

**CRNI ATLANTIK**



---

## BLACK SCIENCE

---

DORĐE TOMIĆ

### INTRO

Prvoga dana hoda prešli smo samo dvadeset kilometara što meni nije baš bilo sasvim pravo pošto sam želeo da što pre pređem ovaj deo puta, ali nisam mogao usled mojih nosača koji mnogo sporije idu od mene. Pred veče stigismo u jedno crnačko selo Šindu, čije kolibe od trske i lišća jedva se vide od šume. Ja izaberem jednu poveću palmu i taman pod njom namestim svoj šator, kad evo crnačkog poglavice, jednog sedog starca, sa još nekoliko ljudi k meni. Pratlja mu ostade dalje od šatora a on približiv se na nekoliko koraka ispred mene, stade da se klanja i metaniše moleći nešto na svome jeziku. Tek posle dugog klanjanja ja razabrah da je došao k meni da me pozdravi i umoli za dozvolu da mogu ove noći da prave "fantaziju". Vojnik moj objasni mi da to znači svadba, odnosno veselje sa muzikom kojim se propraća ženidba nekog od urođenika. Ja odobrih poglavici "fantaziju" a on posle ponovnog klanjanja i zahvaljivanja ode svojim ljudima i uskoro "fantazija" otpoče. Kad kažem da veselje ovde biva uz pratnju muzike ne treba misliti da se ova muzika izvodi na nekom instrumentu. Dve iscepane kante od petroleuma, jedno šuplje drvo na kome je razapeta koža i koji je glavni instrument, sačinjavaju ovaj crnački orkestar koji toliku dreku nada, da čoveka glava prosto zaboli. Po koži na bubnju, lupać bije pesnicama i sav se oznoji, jer zaista treba vrlo živo u nju lupati pa da lupnjava izgleda vesela. Koža je pak od hipopotama i tako jaka da se nekoliko lupaća na bubnju izmenjaju dok se ona pocepa. Eto to je muzika ovih ljudi koju bih ja nazvao banda od bubnja.

Svadba ili bolje reći venčanje, ne sastoji se ovde iz bog zna kakvog ceremonijala. Momak koji uzima ili bolje reći kupuje devojku, donese unapred ugovorene ovce na određeno mesto i predaje ih devojčinih roditeljima. Ovog puta otkupna cena bila je petnaest koza i imale su se predati pod jednim velikim drvetom. Tu se iskupi celo selo i to ljudi sa kopljima i štitovima a žene koje imaju sitnu decu nose ovu u jednoj jarečoj koži koja im stoji o ramenu. Svi su goli i muški i ženski i kad ceremonija otpočne muškarci su svi na jednoj a ženske na drugoj strani. Poglavica plemena, koji je u isto vreme i kmet u selu, kralj i šta sve znam još

šta, čiji je još i čukundeda bio starešina ovim ljudima, prebroji koze, pa pošto nađe da je sve prema ranije ugovorenoj pogodbi, predaje ih ocu devojčinom, ovu uzima za ruku i pošto joj prethodno forme radi pregleda grudi, predaje je novome gospodaru koji je odmah zagrlji, poljubi onde pred svima nekoliko puta, pa onda povede prisutnima. Mlada sad sve prisutne muškarce, bez razloga srodstva i starosti, poljubi u ruku, i istu dotakne svojim čelom i bradom. Sa ovim je i ceremonija venčanja bila završena i sad je nastalo veselje. Jedan čabar, pun neke tečnosti nalik na bozu, iznese se pred prisutne i da im se za piće. Ona tečnost spravljena je od raznog prezrelog voća i ma da u njoj nema ni četiri procenta alkohola ipak je ona na Crnce dejstvovala vrlo brzo, jer su za kratko vreme bili svi pijani. Tek tada je počelo takoreći pravo veselje. "Muzika" je otpočela svoju paklenu galamu da čoveku uši zagluhu, a Crnci su se onda svi pohvatali za ruke i počeli igrati. Ova njihova igra pre bi se mogla zvati skakanje jer o kakvoj lepoj igri, gde se oseća sklad između pokreta tela i muzike, nije moglo biti ni reči pošto ni same muzike nije bilo.

Muški i ženski uhvate se u kolo pa jedno prema drugome skaču koliko god mogu u vis, vrište i smeju se od radosti. Oni koji udaraju u bubanj oznoje se od napora i sve ih znoj obljuje a igrači vrlo često dolaze i ližu im oči kao kompliment. Posmatrajući ovu neobuzdanu rulju u pijanome i polusvesnome stanju, na mah sam se setio svih priča i bajki o gozbama i pirovima gde se gosti toliko napiju da već neznaju šta rade. Kako je bila noć, a ovi ljudi neznaju za sveće ni za osvetljenje petroleumom a još manje za električno osvetljenje, to zapale neke trske koje gore kao luč i daju utisak onih velikih buktinja koje srećemo čitajući romane iz starog rimskog i grčkog doba. Pri ovoj crvenkasto žutoj svetlosti buktinja cela šuma uzme neki čaroban izgled i odmah potseti čoveka na bajke i vilinske priče. Ovo sećanje još više utiče na posmatrača koji, videći ove neverovatne i skoro lude pokrete igrača, prosto pomisli da sanja a ne da gleda stvarnu sliku jedne crnačke svadbe u sred žarke Afrike.

288

Ja zatražih od vojnika da mi donese fenjer iz šatora pa kad ga upalih na mah svi prestadoše da igraju i skupiše se oko mene gledajući radoznalo u fenjer i uzvikujući: "Jaj, salam! Jaj, salam!" Ali to nije bilo ništa. Kad sam iz džepa izvadio svoju električnu lampu i jednim pritiskom na dugme upalio je, svi su se na jedanput razbegli od straha kao da se je bomba među nama rasprsla. Jedva sam uspeo da ih umirim i da ih uverim da nema ovde nikakve opasnosti po život. Sa najvećim strahom prilazili su mi opet i to najpre oni kuražniji pa tek za njima ostali. Kad sam, posle dugog objašnjavanja preko svoga vojnika tumača, rekao im da je ovo samo obična svetiljka i opet upalio, svi uzdrhtaše od straha, jer ma da sam ja ubedljivo govorio opet nisam uspeo da im iz duše odagnam onu sasvim pojmljivu bojazan od nepoznate stvari. Sem toga ovi ljudi ovde neznaju ni za žižice a kamo li za električno osvetljenje. Kad hoće da založe vatru, oni uzmu dva suva drveta pa ih trljaju jedno o drugo sve dok se ne upale. Ovaj posao traje od prilike deset do petnaest minuta i kako su oni navikli na ovaj način dobijanja vatre to im je trljati drvo o drvo sasvim obična stvar i ako je u stvari dosta zamorna.

Ja sam ih oko deset časova uveče ostavio i povukao se u svoj šator na spavanje. Bio sam umoran od dnevnog marša a i ova graja i skakanje pri svetlosti buktinja, u mesto da me razonode, zamoriše me još više i jedva sam čekao da se prućim u postelju. Taman sam bio legao i prvi san počeo da me hvata, kad me vojnik probudi blagim drmusanjem za rame. Otvorih oči i zapitah ga šta želi, kad mi on odgovori da je crnački poglavica opet došao ovamo.

- Pa šta hoće opet? - upitah ja neraspoložen zbog ove posete u nevreme.  
- Moli za dozvolu da mogu produžiti svoju započetu "fantaziju" - odgovori mi vojnik.  
- Neka ih đavo nosi sa njihovom fantazijom, - ljutito mu odgovorih ja. - Ako im samo nije dosad-  
no da se toliko deru i skaču, neka je produže dokle hoće.

Vojnik to saopšti poglavici i ovaj ode veseo da saopšti svojim ljudima da im je dopušteno da se i da-  
lje vesele, a vojnik dođe k meni i objasni mi kako Englezi ne dopuštaju crncima često ove "fantazije". Kad bi  
mogli oni bi svake noći se veselili, a tako i rade kad nema ko da ih kontroliše, svake noći tada prave po jednu  
ovakvu "fantaziju". Crnac je po prirodi veoma velika lenština i nikad ne voli da radi. Po ceo dan on spava u  
hladu kakve lisnate palme, a kad se smrkne onda ide na "fantaziju" i celu noć pije, banči i veseli se. Sav po-  
sao kako u kući tako i u polju radi mu žena, zbog toga Crnac i plaća ženu kad je od oca uzima.

Milorad Rajčević

## AFRO-AMERIKA

*whereas, breakbeats have been the missing link connecting the diasporic community to its drum woven past  
whereas, the quantized drum has allowed the whirling mathematicians to calculate the ever-changing distan-  
ce between rock and stardom*

289

*whereas, the velocity of spinning vinyl, cross-faded, spun backwards, and re-released at the same given mo-  
ment of recorded history, yet, at a different moment in time's continuum has allowed history to catch up with  
the present*

*we do hereby declare reality unkept by the changing standards of dialogue...*

Krust – "Coded Language"

Kada je u avgustu 1997. iz Lagosa odaslata vest da se Fela Anikulapo Kuti, legenda afrič-  
ke muzike, pridružio svojim precima, nijedan viđeniji svetski nedeljnik<sup>1</sup> nije propustio da  
o tome obavesti čitateljstvo. U svetu, pa i kod kuće (s uzdahom olakšanja), Fela je ispraćen  
uz državničke počasti, mada se u isto vreme iz njegovog zamašnog opusa od preko sedam-  
deset albuma u prodaji moglo naći jedva desetak naslova. "Crni predsednik", sahranjen u  
šortsu, sa cvetom kanabisa u ruci, cenjen je prvenstveno po svom uzornom, beskomprom-  
isnom javnom i političkom angažmanu. Muzika je većim delom ostala u prošlosti. Za  
trenutak se učinilo da će svet bar još neko vreme ostati prikraćen za njegov sasvim jedin-  
stven doprinos zvuku urbane Afrike.

Dve godine kasnije, prilično neočekivano, Fela Kuti postaje megazvezda. Pr-  
venstveno zaslugom eklektičnih DJ-eva u krizi srednjeg doba, koji u mitu o Feli i njegovom  
klubu u predgrađu Lagosa otkrivaju moguće razloge sopstvenih ambicija i usput pokreću

---

<sup>1</sup> Čak i Vreme.

lavinu afrobeat reizdanja, posveta i remiksa koji su obeležili kraj veka. Za nekoga ko muziku shvata kao oružje, a svaki nastup kao političko-muzički spektakl, i pri tom nije više među živima, to nije mali uspeh. Naravno, Fela, kao i Šekspir, napada publiku sa nekoliko strana i može se konzumirati na nekoliko nivoa. Kombinacija hipnotičkih poliritmija, kontrolisane improvizacije i beskrajnog ukrštanja perkusivnih i melodijskih loopova odlično funkcioniše u klubu, u gotovo svakoj konkurenciji. Bogate orkestracije, sviračko umeće i energičan zvuk njegovog sastava sasvim su po meri ljubitelja jazza, funka, i uopšte muzike koja počiva na muzičarima. Ovo moćno zvučno okruženje Fela koristi kao medijum za političke komentare, u nastupu koji je negde između kabaretske propovedi i opozicionog mitinga. I svojim raznovrsnim talentima sve to uspešno održava u ravnoteži. Nije neophodno da znate ko je Fela, niti da vas zanima priča koju pokušava da ispriča. Duh "internacionalnog komunalizma" muzike koja je kolektivni izraz zajednice muzičara i publike poznate kao Republika Kalakuta projektuje se na svakom nivou.

Mada je teško ne složiti se s onima koji tvrde da politika u muzici po pravilu završava u ulozi klina u marketinškoj klin čorbi, nema sumnje da se u ovom slučaju mora napraviti iznimka. Ne toliko zbog neljudske doslednosti i po zdravlje pogubnog integriteta koji su ga koštali stotina hapšenja i godina robije, koliko zbog presudne uloge političke vizije u oblikovanju jedinstvenog zvuka i lika "velike krmennadle", kako Afriku ponekad opisuje Eldridge Cleaver. Da bi otkrio "Afriku", Fela je morao preći veliku vodu. Prekretnica u njegovoj muzičkoj i političkoj biografiji bio je odlazak u Ameriku 1969. godine, gde će održati seriju polovično uspešnih koncerata i snimiti *Los Angeles Sessions 69*. Centralni događaj na turneji bilo je druženje sa Black Power aktivistkinjom po imenu Sandra Isadora, koja ga je uputila u ideje crnog pokreta, Malcolma X-a, lake droge, napunila mu glavu doktrinama panafrikanizma i crnog nacionalizma i nepovratno mu izmenila život. Fela je bio impresioniran crncima koji Njujorkom šetaju u dashiki nošnjama i uče svahili bar onoliko koliko su oni bili impresionirani pojavom urbanog Afrikanca. Negde na ovom putu, zamišljajući Afriku u društvu onih koji su u tome već stekli znatno iskustvo, porodičan čovek iz ugledne nigerijske porodice, engleski student, ne osobito impresivan trubač, šef orkestra čije su se ambicije iscrpljivale sasvim konvencionalnom karijerom, otkrio je u sebi muzičko-organizacione kvalitete jednog Jamesa Browna, harizmu Boba Marleya, ego Muhameda Alija, i odlučio da postane Afrikanac, ma šta to značilo. Raznorodni muzički sastojci, koje je prikupio još pre odlaska u Ameriku, naći će smisao u zvučnoj rekonstrukciji nečega što bi mogla biti Afrika koja se vraća sebi. Muzika sa misijom, zasićena dnevnom politikom i vrlo tvrdim stavovima, nikada nije zvučala tako ubedljivo.

Kada se 1970. godine, u okviru neke kulturne razmene, James Brown sa kompletnom svitom zatekao u Lagosu i završio u Felinom sveže otvorenom klubu, komplimen-

ti su, kako u jednom skorašnjem intervjuu otkriva Bootsy Collins, razmenjivani do duboko u noć. Članovi sastava Jamesa Browna bili su impresionirani, prvo činjenicom da u Lagosu imaju struju i električne instrumente, a onda i onim što su čuli i videli na sceni. Felina političko-muzička rekonkvista, inspirisana previranjima koja su u Afro-Americi već na zalasku, bila je na dobrom putu. James Brown, koga je Fela više puta optuživao da mu krade muziku, svakako je bio najpozvaniji da o tome dâ sud, mada stavovima o upotrebljivosti politike, osobito radikalne, kako u muzici tako i izvan nje, ne bi mogao biti udaljeniji od onoga što Fela, nesuđeni predsednički kandidat, propoveda u svojoj bodljikavom žicom ogradaenoj slobodnoj zoni.<sup>2</sup> Ono što praktikuju kao majstori muzičke režije, s druge strane, prilično je blisko.

