
BIRANJE NASLEĐA: ZAŠTO AMERIKANCI PEVAJU PESME SA BALKANA

MIRJANA LAUŠEVIĆ

S engleskog prevela Ivana Komadina

Nakon prvih šest meseci boravka u Americi čeznula sam da osetim neki ukus koji će me podsetiti na dom i bila sam veoma uzbuđena kada sam čula da će u Njujorku nastupiti ansambl *Žlatne uste Balkan Bash*. Živo se sećam kako sam se pela uz stepenice do trećeg sprata *Context Studios* na Menhetnu, začula poznate zvuke i osetila poznate mirise. Sva ustreptala stupila sam u bučnu, pretrpanu sobu, vrelu i lepljivu, punu ljudi koji su zbijeni igrali u krugu. Zidovi su bili prekriveni divnim ručno tkanim ćilimima i tapiserijama. Soba s desne strane bila je označena kao *Kafana*, što je reč za krčmu pozajmljena iz turskog jezika. Izgledalo je sumnjivo što u ovoj *kafani*, potpuno netipično, uopšte nije bilo duvanskog dima. Pošla sam dublje u sobu i ugledala mali bugarski muzički ansambl koji je svirao u središtu, dok su uza zidove bili postavljeni stolovi sa kojih se prelivala hrana. Bilo je tu ajvara, paprike iz turšije, baklave, sarmica od vinove loze i kolača koji su izgledali kao da su upavo izašli iz pećnice moje mame. Tu i tamo mogla sam da osetim miris čuvene jugoslovenske šljivovice. Veoma me je iznenadilo to što su mnogi posetioci nosili delove narodne nošnje, posebno vezene košulje i opanke. Izgledalo je čudno to što doseljenici sa Balkana za zabavu u Njujorku oblače narodnu nošnju, čak i ako je zaista imaju – mnogo je verovatnije da bi se odlučili za visoke potpetice i visoku modu nego za opanke. Pokušala sam da naslutim životne priče ovih ljudi i način na koji su oni ovde “dospeli”. Čak sam pokušala da razaznam ko je od njih pripadao prvoj, a ko drugoj generaciji doseljenika. Čeznući da sretmem neke ljude iz “domovine”, svaki razgovor počinjala sam rečima:

“Zdravo. Odakle ste?”

“Iz Njujorka, Bostona, Filadelfije...”, bili su uobičajeni odgovori.

“Ma nemoj, a odakle li su vam roditelji?”, zapitala bih se tad u sebi.

Odogovor koji sam očekivala da dobijem (“iz Bugarske, Srbije, Hrvatske, Maqedonije...”) nisam čula ni jedanput te večeri. Umesto toga, naučila sam značenje termina WASP, *white, anglo-saxon and protestant*, kada su ovi ljudi, s osmehom na licu, pokušavali da mi objasne svoje porodično poreklo. Ubrzo sam shvatila da velika većina od nekoliko stotina ljudi koji su radosno igrali uz melodije sa Balkana (a ni njih nisu svirali i pevali unajmljeni muzičari-doseljenici, kao što sam u početku pretpostavljala, nego Amerikanci) nema nikakve etničke veze sa balkanskim zemljama. Zato mi je bilo potrebno mnogo više vremena da razumem ono što sam videla. Šta ti ljudi rade ovde? Zašto sviraju, pevaju i igraju uz te melodije? Zašto su obukli tu nošnju? I gde su našli ajvar u Njujorku? Do tog trenutka ništa slično nisam videla u Sjedinjenim Državama, niti bih išta slično očekivala na nečemu što se zove *Balkan Party*.

Oduševljenje koje su ovi ljudi pokazivali za muziku i ples sa Balkana prenelo se i na mene, pa sam odlučila da od toga napravim temu za doktorsku disertaciju iz etnomuzikologije. Tokom sledećih nekoliko godina istraživala sam istorijat tog pokreta, radila intervjuje, vodila radionice na kojima su se izučavali žanrovi bosanske muzike i sprijateljila se s mnogima od tih “Balkanijanaca”, kako oni sami sebe ponekad nazivaju. Počela sam s uobičajenim etnografskim pitanjima, kao što su “ko, šta, kada i gde”, i ubrzo shvatila da ovaj fenomen nije ograničen samo na jednu žurku u Njujorku, već se kao pod-žanr američke folk-muzike rasprostire širom Sjedinjenih Država, da su se hiljade ljudi posvetile učenju i izvođenju komplikovanih igračkih koraka, nepravilnih ritmova i

sirovih harmonija s Balkana. Na pitanje otkud ovaj fenomen, mnogi sagovornici odgovarali su da je on ponikao iz renesanse folk-muzike tokom šezdesetih, ali što sam više upoznavala ovo polje, ono se činilo sve šire, a njegova istorija sve duža. Isto tako, što sam više posmatrala, sve je jasnije postajalo da se ovde ne radi samo o muzici. U pitanju je bilo nešto veoma duboko povezano s identitetom – ali ne identitetom koji dodeljuju okolnosti i nasleđe, nego identitetom koji se bira.

