju da izbacuju egzotične roditeljske kolekcije sa tavana otprilike u vreme kada je Pat Conte počeo da ih skuplja u nikada održani "world expo" snimljenog zvuka.

Za razliku od sačuvanih etnomuzikoloških snimaka iz istog vremena, koji su pravljeni iz akademskih razloga (da stručnjacima olakšaju transkripciju neke primitivne ili tradicionalne muzike, kako bi potom bili deponovani u nacionalne biblioteke i institute), ovo su publikovani snimci, pravljeni da žive na gramofonima i donesu profit, orijentisani na muziku koja će biti popularna. Zadatak prvih agenata gramofonskih kompanija bilo je efikasno otkrivanje i istraživanje potencijalnih tržišta, što za rezultat ima neobično široke i raznovrsne kataloge koji inicijalno pokrivaju gotovo sve što je bilo deo ponude, od epskih i gradskih pesama do gamelana i kineske opere. Iz demokratske perspektive rane gramofonske industrije svaka muzika je jednako vredna, kao proizvod o kom konačni sud daju kupci gramofona. Obilazeći planetu preduzetnici su postavili temelje lokalnih muzičkih industrija koje potom kreću sopstvenim putem i inauguriraju sistem popularne muzike kao svetski proces, koji u svojim lokalnim varijantama još dugo

2 Od dvadesetih godina Victor i Columbia računaju na tržište imigranata kojima nude izbor iz svojih kataloga dopunjenih snimcima nastalim u novoj zemlji, pa distributerima etničke muzike redovno dostavljaju demografske podatke o brojnosti važnijih etničkih zajednica u četrdesetak najvećih američkih gradova.

neće biti internacionalno vidljiv, ali nije ništa manje efikasan u načinu na koji vremenom menja ono što muzičari rade i ono što publika očekuje. Univerzalni industrijski standard doneo je brzinu i mobilnost koji će omogućiti razmenu kritičnih razmera i zbrisati sa lica zemlje velik deo onoga što je nekada činilo planetarnu ponudu.

Etnomuzikolozi su, s druge strane, projekat popisivanja i opisivanja malih i izolovanih muzika sveta, barem inicijalno, ograničili upravo na one koji sebi nisu mogli priuštiti gramofon, i prirodom svog posla koncentrisali se na sam muzički proces. Reč je o onome što će posle izvesnog broja godina biti definisano kao jedinstvo muzičkog zvuka, muzičkog pojma i muzičkog ponašanja, kao proizvod neponovljivog konteksta koji uvek ostaje s

315 druge strane zvučnika, zbog čega se etnomuzikolozi u pokušaju da ga fiksiraju oslanjaju na reči. Prebacujući težište sa muzike kao proizvođa na kontekst koji zvučni zapis ne može reprodukovati, etnomuzikologija će radikalno izmeniti način na koji se govori o organizaciji i doživljaju muzike. Dok se tradicionalna muzikologija bavi sintaksom i strukturom, etnomuzikologija se koncentriše na proces. Baveći se praksama od kojih se mnoge samo uslovno mogu opisati kao muzičke (u značenju koje reč ima na Zapadu), izvestan broj Evropljana i Amerikana steći će novu predstavu o granicama sopstvene tradicije i otkriti da strane muzike mogu biti dostupne i upotrebljive s onu stranu kategorija egzotičnog i primitivnog, te da uzorci udaljenih muzika, uprkos distanci, mogu posedovati vrednost koja nije samo dokumentarna ili naučna.

Danas, kada su od neposrednih učesnika i njihovih razloga ostala samo groblja mrtvih medija, rani snimci iz Conteove kolekcije i etnomuzikoloških arhiva omogućuju nam pristup zapanjujuće širokom izboru dokumentovanih muzika u izvođenjima zamalo starijim od Edisona i Berlinera i zorno ilustruju proces kojim gramofon, ukidanjem distance, filtera prostora i vremena, deteritorijalizuje muziku i čini je nevidljivom. Oslobođajući se izvođača i publike zvučni zapis napušta kontekst i materijalizuje se kao proizvod, predmet autonomnog statusa, otisak nečega što je bilo jedinstveno i jednokratno koji se sada može beskrajno ponavljati, umnožavati i koristiti u situacijama koje izvođenju ne bi bile dostupne. Sve što je snimljeno nastavlja da traje i postoji istovremeno. Sve što je snimljeno može se čuti bilo kada i bilo gde. U krajnjem ishodu, ono što ćemo nazivati muzikom sve manje je određeno prostorom i vremenom, fizičkim granicama okruženja. Muzika postaje stvar ličnog izbora, ukusa ili opredeljenja, pitanje selekcije kojom na nove načine određujemo ono što verujemo da jesmo ili nismo. Nove tradicije, muzički savezi i blokovi, uspostavljaju se preko horizontata koji dele različita vremena, prostori, epohe, generacije, kontinente, kulture, jezike, narode, klase i rase.

Pristup tom virtuelnom svetu omogućilo je posredovanje tehnologije i tržišta. Komodifikacijom muzika stiče vlasnika i postaje predmet trgovine, dobija ime i organizuje se u žanr kojim industrija reguliše proces prodaje i pokušava da ustanovi odnos između muzike i određene vrste ukusa, odnosno publike, da otkrije poredak u haotičnim dešavanjima

i pronade način da se neizvesnost svede na podnošljivu meru. Kao slika muzičke zajednice, žanr svojim granicama, pravilima i kodovima muziku čini vidljivom izvan kruga neposrednih učesnika, i u isto vreme, čineći je prepoznatljivom, izlaže je komercijalizaciji i stabilizuje je, čime se žanr fiksira i gubi sposobnost da projektuje autentičnost. Stabilizovan žanr je mrtav žanr.

Jedan od razloga obnovljenog interesovanja za Conteove muzejske i egzotične snimke – koji će ih konačno ponovo učiniti dostupnim, prvo u doba povratka folka krajem šezdesetih, a potom i u okviru transžanrovskog “world music” kanona osamdesetih godina – upravo je najveća moguća udaljenost od procesa kojima tržište oblikuje muziku. Iz ove perspektive, “world music” se doživljava kao nastavak folkom inspirisane potrage za iskustvom autentičnosti, za oazama otpora u pustinji homogenizujuće pop-kulture. S druge strane, zavisno od stanovišta, “world music”, kao organizovani pokušaj izvođenja manjinskih muzika sveta na internacionalno tržište, doživljava se kao pogubno mešanje kultura, kao egzotika novog doba i znak završne faze globalne kontaminacije pop estetikom, koja priču o autentičnosti pretvara u sredstvo New Age marketinga. Pozivanje na autentičnost je u ovom slučaju prvi simptom neautentičnosti, a “neautentično” može značiti nedovoljno egzotično, previše egzotično, komercijalno, neoriginalno, politički nekorrektno, irelevantno ili loše. Sud koji se obrađuje pozivanjem na autentičnost obično je negativan, bilo da ga potežu advokati ili, češće, kritičari ove vrste ukusa. Tako, zavisno od

vrste muzičkih interesovanja i doživljaja, “world music” može biti osnovna mera i za jedno i za drugo. Na način na koji je, većim delom svoje istorije, to bila i popularna muzika uopšte.

STVARNO AUTENTIČNO

“World music” je danas ime za muziku koja nije pop, već potiče iz tradicionalnih muzika – a to je mnogo stvari. Podseća ih na nešto što su izgubili... nešto što počiva na snažnoj muzičkoj tradiciji. Rumunska ciganska muzika nije tako daleko od onoga što se ovde može videti. To je stvarno autentična muzika. Moguće je da je publika na Zapadu samo umorna od velikih zvezda koje su tako hladne. Mi smo obični ljudi koji sviraju muziku.