291 Repeticija, antifonija (call and response), poliritmija, melodijski instrumenti i glas u funkciji ritma, povlačenje melodije, ukidanje progresije, groove podignut na *n*-ti stepen, stil iznad supstance. James Brown i muzičari koji su prošli kroz njegove sastave za manje od deset godina izmenili su popularnu muziku temeljnije nego bilo koja druga skupina muzičara pre ili posle njih. Između "Papa's Got A Brand New Bag" i "Hot Pants" stali su temelji funka i na smrt semplovana budućnost muzike za sledećih trideset godina. Bilo je potrebno da prođu gotovo dve decenije rečene budućnosti (otprilike do Bomb Squad produkcija za Public Enemy) da bi to konačno postalo očevidno. U vreme kada su se stvari dešavale, ništa nije izgledalo tako dramatično. Dok u Africi hara Chubby Checker, James Brown neprimetno "afrikanizuje" Ameriku i budućnost popularne muzike u kojoj živimo. Na osnovu političke biografije i frizure dâ se zaključiti da u izgradnji crnog identiteta nije previše razmišljao o kulturnom nacionalizmu, Africi i Fanonu, ali za mnoge, uključujući i Fela Kutija, apolitični Brown je svojim opusom bio i ostao gospodin Black Power lično, a njegov "soul power" zvuk, emitovan u svet do kraja šezdesetih i početka sedamdesetih godina, originalni soundtrack burnih vremena.

---

2 James Brown je veliki branitelj američkog sna. U autobiografiji tvrdi da nikada nije izašao da glasa. Na dušu mu se stavlja podrška Nixonu, što je u ono vreme bio ozbiljan prestup. Kada su ga pitali šta mu je to trebalo, objasnio je to Nixonovim obećanjem da će dan Martina Luthera Kinga proglasiti za državni praznik. Kada je ubijen Martin Luther King, prihvatio je da se njegov nastup televizijski prenosi širom zemlje, ne bi li se tako sprečili neredi. Usred antiratne kampanje draft-dodgera nastupao je za trupe u Vijetnamu i posvetio im "America Is My Home". U isto vreme, kao i mnogi drugi popularni izvođači koji su se našli stešnjeni između karijerizma i duha vremena, oglasio se i za doba mode afro-frizura prigodnim napetom "Say It Loud, I'm Black, I'm Proud".

## ZVUK POLITIKE/POLITIKA ZVUKA

*We want poems that kill. Poems that shoot guns. Poems that wrestle cops into alleys and take their weapons leaving them dead with tongues pulled out and sent to Ireland.*

Amiri Baraka

*You look out at the world and you say, "Something's wrong with this stuff". Then you get so mad you can play it on your instrument. Play some fire on it. If you're not mad at the world you don't have what it takes. The world lacks for warriors. You have to prepare yourself accordingly.*

Sun Ra

Protivno očekivanjima, jedan od zanimljivijih pokušaja da se ponudi odgovor na pitanje postoji li uopšte način da se muzika stavi u službu projekta menjanja sveta u kojem živimo ne potiče iz vremena kada su Black Power lobisti uvrtnjem ruke ubedili Hendrixa da organizuje rasno jednoobrazan Band of Gypsies, već iz perioda rasplamsavanja hladnog rata, kada jazz, prema jednom ondašnjem novinskom naslovu, neočekivano postaje "tajno sonično oružje Amerike" u borbi za duše Evropljana s obe strane gvozdene zavese. Glas Amerike i Informativna agencija Sjedinjenih Država (USIA) uz pomoć Willisa Conovera i njegove emisije "Music U.S.A." predstavice jazz desetinama miliona svojih slušalaca kao zvuk Amerike, ne samo kao muziku već i kao "način života" slobodnog sveta.<sup>3</sup> Ponižavani i vređani kod kuće, jazz muzičari postaju interventna brigada koja turnejama i nastupima na međunarodnim kulturnim manifestacijama treba da pokopa drugu stranu i demonstira superiornost. Duke Ellington protiv Jevgenija Jevtušenka na Prvom svetskom festivalu crne umetnosti u Senegalu 1966. godine jedan je od poznatijih primera. Kulturni status koji jazz u ovom procesu stiče u evropskim zemljama i sam prijem na koji muzičari nailaze na turnejama organizovanim posredstvom Informativne agencije ipak blagotvorno deluju na njegov status u Americi i uspostavljaju poseban odnos između jazz-a i evropske publike, koji će odigrati važnu ulogu u daljoj evoluciji i legitimizaciji novih formi. Posle konsolidacije dometa be-bop revolucije tokom pedesetih godina, jazz je dočekao polovinu šezdesetih spreman da mu se dogodi "nova stvar". Što koincidira sa formulisanjem programa "totalne kulturne revolucije" crnih nacionalista.

Posle ubistva Malcolma X-a, 1965. godine, crni pesnik LeRoi Jones pristupa Crnim muslimanima, uzima ime Imamu Amiri Baraka, razvodi se od svoje bele žene i se-

3 "United States Has Secret Sonic Weapon – Jazz", *The New York Times*, 06. 11. 1955. Istorijaska izjava o muzici koja "nije muzika već način života" prethodno je bila upotrebljena u *Downbeatu*, dve godine ranije, gde je Stan Kenton pripisuje nekom od obožavalca iz Nemačke.



li iz Grinič Vilidža u Harlem, gde osniva Black Arts, organizaciju posvećenu edukaciji i promovisanju nedvosmisleno afro-američke umetnosti. Od parade povodom otvaranja, na kojoj učestvuju Milford Graves, braća Ayler i Sun Ra Arkestra, do zatvaranja Black Arts projekta, zbog oružja pronađenog u prostorijama, prošla su samo tri meseca, tri meseca koja su obeležili prihvatanje kulturnog nacionalizma i razlike kao platforme crnog pokreta u Njujorku i razvoj novog načina organizacije muzike koja prihvata poziciju na margini kao svoje prirodno stanište. Oko projekta orbitiraju muzičari koji čine okosnicu avangardnog njujorškog zvuka, uključujući etablirane veličine kao što su Pharoah Sanders, Albert Ayler, Don Cherry, Archie Shepp, John Coltrane (koji iste godine snima *Ascension* i *Sun Ship*) i Sun Ra.

293 Dobar deo okupljene muzičke ekipe učestvovao je prethodne godine u četvordnevnoj "oktobarskoj revoluciji" koja se odigrala u njujorškom Cellar Caffeu, gde je nova stvar u jazzu predstavljena publici u četrdesetak muzičkih događaja i javnih rasprava na povezane teme. Direktno inspirisan ovim dešavanjima, usledio je prvi pokušaj samoorganizovanja muzičara osnivanjem Jazz Composers Guild, na inicijativu Cecila Taylora i Billa Dixona, pokretača oktobarske revolucije. Black Arts i JCG, dve organizacije kratkog veka, obezbedile su platformu za scenu vanrednog suvereniteta čiji se uticaji prelivaju i izvan muzike, a koji definišu kolektivizam, samoorganizovanje, ukidanje hijerarhijske strukture, elementi pozorišta, izlazak u netipične prostore, neuobičajeni instrumenti ili neinstrumenti, izvlačenje zvukova iz instrumenata nasuprot izvođenju u muzičkom sistemu, disonantni i apstraktni izlivi čiste energije, otvorena forma, mreža, slobodna kolektivna improvizacija u kojoj su "svi delovi jednaki". Akteri scene preuzimaju kontrolu i uvode je u ono što će biti opisivano kao "avangarda", "free-jazz" (po albumu *Free Jazz* koji je Ornette Coleman snimio 1961) ili "outside". Najzanimljivija izdanja i najbolji događaji po prvi put su pod kontrolom muzičara ili njihove publike.

Paralelno sa njujorškim dešavanjima, 1965. godine u Čikagu, u godinama depresije izazvane integracijom crnog i belog muzičkog sindikata početkom šezdesetih godina, koja potiskuje crne izvođače i oduzima im svaku kontrolu nad onim što pokušavaju da rade, grupa lokalnih jazzera organizuje AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians), prvo zvanično registrovano nezavisno udruženje muzičara, koje dosledno sprovodi u praksu ideje "muzičkog socijalizma" (Val Wilmer) i nekim čudom uspeva da opstane do danas. Uz besplatne koncerte, predavanja i muzičku obuku za pripadnike crne zajednice u Južnom Čikagu, AACM okuplja muzičare koji "uradi sam" pristup i posvećenost free jazzu razvijaju na nešto drugačiji način nego što je to bio slučaj u Njujorku. Nasuprot energetske ispadima tipičnim za njujoršku školu novog jazz, čikaški muzičari naglasak stavljaju na kvalitet samog zvuka i prostor. Roscoe Mitchell, Joseph Jarman, Anthony Braxton, Lester Bowie, Jack DeJohnette i ostali svojim radovima približavaju postcolem-

novski jazz akademskoj avangardi u post-Cage fazi. Uvođenje šuma i disonance, te ulazak tuđinskih, vanevropskih muzičkih sistema i zvukova, kao oblika "predelektronske distorzije" i mogućih generatora istorije popularne i nepopularne muzike kojima se ova udaljava od ekspresivnosti u njenom tradicionalnom shvatanju, ovde dobijaju novo značenje. U isto vreme istaknuti pripadnici ove dve škole, Archie Shepp, militantni crni nacionalista iz Njujorka, i Anthony Braxton, kompozitor/improvizator iz Čikaga, koji se oseća sputanim stereotipima koji crnu muziku određuju u suprotnosti prema beloj muzici kao telesnu, spontanu, zemaljsku, stavljanjem crne muzike u službu radikalne politike te svojom polemikom o funkciji muzike u izgradnji crnog identiteta otkrivaju različita usmerenja unutar novog jazz. Čikaški muzičari prestaju da koriste i sam termin jazz i govore o "velikoj crnoj muzici".

Manifest čikaške doktrine *Sound*, prvi komercijalni AACM snimak koji je napravio Roscoe Mitchell Sextet a objavila blues etiketa Delmark Records, odlikuju istraživanje za jazz neuobičajenog solo izvođenja bez pratnje, postavljanje teksture zvuka iznad harmonije, melodije i tonaliteta, definitivno napuštanje be-boperskog smenjivanja solista u korist zaista kolektivne improvizacije, kombinovanje kompozicije i improvizacije na nove načine, uvođenje mnogih za jazz netipičnih vrsta instrumenata, kao što su bas, kontrabas i soprano saksofoni, instrumenti igračke i neinstrumenti, okruženje u kojem je sve nezamislivo ne samo dozvoljeno nego i poželjno. Da bi opstali na nesigurnom terenu između popularnog i nepopularnog, izvođači koji su začeli novu muziku u Čikagu moraće, kao i mnogi pre i posle njih, da pređu Atlantik i u svojoj internacionalno najpoznatijoj inkarnaciji, The Art Ensemble of Chicago, potraže publiku i potvrdu u Parizu, koji 1969. godine uveliko vrvi od free jazzera koji novu stvar rasađuju po Evropi. Tada objavljene ideje o muzici kao zajednici i kao projektu istraživanja mogućnosti zvuka svim raspoloživim sredstvima delovaće snažno i izvan free jazz krugova, osobito u Njujorku i Čikagu, gde nasleđe avangarde šezdesetih, iz vremena najveće blizine političkog i muzičkog radikalizma, i lekciju o vrlinama i značaju nepopularnosti u popularnoj muzici poslednjih godina sve više privlači pažnju mlađih autora.

294

## AFRO-FUTURIZAM

*The impossible attracts me because everything possible has been done and the world didn't change.*

Sun Ra

*Technique is being able to do what you want to do. If you don't want to play with technique, then you have the technique not to play with technique. That's perfect technique. So in the end you are left with the use which the technique is put to, and that can be very interesting, even in the complete absence of technique.*

Evan Parker

Pomeranje od zvuka politike ka politici zvuka kao težištu u priči o crnoj, pa tako i popularnoj muzici uopšte najočitije je u promenama koje su se u poslednjih desetak godina dogodile u recepciji reggaea, premeštanjem fokusa sa "flat Earth society" ikone Boba Marleya na sveca "crne triknologije" Lee Scratch Perrya, sa novolevičarskih aroprijacija friziranog rastafarijanizma na otkriće da su ovladavanje novim tehnologijama i razvoj Mensch-Maschine interfejsa najvećim delom inicirani i realizovani na terenu marginalnih formi crne muzike. Lee Perry, koji je veći deo života proveo u producentskoj anonimnosti, preveden je u krug prvorazrednih inspiratora afro-futurizma, rame uz rame sa space freakovima kao što su Sun Ra i George Clinton, autori koji razliku, nepripadanje i marginalnu poziciju, na "alien-nation" programu, pretvaraju u pulsirajuću neonsku planetu veličine Saturna, sa svim prstenovima i satelitima.

U doba dominacije rocka tumačen kao uzoran primer "održive pobune" (Grail Marcus) ili tlocrt za izgradnju "belog etniciteta" buntovne engleske mladeži (Dick Hebdige), reggae se, u svojoj dub inkarnaciji, u kontekstu šireg pomeranja polovinom devedesetih (Mark Sinker<sup>4</sup>, Eric Davis<sup>5</sup>, Kodwo Eshun<sup>6</sup>, Ian Penman i ostali) otkriva kao tačka prelaska sa "teksta" muzike na "teksturu" zvuka i početak dekonstrukcije popularnih formi zloupotrebom tehnologije. U isto vreme na logiku duba kao izvor upućuje i aktuelna "fuck dance, let's art" produkcija, od njujorške Illbient/Wordsound ekipe, preko Tortoise/HIM postrocka i minimalnog nemačkog techna, do onoga što radi Tricky. Kao što je dokumentovano kompilacijama tipa *Macro Dub Infection*, dub treće generacije, sa novim patrijaršijama u Kelnu i Njujorku, vrhunac popularnosti dostiže upravo polovinom decenije. Promene u muzici na Zapadu od kraja osamdesetih do polovine devedesetih godina i njima inspirisano afro-futurističko čitanje – dobrodošla korekcija jednostranog tumačenja reggaea kao rebel rocka Trećeg sveta nasleđenog još iz sedamdesetih godina – omogućili su da se konstruiše drugačija istorija u kojoj reggae zauzima istaknuto mesto i definiše mehanizme koji oblikuju popularnu muziku centriranu oko klupske scene.