Da bih pokazala s kakvom su se strašću mnogi od ovih ljudi predali tom identitetu, navešću da je većina onih koje sam srela na “balkanskoj sceni” organizovala svoj život oko ove aktivnosti i celokupno svoje “nepostojeće slobodno vreme” posvetila izučavanju neobičnog seoskog repertoara na ezoteričnim jezicima i egzotičnim instrumentima. Za njih nije neobičajeno da svakodnevno igraju i pevaju, ili da, kod kuće ili u kolima, slušaju gotovo isključivo snimke narodne muzike sa Balkana. Trenutno postoji preko 200 ansambala sastavljenih, najvećim delom, od Amerikanaca koji nisu poreklom sa Balkana, i oni izvode pretežno tradicionalnu muziku iz različitih delova ove oblasti. Brojni bilteni i časopisi, kao i veoma živa elektronska komunikacija, pružaju Balkanijancima mogućnost za kontakte i informisanje o važnim zbivanjima na toj sceni. Pored brojnih prazničnih i vikend-radionica, muzičkih i plesnih okupljanja, festivala, nedeljnih seminara, koncerata i proba, sada postoje i tronedeljni kampovi Muzike i igre sa Balkana, koji se svake godine održavaju na raznim mestima od Istočne do Zapadne obale. Kamp je za mnoge vrhunac čitave godine i pruža mogućnost da

se ono što je naučeno podeli s drugima, kao i da se upoznaju novi stilovi, nov repertoar i/ili novi instrumenti.

Pokušavajući da odgovorim na pitanje “ko su Balkanijanci?”, sprovedla sam istraživanje nad 120 članova ove zajednice. Prema rezultatima tog istraživanja, scenu najvećim delom čine pripadnici specifičnog segmenta američkog društva koji bi se mogao opisati kao: pretežno beli, urbani ljudi, visoko obrazovani, među kojima većinu čine naučnici, inženjeri, kompjuterski stručnjaci ili pedagozi. Oko 39 % onih koje sam ispitivala izjasnili su se kao WASP-ovci, 32 % je reklo da ima mešovito centralnoevropsko i zapadnoevropsko poreklo, 21 % se izjasnilo kao Jevreji, a 16 % navelo je istočnoevropsko poreklo.

393 Mada pozajmljivanje iz različitih kultura nije ništa novo, najčešće se događa da se pozajmljena pesma ili ples ili neki drugi “uvozni” kulturni predmet ugradi u sopstveni repertoar i kulturni milje. U slučaju američke “balkanske scene” upadljivo je to što je ljubav koju njeni članovi neguju prema muzičkom i plesnom repertoaru toliko duboka da čini središte života zajednice i razlog njenog postojanja. Upravo ova činjenica prisiljava nas da se upitamo “zašto?”. Dok je u etnografskom istraživanju relativno lako naći odgovore na pitanja “ko, šta, kada, gde i kako”, odgovori na pitanje “zašto” najčešće nisu jednostavni. Uz nekoliko izuzetaka, pitanje “zašto” retko se kad i nameće u “klasičnim” situacijama na terenu. Pošto se pojmovi tradicije i nasleđa već u toj meri podrazumevaju, niko od ljudi koji su proučavali ovu muziku u njenom izvornom okruženju nije se zapitao, na primer, zašto Bugari sviraju gajde,

ili zašto se ova instrumentalna tradicija prenosi s generacije na generaciju. Naravno, kada se ovaj konkretni muzički i plesni repertoar nađe u tako neobičnim rukama, pitanje “zašto” nameće se samo od sebe, i to ne samo istraživaču, tradicionalnom muzičaru, publici, već najviše samim Balkanijancima.

Kada sam počela da intervjuišem ljude, shvatila sam da su se mnogi već ranije ozbiljno pozabavili pitanjem “zašto”, i primetila da se određeni razlozi pojavljuju veoma često. Na primer, mnogi su sopstveno etničko poreklo tumačili kao bezbojno (“Nemam neko konkretno etničko poreklo”, rekla mi je jedna osoba, “stvarno ništa u tom etno-smislu”), američku kulturu kao novu, plitku, suviše industrijalizovanu i otuđenu od prirode i ljudskosti. Balkan je, s druge strane, izgledao rustikalno, kao region u kom su zajednice tesno povezane, bliske prirodi i izvornoj duhovnosti – jednom rečju, kao antipod američkoj kulturi. Često je u razmišljanjima i osećanjima ovih ljudi na temu Balkana postojalo i zrno istine, i pored toga što su pokazivali sklonost da, sledeći američku tradiciju romantizovanja svega, i ovo područje vide u živopisnim bojama.

