
“DRAGULJI DONETI IZ ROPSTVA”: CRNA MUZIKA I POLITIKA AUTENTIČNOSTI

PAUL GILROY

Moja nacionalnost je stvarnost.
Kool G Rap

Od polovine devetnaestog veka, naglašavanjem nacionalnih karakteristika, narodna muzika sve više postaje politička ideologija i posmatra se kao nešto što predstavlja naciju i svuda potvrđuje nacionalni princip... Muzika, ipak, više nego bilo koji drugi umetnički medijum, izražava i antinomije nacionalnog principa.
T. V. Adorno

U savremenim debatama o modernosti i njenom mogućem pomračenju, kojima smo se bavili u prethodnom poglavlju,* muzika uglavnom biva ostavljena po strani. To je neobično budući da je moderna diferencijacija istinitog, dobrog i lepog direktno izvedena u transformaciji javne upotrebe kulture uopšte i sve većem javnom značaju svih vrsta muzike.[†] Izneo sam stav da su kritike modernosti koje je artikulisao sled generacija crnih intelektualaca zasnivale svoje rizomorfne sisteme propagacije u stalnoj blizini neizrecivih užasa iskustva ropstva. Izneo sam i mišljenje da je ova kritika animirana dubokim osećanjem postojanja saučesničkog odnosa između rasnog terora i razuma. Rezultirajuća ambivalentnost u pristupanju modernosti konstituše neke od najdistinktivnijih sila koje oblikuju političku kulturu crnog Atlantika. U nastavku ćemo ovaj argument razviti u nešto drugačijem smeru, istražujući neke od načina na koje je blizina neiskazivim užasima ropstva održavana u životu – i s pažnjom negovana – ritualizovanim, društvenim formama. Ovim izlaganjem započinjemo zaokret koji ćemo dalje razviti u četvrtom poglavlju, u kojem se moj interes za crne reakcije na modernost proširuje interesom za razvoj crnih modernizama.

U raspravi o ovim modernizmima pitanje rasnog terora uvek ostaje u vidnom polju, jer je imaginativna blizina užasu njihovo inauguralno iskustvo. Taj fokus donekle biva izoštren prelaskom iz robovlasničkog društva u doba imperijalizma. Mada neizrecivi, ovi užasi nisu bili neizrazivi, a moj osnovni zadatak ovde jeste da istražim način na koji rezidualni tragovi njihovog neizbežno bolnog izražavanja još učestvuju u istorijskim seća-

* Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, 1993 (III poglavlje).

† Andrew Bowie, *Aesthetics and Subjectivity*, Manchester University Press, Manchester, 1990, str. 68.

njima upisanim i uključenim u nestabilno jezgro afro-američkog kulturnog stvaranja. Razmišljanje o primarnom predmetu ovog poglavlja – crnoj muzici – zahteva reorijentaciju prema fatičkom i neiskazivom.

Raspravom o muzici i pratećim društvenim relacijama želim da rasvetlim neke od distinktivnih atributa crnih kulturnih oblika koji su jednako moderni i modernistički. Moderni, zato što su obeleženi svojim hibridnim, kreolskim poreklom na Zapadu, zato što su se borili da se oslobode statusa robe i one pozicije unutar kulturnih industrija koju ovaj status određuje, te zato što ih stvaraju umetnici čije je razumevanje sopstvene pozicije u odnosu na rasnu grupu i uloge umetnosti u posredovanju između individualne kreativnosti i društvene dinamike oblikovano shvatanjem umetničke prakse kao autonomnog domena koji je, uz izvestan otpor, ili sasvim spremno, odvojen od sveta svakodnevnog života.