U međuvremenu, dijaspora u Engleskoj održavala je živo prisustvo "autentične" jamajkanske muzike koja je s internacionalne scene nestala bez traga još početkom osamdesetih, kada su muzički establišment i beli hipsteri izgubili interes za ono što se dešava na Jamajci, koliko zbog dosledne političke nekorektnosti glagoljivih deejayeva i radikalno futurističke produkcije toliko i zbog tada još nepopularne klupske orijentacije. Za belu publiku fiksiranu na roots, reggae je prestao da živi kada je umro Bob Marley. Ipak, zvuci Jamajke opstali su u Engleskoj u podzemnoj mreži sound systema, nezavisnih izdavača i distributera uvezenih jamajkanskih izdanja, na kompletno funkcionalnoj sceni ko-

4 Mark Sinker, "U ljubavi sa vanzemaljcem", *Reč*, br. 58/4, Beograd, 2000, str. 253.

5 Figments & Inklings <<http://www.levity.com/figment/cargo.html>>

6 CCRU <<http://www.ccru.demon.co.uk/abcult.htm>>

ju formiraju imigranti prve i druge generacije, kao Jah Shaka, Prince Far I, Dennis Bowell, Mad Professor, te njihovi beli sledbenici na čelu sa Adrianom Sherwoodom. Kada Engleska jednom preuzme inicijativu u istraživanjima organizacije muzike i zvuka, ova paralelna scena poslužiće kao model za razvoj drugih privremeno autonomnih mreža koje su na sličan način integrisane sa svojom publikom, te kao baza muzičkih sredstava i ideja koje se ovde, na neutralnom terenu, ukrštaju sa formama crne muzike uvezenim iz Amerike. Uprkos jedno vreme snažnim pokušajima distanciranja od Jamajke kao uzora (što je možda i dovelo do konačne marginalizacije progresivnog drum'n'bass zvuka, koji je s beskrajnim ponosom predstavljan kao prva autohtona britanska vrsta), nemoguće je prevideti udeo reggaea u onome što počinje kao jungle. Bas linija, MC semplovi, asimetrični ritmovi i dancehall pragmatizam opstaju kao najuočljiviji doprinosi aktuelnog zvuka Jamajke i u onome što se danas događa u Engleskoj pod imenom two-step. Porast interesovanja za ono što rade dancehall producenti poslednje generacije i dalje približavanje ove dve scene lako bi mogli učiniti da nas iza ćoška sačeka neki nov oksimoron tipa "breakbeat ragga garage". Kako jedna prilično izolovana muzička sredina u zemlji koja definitivno pripada Trećem svetu (nesvrstana od Treće konferencije) preko svoje londonske filijale već decenijama uspeva da održi status globalne muzičke velesile i posluži kao model za dešavanja u visokotehnologizovanom razvijenom svetu? Zašto baš Jamajka?

296

#### ATLANTIK

*...in my music, there's a lot of little melodies going on. It's like an ocean of sound. The ocean comes up, it goes back, it rolls. My music always rolls. It might go over people's heads, wash part of them away, reenergize them, go through them, and then go back out to the cosmos and come back to them again. If they keep listening to my music, they'll be energized. They go home and maybe 15 years later they'll say, "Whoa, that music I heard 15 years ago in the park... it was beautiful!"*

Sun Ra

*What a devilment a Englan!  
Dem face war an brave de worse;  
But ah wonderin how dem gwine stan  
Colonizin in reverse.*

Louise Bennett

Sa manje od tri miliona stanovnika i preko sedamdeset hiljada ploča snimljenih u poslednjih pola veka, Jamajka je muzički najproduktivnija tačka na planeti, i mada je površinom

upola manja od Vojvodine, na muzičkoj mapi sveta ima težinu kontinenta koji se sa približavanjem otvara i umnožava u bezbroj starih i novih podžanrova, stilova, škola i imena. Pored i dalje rekordnog broja izdanja po glavi stanovnika i solidnog postotka odličnih arhivskih naslova – kao što pokazuju brojna reizdanja na specijalizovanim etiketama – ono što jamajkansku muziku iz današnje perspektive čini naročito zanimljivom jeste njena istorija tehnika proizvodnje i distribucije kojima su najavljeni ili direktno inspirisani trendovi koji određuju neke od najinteresantnijih aktuelnih scena.

Činjenica da su se Jamajčani relativno rano umešali i izborili za ravnopravan glas u transatlantskom anglo-američkom dijalogu, kojim se obično tumači istorija popularne (i nepopularne) muzike, verovatno ima neke veze s afričkom dijasporom, blizinom SAD-a, otvorenošću za prekomorske uticaje u ranim fazama, te pripadanjem engleskom govornom području (uslovno rečeno), dok se dugotrajno i snažno prisustvo u atlantskoj areni može objasniti bliskim vezama sa Britanijom, preko koje će muzički virusi u neoštećenom obliku biti emitovani u svet, izraženom samodovoljnošću lokalne scene nakon što je ona jednom uspostavljena, te idejama koje su se, bar u roku upotrebe, pokazale manje ili više neprobojnim za pop tretman. Pored neospornog talenta i inventivnosti, jamajkanski autori imali su sreće da se nađu u pravoj orbiti, ni preblizu kontinentalnim supersilama, ni predaleko od njih, i izbegnu sudbinu okupiranih i okamenjenih žanrova, kakva je prethodnih decenija zadesila calypso, mambo i bossa nova. Isto bi se moglo reći i za trenutak u kojem reggae, srećnim sticajem okolnosti, izlazi u svet. Bela rock publika kojoj se reggae obraća početkom sedamdesetih godina nije uslovljena egzotizmom iz vremena svojih roditelja i nema spreman stav. Instrumentacija koju reggae koristi deluje sasvim prihvatljivo – u pitanju je tipična rock formacija – dok rastafarijanci koji dominiraju na sceni u vreme kada reggae postaje internacionalni žanr pretežno izgledaju kao crossover hipika i Crnih pante-  
297 ra, što bi se moglo reći i za ono što imaju da poruče svetu. U isto vreme, način na koji je zvuk organizovan na ivici je zamislivog: bubanj i bas monumentalnih dimenzija stopljeni u organske sinkopirane ritmove koji ispunjavaju prednji plan; gitara i klavijature svedeni na off-beat akcente; konstrukcija koja ukida uobičajenu podelu na funkcije ritma i melodije i snažan utisak da se ovde dešava mnogo više od onoga što se da videti ili čuti; zvuk koji naizgled stoji u mestu i pri tom proizvodi snažno kretanje. Prva polovina sedamdesetih definitivno ne spada u muzički prikraćene epohe, ali tada popularna muzička lektira nije mogla biti od velike pomoći u traženju konteksta za zvuk Jamajke, čijim izlaskom u svet, na više načina, počinje novo doba. Uz nevelike ustupke marketingu projektovanom za rock publiku reggae uspeva da načne dominaciju anglo-američkih uzora na internacionalnoj sceni i pri tom sačuva potrebnu meru muzičke slobode, inicijative i kredibiliteta koji i danas deluju inspirativno. Izlaskom reggaea u svet popularna kultura ulazi u postkolonijalno doba i otkriva svoju budućnost.

## SOUND SYSTEM

*Y'see, after the orchestra play all an hour, dem stop fi a break, an' dem eat off all the curry goat, an' drink off all the liquor. So the promoter never mek no profit — dem did prove too expensive fi de dance promoter. Dem alone eat a pot of goat! So when sound come now, the sound take no break. When these few sound system come, it was something different...*

Bunny Lee

Procvat muzičke industrije na Jamajci počinje navalom turista koji su krajem četrdesetih ne baš brojne lokalne orkestre vezali za hotele na severnoj obali i tako u središte muzičkog života na lokalnoj sceni postavili sound system, generator revolucionarnih ideja koje će Jamajka u narednim decenijama deliti sa svetom. Mada u ranim fazama više liči na nešto između vašara i igranke u domu kulture, sound system bi se mogao opisati kao pokretni klub koji nastupa u prostorima nekada rezervisanim za orkestre (u skupljaj varijanti) ili pod vedrim nebom, na ograđenoj poljani na kojoj se okuplja publika iz kraja da se provede uz hranu, piće i najnovije hitove u izboru vlasnika razglasa (obično jedan gramofon, cevno pojačalo i najveći zvučnici koji mogu da se nabave). Osim što je jeftiniji od živih muzičara koji hoće da jedu, piju i prave pauze, sound system nudi neporedivo raznovrsniji program, uključujući i zvuke kojima lokalni orkestri još nisu ovladali, i spreman je da trenutno reaguje na prohteve publike sa kojom ima više nego neposredan kontakt. Zahvaljujući sound systemu muzički profesionalci potisnuti su u drugi plan i kontroli nad scenom i publikom u celosti preuzimaju nemuzičari.

298

Pošto reggae<sup>7</sup> još nije izmišljen, Jamajčani uglavnom luduju za crnom američkom muzikom koju uspevaju da uhvate na radiju ili je slušaju sa ploča koje donose sezon-

---

<sup>7</sup> U najširem smislu, "reggae" praktično znači isto što i "muzika sa Jamajke" i obuhvata sve, od ranih verzija jamajkanskog R&B-a do digitalnog reggaea. Nešto uže, "reggae" se odnosi na rastafarijanski obojeni "roots (reggae)", jamajkansku muziku iz perioda najveće internacionalne popularnosti, od prve polovine sedamdesetih do početka osamdesetih. "Dancehall" se obično koristi kao termin za aktuelnu jamajkansku produkciju i digitalni reggae, od "Sleng Teng" revolucije 1985. godine do danas. Barrow i Stolzoff, vodeći autoriteti za muziku sa Jamajke, upotrebljavaju ove termine nešto drugačije. Barrow koristi "dancehall" samo za period između 1980. i 1985. godine, dok za digitalni reggae rezerviše termin "ragga". Stolzoff, s druge strane, kao što sugerise i naslov njegove knjige (Norman C. Stolzoff, *Wake the Town and Tell the People: Dancehall Culture in Jamaica*, Duke University Press, 2001), "dancehall" ne postavlja kao stilsko-tipološku ili istorijsku odrednicu, već kao termin kojim opisuje samu organizaciju muzike kao društvenog događaja, u čemu vidi osnov kontinuiteta jamajkanske muzike, od vremena pre pojave sound systema do onoga što se danas događa na Jamajci.

ci koji se vraćaju iz SAD-a. Slušaju se boogie, shuffle, jump blues, R&B u južnjačkoj varijanti, Louis Jordan, Fats Domino, Roy Brown, itd. Uz ukus publike ključnu ulogu u svim fazama razvoja sound systema imaju ekonomski faktori. Broj gramofona i živih nastupa praktično je zanemarljiv, a potreba za muzičkim događajima iznad prosečne, pa sound postaje stožer muzičkog i društvenog života i unosan posao za agresivne male preduzetnike koji oko njega razvijaju novu privrednu granu na grassroots nivou. S umnožavanjem razglašenja konkurencija se zaoštava i scena ubrzano evoluira

Tipičan sistem počinje život kao ozvučenje od pedesetak vati sa kojeg gazda pušta muziku stalnoj klijenteli koja sedi ispred radnje, da bi ubrzo dorastao do kutija veličine ormara ("house of joy") instaliranih na kamion koji ih seli s mesta na mesto. Veličina je bitna jer su Jamajčani već u R&B fazi opsednuti basom i donjim registrima kojih nikada nije dovoljno, zbog čega američki R&B na Jamajci ima težinu koja bi publici u njegovoj postojbini zvučala neobično i predimenzionirano. Bas, ono što radio aparat ne može da proizvede, dovoljan je razlog da Jamajčani zaobiđu uslovljavanje zvučnim standardima kućne elektronike i direktno uplove u vode velikih PA sistema koji kamernu kućnu zabavu pretvaraju u javni događaj, a zvuk projektovan za radijsko emitovanje u iskustvo sasvim drugačije vrste. Uz velike sisteme ide i svita plaćenih DJ-eva, izbacivača i tehničara koji čine bazu kadera buduće jamajkanske muzičke industrije.

299

Pored sve snažnijih pojačala i sve većih bas zvučnika, glavno oružje sound timova u borbi za naklonost publike jesu ekskluzivna uvozna izdanja. Najjači sistemi organizuju redovne ekspedicije u SAD gde tragaju za novim, još nepoznatim snimcima kojima će pokopati protivnike u sound clash duelima kojima je uspostavljena neka vrsta nacionalne lige. Sistemi se rangiraju na dancehall utakmicama na kojima šampion i izazivač naizmenično puštaju muziku jedan protiv drugog, a merilo uspeha je reakcija publike. Sistem pada kada publika prestane da igra, odnosno protivnik pusti nešto tako moćno da konkurencija nije u stanju da uzvratu ravnom merom i održi nivo dešavanja. Duh "muzičkog rata", koji će nastaviti da obeležava čitavu scenu, očituje se u rude boy pozama vlasnika sistema, osoblja i publike čija se lojalnost meri sa lojalnošću fudbalskih navijača. Duke Reid, bivši policajac i vlasnik Trojan sounda, nadgleda nastupe svog sistema sa krunom na glavi, dva pištolja za pojasom i puškom prebačenom preko ramena. U zastrašivanju i miniranju konkurencije sredstva se ne biraju.

U ovakvoj organizaciji događaja centralno mesto zauzima DJ (na Jamajci "selector" ili "selecta"), koji vodi računa o dramaturgiji, pažljivo raspoređuje materijal u set i šteti adute za pravi trenutak. Identitet muzike kojom se dva selectora udvaraju publici čuva se u tajnosti dokle god je to moguće. Da špijuni ne bi ušli u trag udarnim naslovima, sa ploča se skidaju etikete, stavljaju se neke druge ili ih gazda potpisuje kao svoje i daje im nov

naslov.<sup>8</sup> Tako, na primer, "San Diego Bounce" postaje "Coxsone Shuffle". U idealnoj situaciji publika i konkurencija nalaze da je zvuk prepoznatljiv i adekvatno reaguju, ali ne znaju šta zapravo slušaju. Sve što ulazi u set dobija nov kolektivni identitet koji kao jedinu tržišnu etiketu može da ponudi ime samog sistema i njegovog vlasnika ili selectora. Ali to ne može da potraje, jer i najbolje čuvani snimci uskoro postaju opšte mesto i javno dobro, pa ambiciozni sound timovi dodatno investiraju u istraživački sektor. Potraga za ekskluzivnim materijalima koji će se ugraditi u arsenal nikada ne prestaje.

Stešnjeni između konformizma dancehall podijuma i pritiska konkurencije koja je uvek za petama, vlasnici sistema tajnu uspeha otkrivaju u pravoj srazmeri kombinovanja proverenog i novog – dovoljno novog i ekskluzivnog da se deklasira protivnik i dovoljno proverenog da se ne zbuni publika. Pošto sound system bez ostatka počiva na gotovim, teorijski svima dostupnim snimcima kojima se komponuju real-time događaji visoke interaktivnosti, ciklus kojim se novo prevodi u staro praktično je u kratkom spoju. Ubrzanje koje omogućuje tehnologija i nameće konkurencija stvara neobično dinamičnu scenu i vodi u hiperpotrošnju koja (uskoro) vodi u hiperprodukciju. U drugoj polovini pedesetih već oformljenom scenom dominiraju Downbeat (Sir Coxsone), Trojan (Duke Reid) i Giant (King Edwards), da bi im se do kraja decenije priključio i Voice of the People (Prince Buster). To su sound system timovi koji će Jamajku okrenuti domaćoj produkciji.