Taraf de Haidouks

316

U *File Under Popular* Chris Cutler rezimira različita značenja “popularnog” i zaključuje raspravu konstatacijom da posle posredovanja biološkom memorijom (modus folklorne muzike, doba dominacije uha) i notacijom (modus umetničke muzike, doba dominacije oka), zvučni zapis i elektronska memorija uvode muziku u popularni modus, što se u njegovoj dijalektici dalje opisuje kao negacija negacije i povratak primatu uha. Popularna bi bila ona muzika koja primarno postoji na tržištu nosača zvuka i operiše u uslovima koje to tržište diktira. Sličnu podelu, izvedenu iz kritike popularne kulture, prihvataju Simon Frith i drugi autori, koji se slažu oko toga da je završni element ovog trojstva najdirektnije povezan sa tehnološkom revolucijom. Ono što nisu svi spremni da prihvate jeste procena nastale šte-

te. Stav ranih kritičara popularnog jeste da masovna proizvodnja i tržišna utakmica, koja otvara mogućnost da o kulturnoj ponudi sude oni kojima to nije posao, u krajnjoj instanci vode u sve izraženiju komodifikaciju i komercijalizaciju i, kako tvrde najradikalniji među njima, konačni pad u neautentičnost. Popularna kultura, koja se prepoznaje kao kultura drugih, onih koji usled nedostatka obrazovanja ili ukusa nemaju pristupa vrednostima visoke kulture (ili, kod Cutlera, polugama moći), tema je kojom se pre predstavnika kritičke teorije bave sociolozi i pedagozi. Prema pesimističkoj dijagnozi, autentičnost ne može preživeti doba komodifikacije. Koristeći proizvode masovne kulture, masovna publika nepovratno postaje žrtva kapitala koji uspostavlja punu kontrolu, standardizuje produkciju, pasivizuje potrošnju, anestetizira građanstvo i cementira društveni status quo.

Manje pesimistička prognoza oslanja se na oslobodilačke potencijale tehnologije, masovnu proizvodnju koja je suštinski nepodložna kontroli i shvatanje potrošnje kao aktivnog procesa koji kupcima, pored prava glasa u prodavnici ploča, ostavlja i prostor za izvesnu inicijativu. Ustajući u odbranu disco muzike, Richard Dyer ocenjuje kao neispravnu pretpostavku da "kapitalistički način proizvodnje nužno i jednostavno proizvodi 'kapitalističku' ideologiju": budući da se interes kapitala uglavnom iscrpljuje u tržišnoj vrednosti proizvoda, kapitalizam može bez problema "praviti profit i

na stvarima koje su ideološki suprotstavljene buržoaskom društvu na kojem počiva".³ U isto vreme, upotrebna vrednost proizvoda ostaje s one strane "tačke prodaje", a sam proizvod otvoren za nove upotrebe i upisivanje novih značenja. U novoj interpretaciji popularna kultura se vidi kao način na koji potrošači koriste proizvode masovne kulture i određuju im funkciju u razvijanju predstave o sopstvenom identitetu. Industrija proizvodi kulturu; ali i kultura proizvodi industriju jer se produkcija ne odvija samo unutar korporacije organizovane prema potrebama proizvodnje i njenim organizacionim formulama već i u odnosu prema širim kulturnim formacijama i praksama koje nisu pod njenom kontrolom, niti se mogu uvek blagovremeno prepoznati u marketinškim laboratorijama. "Romantična zabluda" o mogućnosti autonomije unutar struktura kapitalističkog načina proizvodnje nastaviće da određuje načine na koje avangarda popularne kulture polaže pravo na autentičnost i dokazuje sopstvenu vrednost.

Zamišljena linija koja deli rock i pop, ili pre njih jazz i lakše forme lake muzike, počiva upravo na modernim ili trivijalizovanim oblicima ideala autentičnosti i ulozu koju taj ideal ima u produkciji, potrošnji i vrednovanju popularne muzike. Zahtevi za originalnost, inovativnost i samostvaranje manifestuju se u fascinaciji figurom jazz muzičara među hipsterima i bitnicima pedesetih godina, ili u "spremnosti publike da plaća ulaznice za rock

3 "Kapitalizam konstruiše disco iskustvo, ali pri tom ne mora znati šta stvarno radi, osim što pravi novac", Richard Dyer, "In Defense of Disco", u *On Record: Rock, Pop and the Written Word*, ur. Simon Frith, Andrew Goodwin, Routledge, London, 1990.

koncerte da bi videla nekoga ko veruje u sebe”, nekoga ko je u stanju da bude deo industrije i ostane “izvan tonaliteta” i “izvan metra” (Charles Keil) industrijskog standarda. U procesu transformacije od tinejdžerske pop zvezde, preko “heroja radničke klase” i odmetnute savesti čovečanstva, do uvaženog autora i umetnika (kog bi Italijani nazvali *cantautore*), Lennon je bio vođen onim što rade Bob Dylan i Yoko Ono, ali i zaledem folk i art tradicije, u kojima je rock tražio temelje sopstvenog kredibiliteta i potvrde individualizma kao prihvaćenog oblika ideala autentičnosti. Garancija vrednosti je u autorskoj ličnosti.

S druge strane, svetovi u kojima se kopernikanski obrt postavljanja autora u centar sveta nije odigrao u samom začetku su diskvalifikovani sumnjivim kolektivizmom ili tradicionalizmom, monokulturom koja onemogućuje samoostvarenje i tako trivijalizuje sve ono što se ima ponuditi na tržištu kulturnih proizvoda. Muzika koja nije potpisana iz ove perspektive ne može biti vredna jer ne može biti autentična. Muzičari koji su svedeni na predstavnike tradicije iz koje dolaze teško se mogu kvalifikovati za pun autorski status i sve ono što odatle sledi, jer ono što nude pre pripada inventaru prirodnih nego kulturnih dobara. Ulazak u sistem u kom marketing muzike pretežno počiva na ličnosti i iskustvu tvorca ostavlja takve muzike bez teksta i bez komentara, što otežava svaki pokušaj da im se pripiše neki značaj. Njihovi kvaliteti su kvaliteti iz domena egzotičnog, nečega što ostaje na drugoj strani, tamo gde je garancija vrednosti u muzičkoj zajednici.

TREĆI SVIJET

Stalno naglašavana briga za “poštovanje kulture lokalnog stanovništva” ne podrazumeva i prihvatanje vrednosti koje ta kultura nosi, vrednosti ovaploćenih u ljudima. Umesto toga, ovakvo ponašanje otkriva odlučnu nameru postvarenja, ograničavanja, zatvaranja, očvršćavanja. Egzotizam je jedan od oblika ove simplifikacije. On ne dozvoljava kulturnu konfrontaciju. Na jednoj strani imamo kulturu u kojoj se prepoznaju kvaliteti dinamizma, rasta i dubine. Nasuprot tome nalazimo samo osobenosti, zanimljivosti, predmete, nikada strukturu.

Frantz Fanon

“Boundary-crossing”, što je naziv jedne od kategorija u okviru kojih BBC3 od ove godine dodelju nagrade za “world music” izdanja koja su obeležila sezonu, najbolje izražava ono što se smatra centralnom odlikom svake muzike koja pretenduje na mesto pod suncobranom “world music”. Prelazak granice se podrazumeva, bilo da je u pitanju one-off kolaboracija dvojice ili više muzičara sa različitih strana sveta (disciplina za koju je rezervisan termin “world music” u najužem smislu, kao etnički *fusion*), pokušaj internacionalne promocije i distribucije lokalnih muzika koje ne pripadaju internacionalnom repertoaru, preuzimanje tuđih ideja ili zvučnih sredstava kao predložka ili gotovog materijala i njihovo korišćenje u nekom novom kontekstu, ili hibridizacija koji nastupa kroz muzički dijalog etničke grupe u dijaspori sa novim okruženjem. Prelaženje na drugu stranu podrazumeva distancu, pa se marketing i dizajn “world music” proizvoda oslanja na predstavu o homogenoj, klimatski, teritorijal-

no i rasno generisanoj lokalnoj muzici koja polazi na put i završava u dnevnim sobama daleko od kuće. Prelaskom na drugu stranu, iz razloga organizacije prodaje, raznovrsne lokalne muzike bivaju udružene radi zajedničkog nastupa, pri čemu se mnoge unutrašnje i spoljašnje, muzičke i nemuzičke razlike obuhvaćene kovanicom “world music” konačno svode na jednu, koju slikovito opisuje fraza “the West and the rest” – programsko načelo “world music” projekta.