Ekspresivne kulturne forme otuda jesu zapadne i moderne, ali one nisu samo to. Želeo bih da pokažem da, kao i u slučaju filozofske kritike kojom smo se bavili u drugom poglavlju, njihova posebna moć proističe iz dvojnosti, njihove nestabilne pozicije istovremeno unutar i izvan konvencija, pretpostavki i estetskih pravila koja izdvajaju i periodizuju modernost. Ove muzičke forme i interkulturalne konverzacije u kojima one učestvuju dinamički osporavaju hegelijanski stav da su mišljenje i refleksija nadmašili umetnost i da umetnost postavljena nasuprot filozofiji predstavlja naj-

niži, samo čulni oblik izmirenja između prirode i konačne stvarnosti.² Tvrdooglava modernost ovih crnih muzičkih formi zahtevala bi reorganizaciju Hegelove moderne hijerarhije kulturnih postignuća. Moglo bi se, na primer, tvrditi da muzika zavređuje viši status zbog svoje sposobnosti da izrazi direktnu sliku volje robova.

Antimodernost ovih formi, kao i njihova anteriornost, javlja se pod maskom predmodernosti koja se istovremeno aktivno iznova zamišlja u sadašnjosti i periodično emituje elokventnim pulsevima iz prošlosti. Ona ne pokušava samo da promeni odnos ovih kulturnih formi prema novoj, autonomnoj filozofiji i nauci već i da pobije kategorije na kojima relativno vrednovanje ovih razdvojenih domena počiva i tako transformiše odnos između proizvodnje i upotrebe umetnosti, između svakodnevnog sveta i projekta rasne emancipacije.

Topos neizgovorivosti, proizveden robovskim iskustvima užasa i često upotrebljavan u devetnaestovekovnim ocenama muzike robova, nosi i druge značajne implikacije. On bi se mogao upotrebiti i za svrhu dovođenja u pitanje privilegovanih koncepcija jezika i pisma kao primarnih izraza ljudske svesti. Snaga i značaj muzike unutar crnog Atlantika rastu u obrnutoj proporciji prema ograničenim izražajnim moćima jezika. Ne treba zaboraviti da je robovima često uz pretnju smrću uskraćivan pristup pismenosti i da su kulturne mogućnosti koje su mogle poslužiti kao surogat za individualnu autonomiju uskraćenu životom na plantažama bile

342

² Ove stavove nalazimo i kod Richarda Wrighta kad insistira na tome da je blues samo senzualizovana patnja.

malobrojne. Muzika postaje presudna u trenutku kada se lingvistička i semantička neodređenost/polifonija uključuju u trajuću bitku između gospodara, gospodarica i robova. Ovaj izrazito moderan konflikt bio je proizvod okolnosti pod kojima je jezik izgubio nešto od svoje referencijalnosti i privilegovanog odnosa prema pojmovima.³ Frederick Douglas postavlja ovo pitanje u svom narativu govoreći o nadzorniku Goreu, koji ilustruje odnos između racionalizma robovlasničkog sistema i njegovog užasa i varvarstva:

Gospodin Gore bio je ozbiljan čovek. Mada mlad, nije se šalio, niti govorio smešne stvari i samo retko se smejao. Njegove reči bile su u savršenom skladu sa njegovim izgledom, a njegov izgled u savršenom skladu sa rečima. Nadzornici se ponekad šale, čak i sa robovima; ali ne i gospodin Gore. Progovarao je samo da bi naredivao, i naredivao da bi bio poslušan; stedeo je reči, ali ne i bič, i nikada nije rešavao rečima ono što se moglo rešiti bičem... Njegovo divljačko varvarstvo nadilazila je samo potpuna hladnoća sa kojom je robovima pod svojom komandom činio najstrašnije i najvarvarskije stvari.⁴

Ispitati mesto muzike u svetu crnog Atlantika znači ispitati samorazumevanje artikulisano među muzičarima koji je proizvode, simboličku upotrebu muzike među drugim crnim umetnicima i piscima, i društvene relacije koje proizvode i reprodukuju jedinstvenu ekspresivnu kulturu u kojoj muzika predstavlja ne samo centralni već i utemeljujući element. Predložio bih da se mogućem zajedništvu postrobovskih, crnih kulturnih formi pristupi preko nekoliko povezanih problema koji se sažimaju u analizi crnih muzika i društvenih relacija na kojima one počivaju. Naročito koristan put u ovom smeru otvaraju nam osobeni obrasci upotrebe jezika koji karakterišu suprotstavljene populacije moderne, zapadne, afričke dijaspore.⁵ Usmeni karakter kulturnog okruženja u kojem se muzike u dijaspori razvijaju pretpostavlja osoben odnos prema telu – što je ideja koju sa pravom merom nestrpljenja izražava Glissant: “Ne govorimo ništa novo kad kažemo da za nas muzika, gest i ples predstavljaju oblike komunikacije, jednako važne kao i dar govora. To je način na koji smo po prvi put uspeali da napustimo plantažu: estetske forme u našoj kulturi moraju biti oblikovane od ovih usmenih struktura.”⁶