300

#### DUBPLATE

*"The Tickler" was produced by Derrick Harriott. I was at home one day when the postman rang my doorbell. And when I opened the package there were two tunes, and one was "The Tickler". I didn't know about the recording, but when I played it, I thought this is a tune! And when my friends heard it, they said, 'You have to play it when you meet Coxsone.' And I did that at the Roaring Twenties that night. And from then everyone talk about the tune. And then I get a letter from Derrick Herriott, and he said: 'Duke, I don't even have the tape any more for this record. You are the only man in the world who have this tune. The only way to get it back is to ask you to tape it and send it to me.' But he never did. That's why mine is the only copy in the world, now, and that's why I don't play it much. I just keep it for when a man want to play against me. And then I drop it!*

Duke Vin

S ubrzavanjem R&B-a u rock'n'roll, muziku namenjenu beloj tinejdžerskoj publici, Jamajčani naglo gube interes za američke novitete, što vlasnike sound sistema konačno pri-

---

<sup>8</sup> Izvan Jamajke niko ne ide tako daleko. Jedini uporediva pojava je northern soul scena u Engleskoj, gde se takođe operiše ograničenim brojem raritetnih snimaka starog soula po koje se putuje u Ameriku.



siljava da se i sami oprobaju u pravljenju muzike, za šta se već steklo dovoljno novca i poslovnog interesa. U ranim pokušajima to su uglavnom instrumentalne i vremenom sve manje doslovne interpretacije američkog R&B-a (koji se na Jamajci presuje na licencnim izdanjima na 78 obrtaja već od 1954. godine). Pod uticajem domaćih zmijolikih *mento* ritmova, zaostalih iz vremena pre okretanja američkoj muzici, ovi uzori će biti transformisani u osobeno jamajkansku verziju R&B-a i dalje u ska, blue beat, rocksteady i reggae. Prebacivanjem akcenta na drugi i četvrti udar (umesto uobičajenog prvog i trećeg) jamajkanska muzika odvaja se od uvezenog standarda i dobija karakterističan offbeat zvuk (skank). Time je obeležen kraj perioda akumulacije. Stvari kod kuće postaju tako intenzivne da Jamajčani nikada više neće imati vremena za uvoznu muziku.

Prvi snimci u produkciji velikih sound systema (od 1957. godine) pojedinačno se režu na takozvanim "acetatima" u ekstremno malim serijama, ekskluzivno za potrebe njihovih DJ timova. Izraz "dubplate", kako se takve "ručno pravljene" ploče nazivaju, dolazi od američkog termina za prazan acetatni disk od deset inča – "dub" – medij koji do danas ostaje osnovno sredstvo za rad na klupskoj sceni koja drži do ekskluzivnosti. Počev od 1959, sound producenti nude svoja najuspešnija izdanja i na komercijalno distribuiranim pločama od sedam inča, objedinjujući tako pod jednim krovom produkciju, izdavačku delatnost i sve kanale distribucije, uključujući i promotivne termine na radiju. Sound system postaje izdavačka kuća, a njegov vlasnik producent i muzički guru, inspirator budućih dešavanja.

Na sceni koja je prethodno zavisila od selekcije iz ponude gotovih, komercijalno dostupnih snimaka s ograničenim rokom upotrebe, dubplate predstavlja ostvarenje sna. Idealna ploča – ona koja i pored toga što je svi žele i dalje postoji u samo jednom, dobro čuvanom primerku – postaje stvarnost. Potrebno je samo napraviti je. Mikrokapitalizam sound systema inspirisan je upravo takvom vrstom potrebe, a uspeh u distanciranju od konkurencije u novom okruženju zavisi prvenstveno od inventivnosti i hrabrosti preduzetnika u ulozi producenta. Tek narezani snimci testiraju se iste večeri u realnoj situaciji i daju trenutni feed-back i smernice za dalji rad, čime se kratak spoj na relaciji selector-publika proširuje tako da obuhvati i relativno jeftinu produkciju. U isto vreme, poslovična jamajkanska oskudica onemogućila je stvaranje ozbiljnog tržišta za komercijalna izdanja koje bi ugrozilo sound system u ranoj fazi i eventualno izraslo u normalnu muzičku industriju. Sound system, kao hibrid kluba i izdavačke kuće pod jednom etiketom, zadržava apsolutni primat, a najuspešniji snimci puštaju se na tržište i postaju proizvod tek kad je njihova upotrebnost i aura smrtno ekskluzivnog "živog" materijala potrošena. Korišćenjem snimljene muzike kao materijala u pravljenju javnog događaja izgrađena je do tada nepoznata vrsta scene koja će odbiti da nestane i kad njeni ekonomski razlozi budu ukinuti. Studijski snimljena muzika prestaje da bude surogat, jeftina zamena za pravu stvar – što bi trebalo da

bude prisustvovanje živom nastupu živih muzičara – i do danas ostaje osnovni medij u organizaciji muzičkog života na Jamajci. Dinamizam i bogatstvo novih ideja, te intenzitet i brzina dešavanja na ovako organizovanoj sceni čine je uporedivom sa muzičkom i tehnološkom revolucijom DJ kulture u drugoj polovini osamdesetih.

Još pre sticanja državne nezavisnosti 1962. godine, zalaganjem domaćih talentata, Jamajkom će zavladati ska, prva domaća, homegrown vrsta. Novim načinom rada težište je prebačeno na kreativnost u studiju, što omogućuje ambicioznim producentima da se nametnu ekskluzivnošću muzičkih ideja koje plasiraju, pre nego ekskluzivnošću svojih R&B kolekcija, veličinom bas zvučnika ili brojem izbacivača koje mogu da plate. Prince Buster – bivši bokser koji počinje karijeru kao izbacivač kod Duka Reida, napreduje do titule selectora, da bi ga 1959. napustio i organizovao sopstveni sound system, izdavačku kuću i prodavnicu ploča pod imenom Voice of the People – odličan je primer ovog pomeranja, ako ne i njegov inicijator. Na seriji snimaka koje je uradio sa Derrickom Morganom za svoj sound 1960. godine prvi put se jasno čuju skraćeni gitarski offbeat akordi kojima se na "They Got to Go" pridružuju i duvači. Ono što je počelo kao pokušaj Princa Bustera da u domaćoj radinosti dođe glave finansijski moćnijoj konkurenciji za manje od godinu dana postaje dominantan zvuk na ostrvu. Na ovom talasu Voice of the People probija se među tri najjača sounda u ska eri, a Prince Buster među vodeće producente. Samo u periodu od 1962. do 1967. na svojih desetak etiketa objaviće preko šest stotina produkcija.

302

## VERSION

*The changing same.*

Amiri Baraka

Producenti koje je sound system postavio u centar događaja po pravilu nisu muzičari. Neki od njih učestvuju u svojim produkcijama kao autori i izvođači (Prince Buster), ili kao studijski inženjeri i organizatori (Coxone Dodd), ili samo biraju i plaćaju druge da naprave muziku koju će sami potpisati, i svi su bez razlike upućeni na angažovanje studijskih muzičara. Zahvaljujući nastaloj tražnji za talentima Jamajka će uskoro imati pul izvanrednih instrumentalista koji šetaju od jednog do drugog producenta i vreme uglavnom provode zatvoreni u studio, praktično bez direktnog kontakta sa publikom. Kada je rock novinar Peter Simon sleteo na Jamajku 1976. godine da bi za *Rolling Stone* istražio postojbinu reggaea, jedna od prvih zanimljivosti koju je uočio bilo je to da koncert kao vid zabave gotovo i ne postoji. Reggae na Jamajci do danas funkcioniše prvenstveno kao snimljena muzika, mada koncerti stižu izvesnu popularnost sa izlaskom reggaea u svet, ali uglavnom ostaju rezervisani za internacionalnu publiku, kojoj će biti potrebno još neko vreme da

javno puštanje ploča prihvatiti kao legitimnu celovečernju zabavu. Isto važi i za muzički sastav ili grupu u autorsko/izvođačkoj formaciji koja je izvan Jamajke standardizovana od vremena Beatlesa. Jedini tržišno prepoznatljiv skup izvođača sa trade mark imenom na Jamajci jeste vokalni trio (harmony group, kao Wailers, Culture, Gladiators, Israel Vibrations...), sastavljen po ugledu na američke uzore iz The Impressions epohe. Neformalne skupine instrumentalista koji u raznim ad hoc kombinacijama snimaju matrice po porudžbini stabilizuju se i dobijaju imena nešto kasnije, vezivanjem za producentske kuće (Upsetters, Dynamites, Aggrovators, Revolutionaries...), a i tada potpisuju samo instrumentale. Nije neuobičajeno da isti muzičari rade u po nekoliko različitih studijskih sastava (praktično kompletan Revolutionaries iz studija Channel One kod drugog producenta radi pod imenom Professionals). Jedine prave zvezde sa trajnim identitetom su vokalni solisti i producentske kuće.

303 Konačnu odluku o tome ko će sa kim ući u studio i šta će tamo raditi donosi producent koji zadržava i vlasnička prava na snimke. Izvođački/autorski talenat ovde je samo sirovina, jedan od inputa u studijskom radu, ravnopravan sa doprinosom tehničkog osoblja. Studio više nije mesto gde se donosi gotova muzika da bude snimljena, već mesto gde se muzika pravi, tačnije režira, recikliranjem prvo stranih, a potom i domaćih predložaka – internacionalni i domaći hitovi, filmske teme, rastafarijanski napevi, Bing Crosby, Fats Domino, Mongo Santamaria, sve je podložno obradi i kombinovanju. Shvatanje autorstva koje Jamajčani na ovaj način razvijaju ne bi moglo biti udaljenije od romantizmom obojenih ideja koje se od početka šezdesetih godina iz high kulture prelivaju u popularnu muziku slobodnog sveta. Originalnost na Jamajci jeste na ceni, ali ne kao imperativ jedinstvenog i neponovljivog pokušaja autorskog samostvaranja, već kao otvaranje novih puteva evoluciji stila, koji ostaje centriran oko kolektivnog identiteta producentske kuće. Tako scena na kojoj dominira snimljena muzika sasvim uspešno funkcioniše u ključu folklorne, oralne tradicije i ne dozvoljava da razmak između onih koji muziku prave i onih koji je troše postane preveliki. Distinkcija originator/imitator je u optičaju, ali se više odnosi na "kako" nego na "šta" muzičke produkcije. Svako ko veruje da ima bolju ideju o tome kako bi trebalo da zvuči ono što je autor hteo da kaže pozvan je da to i demonstrira. Razvoj takve open source filozofije u ostatku sveta dugo će biti ometen ili usporen problemima sa copyright zakonima.

Producenti najradije recikliraju i obrađuju sami sebe, jer je to najjeftinije, i to rade sa toliko elana da u jednom periodu "version" postaje sinonim za "muziku". Snimci nastali u studiju prerađuju se u mnoštvo verzija, sa novim vokalom ili drugačijim tekstom, kao instrumental ili deejay remiks ili kombinacija svega toga. Novi naslovi se izbacuju u po nekoliko verzija paralelno da bi se preplavilo tržište i skratilo vreme koje drugi producenti imaju na raspolaganju da izađu sa svojim verzijama. Izdavač tako dolazi do ekstrapro-

fita, publika dobija ono što želi u verzijama koje su prepoznatljivo iste i uzbuđljivo drugačije, dok kreativni tim stiže gotovo neograničenu slobodu u eksperimentisanju i istraživanju svih mogućnosti koje neko parče muzike pruža. Pošto je jamajkanska remiksologija (versioning) u ranim fazama ograničena na minimum tehnike i samo dva ili četiri kanala, ovaj proces zahteva zavidne veštine procesiranja, editovanja i kreativnog korišćenja opreme. Tako se na velika vrata uvodi radno mesto zvučnog inženjera – posao kojeg će se latiti sami producenti ili za to angažovati lokalne "radio-amatere" – i najavljuje sledeći logičan korak: opremanje privatnog muzičkog studija, čime vlasnik sounda zaokružuje pravu malu korporaciju koja sadrži sve što je potrebno za nezavisno pravljenje i distribuiranje muzike i, što je najvažnije, dobija neograničeno studijsko vreme. Prvi takav pogon bio je legendarni Studio One koji je Coxson Dodd, uvek ispred svog vremena, otvorio još 1963. godine. Njegov studijski elektro-pionir bio je Lee Perry.

### B-LINE

*A sound system is just like what you call a disco. But the only thing is, it is not as sophisticated as a disco set. The amplifiers are huge, well now amplifiers are as big as 2,000 watts. They emphasise a lot on the bass. And they play sometimes twenty or twenty-four inch speakers. So it really thump, y'know. The bass line is really heavy. You've never heard anything so heavy in all your life.*

304

Junior Lincoln

Nakon što je shvatanje živog izvođenja kao uzora i prve verzije kao originala jednom napušteno, preuzimanje kontrole u studiju omogućuje Jamajčanima pravljenje zvuka po meri, zvuka za koji ne postoji predložak u svetu "žive" muzike koji bi trebalo dokumentovati ili reprodukovati. Postprodukcija i procesiranje snimaka – radom sa trakama, efektima i manipulacijama na miks-pultu – dobijaju sve veći značaj, a u miks se slobodno uključuju i nemuzički materijali (prvi je Prince Buster sa snimkom "Al Capone"). Uz usporevanje tempa, promena koju donosi rocksteady u leto 1966. najviše se očituje upravo u načinu miksovanja: živahni ska duvači se povlače, a u prvom planu ostaju gitara, bubanj i bas. Trombon, vodeći solo instrument ska ere, nestaje praktično preko noći.

Nova, prozračna zvučna slika otvara prostor za dalje usavršavanje jamajkanskih vokalnih tehnika po ugledu na aktuelni soul – naročito Curtisa Mayfielda, koji na reggae utiče koliko svojim aktivizmom toliko i osobenim načinom pevanja, uz obilje falseta, i sa neobično inventivnim aranžmanima, zbog čega je opisivan kao "godfather of reggae". Novi producenti angažuju novu generaciju talentovanih muzičara i vokalnih izvođača koji rade sami, u vokalnom triju, ili se opredeljuju za deejaying, čiji se početak takođe vezuje za rocksteady. Ipak, u novom poretku centralnu poziciju zauzima interakcija bubnja i tek pri-

spelog električnog basa kojim se pravilni walking bass sa simetrično raspoređenim akcentima, nasleđen iz R&B-a, lomi u sinkopiranu bas liniju. Donji registri dobijaju prioritet u miksu. Ciklična fraza na basu koja izranja iz zone ispod donje granice čujnosti postaje temelj rocksteady zvuka i svih varijeteta jamajkanske muzike koji mu slede, a integrisani dvojac basiste i bubnjara okosnica zvučne inženjerije svake postave u daljoj evoluciji reggaea, kako u analognoj tako i u digitalnoj eri (braća Barrett, Sly & Robbie, Flaba Holt/Style Scott, Steely & Cleve, Mafia & Fluxy...). Počevši od Sly & Robbiea, većina ovih dvojaca se jednako dobro snalazi u sviranju i programiranju.<sup>9</sup>

Stabilna bas linija na kojoj počiva usporeni ritam i offbeat akcenti prebačeni na druge instrumente oslobađaju bubanj dužnosti doslovnog držanja vremena. Bubnjar je slobodan da preuzme inicijativu u raščišćenim srednjim registrima maštovitim intervencijama raspoređenim oko osnovnog pulsa koji se prati samo u naznakama, deleći posao s ostatkom postave. Za vrstu koja koristi potpuno vesternizovanu osnovnu ritam sekciju, svedenu na komplet bubnjeva i električni bas, efekat poliritmije koji na ovaj način nastaje neobično je blizak zapadnoafričkim korenima. U odnosu na većinu karipskih i južnoameričkih suseda – gde na istom poslu rade čitavi timovi perkusionista – reggae je načinom na koji "afrikanizuje" komplet bubnjeva i stavlja melodijske instrumente u funkciju građenja poliritmija bliži onome što otprilike u isto vreme u Americi radi James Brown.