Prva granica je ona koja deli svet barijerom postavljenom između engleskog govornog područja i ostatka planete, odnosno internacionalnog i domaćih repertoara. Prema doktrini prihvaćenoj u muzičkoj industriji koja sve što nudi klasifikuje kao internacionalni, regionalni i lokalni repertoar, internacionalni uspeh podrazumeva ako ne nužno tekstove na engleskom, onda svakako prethodni uspeh u pop patrijaršijama Londona i Njujorka. To je, na kraju krajeva, i put kojim je “world music” – kao i mnoge internacionalno popularne i manje ili više egzotizovane verzije lokalne muzike pre njega – konačno izašao u “svet”. “World music” karijeru počinje kao neanglofona muzika (mada u obzir dolaze *broken English*, *patois*, *pidgin* i kreolske verzije engleskog) ili nerazumljiva muzika koja ne “govori o ‘našem’ životu”. Ali, deset godina posle lansiranja termina 1987. godine, filološki kriterijum je eliminisan masovnim uključivanjem aktuelnog britanskog, irskog i američkog folka. U izboru sto ključnih “world music” izdanja koji je uredio Simon Broughton, a objavio Rough Guide 1998. godine, gotovo četvrtinu čine evropski i američki izvođači koje kreatori originalne kovanice u svoje

vreme ne bi prepoznali kao kandidate za jednu takvu listu. Mogući izuzetak je Ian Anderson, urednik nekada folk a danas “world music” časopisa *fROOTS*, u čijem se manifestu “world music” najšire opisuje kao “svaka muzika, stara ili nova, koja ima korene u nekoj tradiciji”, što je zapravo nagoveštaj pravca u kom su žanrovska pravila građenja kanona “world music” evoluirala.

Kapitalni Rough Guide vodič, koji je 2000. godine publikovan u dva debela toma, “svet” tumači doslovno i pokriva svaki kutak njegove političke mape, uključujući Severnu Ameriku i Evropu. Mape su upotrebljene i kao alternativni grafički sadržaj na početku svakog odeljka, pa se tako na karti Evrope odmah može uočiti da je jedina nepokrivena (bela) evropska zemlja Belorusija. Roma, Kurda i sefardskih Jevreja na mapama nema, ali su predstavljeni u okviru svojih regiona, eksteritorijalno ili u okviru odrednica za pojedine zemlje. Mada ukazuje na korene pokreta u folk revivalu, takva ideja društva naroda prilično je daleko od originalne verzije korišćenog geografskog rama. Svet na koji se odnosi “world” u kovanici “world music” izvorno naglašava razliku u odnosu na svet iz fraza kao što su “The World Bank” ili “The World Trade Center”. U pitanju je svet bliži onome što se danas opisuje kao siromašni Jug, nasuprot razvijenom Severu, ili onome što je nekada opisivano kao “mondo exotique”, svet predela filmski prepoznatljivih po palmama i tropskim pticama koje su u prvoj deceniji hladnog rata proslavili Les Baxter i Dean Martin. Odnosno, svet bivših kolonija, koji sa intenziviranjem blokovskog sukoba šezdesetih godina, u doba ukrštanja

muzičkih izbora i političkih stavova, dobija ime Treći svet,⁴ čime je konačno i geopolitički određena “world music” teritorija.

Doba najveće popularnosti ove danas izumrle kovanice jeste i vreme naglašene internacionalne solidarnosti sa oslobodilačkim pokretima i kulturnim revolucijama u bivšim

kolonijama koja se, između ostalog, izražava živim interesovanjem za lokalne muzike, kao muzike bunta i otpora ili kao urođenički folk. Neke od danas poznatih etiketa (kao što je World Network) izrastaju iz raznih “komunarskih” inicijativa iz vremena Koncerta za Ban-gladeš. Folk kao internacionalni muzički izbor

4 Pomenuti termin prvi je upotrebio francuski ekonomista Alfred Sauvy, u članku objavljenom 1952. godine, kao skupni i politički korektniji naziv za one zemlje sveta koje su kroz istoriju opisivane kao “varvarske”, “primitivne” i “necivilizovane”. Opravdanje za takvo udruživanje u svakom pogledu udaljenih i različitih zemalja Afrike, Azije, Južne Amerike i Bliskog istoka našao je u njihovom iskustvu isključenosti koje je proizvelo skup zajedničkih karakteristika koje će doći do izražaja u drugoj polovini dvadesetog veka, sa otpočinjanjem procesa dekolonizacije u atmosferi ravnoteže straha u blokovski podeljenom svetu. Kolonijalne teritorije promovišu se u nacionalne države, čime narodi koji ih naseljavaju sa periferije istorije i geografije dospevaju u središte konflikta kojim se odlučuje sudbina sveta. Sauvy je bio inspirisan “trećim staležom” francuske revolucije; kao oznaka za autsajdere u međunarodnim odnosima koji pretenduju na mesto u istoriji nezavisno od nadgornjavanja prva dva sveta, “treći” se delimično preklapa sa terminima “trikontinentalni” i “nesvrstani” – u pitanju je svet koji bi mogao biti pozornica pokušaja ostvarivanja drugačijeg, trećeg društvenog i ekonomskog sistema, različitog od kapitalizma i socijalizma. Izborom termina Sauvy konotira revolucionarni potencijal trećeg puta.

Termin je popularnost stekao najpre među francuskim levičarima, koji su nekoliko godina posle Sauvyevog članka pokrenuli časopis *Tiers Monde*, ali bilo je potrebno da prođe još jedna decenija da bi termin savladao početne otpore na Istoku i Zapadu i ušao u širu upotrebu. Na Zapadu je otpor izazivala njegova popularnost na levisi, dok je na Istoku problem bio u stavu da je moguća nesocijalistička alternativa kapitalizmu, zbog čega je termin bio sumnjiv pored ostalog i ideolozima afričkog socijalizma. Kwame Nkrumah odlučno odbacuje mogućnost trećeg puta, jer su “potlačene nacije objektivno na strani socijalizma”. Odmicanje procesa dekolonizacije i manje ili više otvoreno svrstavanje novonastalih država uz jednu ili drugu mogućnost, doprinelo je da termin uđe u najširu upotrebu sa nešto izmenjenim konotacijama. U tumačenju trojstva koje je ponudio Mao Ce Tung “prvi svet” se odnosi na super-sile koje dominiraju u međunarodnim odnosima, “drugi svet” na njihove satelite, dok Treći svet i dalje čine siromašni i obespravljeni za čije duše se vodi ideološka bitka. I konačno, Treći svet se postavlja kao treći na vremenskoj osi, kao onaj koji dolazi posle Starog i Novog sveta, kao najmlađi svet, onaj koji poslednji ulazi u istoriju. U skladu sa vremenskom metaforom, države Trećeg sveta opisuju se kao mlade, nerazvijene ili zaostale u razvoju, one koje još nisu u stanju da se same staraju o sebi, a njihova nestabilnost, otpor i nezadovoljstvo tumače se nezrelošću.

levice potvrđuju eksponenti Guthrie/Seeger/Dylan tradicije na južnoj polulopti, gde se ona manifestuje kao *nueva cancion* u Čileu i Argentini, tropikalizam u Brazilu ili *nueva trova* na Kubi, dakle u vrstama direktno inspirisanim američkom protestnom muzikom.⁵ Ono što će biti nazvano “world music” izlazi na scenu kao muzika potlačenog Trećeg sveta, sveta najmlađih i najmanje prilagođenih u porodici naroda ili, u kontekstu obnovljenog interesovanja za folk, sveta preindustrijskih kultura zatvorenih u novonastale nacionalne države. Posle zvučnih razglednica u žanru egzotike, lokalna muzika postaje zanimljiva i u svojim autentičnim varijantama, s jedne strane zbog političke solidarnosti, a s druge zahvaljujući pretpostavljenoj blizini lokalnih kultura nečemu što je razvijeni deo sveta uspeo da izgubi. Svetovi Trećeg sveta su mlađi i manje prilagođeni modernim vremenima, ali u isto vreme stariji i mu-

driji. Njih krasi prirodnost, blizina zemlji, blizina kulturi u njenom biološkom i organskom aspektu, kulturi u značenju “gajenja biljaka”, kulturi tela i alternativnih znanja kojima se na Zapadu proširuje repertoar sredstava samostvaranja. Ravi Shankar, joga, egzotična kuhinja i akupunktura postaju deo popularne kulture u istom paketu.