Tekst koji sledi napravljen je kao kolaž izjava koje sam dobijala tokom intervjuja, a rasporedila sam ih u nekoj vrsti zamišljenog dijaloga između mojih sagovornika. Ovde oni izražavaju neke od ključnih stavova i tema koji preovlađuju na “sceni”. Ne tvrdim da sam, korišćenjem ovih citatata, “dopustila ljudima da govore o sebi”, jer su izbor i redosled moji – pre mogu da kažem da sam zapravo pokušala da pošteno predstavim moje balkanijanske prijatelje onako kako ih ja vidim.

“Interesovalo me je sve što nije bilo ono tipično sterilno američko. Dojadilo mi je da budem samo običan Amerikanac.”

“Ne znam kako bih to opisala. To je kao kad se zaljubiš.”

“To je društvena interakcija, to je neka vrsta kinestetičkog uživanja, hoću da kažem, dobro se osećam kad se krećem, imam i neki talenat za to, a i ego mi ojača kada mi ljudi kažu ‘čoveče, stvarno dobro izgledaš dok to radiš’, to mi daje snagu.”

“Za mene je to bila društvena aktivnost koja ne podrazumeva piće i pušenje. Mi se zadirkujemo međusobno da je to ‘društveni sat za nedruštvene ljude’. Neki od njih bi možda i pričali, ali vas muzika ponese, igra vas ponese i nije vam potrebno da pričate i nije vam potrebno da se nekom približite, izuzev što treba da ga držite za ruku.”

“Zaljubio sam se u jedan ženski glas i prilepio uvo za zvučnik.”

“To nije nosilo etiketu feminizma, ali je bilo način da otkrijem sopstveni glas i snagu koja dolazi iz njega. Ova muzika je veoma glasna i ona se ne izvodi s ozvučenjem, pa otkriće da svojim glasom možete da proizvedete tako snažan zvuk zaista može da ohrabri ženu.”

“Žene žele da ih čuju, a ja mislim da se to ne dešava dovoljno često, ili dovoljno glasno, dovoljno jasno, ili s dovoljno uvažavanja, i mislim da ova muzika pomaže da to sve izađe iz nas.”

“Mislim da sam reagovao na snagu i muževnost.”

“Osećanje pripadanja, tako nešto.”

“Nazovite to *kismet*, nazovite to reinkarnacija.”

“Nisam znao da mi išta nedostaje u životu dok mi se ovo nije dogodilo.”

“Sasvim slučajno sam dospela u ovu igračku grupu i počela da igram u njoj svake večeri.”

“Navukao sam se, jednostavno sam se navukao. Znae, kao da je došlo iz stomačka.”

“Nešto me je samo taklo u dušu i pomislila sam ‘Oдох ja u Makedoniju’. Prosto sam znala da moram da odem tamo.”

“Sećam se svog prvog odlaska u Makedoniju. Bilo je to 1971. godine, vozio sam kola i osetio snažnu potrebu da izađem iz njih i poljubim zemlju. I ne pitajte me zašto.”

“Dok se avion spuštao i kružio iznad polja, pogledala sam, videla ta polja i briznula u plač.”

“To je hobi. Zašto moj brat skulptlja marke? Pojma nemam.”

“To je vrlo zabavna muzika, puštate ove uvrnute stvari i ljudi igraju i odlično se provode i tapšu i onda snime kasetu i stave svoje ime na nju. Sviraš neke melodije i ljudi kupuju tvoje snimke i, znaš, to je mnogo lakše nego da praviš rok-bend. Svako može da svira rok, ali koliko ljudi može da svira makedonsku muziku?”

“Moja poruka glasi: ‘ne zadovoljavajte se onim čime vas mediji kljukaju, zato što je to na radiju đubre, a ovo ovde je stvarno.’”

“Geo naš život obojen je ovim hobijem i ovim načinom života. Zašto? A šta ćeš bolje?”

“Ja mislim da je američka kultura veoma plitka, želeli smo da je ispunimo bogatstvom koje smo videli na drugim mestima a koje ovde ne postoji.”

“Nisam od onih koji misle da je američka kultura loša a da je neka starija kultura, kao što je ova sa Balkana, nekako bolja. Ne verujem u to.”

“Ta muzika je verovatno stara na stotine godina, ili bar neke od tih stvari, a još uvek se tamo svira, dok u mojoj kulturi, u mojoj američkoj kulturi, ne postoji ništa slično.”

“Učestvujući u radionicama u Njujorku i Bostonu, brzo sam shvatio da muzika umire i odlučio sam da odem tamo i spasem je smrti.”

“Tu postoji jedan neusiljen pristup, to je ona vrsta sakupljanja stvari, kao ‘Ovo hoću. O, ta pesma mi se baš sviđa – želim je za sebe’.”

“Dopadaju nam se ljudi koji dolaze sa terenskim snimcima. Samo da su ih doneli ‘sa izvora’. Odu u neko selo, proučavaju tamo, sretnu te ljude i onda donesu snimke kako ti ljudi stvarno zvuče.”