305

Rocksteady – koji je između ostalog i prva lokalna verzija muzike za omladinu – završava ranu istoriju i postavlja temelje za naredne četiri decenije. Dalje pomeranje ka ranom i roots reggaeu više je rezultat sistematske razrade rocksteady ideje u rukama novih producenata (Lee Perry, Clancy Eccles, Derick Harriot, Bunny Lee...) i njihovog udaljavanja od visokopoliranih detroitskih i čikaških uzora prethodne generacije, nego neke radikalne promene u zvučnoj organizaciji. Produkcija postaje "tvrđa", aranžmani radikalniji, tempo raznovrsniji, ali tačku odvajanja nije moguće preciznije odrediti. Prelaz, zapravo, obeležavaju tehnologija, novim standardima studijske opreme koji omogućuju razmišljanje o dimenzijama zvuka koje učiteljima nisu bile dostupne, i postepena zamena bespri-zorničkog rude boy etosa rastafarijanskim fundamentalizmom koji rekvirira Bibliju (upravo posredstvom sound systema).

## RIDDIM

*A rhythm, riddim in reggae vocabulary, is a rhythm pattern. It's basically a bassline and usually a special drum pattern is used with the bassline. Sometimes a short melody is associated with the riddim, but the main*

---

<sup>9</sup> Bas linija opstaje kao krucijalni sastojak popularne muzike i izvan Jamajke, naročito u Engleskoj, u vrstama kao što su jungle, speed garage i two-step.

*ingredient is the bassline. In other musical contexts it would be called a groove, and that pretty well sums up what it is about.*

Jamaican Riddimdirectory<sup>10</sup>

Destilat koji opstaje kao najmanji zajednički imenitelj u version to version procesu jeste riddim, prepoznatljivi drum&bass šablon sa ličnim imenom, obično po hitu kojim je prvi put lansiran. Hitovi kojima je istekao rok upotrebe ostaju u ovom formatu pohranjeni u arhivi koja je javno dobro, da jednog dana budu ažurirani i ponovo upotrebljeni: od Studio One snimaka iz rocksteady ere do digitalnih post-Sleng-Teng ritmova, riddim je osnovna jedinica u procesu recikliranja jamajkanske muzičke istorije. Slobodan pristup tradiciji mlađi producenti predstavljaju kao odavanje počasti prethodnicima. Tvorci klasičnih ritmova više bi voleli da im se počast iskazuje u novcu, ali insistiranje na minulom radu i vlasništvu nad popularnom muzikom na Jamajci nije običaj.

Riddim, ili loop koji čini najmanja upotrebljiva kombinacija basa i bubnja, ponavljanjem daje osnovni ritmički obrazac koji se dorađuje u izvođačkoj situaciji insceni-ranoj u studiju, remiksovanjem ili programiranjem, čime dobija novo tumačenje. Postupak u osnovi nije daleko od načina na koji se u digitalno doba u drugim delovima sveta neki arhivski break ili groove, na primer Jamesa Browna, sempluje, procesira, ubacuje u sekvencer, vezuje u petlju, ubrzava, i postaje osnova nove produkcije ili manifest čitave škole, ono što su Funky Drummer, Apache, Think i Amen za hip-hop, breakbeat, hardcore i jungle. S tim što se odrednice u jamajkanskoj enciklopediji ritmova broje stotinama.<sup>11</sup> Najpopularniji među njima postoje u desetinama objavljenih verzija<sup>12</sup> i predstavljaju se one-riddim kompilacijama, na kojima različiti producenti i izvođači na jednom mestu demonstri-

306

---

<sup>10</sup> Jamaican Riddimdirectory

<<http://www.geocities.com/SiliconValley/Heights/2597/>>

Riddims <<http://raddy73.tripod.com/riddims.html>>

www.reggae-riddims.com <<http://www.reggae-riddims.com/>>

<sup>11</sup> Na primer, pod "M": M-16, Mad Dog, Mad Lion, Mad Sex, Mama, Mass Media, Matrix, Mawga Dog, May Day, Medicine, Medina, Merry Go Round, Mo Money, Modern Girl, Money Maker, Money Money, Mount Jerusalem, Moving Away, Moving Out Of Babylon, Mr. Bassie, Mud Up, Mumps, Muslim, Muzik Street, My Woman.

<sup>12</sup> Šampioni su Real Rock (1967, Coxsona Dodd – 215 verzija), Shank I Sheck (1964, King Edward – 182), Stalag (1974, Winston Riley – 179), Answer (?), Coxsona Dodd – 178), Punaany (1986, King Jammy – 176) i Sleng Teng (1985, King Jammy – 157). Zanimljivo je da među pedeset najviše korišćenih ritmova Coxsona Dodd potpisuje čak dvadeset pet.

raju svoje veštine na istom predlošku.<sup>13</sup> Selector sound systema tako dobija mogućnost da radi blokove na istom ritmu, ali na tome, za razliku od kolega na zapadu, neće previše insistirati.

Od Leeja Perrya građenje ili prerada ritmova početak je svakog rada u studiju (sa nastupanjem digitalne ere zamalo i kraj posla), a kreativni rukopis producenta ili muzičara najuočljiviji je upravo u načinu na koji se prilagođavaju i prisvajaju klasični ritmovi. Prvo masovno ažuriranje kanona, polovinom sedamdesetih godina, inicira Bunny Lee, uspješan producent koji, budući da je prinuđen da plaća studijsko vreme, version to version koncept eksploatiše do krajnjih mogućnosti. Poučeni njegovim primerom braća Hookim okupljaju u studiju Channel One ekipu muzičara koji će pod imenom Revolutionaries ažurirati Studio One katalog za nove generacije i patentirati "rockers" i "steppers" zvuk, najviše zaslugom Slya Dunbara na bubnjevima i Robbija Shakespeara na basu, koji se od prve saradnje 1975. više neće razdvajati. Isti sastav pod imenom Professionals radi za najveću konkurentsku kuću Mighty Two, koju vode Joe Gibbs i Errol Thompson. Zahvaljujući mnoštvu produkcija na dve najuticajnije etikete mašinski bubanj Slya Dunbara i militantni bas Robbija Shakespeara dominiraju drugom polovinom sedamdesetih i najavljuju dalju "robotizaciju" ritmova u rukama Roots Radicsa, od početka osamdesetih, tako da će prelazak na digitalne sprave i programiranje – kada "Under Mi Sleng-Teng" da startni signal – zvučati kao sasvim prirodna stvar.

307

## DEEJAY

*There would be times when the records playing would, in my estimation, sound weak, so I'd put in some peeps: chick-a-took, chick-a-took, chick-a-took. That created a sensation! So there were times when people went to the record shop and bought those records, took them home, and then brought them back, and say; "I want to hear the sound I hear at the dancehall last night!" They didn't realize that was Machuki's injection in the dancehall.*

Count Machuki

Jamajkanski deejay, predak MC-a, direktno je inspirisan radijskim disk džokejima koji su vodili R&B programe na američkim radio stanicama pedesetih godina, a ideja o otvaranju radnog mesta za mikrofonom za nekoga ko bi animirao publiku, hvalio gazdu i tu i tamo radio "chick-a-took" zasluga je Coxsona Dodda. Prve snimke deejay rada na vinilu ostavili su Count Machuki i King Stitt, ali za pravog utemeljitelja toasting i talkover interven-

---

<sup>13</sup> Prvi one-riddim album, "Yamaha Skank", objavljen je još 1974, ali stvar postaje masovna tek sa kompjuterizacijom reggaea u drugoj polovini osamdesetih.

cija kao muzičkog sadržaja proglašen je veliki inspirator U-Roy. Pre U-Roya, koji karijeru počinje na rocksteady snimcima s kraja šezdesetih godina, posao deejaya su najave i komunikacija s publikom, eventualno podrška ritam sekciji perkusivnim improvizacijama, bez pretenzija da se na taj način dopuni ili nadomesti originalni vokal. U-Roy će prvi početi da koristi i pauze između pevanih deonica, ulazeći tako u dijalog sa snimljenim vokalom s jedne i osnovnim ritmom sa druge strane, što će zvučati dovoljno zanimljivo da ga Duke Reid pozove u studio i stavi na ploču. Uspeh prvih pokušaja, koji samo dokumentuju ono što U-Roy inače radi uživo<sup>14</sup>, uveriće producente da uz dobrog deejaya reggae može i bez soulful vokala i najaviti dominaciju deejay produkcija.

Mogućnosti koje korišćenje reči u građenju ritma otvara u muzici čija je istorija, manje-više, pokušaj da se na metru i instrumentima koji za to nisu predviđeni proizvede efekat decentriranih zapadnoafričkih poliritmija i polimetrija nisu mogle proći neapaženo. Preko ploče u dancehall kontekstu ili preko matrice u studiju deejay se ugrađuje u ritam sekciju i napada predložak otprilike onako kako bubnjar-predvodnik u Zapadnoj Africi solo egzibicijama, akcentima i sinkopama ukazuje na moguća čitanja višeznačne poliritmije koju tumači i prikazuje iz raznih uglova. Kvalitet i originalnost su u fraziranju, dikciji i metru kojima deejay pronalazi sebi prostor između basa i bubnja i održava ravnotežu na osnovnom ritmu, a veličina deejaya meri se brojem imitatora koji ga slede, čime se utemeljuju različite škole i stilovi. Prvi sledbenici U-Roya, Dennis Alcapone i rani I-Roy, neće odmaći daleko, ali već sledeća generacija, koju predvode megazvezde sedamdesetih Big Youth i Dillinger pripremiće deejaying za doba rockers zvuka, uključujući u deejay "recitovanje" elemente pevanja, čime zauzimaju deo teritorije koju su držali pevači i ukidaju čvrstu granicu između ove dve discipline. Drugi, kao Prince Jazboo i Prince Far-I, razrađuju osnovnu ideju u pravcu testosteronskog rockstone deklamovanja – veoma popularan stil koji danas praktikuju Buju Banton, Bounty Killer, Red Dragon, Ninjaman, itd.

308

Posmatrano na duže staze, s izlaskom deejaya na scenu soul harmonije i melodija gube na značaju. Aranžmani vremenom postaju sve minimalniji, a ritmovi se pojednostavljuju i prilagođavaju potrebama deejaya, od rockers i steppers zvuka do ekstremnih ragga verzija iz osamdesetih godina kojima se sve svodi na bas, bubanj i glas. Pevači će, naravno, preživeti (i više od toga), ali već od vremena ranog roots reggaea jasno je da je razvoj tehnika pevanja priveden kraju i da je budućnost vokalnih inovacija u deejayingu. Nakon što su ljubavne, a vremenom i rastafarijanske teme prestale da budu zanimljive, i naročito sa nastupom digitalizacije, reggae kojim nastavlja da dominira klasičan vokal definitivno dobija adult-oriented etiketu.

---

14 Prva dva objavljena snimka, "Wake the Town" i "Rule the Nation", iz 1969. godine, odmah završavaju na prvom mestu.



Još jedan razlog popularnosti deejayinga jeste jezik koji se koristi za ove svrhe. Za razliku od pevača, koji se uglavnom drže školske verzije britanskog engleskog, deejay zvezde koriste jamajkanski patois, lokalnu verziju crnog engleskog, koji praktično ne poznaje intonaciju i akcentovanje (sve zvuči jednako "ravno") i vrlo je pogodan za modelovanje prema potrebama muzičkog ritma, što neće ostati neiskorišćeno, kako kod kuće tako i u prekomorskim žanrovima, koji u različitim fazama koketiraju sa jamajkanskim uzorima.<sup>15</sup> U pitanju je razlika između jezika koji Bob Marley koristi na pločama i jezika koji koristi u intervjuima, najzornije ilustrovana u singer/deejay duetu – još jednom prepoznatljivo jamajkanskom izumu. Korišćenje govornog jezika koji je uslovljen jedino "podležim" ritmom omogućuje deejayu improvizovanje teksta na aktuelne lokalne teme. U živom kontekstu dobar deejay nastupa kao glas naroda, pola-novinar pola-prorok, i komentariše sve što privlači pažnju publike. Profetski aspekti takvog nastupa naročito dolaze do izražaja kod rastafarijanskih deejayeva.<sup>16</sup> U svom ugledanju na figuru propovednika, "culture" deejay ne krije ambicije da zauzme mesto duhovnog vođe i učitelja crne kongregacije.<sup>17</sup> Na suprotnom polu je "reality" deejay iz dancehall epohe, posvećen temama kojima dominira stvarnost oružja, nasilja, seksizma, mizoginije, homofobije, itd., što na izvestan način predstavlja povratak rude boy tematici iz vremena pre prihvatanja rastafarijanizma kao oficijelne ideologije.<sup>18</sup> Bez obzira na pomeranja u pogledu na svet i poruci, deejaying će nastaviti da

15 Internacionalizovani jamajkanski patois širi se kako izvan muzičkih vrsta koje se manje ili više posredno oslanjaju na reggae tako i izvan engleskog govornog područja. Tako i u Srbiji Vavilon postaje Babilon, a tekstovi na engleskom sve su češće tekstovi na "jamajkanskom".

16 "No more songs about girls" – poručuje Big Youth na vrhuncu slave, polovinom sedamdesetih godina, kada je bio poznat kao Human Gleaner (po najtiražnijim dnevnim novinama na Jamajci – *Jamaican Gleaner*). Ali, prevario se. Bar delimično. Politički aktivizam i roots & culture teme neće preživeti promenu klime posle izbora 1980, kada je u predizbornoj kampanji izbrojano gotovo 800 mrtvih. Lokalne bande, koje su nekada organizovale slamove kao partijske garnizone u službi dve vodeće jamajkanske stranke i tako obezbeđivale koncesije za izvoz marihuane i uvoz oružja, do početka osamdesetih dohvatile su se unosnijih međunarodnih poslova sa kokainom i preuzele kontrolu nad zemljom. Kokainizacija i digitalizacija reggaea odvija se paralelno sa daljom kriminalizacijom zemlje (u kojoj su običaj da se na dancehall utakmicama puca u vazduh u znak odobravanja uveli upravo policajci).