PROMOTERI

*Muzika postoji širom sveta i pripada čitavom svetu.
Ideja “muzike sveta” jednostavna je i znači upravo to.*
Yat-Kha

Prvi kontakti publike sa onim što će postati jezgro “world music” kanona omogućili su sponzorisani etnomuzikološki snimci koje izdaju kuće kao što su Ocora i Inedit u Francuskoj, ili Nonesuch i Folkways Records u Ame-

5 Po Grailu Marcusu je *folk revival* u Americi, kao projekat spašavanja tradicije od tradicionalista, bio inspirisan zbirkom arhivskih izdanja koju je još pedesetih prikupio Harry Smith, a objavio Folkways Records pod naslovom *Anthology of American Folk Music*. Uticaj ove kolekcije snimaka anonimnih izvođača s početka veka takav je da Marcus aktore neofolka u američkom rocku opisuje kao “družinu Antologije”. S njima se u opticaj vraća termin kojim je Hank Williams opisivao sopstvenu muziku, a koji je bio u najširoj upotrebi sve do procesa protiv Pete Seegera u eri makartizma, kada je “folk” zbog levičarskih konotacija instantno prekršten u country (& western). Evropski folk, s druge strane, sa izuzetkom Balkana i egzotičnijih mediteranskih predela, a za razliku od američkog, nije bio zanimljiv ni etnomuzikolozima ni izdavačima, pa praktično ne postoji na snimcima starijim od 1920. godine. U vreme kad on postaje zanimljiv kompozitorima umetničke muzike, problem se ogleda u njegovoj neugodnoj povezanosti sa usponom desničarskih ideologija, te u utisku da su kolektivizam i participativnost folka od one vrste koja vodi pravo u fašizam. Folk je sumnjiv zbog načina na koji se mobilise i instrumentalizuje za svrhe “potvrđivanja nacije i nacionalnog principa”. Prvu Bartokovu skupljačku turneju po Transilvaniji 1907. godine sponzorisalo je Ministarstvo vere i obrazovanja, kako bi se “mađarizovao” region naseljen Rumunima, radi pobadanja zastavica kojima se obeležava nacionalni kulturni i životni prostor. Kontinentalni folk će savladati ovaj žig i konačno postati šire prihvatljiv i publici izvan kruga samih učesnika tek na talasu koji je izneo i “world music”.

rici – izdavači koji ne moraju da brinu o godišnjim izveštajima, jer su njihov posao kultura i edukacija a ne profit. Publika na zapadu prvi put je čula buduće “world music” zvezde kao što su Nusrat Fateh Ali Khan i Taraf de Haïdouks zahvaljujući snimcima koje je objavila Ocora, kuća čije malotiražne izdavačke “promašaje” od 1957. finansira francuski državni radio. Različite muzejske i univerzitetske edicije arhivskih etnomuzikoloških zbirki takođe su sponzorisane od strane države, nadležnih internacionalnih organizacija i fondacija, obično u još manjim tiražima, u ekstremnim slučajevima od samo pedeset primeraka, koji su ionako namenjeni bibliotekama. U istočnoevropskim zemljama ključnu ulogu u definisanju repertoara, profesionalizaciji folka i potvrđivanju nacionalne kulture imaju državni radio i izdavačke kuće kao što su Balkanton, Elektrokord i Hungarton, čija će izdanja, bar delimično, takođe doživeti da budu prepakovana u “world music”. Do 1980. godine etnička muzika je po definiciji nekomercijalna, na samoj ivici onoga što se može nazvati industrijom, i uglavnom postoji zahvaljujući mreži sponzorisanih kulturnih institucija i

programa. Pošto je, uz plaćanje skupih francuskih i uvoznih izdanja, jedini način da se do ove muzike dođe zadugo bio odlazak u biblioteku, čitav ovaj korpus dobija etiketu “library music”.

Nekomercijalne urođeničke muzike komercijalizuju se privatnim inicijativama ljubitelja “bibliotečkih” izdanja, čije minijaturne izdavačke kuće formiraju drugi krug “world music” mreže i konačno određuju šta će u nju ući i krenuti na put oko sveta, poslovnim odlukama koje se zasnivaju na ukusu, a ne na ispitivanju tržišta, državnom interesu ili razlozima elitne kulture. Marketing zasnovan na autentičnosti ostaje deo žanrovske konvencije, pa se od izdavača očekuje da demonstriraju integritet i posvećenost na način koji odaje poštu etnomuzikologiji, čak i nakon što je trend postao dovoljno komercijalan da privuče industriju i dâ za pravo kritičarima iz etnomuzikološkog tabora. Skup žanrovskih pravila,⁶ koja su mu neophodna da bi bio vidljiv na tržištu, “world music” inicijalno pozajmljuje od etnomuzikologa, čija se tradicionalna lovišta uglavnom poklapaju sa *Weltmusik* teritorijama. To su restriktivna pravila koja sa područja etnomuzi-

6 Franco Fabbri definiše žanr kao “skup muzičkih događaja (stvarnih ili mogućih) čiji je tok uređen definisanim skupom društveno prihvaćenih pravila”. Šta je muzički događaj? Fabbri prihvata definiciju po kojoj je muzika “bilo koja vrsta aktivnosti povezana sa bilo kakvim događajem koji uključuje zvuk”. Definicija je postavljena široko da bi se prema potrebi sužavala posredstvom restriktivnih žanrovskih pravila. Otuda je moguće da različite grupe ljudi nazivaju muzikom sasvim različite stvari, uključujući i ono što pripadnici neke druge grupe ne bi prepoznali kao muziku. Ovako široka definicija takođe omogućuje da se neki muzički događaj postavi u preseku dva žanrovska skupa ili više njih, da se žanr odredi kao skup skupova, i konačno, kao prazan skup. Pravila kojima se žanrovi definišu Fabbri grupiše prema tipu (formalna i tehnička, semiotička, bihevioralna, društvena i ideološka, ekonomska i pravna). <www.theblackbook.net/acad/others/ffabbri8Ia.pdf>

kologije stare škole isključuju sve što je savremeno, urbano, industrijsko, tehnologizovano, električno, zapadno, komercijalno i autorsko, odnosno sve ono što ne spada u autohtonu tradicionalnu muziku u “izvornom” obliku, koji prethodi tehnološki posredovanom mešanju kultura i komercijalizaciji. Za razliku od etnomuzikologa, preduzetnici u ulozi kulturnih posrednika svoju misiju doživljavaju kao komercijalno preduzeće koje se obavlja u prodavnicama ploča, umesto u bibliotekama, i računaju i na izbor iz lokalnih popularnih muzika koji izlazi iz etnomuzikološkog zabrana. Bogato opremljena i prokomentarisana etnomuzikološka izdanja posvećena fosilnim muzikama u njihovim rukama konačno završavaju kao podskup “world music” kataloga, a žive lokalne muzike, tradicionalne i popularne, izlažu se iskušenju tržišta, što je odgovornost koju su promoteri spremni da prihvate.