“Postoje hobisti kojima nije dovoljno da igraju na makedonski način, oni žele da budu Makedonci.”

“I oni sve vrednuju prema ‘etničkoj nepatvorenosti i autentičnosti’, šta god to značilo.”

“To uzdiže igru gotovo na nivo religije, a tle na kom se nalaze koreni religije postaju sveto tle.”

“A ako ste stvano bili tamo, vi ste na neki način bolji od bilo koga drugog u klubu.”

“Ovde ćete naći mnogo ljudi koji misle da su Grčka i Bugarska neka vrsta igračkog raja, i oni imaju sopstvene vizije o tome šta bi želeli da Bugarska bude. Oni bi želeli da Bugarska bude mesto u kome svako još uvek ide na svoje nedeljno oro.”

“Mini-suknje, crne visoke potpetice, to je izgledalo vrlo evropski. Šiljate potpetice na kaldrmi, to me je stvarno zapanjilo, ali sam pomislio ‘svi se mi oblačimo u ove narodne nošnje, pa zato ne postajemo seljaci’.”

“Mi smo selo, a kada zaigramo postajemo zajednica.”

“Imamo posebne reči, na primer ‘etnička policija’: neko nas primorava da radimo tačno onako kako su oni u nekom selu videli, a ne kao što se radi u nekom drugom. I onda ih zadirkujemo, ‘e pa, ja sam iz nekog drugog sela’.”

Ovo “drugo selo” svakako nije balkansko selo. Cigle od kojih je ono sagrađeno su plesovi i pesme sa Balkana, ali njegovi temelji su duboko američki. U ovim odlomcima intervjuja izražene su, eksplicitno ili implicitno, neke od osnovnih vrednosti američke kulture. Najprimetnija među njima je značaj koji se pridaje “izboru” i verovanje da pojedinac ima pravo i sposobnost da postane ono što poželi, šta god to bilo. S druge strane, iz priče o “preobraćenju” u balkansku muziku izbija i ponešto od onog tipično američkog misionarstva. “Bio sam šokiran, navukao sam se, postao zavisn, opsednut, obuzet, uhvatio sam se za to, zaljubio, istopio, to me je zarobilo, dirnulo, pokrenulo, promenilo, pogodilo...” Ove fraze nagoveštavaju odgovor na muziku i igru koji je trenutn, automatski, koji se doživljava kao nešto što je izvan

kontrole određene ličnosti, nešto što se dešava na “primalnom” ili “intuitivnom” nivou. Nalazeći sva individualna, kulturološka i istorijska obeležja, on se doživljava kao nešto metafizičko, magijsko ili kosmičko. Kao što je to Stuart objasnio, “osetio sam da to vlada mnome. To je veza s univerzalnošću, s unutrašnjom harmonijom...” Sve reakcije koje su ovde navedene na neki način su povezane s fizičkim doživljajem, i ističu iracionalan, instinktivan, telesni odgovor na neki nadražaj. Na ovaj način fiziološko i mistično imaju jedan zajednički imenitelj: oni se ukazuju kao neizbežni – kao druga strana izbora koji bismo možda čak mogli nazvati “proviđenjem”.

Jedan važan i srodan motiv jeste prepoznavanje. Šta god da ovi ljudi prepoznaju u muzici i plesovima sa Balkana, oni to opisuju kao nešto što se podudara s predstavom koju oni imaju o sebi. Kao što je Nada rekla: “Ova muzika, to sam ja, ona je u saglasju sa onim što ja jesam.” Stuart je razradio ovu temu rekavši: “Osetio sam kao da je to moja muzika, ona je bila potpuno prirodna za mene, nije sledila nikakav scenario u mom životu, ali ja sam se nekako osetio i fizički i emocionalno kao deo te muzike.”

Kako neko može da prepozna nešto što je njemu samom strano? Burdijeova hipoteza (Bourdieu 1984:2) da “umetničko delo ima značenje i izaziva interesovanje samo kod onog ko ima potrebnu kulturnu kompetenciju, tj. kôd u kom je to delo nastalo” očigledno ne važi za ovaj slučaj. Za ljubitelje muzike i plesa Balkana ne važi stav da “posmatrač koji nema specifični kod postaje izgubljen u haosu zvukova i ritma, boja i stihova, i ne

uspeva da otkrije smisao u njima” (*ibid*). Upravo suprotno, za mnoge je susret s muzikom i plesom sa Balkana bio “ljubav na prvi pogled”. Upravo taj čin spoznaje ili pre “prepoznavanja” od presudnog je značaja da bismo mogli da razumemo privlačnost neke specifične muzičke ili plesne tradicije.