17 Afro-protestantske crkve popularne su na Jamajci. Organizacija službe u takvim crkvama verovatno je učinila Jamajčane prijemčivim za proizvode gospel-soul tradicije u američkoj crnoj muzici koja se razvija iz sličnog konteksta.

18 Deejaying je pogodna forma i za vođenje muzičkog rata u tradiciji koja pokreće lokalnu scenu od samih početaka. I-Roy i Prince Jazboo prilično dugo su zabavljali publiku istorijskom razmenom uvreda na svojim singlovima.

dominira i oblikuje jamajkansku muziku u narednim decenijama. Prvi rezultat je revolucija u studiju poznata kao dub.

## DUB I

*Between the invention of a tool and the articulation of its theory lies a wacky wilderness. The development of plastics, for example, generated within its own industry deep philosophical worries: Was it a substitute for natural materials? An improvement upon them? A new substance altogether? For years, manufacturers laboriously milled plastic into shape as if it were mahogany or granite, utterly missing the profound truth of its castability, as well as the general public's musical and audio technologies in the last few decades has followed much the same path.*

Nicolas Collins

*I never use presets. That's against the law where I come from.*

Derrick May

Popunjavajući patentnu prijavu za prvi fonograf, Edison na vrhu liste budućih primena novog izuma navodi mogućnost: "da govori velikih političara budu snimljeni... odaslati u udaljene krajeve zemlje... ostavljeni potomstvu..." Mada je za test snimak odabrao "Mary Had a Little Lamb", u obrazloženju ne insistira na snimanju muzike. Malo je verovatno da bi neko prihvatio cilindar kao dostojnu zamenu za orkestar živih muzičara. Preko sto godina posle Edisona gramofon nastavlja da menja ono što nazivamo muzikom. TB303 (tranzistorski bas) i TR606 (tranzistorski ritam), sprave koje je Roland 1982. godine izbacio na tržište kao jeftinu elektronsku pratnju za gitariste, proglašene su za promašenu investiciju i povučene iz proizvodnje posle samo godinu i po dana – između ostalog i zbog izrazite neubedljivosti u ulozi živog basiste i bubnjara. Četiri godina kasnije u Čikagu, TB303 naći će se u centru muzičke revolucije čije posledice još trpimo. Istorija gramofona i sintisajzera tipična je za ukrštanja muzike i tehnologije u prošlom veku: inicijatori tehnoloških revolucija (reprodukcija zvuka, amplifikacija, elektrifikacija, sinteza, digitalizacija, kompjuterizacija) po pravilu nemaju naročito jasnu predstavu o svojoj misiji jer potrebe koje bi nova tehnologija trebalo da zadovolji još ne postoje. Njihovo oslobađanje traži nov kontekst, nova znanja i nove stare razloge.

Razvoj tehnologija snimanja i reprodukcije muzike većim delom istorije pokreće ideal visoke vernosti i potpuno transparentne reprodukcije živog izvođenja, sa konačnim ciljem ne toliko da se orkestar smesti u prosečnu dnevnu sobu koliko da se vlasnik hi-fi sistema prenese u zvučno okruženje konstruisano u studiju, koje bi trebalo da posluži kao surogat "stvarnog" doživljaja, ponavljanje onoga što je po definiciji neponovljivo. Produ-

310

cent i zvučni inženjer dobijaju mesto na dnu lanca tradicionalne podele rada (kompozitor kao autor/dirigent-aranžer kao tumač/izvođač kao reproduktivni umetnik), sa uputstvom da ostanu nevidljivi i obezbede najbolji mogući "signal to noise ratio" u prenošenju autor-ske namere do njenog kupca, u čemu nisu bez uspeha. Na ovom putu mogućnosti (i ograničenja) reprodukcije menjaju način na koji se muzika doživljava, i konačno predstavu o tome šta muzika jeste.<sup>19</sup>

I tek što je zadatak lociranja i istrebljivanja svake vrste šuma (noise) na kanalu tehnički gotovo priveden kraju, recimo šezdesetih godina, popularna muzika će izdejskovati suštinsku promenu statusa snimka, kojom počinje povlačenje audiofilski shvaćenog imperativa vernosti. Ključni događaj je otkriće da snimak u službi izvođenja ni izbliza ne iscrpljuje mogućnosti studijskih mašina, da nova tehnologija, kad postane svesna sebe, čini mogućim konstruisanje zvuka većeg i stvarnijeg od stvarnosti i, u sledećem koraku, zvuka za koji ne postoji predložak u svetu izvan studija. Približno u vreme kada se postavlja pitanje – šta nas sprečava da upotrebimo zvuk koji nije i ne može biti odsviran? – muzika počinje da se okreće revolucionarnim mogućnostima uvođenja šuma u zaštićenu zonu signala. Prvo u kontekstu elektrifikacije i amplifikacije živog izvođenja (vidi Hendrix), da bi daljim oslobađanjem i konačnim preuzimanjem studija od strane neprofesionalaca (publike) u radikalnim varijantama (kao što su noise, techno, glitch), negde pred kraj dvadesetog veka, signal i sasvim bio eliminisan u korist "šuma". Od trenutka kad tehnologija reprodukcije staje na noge budućnost muzike je tamo gde je šum.

Postavljajući zadovoljstvo iznad vernosti, Phil Spector ovo odvajanje čini očevidnim. Pre njegovih produkcija sve se vrti oko pitanja kako verno dokumentovati ono zbog čega publika odlazi na koncerte, spakovati to u tri minuta i učiniti upotrebljivim u radijskom formatu. Posle Spectorova ključno pitanje je kako na koncertu, koristeći samo žive muzičare, verno reprodukovati ono što je producent konstruisao u studiju.<sup>20</sup> Njegov zvučni

---

19 Sa uvođenjem reprodukcije kompozicija se sve više vidi kao zbir svih snimljenih izvođenja, pre nego kao notni zapis, a svako novo izvođenje kao dijalog sa prethodnicima, pre nego rekonstrukcija onoga što je autor potpisao, što za jazz muzičare, koji original oduvek tretiraju samo kao prvu od mnogih verzija, i nije neka novost. Najbolje godine jaza vezuju se za period kada on kao osnovne medije prihvata veliku ploču i mali klub.

20 Način rada menja se i u nekad izrazito izvođački orijentisanoj muzici kao što je rock. Težište je prebačeno na studio, a živi nastupi svedeni su na promotivne turneje na kojima se od muzičara očekuje da javnim nastupom verifikuju proizvod, koji je sada prvenstveno dokument o vremenu provedenom u studiju. Time se sužava prostor za proizvodnju kinetičke energije interakcijom u nepreciznostima između bubnja, basa i gitare u realnom vremenu, kako rock definiše Joe Carducci, i zatamljuju kvaliteti u kojima su mnogi našli pravi razlog da se zaljube u rock – "It rocks" (Joe Carducci).

zid između dve zvučne kutije prva je pobeda "artificijelnog" nad "prirodnim", a Phil Spector prvi je producent sa licem, imenom i prezimenom. Zadugo i jedini, jer profesionalizovana muzička industrija, uprkos malim uzmacima, neće odustati od shvatanja produkcije kao zgodnog načina da se laž stavi u službu istine, kao plastične hirurgije u službi iluzije vernosti. Biće potrebno da prođe još neko vreme da bi konsekvence onoga što počinje Edisonovim fonografom bile izvedene do kraja. Zbog otpora muzičkog establišmenta na glavnom toku, to će morati da se dogodi na sporednim kolosecima.

## DUB II

*Tubby come to me, 'cause him was looking for adventure. I am the only adventurer. Because Tubby was there in the beginning, he was looking for that adventure, that make him act from a baby, from nothing, from a sperm to a baby, and he still see the adventure, and recognize the adventure, that this is the adventure, dub's adventure. He was brilliant. I thought he was my student. Maybe he thought I was his student. But it makes no matter. I'm not jealous.*

Lee Perry

*I never saw dub as a type of music, but as a process. The fact that it originated in reggae is inconsequential.*

Calvin Johnson 312

Na Jamajci, studio je proglašen za instrument, a producent za autora polovinom šezdesetih godina. Brak ove dve ideje konzumiran je radovima prvih dub majstora početkom sedamdesetih. Prvi singl koji upotrebljenim tehnikama (drop-out, filtriranje) odgovara ovom opisu objavljen je u martu 1971 – "Hard Fighter" Littlea Roya (miks: Lynford Anderson). Za titulu prvog dub albuma postoje čak tri kandidata: *Java Java Java Java* (Clive Chin/Errol Thompson), *Aquarius Dub* (Chin Loy/Chin Loy) i *Blackboard Jungle Dub* (Lee Perry/King Tubby). Svi su objavljeni 1973, nekih pet godina nakon što počinje predistorija duba uvođenjem novih, radikalnih tehnika remiksovanja instrumentalnih verzija poznatih hitova, u procesu kojim zvučni inženjer, posredovanjem deejaya, dobija najšira moguća ovlašćenja.

Instrumentali koji nastaju ukidanjem vokala i ubacivanjem instrumentalnih solo deonica imaju već dugu tradiciju u formi dubplate ploča koje se režu za potrebe sound systema, ali tek sa pojavom deejaya uvodi se običaj da se na B stranu singla (nazvanu version ili dub strana) redovno stavlja instrumentalni remiks onoga što se nalazi na A strani, s idejom da ga deejay koristi uživo, što menja sam pristup remiksovanju. Remiks pravljen za deejaya razlikuje se od tradicionalnog instrumentala prvenstveno time što se uklonjeni vokal ne zamenjuje, na njegovom mestu u miksu ostaje prazan prostor, teren za toasting i tal-

kover rad uživo. Miksovanje postaje veština oduzimanja, pre nego sabiranja<sup>21</sup>, postupak kojim se original svlači do osnovnih strukturnih elemenata, što će biti radikalizovano u dancehall produkciji. Intervencije se izvode na samom ritmičkom kosturu i prostoru koji ga okružuje. Tu negde počinje dub u užem smislu.

Prema predanju, prvi remiks nastao jednostavnim izbacivanjem vokala upotrebio je selector Ruddy Redwood 1967. godine. Posle najave: "Pretvoriću ovo mesto u studio", spustio je na jedan gramofon vokalnu, na drugi instrumentalnu verziju aktuelnog hita Paragonsa, i miksovao ih u nešto treće, što će inspirisati Dukea Reida da instrumentalne remixe s uobičajenog dubplate acetata prebaci na B stranu svojih komercijalnih izdanja. Među onima koji su Redwoodov nastup posmatrali iz publike bio je i King Tubby, verzirani elektrotehničar i vlasnik malog sound systema, Home Town Hi Fi, koji će se do 1972. naći među najtraženijima na ostrvu zahvaljujući superiornom zvuku (prvi koji integriše reverb u ozvučenje), U-Royu na mestu resident deejaya od 1969. i neponovljivim Tubbijevim intervencijama za miks pultom u studiju kojima je remiks na B strani (od 1970. opšte prihvaćena praksa) ustanovljen kao ekskluzivan medij zvučnog inženjera. Mada nije običaj, drugi producenti uskoro će početi da donose svoje trake i čekaju u redu na "tubby" tretman, jer će uočiti da tražnja za singlovima zavisi i od toga ko potpisuje B stranu. Naročito ako je u pitanju King Tubby. Činjenica da su njegovi remiksi traženiji od originala omogućuje mu da im pristupa sa slobodom impresivnom čak i za jamajkanske standarde.

Prema današnjim (a i ondašnjim) merilima, oprema koju je Tubby imao na raspolaganju jedva da je upotrebljiva. Ipak, način na koji on oblikuje zvuk ostaje neponovljiv. U najužem smislu, dub je katalog tehnika remiksovanja koje je King Tubby razvio između 1972. i 1974. i njima inspirisao niz drugih producenata i zvučnih inženjera da preispitaju svoju ulogu u studiju, tako da do 1976. godine dub postaje obavezna produkcijska disciplina. Najuspešnije pokušaje beleže Errol ET Thompson, Keith Hudson, Sylvan Morris, Yabby You, Niney the Observer, Tubbijevi štićenici Prince Jammy i Scientist... i najživopisniji lik među njima Lee Perry, koji se obično navodi uz Tubbija kao ko-izumitelj duba, mada se njegov opus samo delimično preklapa sa onim što radi King Tubby. U većem delu karijere njihove metode i uloge u kojima nastupaju se razlikuju (na jedinom zajednič-

---

21 Izvan Jamajke, produkcija polazi u suprotnom smeru. Od polovine šezdesetih do polovine sedamdesetih godina broj kanala u studiju duplira se svakih par godina (do 64), što se približno poklapa sa periodom u kome popularna muzika prihvata virtuoznost i složenost kao vrednosti po sebi i polaže ispit za prijem u kategoriju visoke kulture. Mike Oldfield impresionira obožavaoce podatkom da je *Tubular Bells* sniman preko dve godine, ili da je gitare nasnimavao 96 puta. Kolateralna šteta (ili dobit) jesu simfonijski rock i Philly zvuk, a reakcija je produkcijski fundamentalizam i povratak izvođačkoj situaciji – bilo u audiofilskom bilo u "lo-fi" pristupu.

kom projektu, *Blackboard Jungle*, Perry potpisuje produkciju a Tubby miks), ali u istoriji ostaju povezani kao ključni akteri jamajkanske revolucije u studiju.

Različitim usmerenjima King Tubby i Lee Perry zapravo definišu dva osnovna pristupa kreativnom korišćenju mašina za snimanje zvuka. Lee Perry se koncentriše na rad sa trakama, igranje (sopstvenim ili tuđim) snimcima, rudimentarne cut'n'paste tehnike, "slikanje na traci", presnimavanja i nasnimavanja do šuma, kolažiranje muzičkih i nemuzičkih materijala u nove celine, ekonomično koristeći magnetofon kao primitivni sampler i još primitivniji sekvencer. Razrađujući shvatanje snimka kao poluproizvoda, kao inputa u pravljenju nove muzike, preuzeto iz dancehall konteksta, Lee Perry će postati zaštitnik svih onih koji na ovoj strani traže nove puteve muzičkog zadovoljstva. S druge strane, King Tubby, u ulozi dub-meistera, naglasak stavlja na miks-pult, presreće signal na putu između dve mašine i koncentriše se na fizička svojstva zvuka, procesira ga, filtrira, propušta kroz efekte, manipuliše kanalima, izbacuje pojedine instrumente iz miksa (drop-out)<sup>22</sup>, vraća ih, koristi odsečke vokala kao instrument, rasklapa original i sklapa delove na nov način. I sve to radi u realnom vremenu. Njegovi klasični dubovi proizvod su improvizovanih "živih" nastupa u studiju.<sup>23</sup>

Uz reglere i potenciometre kojima bira šta će (po kanalima i frekvencijama) ući u zvučnu sliku, Tubbijeva glavna oružja su reverb i delay, efekti koji manipulišu prostorom i vremenom.<sup>24</sup> Prostorne metafore kojima obiluju opisi duba upućuju na suštinski nov kvalitet Tubbijevog zvuka, njegovu višedimenzionalnost. Nasuprot dvodimenzio-

314

---

22 David Toop nabraja ...drop-out, extreme equalisation, long delay, short delay, space echo, reverb, flange, phase, noise gates, echo feedback, shotgun snare drum, rubber bass, zipping highs, cavernous lows... David Toop, *Ocean of Sound*, Serpent's Tail, London/New York, 1995, str. 116.