3 "Granica između klasicizma i modernosti... definitivno je prekoračena kada su reči prestale da se ukrštaju s reprezentacijama i obezbeđuju spontanu mrežu znanja stvari." Michel Foucault, *The Order of Things*, Tavistock, London, 1974, str. 304.

4 Frederick Douglas, *Narrative of the Life of Frederick Douglas, an American Slave, Written by Himself*, Harvard University Press, Cambridge, 1960, str. 46.

5 St. Clair Drake, *Black Folks Here and There, Afro-American Culture and Society Monograph Series No. 7*, University of California, Los Angeles, 1987.

6 Edouard Glissant, *Caribbean Discourse*, prev. J. Michael Dash, University of Virginia Press, Charlottesville, 1989, str. 248; John Baugh, *Black Secret Speech*, University of Texas Press, Austin, 1983.

Osobena kineza postrobovskih populacija bila je proizvod ovih brutalnih istorijskih okolnosti. Mada se češće postavlja analizom sportova, atletskih disciplina i plesa, ona bi trebalo direktno da doprinese razumevanju tradicija izvođenja koje nastavljaju da karakterišu produkciju i recepciju muzika u dijaspori. U analizi crnih kulturnih formi ova orijentacija na specifičnu dinamiku izvođenja ima širi značaj nego što se to do sada pretpostavljalo. Njene prednosti su evidentne kad se ona upoređi sa pristupima crnoj kulturi koji počivaju isključivo na tekstualnosti i narativu, pre nego na dramaturgiji, iskazu i gestu – pre– i antidiskurzivnim elementima crne metakomunikacije.

Svaka od ovih oblasti zaslužuje detaljan i zaseban tretman.⁷ Sve su konfigurisane svojim složenim i višestrukim poreklima u mešanju afričkih i drugih kulturnih formi, koje se ponekad naziva kreolizacijom. Ipak, ono što me u ovom poglavlju najviše zanima nisu toliko formalni atributi ovih sinkretičkih ekspresivnih kultura koliko način na koji se mogu donositi kritički, ocenjivački, aksiološki, (anti)estetski sudovi o njima, i mesto koje u tim sudovima zauzimaju etnicitet i autentičnost. Koji se osobeni analitički problemi javljaju ako se neki stil, žanr ili određeni način izvođenja muzike identifikuje kao izraz apsolutne suštine zajednice koja ga je proizvela? Kakve se kontradikcije javljaju transmisijom i adaptacijom ovog kul-

turnog izraza kod drugih populacija u dijaspori i kako se one razrešavaju? Kako se ovo izmeštanje između hemisfera i globalna diseminacija crne muzike reflektuju u lokalizovanim tradicijama kritičkog pisanja i, kada se ova muzika jednom prepozna kao svetski fenomen, kakva se vrednost pripisuje njenim poreklima, naročito ako se ona nađu u opreci prema daljim mutacijama proizvedenim nasumičnim kružnim i fraktalnim putanjama? Tamo gde se muzika posmatra kao emblematična i konstituišuća za rasnu razliku, a ne samo kao asociirana sa njom, kako se muzika koristi u specifikovanju opštih pitanja koja se tiču problema rasne autentičnosti i proističućeg samoidentiteta etničke grupe? Razmišljanje o muzici – nereprezentacijskoj, nekoneptualnoj formi – upućuje nas na aspekte ovaploćenog subjektiviteta koji se ne mogu svoditi na kognitivno i etičko. Ova pitanja su takođe korisna u pokušajima da se lociraju osobene estetske komponente u crnoj komunikaciji.