Jasno je da ovaj čin prepoznavanja nije zasnovan na znanju ili razumevanju unutarne kodifikacije nekog muzičkog odnosno plesnog komada ili događaja unutar tradicije u kojoj je on nastao. Ono što svako za sebe “prepoznaje” kada naiđe na časove narodnih igara ili snimak muzike sa Balkana ne razlikuje se samo od jednog čoveka do drugog, nego prosto nema veze s “balkanskim” kulturnim kodovima. Prvobitno je to više projekcija sopstvenih pogleda na svet nego što je razumevanje ili usvajanje drugačijih pogleda na svet. Verujem da je ovo iskustvo nekim ljudima “blisko” ili im “dolazi iz srca” ili je “u skladu s onim što oni jesu” delimično i zahvaljujući izvesnoj podudarnosti između načina na koji oni razumeju i doživljavaju ono što čuju odnosno vide s jedne, i njihovog sopstvenog sistema vrednosti s druge strane.

Ovo dotiče pitanje onoga što Mark Slobin naziva “prelaskom s koda na kod”, a što se dešava kad neko značenje nepoznatog kulturnog produkta interpretira sa stanovišta sopstvene kulture. Na primer, mnogi su ljudi bili zaprepašćeni snagom kojom zračne žene sa Balkana dok pevaju. Američke žene prepoznaju u ovom pevanju snagu glasa i čvrstinu ženske povezanosti koja se stvara tokom izvođenja. Ali, one ove osobine razumeju kao estetske vrednosti suprotne vrednostima koje su dominantne u

prosečnom američkom društvu, u kom se smatra da žena treba da bude tiha, slaba i mekog glasa. Otuda se snažno, glasno pevanje kodira kao oslobađajuće, mada je u svom tradicionalnom kontekstu na Balkanu “glasno” veoma precizan pokazatelj snage i izdržljivosti, a istovremeno i kulturna norma koja izrasta iz patrijarhata i jača ga, mnogo pre nego što pokazuje oslobađanje od muške dominacije. Isto tako, ljubitelji plesova s Balkana igranje u krugu uvek tumače kao oslobađanje igrača od uloga koje su im zadate polovima i od društvene škakljivosti plesa s partnerom, ili pak kao simbol kruženja života. Činjenica da tu nema partnera i da svako može da gleda u svakog posmatra se kao primer jednakosti i oslobađanja, dok u svom tradicionalnom kontekstu igranje u krugu otelovljuje i osnažuje norme društvenog ponašanja, podvrgavajući učesnike, simbolički i bukvalno, pogledu čitave zajednice.

Naklonost koju ovi ljudi osećaju prema muzici sa Balkana tesno je povezana s njihovom percepcijom mogućnosti koje su im dostupne u njihovom sopstvenom kulturnom miljeu i stavom prema njima. Implicitno ili eksplicitno, učesnici porede muziku i ples sa Balkana s drugim mogućnostima koje su dostupne u američkom društvu. Za mnoge je usvajanje muzike i plesova sa Balkana, između ostalog, način da izađu na kraj s nelagodom i nezadovoljstvom kakvo izaziva prosečna Amerika, američki *mainstream*, način da u svojim životima stvore prostor u kom će pružiti otpor mas-medijima i populanoj kulturi.

Mada učesnici ove “balkanijanske” scene govore o svojim namerama da sačuvaju određenu muzičku tradiciju sa Balkana,

njihove aktivnosti manje su, po mom mišljenju, usmerene na očuvanje ili ponovno otkrivanje kulture Balkana, a više na konstruisanje specifično američke kulture. Ova zajednica je zajednica po izboru, izgrađena ne na osnovu zajedničkog nasleđa ili teritorijalne pripadnosti, već na osnovu zajedničkog afiniteta za muziku i ples sa Balkana i na osnovu zajedničkih vrednosti. Kao što smo videli, mnogi čak govore o *svom* “selu”. To nije selo u bukvalnom smislu, ali to zato jesu lični i zajednički pokušaji da se prevaziđu nusproizvodi urbanog života kao što su otuđenje i nedostatak bliskosti u zajednici, što, međutim, ne podrazumeva nužno i odbacivanje zapadnjačkog, urbanog načina života i njegovih prednosti.

Jedan deo privlačnosti koji muzika i ples sa Balkana imaju za mnoge leži u činjenici da je ova kultura istovremeno i udaljena i bliska njihovom zavičaju. Ona je dovoljno udaljena, naime, ona ne čini deo etničkog nasleđa Balkanijanaca, ali se istovremeno shvata kao kultura belaca, seljaka, što za mnoge simbolizuje poreklo u smislu kulturne prošlosti. Ovo tumačenje Balkana kao oličenja prošlosti veoma je rasprostranjeno, i to među onima koji se bave muzikom i plesom tih krajeva koliko i u glavnim medijima i načinu na koji su oni prikazivali ovaj region u vreme novijih sukoba. Ono što “Balkan” znači ovim Amerikancima može da bude i veoma različito. “Balkan” se često doživljava kao nešto “pastoralno”, “spokojno”, “ruralno”, “folklorno”, “neindustrijsko”. On je sinonim za koherentnu zajednicu, ispunjenu ljubavlju, i simbol za “autentično”, “prirodno”, “stvarno” i “istinito”. Čim se svede na ovu jednodimenzionalnu sliku, on postaje nestvarno, mistično mesto iz