Izlaskom na internacionalno tržište uspešniji predstavnici lokalnih muzika stižu publiku čija se očekivanja mogu razlikovati od očekivanja publike odgovorne za aktuelni oblik tradicija kojima pripadaju. Autori koji teže internacionalnoj karijeri bivaju primorani da paralelno rade na dve teritorije i pokušaju da sačuvaju kredibilitet na obe strane, što su aktivnosti koje se često znatno razlikuju, kao što pokazuju albumi koje Baaba Maal objavljuje u Senegalu na kasetama za domaću publiku i ono što snima za “world music” tržište, ili pak kontrast između njegova poslednja dva svetska izdanja – izrazito tradicionalističkog *Missing You* i ultra-hibridnog *Nomad Soul* – kojima su ilustrovane dve strategije kojima pribegavaju “svetski muzičari” u sudaru sa svetom. Mešanjem domaćeg, regio-

nalnog i internacionalnog repertoara, geografsko poreklo i teritorija, domaća i strana, i za muzičare postaju faktori koji se više ne mogu zanemariti. Tako i pored izjava da ga “afrička muzika uopšte ne zanima” i da ono što radi nikada ne bi tako opisao, Manu Dibango ne bi mogao niti bi verovatno ikada pozeleo da se reši etikete “File under: world music/africa/cameroon”. Takva etiketa, naravno, ima svoju cenu u obliku različitih, često sukobljenih žanrovskih i produkcijskih konvencija.

Ibrahim Sylla, vodeći zapadnoafrički producent u Parizu osamdesetih, opisuje uspešan proces prilagođavanja domaćih muzika stranim publikama kao “otvaranje” bez “denaturalizacije”, što u njegovom slučaju znači otvaranje za tehnologiju i približavanje produkcije nečemu što je ciljnoj publici već poznato (“francuska škola”). Ali, očekivanja publike se razlikuju i menjaju, između ostalog zaslugom “world music” promotera. U dnevniku iz Skoplja, gde je producirao poslednji album Esme Redžepove, Frank London (Klezmatic, Klezmer Brass Allstars) ukratko opisuje svoju misiju ovim rečima: “Bez obzira na popularnost koju su stekli na Balkanu u poslednje dve decenije, sintisajzeri, ritam mašine i reverb (naročito na vokalima) pripadaju estetici koja ne zanima ni mene ni World Connection, izdavačku kuću koja me je angažovala kao producenta. Sve što mogu učiniti jeste da pokušam da objasnim – i nadam se da će Esma i njen sastav to prihvatiti – da ovaj CD možda nije po meri njenih obožavatelja kod kuće, ali da će svakako doprineti interesovanju za njenu muziku u ostatku sveta. Moj potajni strah je da ću zbog korišćenja nedovoljne količine reverba u Skoplju biti obeležen kao

persona non grata i da će me konačno snaći fa-tva.”⁷ Sylla bi ovakav pristup verovatno opisao kao produkcijski fundamentalizam koji tradicionalnu muziku “zatvara”, “naturalizuje” i vraća u “prirodno” stanje.

Tretirajući tradicionalnu muziku kao popularnu i popularnu kao tradicionalnu, “world music” definiše pravila koja pozivanjem na autentičnost određuju šta će biti uključeno u kanon kao nacionalna selekcija regiona, i to nezavisno od onoga što lokalna publika doživljava kao svoju muziku. Pokazalo se da ono što slušaju Kubanci na Kubi ili Balkanci na Balkanu, za potrebe inostranih ljubitelja domaćih muzika obično ne zvuči dovoljno “domaće”, i obratno. Lokalna publika po pravilu nije impresionirana “world music” izborom iz sopstvene tradicije. Taraf de Haidouks, nezvanično najveća mala balkanska banda u “world music” kanonu, u Rumuniji je praktično nepoznata izvan svog sela, gde u pauzama između svetskih turneja i dalje uredno odrađuje lokalne svadbe i veselja. Dok balkanske “world music” zvezde grade svoje internacionalne karijere, domaća publika, ili bar njen veći deo, sa užitkom konzumira novokomponovane i elektrifikovane verzije lokalnih muzika (npr. manelele u Rumuniji ili čalga u Bugarskoj), srećna i zadovoljna što joj je posle decenija muzičke službe u državotvornim projektima izgradnje i potvrđivanja nacionalnih identiteta konačno dato da se i sama prepusti čarima popularne kulture bez granica.

CEO SVET JE AFRIKA

Očigledno je da danas postoji značajno novo tržište za afričku muziku. To su uglavnom čitaoci dnevnih listova “Independent” i “Guardian”. Beloj srednjoj klasi ponestalo je inspiracije, a stara lovišta su iscrpljena, pošto je kultura radničke klase iscedena do poslednje kapi.

Joe Boyd

Za razliku od nekomercijalnih etnomuzikoloških izdanja koja predstavljaju izolovane muzike u obliku koji bi trebalo da prethodi tehnološki posredovanoj hibridizaciji, drugo jezgro “world music” kanona, ono koje dozvoljava mogućnost autentičnosti i izvan karantina i “prirodnih” načina pravljenja muzike, oslanja se na izrazito hibridne forme afričkih muzika u dijaspori koje su skupno poznate kao “crna muzika”, a kulturno i geografski omeđene onim što Paul Gilroy naziva “crnim Atlantikom” – basenom preookeanskih komunikacija koje počinju još u vreme trgovine robljem, kada su Salvador u Brazilu, Nju Orleans u Americi i Havana na Kubi bile tačke prvog kontakta Afrike i urbanih centara Novog sveta.⁸ To su mesta na kojima afričke i evropske tradicije na različite načine ulaze u proces hibridizacije za koji je jazz ne samo najpoznatiji primer, već, kao dominantna forma popularne američke muzike polovinom dvadesetog veka, i osnovni medijum kojim se crnoatlantski hibridi (u rasponu od egzotizma Carmen Mi-

324

7 *Songlines*, Summer/Autumn 2000.

8 Paul Gilroy, “Dragulji doneti iz ropstva: crna muzika i politika autentičnosti”, *Reč* 62 (8), 2001. <www.b92.net/casopis_rec>

rande i Xaviera Cougata, preko be-boperskih afro-kubanskih eksperimenata i egzotike, do bosa nove i salse) internacionalizuju i uključuju u “glavni tok”.

325 Muzike koje ulaze u ovaj proces i same su proizvod hibridizacije, što se očituje na primeru Kube u različitim odnosima evropskih (španskih i francuskih) i afričkih elemenata u popularnim žanrovima (od “afričke” rumbe i conge do “evropski” intoniranih formi kao što su danzon, *trova*, bolero, *musica campesina*), ili u približavanju instrumentacija charanga i conjunto orkestrara (za koje su zaslužni dvojica vodećih predstavnika bele i crne tradicije tridesetih godina, Antonio Arcano i Arsenio Rodriguez). Kruna hibridizacije na Kubi je son, skladna mešavina afričkog i evropskog, urbanog i ruralnog, tradicionalnog i popularnog, crnog i belog, koja je i zvanično proglašena za kubansku državotvornu muziku kada je Machado zanemario rasnu barijeru i pozvao Sexteto Habanero da nastupi u predsedničkoj palati 1926. godine. Od tada je son za Kubance “pesma u kojoj obitava duša naroda”, izvor nacionalnog ponosa, muzika sa kojom se identifikuju nezavisno od boje kože i društvenog statusa. Što neće biti smetnja da već naredne godine, pod uticajem jazza, tipična son postava bude modernizovana uključivanjem trube, a u narednih pet kongama i klavirom. Odsustvo tradicionalizma i naglašena hibridnost crnih muzika, kanibalizam i sposobnost apsorbovanja i preuzimanja svakog stranog uticaja, tumače se dijaloškim karakterom i naglašenom dinamikom unutaržanrovske i transžanrovske antifonije, te osobenim, neposrednim odnosom sa publikom.