Izgrađene tradicije muzičkog izraza kojima se ovde bavimo jednako su značajne za proučavanje crne dijaspore i modernosti jer podržavaju formaciju osobene, često propovedničke kaste organskih intelektualaca⁸ čija nam iskustva omogućuju neobično jasan fokus na krizu modernosti i modernih vrednosti. To su često intelektualci u gramšijevskom smislu, oni koji operišu lišeni pogodnosti koje proističu bilo iz veza sa modernom državom ili bez-

7 Robert Farris Thompson, *Flash of the Spirit*, Vantage Press, New York, 1983, i "Kongo Influences on African-American Artistic Culture", u J. H. Holloway, ur., *Africanisms in American Culture*, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis, 1990.

8 bell hooks i Cornel West, *Breaking Bread*, South End Press, Boston, 1991.

bednih institucionalnih pozicija unutar kulturnih industrija. Oni često nastupaju u uloga-
ma koje izmiču mogućnosti kategorizovanja u
praksu zakonodavca ili tumača i umesto toga
napreduju kao privremeni čuvari osobenog i
borbenog kulturnog senzibiliteta koji takođe
funkcioniše kao politički i filozofski resurs. Ne-
zaustavljivi ritmovi nekada zabranjenih bub-
njeva još se mogu čuti u njihovom delu. Njihove
karakteristične sinkope nastavljaju da oživlja-
vaju osnovne želje – da budemo slobodni i da
budemo ono što jesmo – koje se otkrivaju u je-
dinstvenom kontrakulturnom vezivanju tela i
muzike. Muzika, iznuđeni poklon, koji je na-
vodno pružio kompenzaciju robovima ne samo
za izgnanstvo iz višeznačnih nasleđa praktičnog
uma već i za njihovo potpuno isključenje iz mo-
dernog političkog društva, razvijana je tako da
pruži usavršeni modus komunikacije s one stra-
ne ograničenih moći reči – izgovorenih ili na-
pisanih.

U svetlu njihovog porekla u naj-
modernijim društvenim odnosima s kraja
osamnaestog veka, paradoks je da etnocentrični
estetički stavovi modernosti potiskuju ove mu-
zičke kreacije na područje ideje primitivnog,
koja je imanentna konsolidaciji naučnog rasi-
zma. Kreatori ove muzikom obeležene supkul-
ture i kontramocii možda se najpreciznije mogu
opisati kao babice, što je primeren opis na tragu
provokativnih referenci Julie Kristeve na "femi-

nizaciju" etičkih osnova sa kojih je moguća disi-
dentska politička akcija.⁹ Oni brane svoj prostor
na socijalnom stožeru atavističke prirode i raci-
onalne kulture. Želim da podržim ideju da sub-
verzivni proizvođači i potrošači muzike predsta-
vljaju drugačiju vrstu intelektualaca, između
ostalog i zato što njihov samoidentitet i njihova
praksa kulturne politike ostaju izvan dijalektike
sažaljenja i krivice koja je, naročito među potla-
ćenim narodima, tako često određivala odnos
između pismene elite i masa koje ostaju izvan
pismenosti. Takođe želim da postavim pitanje
da li bi za crnu kulturnu teoriju uključivanje ili
čak prihvatanje ovog posredovanog, taktičkog
odnosa prema nepredstavljivom, pre-racional-
nom, i uzvišenom moglo predstavljati opasnost.
Ova pitanja postala su politički odlučujuća jer su
ove kulturne forme kolonizovale interese kul-
turne industrije u korist ne samo stanovništva
crnog Atlantika već i siromašnih, eksploatisanih
i potlačenih širom sveta.