mašte koje ne postoji samo za sebe, već samo u istorijskoj relaciji prema modernom američkom svetu – kao prošlost. Ovakav odnos prema Balkanu je jedna vrsta čežnje. Osećanja nostalgije pružila su ovoj sceni ono što Džejms Kliford naziva “dimenzijama dijasporičnog”. Ljudi zamišljaju da se nalaze izvan stvarnog, istinitog izražavanja, traže ga i čežnu za njim, da bi ga konačno našli tako što se prepuštaju simboličkoj kulturi “svetog tla” nezagađenog urbanizacijom i komercijalizacijom, što umeju da je cene i što je prisvajaju. Ronel Alegzander, nekada folk-plesačica, pisala je 1973. godine:

I dalje ćemo neumorno tragati za “izvornom” kulturom. U ovom smislu mi smo istovremeno i antropolozi... i obična ljudska bića kojima je dosta progressa i plastike i koja žele da zarone u nešto što je mnogo više stvarno, vezano za zemlju, životno, jednom rečju, izvorno pre nego što i to nestane.

Ovaj citat ilustruje dve veoma stare predstave, koje su na “balkanskoj sceni” i u američkoj kulturi uopšte preživle sve do današnjih dana. Prva je predstava da postoji neka “vezanost za zemlju”, nešto “stvarno” i “istinito” što su Amerikanci izgubili u procesu urbanizacije i modernizacije, te da se to više ne može naći ovde, već samo negde daleko u nekoj staroj tradiciji. Tu istinu treba ponovo osvojiti crpeći sa “izvora”, sa “svetog tla”. Druga je predstava da su Amerikanci sposobni da prepoznaju tu istinu, stvarnost i vezanost za zemlju, iako ona u njihovim životima ne postoji, te da mogu da je sačuvaju od štete kakvu mogu da joj nanesu

ljudi koji tu kulturu poseduju, ali nisu svesni njene vrednosti. Amerikance je privukla tobožnja starina plesova sa Balkana. Iako se u etnoistoriji same “balkanske scene” upotreba muzike i plesa sa Balkana načelno može povezati s folk-muzikom kao kontrakulturom šezdesetih, ovakva praksa vuče korene još iz XIX veka i izražava ideje i vrednosti koje su, ponovo, duboko američke.

Još 1906. godine, naglašavajući društveni značaj folklornih festivala u novozgrađenim naseljima i javnim školama, Rita Teresa Volah piše:

Možemo li mi, kao nacija koja je nova u umetnosti..., da primimo od drugih civilizacija novi podsticaj i snagu da nampustimo komercijalizam koji tako često lišava čovečanstvo njegovog nasleđa i lepote?

398

Ovo osećanje je takođe bilo poznato i autoru *Anala njujorske pozornice*, koji je 1877. sarkastično prokomentarisao:

Mi, kao nacija nove civilizacije, uvek pokušavamo da nalikujemo nečemu što je staro; pa tako 13. februara, o, pohrlimo, dakle, na koncert starodrevnih naroda u Republikanskoj dvorani, što nalazi se na raskršću, između Avenije pete i Gradske kapije, a što se se u ovim izopačenim danima zove 33. Zapadna ulica br. 55.

Američka fascinacija starim stvarima seže daleko u prošlost, možda čak i do dana kada su prvi Evropljani kolonizovali ove predele. Možda

je jedna od najstarijih američkih tradicija verovanje da Amerikanci nemaju tradiciju. U svakom slučaju, od početka 20. veka, a možda i ranije, mnogi Amerikanci koji poreklom nisu bili sa Balkana igrali su na melodije sa Balkana u programima fizičkog vaspitanja na koledžima, u parkovima, javnim školama i novim naseljima širom zemlje. S istorijom dugom čitav vek, ova tradicija je sama za sebe već dovoljno stara i dostojna poštovanja – mnogo starija, zapravo, nego što su to mnoge melodije i plesovi koji čine sadašnji repertoar balkanske scene. Pripadnici obrazovane klase osmislili su aktivnosti pomoću kojih bi Amerikanci, oni koji su tamo rođeni koliko i doseljenici, mogli da izraze i utemelje svoj osnovni nacionalni identitet tao što će učiti i izvoditi tradicije onih drugih. Bugari su učili tarantelu, Poljaci su učili kadril, Šveđani su učili oro. U malim društvenim okupljanjima isto kao i u velikim kostimiranim povorkama i festivalima novi i stari Amerikanci prikazivali su aspekte kulturnog identiteta onih drugih, uživajući u nacionalnoj raznovrsnosti, ujedno izražavajući jedinstveno američko zajedništvo. U isto vreme, svi su učestvovali u zdravim, moralnim aktivnostima, izraženim kroz fizičko vaspitanje, pokret za pravljenje novih igrališta i stambenih blokova. Ovi prethodnici “balkanske scene” koristili su muziku i igru ne kao način da udalje ljude od onog što je američki prosek, već kao način da ih sjedine s njim. Kao i kasnija “balkanska scena”, i ovo izražavanje svega što je svojstveno Americi (*americaness*) traga za duhovnim obogaćenjem, istinom i ličnim i zajedničkim ispunjenjem kroz staro, čisto, pastoralno i zajedničko – ukratko, kroz “narod” (*folk*).