Ovaj segment “world music” kazona projektovan je i kao “muzika za telo”, nasuprot evropskoj tradiciji racionalno uređene “muzike za glavu” koja podelom rada autoru obezbeđuje apsolutnu kontrolu na račun uticaja i učesća izvođača i publike. Kolektivizam i participativnost muzika kojima se regenerišu crne zajednice u dijaspori postavlja ih kao rasno drugo u odnosu na industrijsku popularnu muziku koja se racionalizuje u skladu sa načelima instrumentalnog uma koje Max Weber detektuje već u fiksiranim intervalima zvučne skale i organizaciji orkestra u evropskoj umetničkoj tradiciji. Ovaj par se dalje opisuje pomoću dualizma notacije i improvizacije, pisane i usmene tradicije ili monometrije i polimetrije, gde je ključna reč improvizacija, izvođenje kao “autorski” tretman koji posreduje između publike i lanca žive tradicije Crnog Atlantika. Zaštićene rasizmom muzičke industrije, nekada trivijalne crne muzike sa krizom autentičnosti postaju uzor i model budućih dešavanja.

Afrocentrizam drugog jezgra kazona “world music” svakako proizlazi iz nasleđa Trećeg sveta, ali je i proizvod šireg trenda revalorizacije crne muzike tokom osamdesetih koji izvor muzičke razlike i novih uzbuđenja prepoznaje kao “Afriku” ili “Afriku u Americi” i uvodi u glavni tok “world music” i nove forme plesnih elektronskih muzika. Centar ovog procesa je London, sedište nekadašnje imperije u kom se susreću muzičke dijaspore bivših kolonija i mesto na kom opskurne i manje opskurne muzike okupljene pod jedan suncobran dobijaju zajedničko ime.

POSREDNICI

U mom slučaju u pitanju nije bila nikakva intelektualna odluka, već osećaj da se moja muzika kreće u određenom smeru, nakon čega sam, shvativši da postoje ljudi koji su istim putem otišli mnogo dalje od mene, odlučio da učim od njih, da svesno upotrebim neka od njihovih sredstava. Mislim da je to izraz skromnosti, a ne arogancije... Sebe doživljavam kao učenika... Veoma sam uzdržan u pogledu svog razumevanja afričke muzike, jer je to neuporedivo složenija i bogatija oblast nego što sam mogao i sanjati. Rekao bih da je ovo što sada radim samo plod mog nerazumevanja crne muzike.

Brian Eno

Da bi se manjinski zvuci planete konačno probili u tvrđavu internacionalnog repertoara i tamo stekli pravo boravka bilo je neophodno da im neko od onih koji su već unutra otvori vrata. To su morali biti autori sa dovoljno autoriteta i uticaja koji će korišćenjem etnički obeležene muzike u sopstvenim projektima ili samo upućivanjem na njih učiniti takvu ponudu zanimljivom izvan uskih krugova publike kojoj i sami pripadaju. Jedna od prvih inicijativa takve vrste je WOMAD (World of Music Arts and Dance), festival koji se vezuje za ime i promoterske usluge Petera Gabriela. Vremenski okvir prvog "world music" talasa proteže se od osnivanja ovog festivala 1980. godine – u vreme dok su etničke muzike u civilizovanom svetu još u rukama etnomuzikologa, šezdesetosmaša i gastarbajtera – do pokretanja njegovog izdavačkog krila devet godina kasnije, pod imenom Real World Records i ponovo u režiji Petera Gabriela, kada

"world music" konačno postaje globalni pop fenomen.

Za verovatno prvi pokušaj da se nešto od vanevropskih zvukova s predumišljajem upotrebi u engleskoj muzici za mlade s početka decenije odgovoran je niko drugi do ozloglašeni rock'n'roll prevarant Malcolm McLaren. Pošto je 1979. izgubio prava na katalog Sex Pistolsa, preselio se u Pariz u nadi da će tamo njegove usluge prihvatiti Serge Gainsbourg. Rezervni plan, snimanje porno filma, doneo mu je prvi pariski angažman u ulozi lovca na muzičke snimke neopterećene kopirajtom za potrebe pariskog porno producenta. Preslušavajući hrpe ploča u pariskim bibliotekama McLaren je otkrio "musique du monde" kao repozitorijum zanimljivih muzičkih ideja i požurio nazad u London da ih upotrebi, sluteći da bi to mogla biti sledeća velika stvar. Bow Wow Wow organizovao je tako što je Adama Anta zamenio egzotičnom četrnaestogodišnjom pevačicom burmanskog porekla i muzičarima dao precizna uputstva o tome šta se od njih očekuje: Burundi ritmovi, highlife gitare, timbales umesto standardnog kompleta bubnjeva, manje pevanja, više recitovanja. Prvi singl, "C30, C60, C90, Go!" (posveta home taping kulturi) i album koji je usledio zvučali su drugačije od aktuelne produkcije, ali uspeh nije bio uporediv sa uspehom onih sa kojima je McLaren ranije radio, pa je čitav projekat ubrzo demontiran. Bio je to tek početak McLarenove autorske karijere. Nova interesovanja, kao što su salsa, hip-hop i američki folk, odvede ga u Njujork, gde nastaje *Duck Rock*, album koji sâm potpisuje i koji je melanž sastojaka skupljenih sa svih strana sveta, a zapamćen je po hitu "Buffalo Gals" –

kojim je, kako autor tvrdi, u spoju brdskog i urbanog folklora, rođen hip-hop. Brzi refleksi i svračiji mozak ubrzo su ga povelu u nove avanture i neobične kombinacije, a rani pokušaji da se engleski pop osveži etničkom aromom ostali su samo zaboravljena epizoda.

Daleko zapaženiji doprinos širenju muzičke ksenofilije dao je jedan drugi britanski "nemuzičar", poznat kao "vlasnik dve najimpresivnije moždane hemisfere u svetu rocka". Rani interes za etničke muzičke tradicije, u njegovom slučaju sa zapada i severa Afrike, Brian Eno dovodi u vezu sa tekstovima Johna Cagea i idejama Jona Hassella, njujorškog trubača čiji se koncept "muzike četvrtog sveta" odnosi na muziku koja počinje s one strane Trećeg sveta, na preseku primitivnih i visokih tehnologija, slobodnim kretanjem kroz istorijske, geografske i jezičke barijere, i pri tom nije New Age. Hassellov ulazak u svet daleke muzike moguće je, sa druge strane, posmatrati kao deo šire istorije kulturne razmene između Istoka i Zapada koju su u Americi u svoje vreme incirali kompozitori kao što su Ives, Cowell i Partch, istražujući i koristeći elemente indijske i drugih stranih tradicija. Počevši od prvog velikog koncerta koji je u Njujorku 1955. godine održao Ali Akbar Khan, indijski muzičari često gostuju u Americi, a lokalni eksperimentatori koriste priliku da kod njih uzimaju časove. Praktično svi njujorški minimalisti su pre ili kasnije studirali kod indijskih majstora. Hassellov učitelj bio je Pandit Pran Nath, indijski pevač koji je od 1970. živeo u Americi, gde mu je na istočnoj obali domaćin bio La Monte Young, a na zapadnoj Terry Riley. Hassell je radio sa obojicom.

Albumima s kraja sedamdesetih i početka osamdesetih godina, na kojima istražuje "moguće muzike" u prostoru između nota i između kultura, Hassell je stekao izvesnu popularnost izvan avangardnih krugova, ali je njegove ideje u svetu popularne muzike neuporedivo glasnije predstavio Brian Eno, koji je u to vreme svojim revolucionarnim tehnikama već stekao status produkcijskog gurua. Posle rada sa Bowiem na *Low* i *Heroes*, Eno se seli u Njujork, impresioniran ambijentom "evropskog srednjovekovnog grada" i lokalnom no-wave scenom kojoj je posvetio kompilaciju *No New York*. Ono što ga je inicijalno privuklo bio je sastav koji je godinu dana ranije video na prvoj evropskoj turneji, Talking Heads, ili tačnije, njihov nervozni frontman David Byrne, "King's Lead Hat". Planove sa velikom nadom njujorške scene počeo je da ostvaruje producirajući njihov drugi album i završio sa *Remain in Light* (1980) i *My Life in the Bush of Ghosts* (1981) koji su obeležili početak nove decenije.