Tekuća debata o modernosti kon-
centriše se ili oko problematičnih odnosa iz-
među politike i estetike ili oko pitanja nauke i
njenih veza sa praksom dominacije.¹⁰ Malo-
brojne su debate koje operišu na interfejsu na-
uke i estetike, kao neophodnom polazištu sa-
vremenog kulturnog izraza, i digitalne tehnolo-
gije njegove socijalne diseminacije i reproduk-
cije. Ove debate oko modernosti konvencional-
no definišu političku instancu modernog dru-

9 Kristevu bismo mogli pratiti i u ideji da stanje izbegništva koje delimično definiše iskustvo
ovih umetnika takođe učestvuje u njihovom iskustvu disidentstva. "A New Type of Intelec-
tual: The Dissident", u Toril Moi, ur., *The Kristeva Reader*, Basil Blackwell, Oxford, 1986.

10 Robert Proctor, *Value-Free Science? Purity and Power in Modern Knowledge*, Harvard University
Press, Cambridge, 1991; Donna Haraway, "Manifesto for Cyborgs", u Linda Nicholson,
ur., *Feminism/Postmodernism*, Routledge, New York/London, 1990.

štenog totaliteta kroz nejasnu invokaciju postignuća buržoaske demokratije. Diskretna predstava estetike, prema kojoj se onda vrednuje samoodržavajući politički domen, konstruisana je idejom i ideologijom teksta kao modusa komunikacijske prakse koji obezbeđuje model za sve druge oblike kognitivne razmene i duštvne interakcije. Podstaknute poststrukturalističkim kritikama metafizike prisustva, savremene debate napuštaju navođenje jezika kao fundamentalne analogije za razumevanje svih praksi signifikacije i prelaze na poziciju na kojoj se tekstualnost (naročito kada se otvori konceptom razlike) širi i stapa sa totalitetom. Obraćanje pažnje na strukture osećanja u osnovi crnih ekspresivnih kultura može pokazati na koji način ova kritika ostaje nekompletna. Ona je blokirana invokacijom sveobuhvatne tekstualnosti. Tekstualnost postaje sredstvo kojim se zaobilazi problem ljudskog učešća, sredstvo kojim se specifikuje smrt (fragmentacijom) subjekta i, u istom manevru, ustoličuje književni kritičar/ka kao gospodarica ili gospodar domena kreativne ljudske komunikacije.

Uz rizik da zazvučim ezoterično, pokušaću da pokažem da istorija i praksa crne muzike ukazuju na drugačije mogućnosti i generišu drugačije plauzibilne modele. Bez obzira na to da li će nas uputiti na šire kulturne procese, ova zanemarena istorija zavređuje da bude rekonstruisana. Ipak, nameravam da pokažem da buržoaska demokratija pod uljudnom metropolitanskom maskom s kojom je nastupila u osvit javne sfere ne bi trebalo da služi kao ideal za sve moderne političke procese. Drugo, želim da preispitam interes za probleme lepote,

ukusa i umetničkog suda na način koji će omogućiti da rasprava ne bude ograničena idejom nekontrolisane, invazivne tekstualnosti. Prebacivanje istorije pravljenja crne muzike u prvi plan podržava obe navedene ideje. Ono takođe zahteva drugačiji registar analitičkih pojmova. Ovaj zahtev je pojačan potrebom da se da smisao muzičkim nastupima u kojima se identitet prolazno doživljava na najintenzivnije načine i ponekad socijalno reprodukuje pomoću zanemarenih modusa označiteljskih praksi, kao što su mimezis, gest, kineza i kostim. Antifonija (poziv i odgovor) temeljno je formalno načelo ovih muzičkih tradicija. Ona se posmatra i kao most između muzike i drugih modusa kulturnog izraza, koji, uz improvizaciju, montažu i dramaturgiju, pruža hermeneutičke ključeve za mešavinu crnih umetničkih praksi. Toni Morrison na elokventan način iznosi svoj stav o ovom značajnom odnosu.