Ove ideje i njihova realizacija u muzici i plesovima sa Balkana dobile su mnogo značajnije mesto na tzv. Svetskim sajmovima u Njujorku i San Francisku tokom četrdesetih godina 20. veka. Tu su bukvalno hiljade ljudi igrale zajedno, a još mnogo više hiljada posmatralo je ovo otelovljenje narodne muzike i igara sa Balkana. Svetski sajmovi su bili neverovatno popularni, pošto su uveseljavali naciju pogođenu “Velikom depresijom”. Ovde su posetioci mogli da vide jednu Ameriku koja je istovremeno mogla da bude visoko industrijalizovana i kapitalistička a da ne izgubi išta od svog humanosti. Ovde industrija nije razorila “narod”, već mu je pružila priliku da se kroz igru opusti i razveseli. Jedna publikacija koja je propratila izložbu u San Francisku to objašnjava jednostavno: “Ovo je avantura, a avantura je proizvod dokolice, kao što je i dokolica u Americi proizvod industrijske efikasnosti” (prema Rydell, 1993). Sajmovi su bili snažno obeleženi tadašnjom retorikom koja je insistirala na očuvanju, uzdizanju naroda i seljaka u trenutku krize naprednog kapitalizma i harmoničnom integrisanju različitosti u multikulturnom društvu. Idealizovanje prošlosti, optimizam u pogledu budućnosti i prikazivanje jedinstva bili su deo pažljivo izrađene vizije koja je zamagljivala istoriju i stvarnu interkulturnu dinamiku.

Internacionalni narodni plesovi bili su savršeno sredstvo za ovu viziju, a plesovi sa Balkana koji se igraju u krugu naročito su dobro ispunjavali taj zadatak. Nije puka koincidenција to što se baš “balkanska scena” pojavila posle Svetskih sajmova, označavajući početak takozvane faze “kolomanije” u američkom narodnom plesu. Nekoliko najuglednijih igrača fol-

klora tog vremena, kao što su Majkl Herman, Čang i Vits Beliajus, učestvovali su u svetskim sajmovima, i čini se da su svi oni iskreno verovali u ideju Amerike kao zemlje u kojoj ljudi mogu da žive srećni i ujedinjeni i spremni da podele svoje kulturno nasleđe s drugima. Upravo ti vrhunski igrači predstavljaju most između ranih dana i ideja i “balkanske scene” i njenih ideja.

Mnoge od ovih ideja su problematične, naravno. Majkl Herman piše da su se ljudi preko narodnih igara mogli “bezbolno obaveštavati” o kulturnom nasleđu zemalja iz kojih su te igre poticale (Herman 1956:viii), čime su se između pripadnika različitih kultura razvijali “prijateljski odnosi”. Istina je da ne morate biti Bugarin da biste uživali igrajući oro, ali iz toga ne proizlazi nužno da neko samo zato što ume da igra ovu igru ujedno i razume Bugare. “Bezbolna” edukacija koju Herman pominje u praksi je imala tendenciju da se snažno oslanja na gomilanje stvari: predmeti i nošnje nisu se tumačili, igrački koraci i melodije nisu se stavljali u odgovarajući kontekst niti se objašnjavao njihov stil. Na “balkanskoj sceni”, kao i u svim drugim visokospecijalizovanim grupama, značenje se često učitava u stvari, bilo da su to činjenice, delovi nošnje, igrački koraci ili muzički instrumenti. Unutar “scene”, gomilanje funkcioniše na društvenom nivou, tako što određuje poziciju članova u zavisnosti od iskustva, posvećenosti, dužine angažmana i tako dalje. To bi, naravno, moglo da ima ličnu funkciju, u smislu ublažavanja neadekvatnosti ili neautentičnosti na datom polju. Na drugoj ravni to može jednostavno da bude zabava. Ali, pošto sam tu i tamo bila “učitelj” na ovoj sceni,