23 'How we do dat, again? Tings – you can't catch it back so again! Even if Tubby's was to come back alive an' mix it, it's a different vibes again... beca', you see, the spur a the moment – sometime me an' 'im a talk an' me say 'drop out now, Tubby's!' an' 'im get confuse, an' me just draw down the whole a the lever thru' me know it, an' just push up, an' you hear 'pluck', an' jus' start play the filter, an' it gi' you a funny sound. Tubbs say: 'A pure distortion'. Me say, 'Yes Tubbs, madness – the people dem like it!', an' just push it back, right. (Bunny Lee)

24 Reverb ugrađuje u snimak proizvoljno izabranu reverberaciju i omogućuje da zvuk proizveden u kupatilu zazvuči kao da je snimljen u sajamskoj hali, i obratno. U studiju je korišćen da se različiti elementi u miksu akustički ujednače da bi se tako proizvela iluzija živog izvođenja. Tubby ga koristi da različitim elementima miksa dodeli različite prostore. Delay ili eho je kašnjenje, ekstremna varijanta reverba koja ukida linearnost vremena. Parametrima delaya Tubby proizvodi efekat kretanja kroz okruženje postavljeno reverbom i uspostavlja reverb-delay kontinuum.

nalnoj stereo slici koja prati liniju između dva zvučnika, kao granicu koja je nekada delila publiku i izvođenje, na kojoj slušalac uz pomoć producenta treba da vidi ili zamisli ono što čuje, dub razara zvučnu perspektivu orijentisanu prema izvođaču. Zvuk gubi centar, rasipa se i postaje prostor, akustički virtuelni prostor. To je medijum u kojem King Tubby operiše. Različiti elementi i parametri zvuka se kreću, razvijaju, izlaze iz čujnog polja i vraćaju se, krive prostor i raspoređuju u planove u odnosu prema slušaocu koji je jedina stabilna tačka u miksu, njegov centar. Dub konačno napušta iluziju vernosti kao cilj i merilo produkcije i traži svoje razloge izvan "metafizike prisustva", u kontekstu sound systema, tamo gde muzika živi i rastapa distinkcije između proizvodnje, izvođenja i recepcije, između tela i uma.<sup>25</sup>

## NJUJORK I

*The anarchy of capitalism throws up commodities that an oppressed group can take up and use to cobble together its own culture. In this respect, disco is very much like another profoundly ambiguous aspect of male gay culture, camp. It is a "contrary" use of what the dominant culture provides, it is important in forming a gay identity, and it has subversive potential as well as reactionary implications.*

Richard Dyer

315

*I don't know that I have any objection to dancing. I just don't do it. Sort of like sucking other men's dicks. I don't feel that there is anything wrong with it, but it doesn't appeal to me.*

Steve Albini

Neredima upriličenim posle jednog od upada policije u gay bar Stonewall Inn, 1969. godine, gay populacija grada Njujorka, poslednja u nizu manjinskih zajednica koje insiprisane pokretom za građanska prava zauzimaju militantan stav i pridružuju se revoluciji manjina šezdesetih godina, otkriva široj javnosti ne samo da homoseksualci postoje (i spremni su da se bune) već i da gay zajednica raspolaže resursima koji se uveliko razvijaju u razgranatu mrežu podzemne kulture ultimativne dekadencije i hedonizma. Rođenje diskoteke/kluba vezuje se za crnu njujoršku gay scenu sa samog početka sedamdesetih godina. Graditelji onoga što će uskoro biti poznato pod imenom disco (kao mesto i kao muzika) svoja formativna iskustva stiču u prostorima u kojima puštanje ploča postaje profesija, prostorima kao što je klub Salvation, gde DJ Francis Grosso istražujući mogućnosti miksovanja i manipulisanja zvukom revidira Planta i Katona i vraća telesnost u doživljaj muzike.

---

<sup>25</sup> Psiho-senzorni inženjering kojim dub na nove načine razlaže stvarnost mogao bi se uspešno tumačiti i kao zvučna projekcija stanja uma na kanabisu. Ipak, istorija odnosa farmakologije i muzike zasebna je tema, za neku drugu priliku.

Muzika kao zabava za telo, kao nereprezentacijska i neprevodiva forma, kao čista senzacija, nije bila naročito popularna ideja, i disco je za ovu jeres naporima rock praktičara i teoretičara primereno kažnjen ignorisanjem ili denigracijom koja se po žestini meri sa tretmanom koji je na domaćim terenima imao turbo-folk.<sup>26</sup> Češće ignorisanjem, jer za pisanje o popularnoj muzici koje se koncentriše na tekst i ličnost autora disco predstavlja nerešiv problem. Istorijske opaske tipa "to nije muzika", "to može svako" i "to je sve isto", koje ulaze u promet sa popularizacijom disco koncepta i do danas ostaju u optičaju, u izvesnom smislu nisu daleko od istine. Sredstva i ciljevi koje formuliše disco zaista predstavljaju radikalna zaokret i početak jedne drugačije istorije. Kao i dub, disco prebacuje težište na slušaoca i mesto recepcije, ukida autentičnost i originalnost kao merila i stavlja na njihovo mesto neposredovanu senzaciju i zadovoljstvo u zvuku, potrošnju koja se ne iscrpljuje u slušanju kojim se muzika postavlja kao autorski ego-trip, narativ ili organizam, već uspostavlja "direktan interfejs između električnih kola muzičkog zadovoljstva i nervnog sistema slušaoca" (Simon Reynolds).

Izdanja pravljena za klubove početkom sedamdesetih još ne postoje, pa je prvi problem sa kojim se klupski puštači ploča suočavaju ubičajeno trajanje "song" formata od tri minuta, prilagođeno puštanju na radiju, što za klub nije dovoljno. Prvi način da se problem reši jeste korišćenje dva primerka iste ploče na dva gramofona sa kojih se odabrani delovi kombinuju u produženu verziju, što je početak klupske miksologije koja će DJ-a konačno odvesti u produkciju. Definitivno rešenje je singl od 12 inča (EP – extended play), koji je prvi upotrebio Tom Moulton (navodno zato što jednog dana kod rezača acetata više nije bilo praznih diskova od sedam inča) i tako otkrio da, osim što rešava problem dužine i ostavlja dovoljno prostora i za tri ili četiri remiksa na istoj ploči, ovaj format većim razmakom između brazdi omogućuje i veću dubinu rezanja koja je u stanju da ponese ozbiljnu količinu basa, najkomunalnijeg i najtelesnijeg dela frekvencijskog opsega, čime se klupska produkcija definitivno odvaja od radijskog Motown zvuka kojim dominira ono što je u sredini. "The bass is so low, you can't get under it. The high is so high, you can't get over it", komentariše Kool DJ Herc.<sup>27</sup> Tom Moulton je i prvi DJ koji će steći ime remiksima rađenim za potrebe kluba (još pre nego što je patentirao EP) i zadužiti nas prvim albumom umiksovanim po ugledu na DJ set (Gloria Gaynor). Prvi komercijalno objavljen singl na 12 inča bio je remix "Ten Percent" za Double Exposure (Salsoul), na kojem DJ/producent Walter

316

---

26 Doduše, ovde niko još nije organizovao javno spaljivanje turbo-folk kasete i diskova.

27 Na Jamajci, gde je format od 12 inča prihvaćen čim se pojavio, od polovine osamdesetih, kada je ovaj globalno prihvaćen kao industrijski standard, lokalni izdavači vraćaju se na anahronih sedam inča.



Gibbons demonstrira kako se tri minuta mogu pretvoriti u "track" od celih jedanaest. Bilo je to 1975. godine.

Izbor muzike u prvim klubovima krajnje je eklektičan (Francis Grosso ne preza ni od puštanja "Whole Lotta Love"), ali u miksu dominiraju aktuelni R&B, soul, funk, jazz-funk i salsa. Disco počinje postepeno žanrovski da se profiliše standardizovanjem Philly zvuka koji je izrazito producerski orijentisan medij, a konstruiše ga ekipa okupljena oko etikete Philadelphia International Records, u kojoj pored produkcijskog dueta Gumble & Huff rade i Thom Bell, producent koji je prvi uveo simfonijske aranžmane s obiljem gudača i duvača radeći za Delfonics, i vibrafonista Vincent Montana Jr., koji će potom preći u njujorški Salsoul i patentirati kombinaciju latino udaraljki i Philly gudača na čvrstoj osnovi 4/4 soul/funk basa i bubnja. Do polovine sedamdesetih Philadelphia i Salsoul izdanja definišu klasičan disco zvuk, u čemu ih prate Prelude i West End.

317 Među DJ-evima koji su muzičkim ukusom, stilom, čitanjem publike i tehnikom izgradili scenu ističu se Grosso, Tom Moulton, Tee Scot, Walter Gibbons, Francois Kevorkian, Frankie Knuckles, Larry Levan. Većina njih radi i remikse i u manjoj ili većoj meri ulazi u produkciju, jer je izdavačima stalo da svoju muziku ponude i u klupskim verzijama (do 1975. u Americi već radi oko 2000 diskoteka), a namenska produkcija specijalizovana za potrebe kluba razvija se paralelno s rudimentarnim DJ tehnikama, kao njihov nastavak studijskim sredstvima. Disco EP pravi se s idejom da bude upotrebljen u setu, u okviru celovečernjeg miksa kojim se od ploča i njihovih delova sastavlja jedna celovečernja "stvar". Recikliranjem disco muzike u garage i house to postaje groove koji nikada ne staje i nikada ne prestaje da se menja. Prvi DJ koji će svojim veštinama miksovanja zaslužiti izdavanje seta na vinilu bio je Larry Levan, legendarni resident DJ kluba Paradise Garage od 1976. godine, poznat po nenadmašnim veštinama DJ dramaturgije i manipulisanja očekivanjima publike, ali i po ekscesima kao što je puštanje iste ploče i po ceo sat. S naglom popularizacijom i širenjem na druge žanrove posle *Groznice subotnje večeri*, mainstream disco će se sve češće svoditi na formulaičku i sasvim nezanimljivu produkciju, da bi do 1980 i zvanično bio proglašen mrtvim. Njujorška varijanta podzemne plesne muzika preživeće u rukama ljudi kao što je Larry Levan, po čijem klubu dobija ime i vrsta danas poznata kao garage, rezervat tradicionalne muzikalnosti u post-techno klupskoj muzici.

## NJUJORK II

*... the whole chemistry of that came from Jamaica... I was born in Jamaica and I was listening to American music in Jamaica... My favorite artist was James Brown. That's who inspired me... When I came over here, I just put it in the American style and a perspective for them to dance to it. In Jamaica all you needed was a*

*drum and bass. So what I did here was go right to the 'yoke'. I cut off all anticipation and played the beats. I'd find out where the break in the record was at and prolong it and people would love it. So I was giving them their own taste and beat percussion-wise... cause my music is all about heavy bass...*

Kool DJ Herc

Većina svedoka se slaže da je prvi čovek koji je upotrebio dve iste ploče da bi sa dva gramofona više puta ponavljao omiljeni break bio Kool DJ Herc, Jamajčanin koji je u Njujork dospeo 1967. godine, još u tinejdžerskom uzrastu. Ulična verzija matine disco kluba koju Kool DJ Herc<sup>28</sup> praktikuje u Bronksu, po ugledu na jamajkanski sound system, postavlja temelje onoga što će s odmicanjem sedamdesetih izrasti u hip-hop, b-boy kulturu uličnog kredibiliteta.<sup>29</sup> Proto hip-hop gotovo da nema dodira s prvobitnom disco scenom, mada polaze od sličnih muzičkih korena i dele isto vreme i prostor, prvenstveno zato što je disco u ranoj fazi obeležen kao gay zabava (zbog čega i izvorni house i techno ostaju marginalizovani u svojoj postojbini i počinju da izlaze u javnost tek u svojim evropskim varijantama). U daljoj evoluciji, u istraživanju rada na gramofnima, disco i hip-hop su i muzički različito usmereni. Za razliku od disco DJ-a koji je u miksovanju koncentrisan na groove efekat, beskonačno i bešavno ponavljanje istog osnovnog ritma (što će biti moguće tek nakon uvođenja pitch kontrola na gramofonu koje povećavaju i smanjuju broj obrtaja i tako ujednačavaju tempo), hip-hop DJ se koncentriše na break, koji Grandmaster Flash pragmatično definiše kao "najbolje parče muzike na ploči", ono što publika čeka (obično ritmička fraza). Hip-hop je izolovao break i učinio ga portabilnim.

318

Slobodnijim pristupom gramofonima hip-hop otkriva u njima funkcije semplera, sekvencera, ritam mašine, novog muzičkog instrumenta, i razvija repertoar tehnika zvučne montaže koje će karakterisati hip-hop produkciju i kada se ona preseli u studio. Sa pojavom hip-hopa potrošnja muzike i doslovno postaje proizvodnja. "Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel", u režiji Grandmastera Flasha, iz 1981. godine, prvi je primer manipulacije pločama i gramofonima objavljen na vinilu. Grandmaster Flash, jedan od ranih sledbenika Kool DJ Herca, radi uživo na tri gramofona (u studiju), i uspeva da stvar privede kraju bez greške u četvrtom pokušaju. Ovaj manifest hip-hop mik-

---

28 Ako vas zanima šta je Kool Herc imao u torbi: "Give It Up Or Turnit A Loose (In The Jungle Groove Remix)" – James Brown, "Get Into Something" – The Isley Brothers, "Melting Pot" – Booker T. & The M.G.'s, "Listen To Me" – Baby Huey, "Scorpio" – Dennis Coffey & The Detroit Guitar Band, "It's Just Begun" – The Jimmy Castor Bunch, "Apache" – Incredible Bongo Band, "Hum Along And Dance" – The Jackson Five, "Love The Life You Live" – Black Heat, "Theme From S.W.A.T." – Rhythm Heritage...