Remain in Light je kolektivni proizvod u kom Eno praktično učestvuje kao peti Head. On je nastao po uzoru na uspeli eksperiment sa trećeg albuma, pod naslovom "I Zimbra", gde je prvi put primenjen novi način rada. Deleći fascinaciju Afrikom, Eno i Byrne menjaju pristup pravljenju muzike u grupi. Umesto uobičajenog aranžiranja gotovih melodija i tekstova, pesme za novi album sastavljaju na traci, polazeći od delova studijskih snimaka, koje raspoređuju u rifove, ritmičke fraze i lupove, čijim uključivanjem i isključivanjem iz miksa nastaje kompozicija. Nova muzika, ritmički intenzivna i oslobođena "razmišljanja u akordima", zvuči minimalno i neobično plesno za jednu belu grupu. U

trenutku najveće moguće udaljenosti između disco i rock publike, bila je to revolucionarna ploča. Drugi album bio je paralelni tajni projekt na kojem su radili samo Eno i Byrne, nakon što je Hassell odbio ponudu da im se pridruži. Za razliku od albuma rađenog sa grupom, Byrne ovde nije imao problema sa pisanjem tekstova za pesme u kojima praktično nema melodije, jer tekstova nije ni bilo. Korišćeni su samo “nađeni glasovi”, postupkom “slikanja na traci”, onako kako su to već radili autori iz sveta avangarde. Uključivanje gotovih snimaka koji ostaju prepoznatljivi kao takvi nije samo po sebi bilo novina, ali Byrne i Eno, na vrhuncu slave, predstavljaju ovu ideju najširoj publici i svojim autoritetom čine legitimnim semplovanje i recikliranje kao autorski postupak. Dok je album rađen sa grupom bio zamišljen kao pokušaj studijske rekonstrukcije “afričkog pristupa” građenju ritmova, na drugom albumu Eno i Byrne polaze od preuzetih vokalnih semplova postavljenih u prvi plan, među kojima su i snimci glasova nepoznatih pevačica iz Alžira, Egipta i Libana. Nešto veoma slično uradio je pre njih Holger Czukay na albumu *Movies*, iz 1980. godine, na snimku “Persian Love”, koji su on i Jackie Liebrecht odsvirali i procesirali oko vokalnog dueta uhvaćenog nekoliko godina ranije u Kelnu na ultrakratkim talasima Radio Teherana, i tako mnogima doslovno otkrili postojanje sveta koji će kasnije biti obuhvaćen sintagmom “world music”.

Početak decenije obeležila je i smrt Boba Marleya, koji je umro ne saznajući da je kao prvi mega star poreklom iz Trećeg sveta verovatno bio i prva “world music” zvezda. Marley, čiji su prvi albumi završili između plo-

ča Fairport Convention i Richarda i Linde Thompson, praktično je sam pretvorio “reggae” u opšteprihvaćenu trgovačku etiketu, koja će, uz folk i jazz, nastaviti da funkcioniše kao jedna od glavnih ruta za pristup “world music” repertoaru. Prazninu koja je ostala iza Marleya Island je pokušao da popuni angažujući nigerijsku zvezdu King Sunny Adea, što je prvi pokušaj jedne velike izdavačke kuće da internacionalno plasira aktuelnu “nesvrstanu” zvezdu, koja čak i ne peva na engleskom, i uloži u to sve što takva promocija podrazumeva, uzdajući se samo u ukus publike i kvalitet onoga što nudi. Ade je objavio fascinantni *JuJu Music* (1982) koji je danas tvrdo jezgro “world music” kanona, ali uspeh, u ono vreme, u poređenju sa Marleyevim izdanjima, nije bio dovoljno upečatljiv, pa je Island posle još nekoliko pokušaja odustao. Ni publika ni industrija još nisu bili spremni. Ali je prelazak iz Pariza u London otpočeo.

Signal za lansiranje “world music” fenomena konačno je stigao u jesen 1986, kada se u prodavnicama pojavio *Graceland*. Fasciniran zvukom township harmonika, Paul Simon je ugovorio susret sa južnoafričkim muzičarima u jednom studiju u Johannesburgu i na licu mesta, kršeći kulturni bojkot, snimio veći deo albuma koji će se prodati u ukupnom tiražu od preko deset miliona primeraka. Simon, koji je iza sebe već imao internacionalnu saradnju i obrade južnoameričke muzike, gospela i reggaea, na albumu kombinuje zydeco, gospel i srodne im južnoafričke zvuke, što mu uz neobičan gitarski rad, živopisne ritmove, razumljive tekstove i svima poznat glas, te činjenicu da se album pojavio u vreme najveće popularnosti humanitarnih Live Aid i anti-aparthejd inici-

javna među rock zvezdama (uglavnom usredsređenih na Afriku) otvara sva vrata. U nastavku, na *Rhythm of the Saints*, pokušao je da istu transžanrovsku recepturu primeni u Brazilu, ali uspeh se nije ponovio. Posle McLarena, koji prekomorske ploče koristi samo kao mustru i predložak za svoje plaćenike Enoa i Czukaya, koji u sopstvene kolažne radove uključuju preuzete snimke, Paul Simon konačno predstavlja i na scenu izvodi žive ljude. Do uvoza i licenciranja lokalnih izdanja ostao je još samo jedan korak.

Iste godine kada je objavljen *Grace-land*, Ibrahim Sylla u Parizu producira *Soro*, album kojim je Salif Keita uspeo da svoju muziku “otvori” za inostranu publiku, ne gubeći poklonike u Maliju, i tako skrenuo pažnju na Pariz kao tradicionalni produkcijski centar za muzike frankofone Afrike. One su tamo već uveliko u optičaju, najviše zahvaljujući značajnoj populaciji imigranata iz bivših kolonija i naporima koje su nadležne institucije uložile u negovanje kulturnih veza sa nekadašnjim dominionima. Deo francuske kulturne politike čini i promovisanje prekomorskih frankofonih muzika u pokušaju da se podigne brana kojom će se zaustaviti navala zajedničkog neprijatelja – muzike na engleskom. Ideja o udruživanju i zajedničkom nastupu neanglofonih muzika sveta začeta je u Parizu kao “*musique du monde*”. Zahvaljujući tome je i Beograd dobio svoj prvi “world music” koncert tako što je, zaslugom Francuskog kulturnog centra, na Trgu Republike nastupio afrički sastav povodom godišnjice Francuske revolucije.

Na Pariz kao prvi centar neanglofone muzike sveta, što će neko vreme biti prihvaćeni filološki kriterijum, upućuje i naslov izdanja koje je bilo veoma popularano u Lo-

nodnu 1986, *Le Mystère des Voix Bulgares*. U pitanju je ploča koju je licencirao pariski preduzetnik koji je još 1975. otkupio prava od bugarskog državnog radija i u Francuskoj objavio seriju odabranih snimaka akademskih prerada tradicionalne muzike iz njihovih arhiva. Vlasnik etikete 4AD Ivo Watts-Russel čuo je prvu ploču iz serije i doživeo trenutak “tako intenzivne općinjenosti ljudskim glasom” da je odmah objavio da ona mora biti njegova, mada se nije uklapala u profil njegove etikete. Ovaj slučajni susret, bez zadnjih multikulturalnih namera, imao je za posledicu veoma zapaženo britansko izdanje koje se pojavilo u pravom trenutku, kao protivteža afrocentризmu lokalnih promotera koji su već razmišljali o zajedničkoj akciji i novom, dovoljno komotnom skupnom nazivu za katalog etničke muzike koju distribuiraju. Ono što je u Parizu bila samo bugarska muzika u izvođenju bugarskih državnih horova, posle prelaska u London i udruživanja sa drugim geografski obeleženim ponudama postaje “world music”.