ponekad me je iritirala ova pažnja koja se posvećuje činjenicama i određenoj vrsti detalja, i trebalo mi je dosta vremena da sagledam i drugu stranu ove priče: da shvatim, naime, da u srži motivacije za ovo sakupljanje leži istinsko uviđanje da u ovim igrama i plesovima i njihovom kulturnom okruženju postoji nešto što je lepo i poželjno i što nosi u sebi potencijal za transformaciju. Štaviše, Balkanijanci su kroz neprekidan kontakt sa muzikom i plesom sa Balkana i, što je mnogo važnije, kroz neprekidan međusobni kontakt, činili nešto što je lepo i snažno, nešto što kao da oličava neke od suštinskih odlika koje se mogu videti u estetici ovih njima tako privlačnih kultura. Oni su stvorili zajednicu, okupljenu oko zajedničkog interesovanja, oni su uspostavili dugotrajna prijateljstva, uvereni da su muzika i ples važni delovi njihovog života, i pronašli načina da, putem stvaranja zajedničkog repertoara, stvaraju muziku zajedno s drugim ljudima. Ovo je, izgleda, nešto što je značajno i autentično samo po sebi, nezavisno od veze sa Balkanom.

Na pitanje “Zašto se vi bavite muzikom i plesom sa Balkana?” sigurno ima onoliko odgovora koliko i ljudi koji to rade. Iako sam nastojala da osvetlim i problematizujem neke važnije aspekte u načinu na koji Amerikanci koriste balkanske izvođačke tradicije, ovo je samo skica.

Vrednosti i identitet, bili oni lični, kulturni ili muzički, imaju mnogo manje veze s genetikom nego s prenosom, iskustvom i životom. Ovo, naravno, važi za Balkan koliko i za Sjedinjene Države. Vrednosti i identitet nesumnjivo su duboko utkani u muziku, ali se ne mogu “regenerisati” sve dok ne naučimo kako

da ih, svesno ili nesvesno, prepoznamo, pročitamo ili odgovorimo na njih. Da bi ovaj proces bio celovit, potrebno je da neko živi u saglasju sa tim vrednostima i identitetima, da ih zna pre nego da zna o njima. Za mnoge, uvažavanje i na kraju istinsko življenje različitih vrednosti i različitih identiteta rezultiralo je procesom “stvaranja” novog muzičkog totaliteta koji postoji u onom “drugom selu”. Interesantno je da u ovom drugom selu sada postoji najmanje jedna generacija “regularnih Amerikanaca” koji su deca dugogodišnjih Balkanijanaca i za koje muzika i ples sa Balkana nisu toliko pitanje izbora koliko situacija koju su nasledili. Ovo objašnjava zašto u krajnjoj liniji najzanimljivija pitanja o muzici i identitetu nemaju veze s pitanjem da li je neko rođen u okviru određene kulturne prakse ili ne, već šta on od njih čini i zašto.

Mirjana Laušević je profesor na Univerzitetu u Minesoti. Tekst “Choosing a Heritage: Why Americans Sing Balkan Songs” je izlaganje koje je ovog proleća održano na skupu posvećenom pitanjima odnosa muzike i identiteta, u organizaciji Centra za humanističke studije pri Univerzitetu Stenford.

LITERATURA

401

Alexander, Ronelle. 1973. In *Traditions*, Balkan Arts Center: New York, NY. Pp. 3-4.

Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction*. Cambridge: Harvard University Press.

Greenhalgh, Paul. 1988. *Ephemeral Vistas; the Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939*. John M. MacKenzie, general editor. Manchester: Manchester Univ. Press.

Herman, Michael. 1947. *Folk Dances for All*. Fifth printing, 1956. New York: Barnes and Noble.

Rydell, Robert, W. 1993. *World of Fairs; the Century-of-Progress Expositions*. Chicago and London: The Univ. of Chicago Press.

Slobin, Mark. 1979. “Code Switching and Code Superimposition in Music.” *Working Papers in Sociolinguistics*, no. 63.

Wallach, Ritta Teresa. 1906. “Social Value of the Festival.” *Charities and the Commons*, (June) Vol. 16: 315-20.

Alexander, Ronelle. 1973. In *Traditions*, Balkan Arts Center: New York, NY. Pp. 3-4.

Greenhalgh, Paul. 1988. *Ephemeral Vistas; the Expositions Universelles*,

Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939. John M. MacKenzie, general editor. Manchester: Manchester Univ. Press.

Herman, Michael. 1947. *Folk Dances for All*. Fifth printing, 1956. New York: Barnes and Noble.

Rydell, Robert, W. 1993. *World of Fairs; the Century-of-Progress Expositions*. Chicago and London: The Univ. of Chicago Press.

Slobin, Mark. 1979. "Code Switching and Code Superimposition in Music." *Working Papers in Sociolinguistics*, no. 63.

———. 1993. *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*. Hanover and London: Wesleyan Univ. Press.

Wallach, Ritta Teresa. 1906. "Social Value of the Festival." *Charities and the Commons*, (June) Vol. 16: 315-20