29 "B" u b-boy može se čitati kao break, beat ili Bronks.

sologije ne samo da uspješno kombinuje nekih desetak, prilično raznovrsnih ploča u sedmominutni zvučni kolaž nego pri tom i čvrsto stoji na zadatom ritmu. Uključujući naknadno ritam mašinu u svoju postavku Grandmaster Flash ukazuje na budućnost hip-hop produkcije, koja će rad sa ritam mašinama, semplerima i sekvencerima, kad finansije to dozvole, razviti u ozbiljnu nauku. Gramofoni i vinil ostaće u drugom planu, da bi bili korišćeni prvenstveno za efekte ili kao zvučna baza istorijskih formi crne i svake druge muzike, u sastavljanju onoga u šta je hip-hop do danas izrastao.<sup>30</sup>

Kool DJ Herc doneo je sa Jamajke i toasting, običaj da DJ komunicira sa publikom preko onoga što se pušta sa gramofona, ili uz to, inspirisan već izumrlim sličnim običajima na američkom R&B radiju, što će u Njujorku oživeti rimovane dijaloške verbalne igre iz repertoara crnog engleskog (dissing, dozens, signifying) i, ukrštanjem s onim što već rade Last Poets, do rođenja MC-a. Uz DJ-ing, grafitti art i kompetitivne forme plesa kao što je breakdancing, rap je četvrti stub hip-hopa, koji će ubrzo sve drugo potisnuti u drugi plan.

## ČIKAGO

319

*It was predominantly black, predominantly gay. Very soulful, very spiritual. For most of the people that went there it was church for them. It only happened one day a week: Saturday night, Sunday morning, Sunday afternoon.*

Frankie Knuckles

*So Spanky took me to the Music Box – he had to sneak me in, because I was under-age at the time. The whole experience was weird, because the Music Box was situated at the bottom of this car park in downtown Chicago, So we were driving underground, down the levels, and at that time of night the whole place was dead. Until we got to the lowest level. Then there were all these cars with their trunks open and radios blasting, and kids dancing all over the place. Then we saw this big, mega-long line leading up to the entrance of the club and I was like, "Wow! It's like different world down here." First of all I was just hearing tracks when we got in there, like Mr Fingers kind of stuff, and I was really getting into it. Then they started playing the classics. And it just hit me that I loved this kind of music. I was getting this feeling, like goose bumps.*

---

<sup>30</sup> Korišćenje gramofona i DJ-ing u ključu Grandmastera Flasha ipak opstaju i nastavljaju razvoj u ono što se danas skupno određuje kao "turntablism". Kako u hip-hopu, tako i izvan njega. Od Flashovog protežeza i izumitelja scratchinga, Grand Wizarda Theodora, preko onoga što rade Q-Bert, Coldcut, DJ Shadow i Kid Koala, do odmaklih eksperimenata u režiji likova kao što su DJ Spooky, Christian Marclay i Otomo Yoshihide, koji je prošle godine na Ring Ringu demonstrirao i rad na gramofonima bez vinila.

*I'd never felt that listening to music before. And by now, everyone around me was getting real hyped, shouting Ron Hardy's name, and he'd be working the records, taking the bass out and stuff. I'd never heard anyone do that before. I didn't know what was going on. And when the bass came back in, I was like, "Aw, hell!" I felt like I was being baptised.*

DJ Pierre

Kada je Larry Levan je 1977. odbio ponudu da napusti Paradise Garage i pređe u Čikago, u lokalni klub po imenu Warehouse, mesto resident DJ-a u njemu dobio je Frankie Knuckles, Levanov prijatelj i drag kolega još od početka sedamdesetih, kada su delili posao u njujorskom klubu Continental Baths. Čikago 1977. Knuckles opisuje kao grad kojim dominiraju mesta za piće opremljena džuboksom, sa tek dva ili tri kluba u kojima DJ pušta muziku. Pločama donetim iz Njujorka počinje da gradi osoben stil i scenu, prilagođene lokalnoj publici koja je generalno mlađa i ne tako dobro situirana kao ona u Levanovom klubu. Warehouse publika preferira siroviji zvuk, nešto brži tempo i evropski elektronski disco kojim dominiraju ritam mašine. Da bi isporučio svoje viđenje onoga što publici treba, Knuckles se rano u karijeri okreće domaćoj radinosti i udaljava se od njujorskih predložaka u pravcu onoga što će po njegovom klubu dobiti ime house. Za te svrhe ubacuje u DJ kabinu magnetofon, pretvara je u minijturni studio u kojem slobodno secka i lepi snimke i daje im novi život u skladu sa sopstvenom muzičkom vizijom. Početkom osamdesetih u postavku uključuje i ritam mašinu, oko čijeg bas bubnja organizuje svoj miks.

320

Važan uticaj su evropski uzori u stilu koji u Minhenu razrađuje Giorgio Moroder. Kako Simon Reynolds primećuje, Moroder polaže pravo na bar tri ključne inovacije kojima disco evoluiru u house: megamiks, po ugledu na "Love to Love You Baby" iz 1975. godine, snimak epskog trajanja od 17 minuta, zatim "four to the floor", za evropsku publiku pojednostavljen funk ritam sveden na ravnomerno naglašen 4/4 puls, koji će omogućiti beat-mixing u obliku u kojem se ovaj danas praktikuje, i konačno "I Feel Love", minhensku kreaciju gotovo isključivo elektronski generisane plesne muzike iz 1977. Na *I Remember Yesterday*, konceptualnom albumu koji sadrži posvete raznim muzičkim formama iz prošlosti, "I Feel Love" predstavlja Moroderovo viđenje muzike budućnosti, kojim se najdirektnije najavljuje događanje bez ostatka sintetizovanog zvuka koji će osvojiti svet desetak godina kasnije. Uz revidiranje repertoara dozvoljenih zvukova Moroder revolucionise i sam "song" format, ukida njegove uobičajene refrene, mostove i prelaze, i promovise mikrorepetitivni "track".

Sa padom cena elektronskih sprava početkom osamdesetih, ritam mašine i sintisajzeri dospevaju u ruke redovnih posetilaca klubova u kojima rade Frankie Knuckles i Ron Hardy, njegov lokalni rival, i oni ulaze u garažnu produkciju s idejom da naprave muziku kakvu bi trebalo puštati u klubovima u kojima provode vreme. Deprofesionalizacija muzike i ulazak studija u spavaće sobe, njegova linijska integracija sa kućnim aparatima za pravljenje

muzike i minimalni zvuk ranih snimaka, organizacija autonomne klupske/produkcijske scene, insistiranje na tehnologiji sinteze (nasuprot njujorškom preferiranju odsviranog ili semplovanog), sve je počelo u Čikagu (i Detroitu). Konačni rezultat je premeštanje težište takozvanog kreativnog procesa u domen onoga što je nekada bilo zaštićeno područje post-produkcije i zvučne inženjerije, ovog puta u domaćoj radinosti, čime se premošćuje usko grlo klasičnog studija koji je oduvek bio leglo muzičkog i produkcijskog konzervativizma i preuzima kontrola u sektoru koji je za novu muziku određujući. Uspeh prvih kućnih snimaka u Čikagu, u početku puštanih sa traka i kasete, aktiviraće prve house etikete, Trax, 1983. godine. Akteri ove scene relativno kratkog veka ostaju anonimni kod kuće, ali efekat koji njihov rad ima u Evropi i njegov uticaj na dalji razvoj muzike teško je preceniti.

## DETROIT

*It's like George Clinton and Kraftwerk are stuck in an elevator with only a sequencer to keep them company.*  
Derrick May

*Techno music is actually something that you can't imagine. If you hear something that you'd never expect to hear, that's Techno.*

321

Jeff Mills

Nakon prelaska Atlantika i nadletanja Njujorka u electro fazi ("Planet Rock"), čiji će se stanovnici ubrzo vratiti svojim funk, disco i latino arhivama, Kraftwerk se konačno prizemljio u Detroitu, gde će Carl Craig dati istorijski komentar: "They're so stiff, they're funky", što bi otprilike značilo "Toliko su beli, da su crni". Teren je pripremila Belleville trojka na čelu sa Juanom Atkinsom, koji je bubnjeve i gitaru zamenio za sintisajzer kada je kao srednjoškolac čuo "Flashlight", jednu od prvih Parliament produkcija kojima dominiraju sintetizovani vanzemaljski zvuci. Njegov muzički instruktor bio je vijetnamski veteran koji se predstavljao kao 3070 (umesto da uzme muslimansko ime ili doda neko slovo abecede, kao svi normalni crnci). Njegovi prvi učenici su Derrick May i Kevin Saunderson, jezgro prvog od nekoliko techno talasa.

Za razliku od konkurenata u Njujorku i Čikagu, prvi akteri detroitske scene u muziku ne ulaze posredstvom kluba, već skupnim preslušavanjem vrlo raznovrsnih ploča i beskrajnim raspravama o onome što su njihovi autori mogli imati u glavi kada su ih pravili. Temeljna teorijska priprema ostaće neka vrsta običaja među misterioznim detroitskim autorskim timovima kao što su Underground Resistance i Drexciya. Kao pripadnici crne srednje klase, koja u Detroitu ima najdužu tradiciju u Americi, techno tinejdžeri svoj futurizam zasnivaju na evropskim modnim časopisima, *Blade Runneru* i *Tof-*

fleru ("techno rebels") kao vrhovnim autoritetima, dok svojim muzičkim ukusima razvijaju kult Evrope kojim se distanciraju od omladine iz geta. Za razliku od Čikaga, gde se dijalog s Evropom uglavnom manifestuje kao sukobljavanje soul/funk tradicije i Moroderove doktrine, u Detroitu se Evropa vidi prvenstveno kao electro-pop prve polovine osamdesetih i, nadalje, Kraftwerk. Naravno, nije im bilo potrebno mnogo vremena da shvate da jednoristi engleski electro-pop ansambli ipak ne znaju šta rade i nemaju predstavu o istorijskoj misiji koje su se dohvatili. Što će ih ohrabriti u nameri da to sami demonstriraju.

Kao model poslužila je scena u ne tako dalekom Čikagu, gde je često boravio Derrick May, i tamo navodno odneo prvu ritam mašinu koju je koristio Frankie Knuckles. Detroitaska trojka napraviće DJ tim Deep Space upravo s idejom da kod kuće organizuje nešto slično onome što se dešava u Čikagu, da bi za svoje kućne snimke uskoro osnovali i prve techno etikete, Transmat i Metroplex, čime počinje proces kojim će detroitski techno konačno odneti titulu klupske forme koja je svojom širinom i slobodnim pristupom tehnologiji i tradiciji prva izvela DJ kulturu iz klubova i tako najtemeljnije izmenila svet muzike, crne i bele, popularne i nepopularne. Domaće produkcije u dva grada javljaju se u približno isto vreme i zajedno izlaze u svet, inicijalno u Englesku, Holandiju i Nemačku, gde će se diversifikovati u transnacionalnu konfederaciju ekstremno šarolikih subžanrova, minijaturnih etiketa i događaja, kriptičnih imena, alternativnih identiteta, podzemnih industrija i utopijskih preduzeća, koja sve uzuse muzičkog establišmenta postavlja naglavce i predaje muziku sopstvenim razlozima. Na putu od electro-popa do eksperimentalne elektronike, Detroit, postojbina Motowna i Westbounda, crni grad u raspadanju, u kojem su nekada zajedno nastupali Sun Ra i MC5, ušao je u istoriju kao mesto na kojem je čovek konačno ovladao tehnologijom. Mašine nikada nisu zvučale tako lirično, egzaltirano, melanholično, poremećeno, spiritualno, seksi, manično, opušteno, inteligentno, nedokučivo. Funk je teleportovan u budućnost.

322

### "EVERYBODY KNOWS WE ROCK THE MOST"

*Well out of that now, into this – sounds of the Lucky Spin, believer! Along with the MC OC, along with the full studio crew. Lively business! Shout going out to Rattle, you know the koo. Cooked food, love it to the bone! To the marrow! Normality, believe! L-I-V-E and direct to the koo. Are you ready, wind-your-waist crew? And those who's driving around Don-land North East South and West, we've got you locked!!! 10.57, get on the case, for the hardcore, hardcore bass. For ya face – 100 per cent bass! All right, red-eye crew, you know the koo. Going out to you, wind-your-waist crew... and all those who's l-l-l-lickin' it in Don-land in their cars, driving about Don-land, the Don-ites and Don-'eads. Do-it-like-this!*

MC OC

Ostalo je istorija. U leto 1987. nije bilo moguće proći Londonom a da se bar pet puta ne čuje "Jack Your Body", što je bio prvi znak da sa popularnom muzikom počinje da se događa nešto zaista neobično, mada su na top ten listi u isto vreme bili Ben E. King i Percy Sledge, sa skoro trideset godina starim snimcima. Efekat retardirano svedenog čikaškog zvuka nije bio neprijatan. Naročito posle electro-funka i nepoznate crne muzike na umiksovanim kasetama koje su se prodavale na pijačnim tezgama. U isto vreme, na Electric Avenue u Brikstonu, vazdušni pritisak remetile su vibracije iz bas kutija veličine frižidera izbačenih pred prodavnice ploča sa zastrašujuće širokim izborom jamajkanskih i lokalnih reggae veličina čija mi imena u to vreme nisu mnogo značila. Domaća scena nije obećavala. Velika stvar u engleskoj muzičkoj štampi bili su hip-hop i Public Enemy, koji će uskoro dva puta zaredom imati album godine. Neko je u novinama komentarisao da nove britanske generacije, izgleda, nisu u stanju da proizvedu omladinsku kulturu dostojnu svojih predaka. Iza ćoška je čekala nulta godina, 1988. Povratak onome što je na početku muzike – komunikacija, san o zajednici, zamišljanje nezamislivog.

#### LITERATURA:

Milorad Rajčević, *Iz žarke Afrike*, Beograd, 1925.

Steve Barrow, Peter Dalton, *Reggae: The Rough Guide*, The Rough Guides, London, 1997.

Marshall W. Stearns, *The Story Of Jazz*, Oxford University Press, New York, 1956.

John F. Szwed, *Space is The Place: The Life and Times of Sun Ra*, Pantheon Books, New York, 1997.

Brian Eno, *Žaobilazne strategije*, SIC, Beograd, 1986.

Dick Hebdige, *Cut'n'Mix: Culture, Identity and Caribbean Music*, Routledge, London/New York, 1994.

Jeremy Gilbert, Ewan Pearson, *Discographies: Dance Music, Culture and the Politics of Sound*, Routledge, London/New York, 1999.

*Living Through Pop*, Andrew Blake (ed.), Routledge, London/New York, 1999.

David Toop, *Ocean of Sound*, Serpent's Tail, London, 1995.

Matthew Collin, *Altered States: The Story of Ecstasy Culture and Acid House*, Serpent's Tail, London, 1997.

Simon Reynolds, *Energy Flash: A Journey Through Rave Music and Dance Culture*, Picador, London, 1998.

*The Clubcultures Reader: Reading in Popular Cultural Studies*, Steve Readhead (ed.), Blackwell Publishers, Oxford, 1997.

*The Wire: Adventures in Modern Music*

[www.wire.co.uk](http://www.wire.co.uk)