STVARNI SVET

Da li ste ikada čuli za izdavačke kuće koje se udružuju i rade zajedno umesto da konkurišu jedne drugima? Upravo to se ove jeseni događa zahvaljujući sklapanju saveza jedanaest nezavisnih izdavačkih kuća koje su se okupile oko zajedničkog cilja – promovisanja i isporučivanja WORLD MUSIC-a u prodavnice ploča i dnevne sobe širom Ujedinjenog Kraljevstva.

Saopštenje za štampu #3

U ponedeljak uveče 29. juna 1987. godine, u Londonu, u pabu “Ruska carica”, na inicijati-

vu Bena Mandelsona (GlobeStyle), okupili su se Steve Haddrell (WOMAD), Ian Anderson (Folk Roots), Nick Gold (World Circuit), Scott Lund (Sterns), Joe Boyd (Hannibal)... ukupno dvadesetak ljudi koji su zastupali interese jedanaest etiketa i organizacija posvećenih promociji onoga što će njihovim intelektualnim naporom iste večeri dobiti ime "world music". Skup je sazvan da bi se organizovala zajednička marketinška kampanja. Ono što izdavači i promoteri manjinske muzike uočavaju kao problem jeste sama organizacija u prodavnicama ploča koje podelom na departmane, po ugledu na divizije u izdavačkim kućama, ne ostavljaju prostor za njihova specijalizovana i malotirajna izdanja. Prodavci nerado naručuju izdanja čije naslove ne umeju da pročitaju, od autora za koje niko nije čuo, za koja na kraju ne znaju gde da ih stave. Pravila utvrđena na radiju ne podstiču mešanje žanrova, strani jezici se teško prihvataju pa je njihova muzika praktično van sistema promocije i distribucije, zbog čega i ne može steći publiku koja bi joj omogućila da u taj sistem uđe. Da bi izašli iz kruga Weltmusik lobisti su obrnuli redosled stvari i u centar kampanje postavili žanrovski koncipiranu odrednicu za ono što nude. "World music" nije zamišljen kao muzički žanr, ali se pakuje i nudi na tržištu kao da to jeste. Za razliku od etabliranih vrsta koje su imenovane opusima ključnih autora, "world music" je u trenutku kada je ušao u prodavnice bio veći od bilo kog autorskog imena koje je imao u ponudi. S druge strane, specijalizovani izdavači su na svojoj strani imali nepreglednu zalihu gotove, nelicencirane muzike. Ideja je bila da se za početak zajedničkog nastupa obezbede

medijski prostor i distribucija, koje će onda svaki izdavač popunjavati prema sopstvenom nahođenju i tumačenju onoga što tu spada.⁹

Rezultat prve sesije je kovanica "world music" koja će biti iskorišćena u združenoj kampanji kao slogan i skupni naziv za različite muzike koje nude. Razmatrane su i odbacene moguće alternative, kao "world beat" (isključuje muziku bez bubnja, prilično afrocetrično), "tropical" (isključuje popularne Bugarke), "ethnic" (previše akademski), "afropop" (preusko), "international pop" (rezervisano za Johnny Hallidaya i Nanu Mouskouri), "roots" (isključuje muziku na struju), "foreign music" (neatraktivno i anglocentrično). Odrednica "international music", koja se u nekim prodavnicama već koristila jednako za vinilne suvenire iz Grčke i Španije i etnomuzikološka izdanja, pokazala se kao nepogodna iz perspektive prisutnih "internacionalnu muziku" predstavljaju Dire Straits, a ne kamerunski Pigmeji. Glasanjem, u demokratskoj proceduri, odabran je "world music" kao najmanje loše rešenje koje najviše toga obuhvata i najmanje toga isključuje. Među prisutnima se podrazumevalo da "world music" ne postoji kao vrsta i niko nije pokušao da novu etiketu odredi preciznije od poređenja sa policom ili spratom u prodavnici ploča, kao generički termin-kontejner po ugledu na "jazz", "classical" ili "rock".

Raspravu o mogućem sukobu interesa između kratkoročnih komercijalnih ciljeva promovisanja izdanja kuća koje finansiraju kampanju i dugoročnih ciljeva promovisanja nove, neekskluzivne generičke odrednice, koju će, ako kampanja uspe, svi poželeti da koriste, zaključio je Ian Anderson konstatacijom da to

što se svi bave sličnom muzikom ne znači da moraju biti jedni drugima rivali i da u datoj situaciji treba razmišljati na duge staze. Kompromis je napravljen tako što su na svim promotivnim materijalima posebno naznačena imena izdavača koji su inicirali kampanju, ali je u isto vreme naglašena neekskluzivnost i ambicija da se promotivni slogan nametne muzičkoj industriji kao konačno rešenje. Upravo to se i dogodilo, kada je Virgin prihvatio da u tek uvedenom kompjuterizovanom sistemu za praćenje prodaje kategoriju “international/ethnic” prekrsti u “world music”, u čemu ih je sledio uticajni Folkways Records. Nešto što je počelo kao vrsta osobenog muzičkog ukusa, da bi udruživanjem izdavača izraslo u koaliciju publike, završava kao alternativni industrijski sistem klasifikacije koji deinternacionalizuje i doslovno reteritorijalizuje muzičku ponudu držeći se globusa i alfabeta.

Tehnički, akcija lansiranja novorođene muzičko-industrijske kategorije, koja je kulminirala proglašavanjem oktobra 1987. za mesec “world musica”, obuhvatala je štampanje i distribuciju kartonskih razdelnika za police s pločama sa natpisom “world music”, flajere sa korisnim informacijama, starter-pack od pedesetak ploča pogodnih za preobraćanje neposvećenih, promo kasetu koja će se distribuirati uz NME, seriju reklama u magazinu *The Music Week*, publikovanje specijalizovane top liste i angažovanje zajedničkog predstavnika za javnost koji će sve to koordinirati. Troškovi su konačno pode-

ljeni između učesnika proporcionalno broju promovisanih ploča. Na vrhu je bio Globestyle sa dvadeset dva, a na začelju Cooking Vinyl sa dva izdanja. Deleći dobijeni publicitet sa iznosom od 3500 funti, koliko je račun iznosio, akteri su izračunali da je to bila najefikasnija kampanja u istoriji muzičkog biznisa.

Strelovitom uspehu nove kategorije doprineo je niz faktora, od nestašice uzbuđljivog rocka i ekspanzije plesno orijentisanih vrsta, preko tribalizma i egzotizma dela rave scene, do prelaska na CD format, trenda masovnog reizdavanja, diversifikacije ponude i vetrova globalizacije u velikoj muzičkoj industriji. Dostigavši kritičnu masu udruživanjem tradicionalne i savremene, komercijalne i nekomercijalne, etničke i crne muzike, “world music” kanton nastavio je da u sebe usisava već etablirane žanrove i njihove poklonike, sve ih mapirao na globus i konačno ih smestio u Rough Guide. Dve godine kasnije, 1989, ideja dobija konačno ubrzanje i svetsku promociju angažmanom Petera Gabriela i Davida Byrnea koji osnivaju specijalizovane etikete, Real World Records i Luaka Bop, i svojim autoritetom nekoliko puta podižu indeks vidljivosti “world music” utopije. Njihova prva izdanja, kompilacije *Beleza Tropical* (Luaka Bop) i *Passion: Sources* (Real World) mogu se pohvaliti najvećim brojem privučenih sredovečnih poklonika popularnih vrsta, osobito rocka, odakle je “world music” dobio veći deo nove publike i postao globalni fenomen. Iste godine pao je Berlinski zid.

LITERATURA

Chris Cutler, *File Under Popular: Theoretical and Critical Writings on Music*, November Books, London, 1985

Simon Broughton, *The Rough Guide: World Music – 100 Essential CDs*, Rough Guides, London, 2000

Simon Frith, *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Oxford University Press, Oxford, 1996

David Toop, *Ocean of Sound: Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*, Serpent's Tail, London, 1995

Sue Steward, *Salsa: Musical Heartbeat of Latin America*, Thames & Hudson, London, 1999

Kofi Buenor Hadjor, *The Penguin Dictionary of Third World Terms*, Penguin Books, London, 1993