346

Crni Amerikanci održavani su u životu, isceljivani i prehranjivani prevođenjem sopstvenog iskustva u umetnost, preventivno muzikom... Moja paralela uvek je muzika, jer tu su sadržane sve strategije umetnosti. Svi detalji, sva disciplina. Sav taj rad koji mora otići u improvizaciju, tako da izgleda kao da ga nikada niste ni dotakli. Muzika vas tera da tražite još. Nikada ne dobijate sve. Odbacuje vas od sebe i privlači, šamara vas i grli. Knjižvnost bi trebalo da čini isto. U to ne sumnjam. Moć reči nije muzika, ali u estetičkom smislu muzika je ogledalo koje mi daje potrebnu jasnoću... Najvažnije stvari koje crna umetnost mora imati jesu ove:

mora biti sposobna da koristi pronađene stvari, mora delovati kao da koristi pronađene stvari, i mora izgledati kao da u njoj nema napora. Mora ostavljati utisak opuštenosti i lakoće. Ako ste se preznojili, stvar nije uspjela. Ne smeju se videti šavovi i štepovi. Oduvek sam želela da razvijem način pisanja koji bi bio neporecivo crn. Ne raspoložem sredstvima muzičara, ali mislim da ako bi to zaista bila crna književnost ona to ne bi bila zato što sam ja crna, niti bi bila crna zbog svojih tema. Bilo bi to nešto unutrašnje, nešto domorođačko, nešto u načinu na koji se sastavlja – rečenice, struktura, tekstura i ton – tako da svako ko pročita shvati. Koristim analogiju s muzikom zato što je ona u stanju da obiđe čitavu planetu i ostane crna... Ne imitiram je, ali sam oblikovana njom. Ponekad čujem blues, ponekad gospel ili jazz, i to usvajam. Pokušala sam da svojim pisanjem rekonstruišem njenu teksturu – neke vrste repetitive – njenu suštinsku jednostavnost... Ono što se već dogodilo sa muzikom u Sjedinjenim Državama jednog dana će se dogoditi i sa književnošću, i kada se to dogodi, sve će biti gotovo.¹¹

Intenzivni i često ogorčeni dijalozi koji iniciraju pokrete crne umetnosti podsećaju nas na izvestan način da postoji jedan demokratski, komunarski trenutak sačuvan u praksi antifonije koja simbolizuje i anticipira (ali ne garantuje)

nove, nedominirajuće društvene odnose. Linije između sopstva i drugih bivaju zamagljene i kao rezultat susreta i konverzacije koje se uspostavljaju između jednog naprslog, nekompletnog, nedovršenog sopstva i drugih rađaju se posebni oblici zadovoljstva. Antifonija je struktura koja omogućuje ove esencijalne susrete. Čuvena opaska Ralpa Ellisona o unutrašnjoj dinamici jazz produkcije koristi likovnu umetnost kao svoju centralnu analogiju, ali lako se može proširiti i izvan konteksta koji izvorno treba da rasvetli:

U ovome je implicitna okrutna kontradikcija u samoj umetnosti. Jer pravi jazz je umetnost individualnog iskaza unutar grupe i protiv grupe. Svaki pravi jazz trenutak... proističe iz nadmetanja u kojem jedan umetnik izaziva sve druge; svaki solo izlet ili improvizacija predstavlja (kao platno slikara) definiciju identiteta: kao individue, kao člana kolektiva i kao karike u lancu tradicije. Otuda, budući da jazz pronalazi život u improvizaciji na tradicionalnim materijalima, jazz muzičar mora izgubiti identitet u trenutku kad ga pronalazi...¹²

Ovaj citat nas podseća da pored muzike i samih muzičara moramo uzeti u obzir i rad onih koji unutar ekspresivne kulture crnog Atlantika pokušavaju da upotrebe muziku kao estetički, politički ili filozofski marker u stvaranju onoga

¹¹ Paul Gilroy, "Living Memory: An Interview with Toni Morrison", u Paul Gilroy, *Small Acts, Serpent's Tail*, London, 1993, str. 175-182.

¹² Ralph Ellison, *Shadow and Act*, Random House, New York, 1964, str. 234.

što bismo neodređeno mogli nazvati njihovim kritičkim socijalnim teorijama. Ovde je potrebno razmotriti rad mnogih uzornih figura: bivših robova, propovednika, samoukih profesora i pisaca, kao i malog broja profesionalaca i sićušne manjine onih kojima je pošlo za rukom da osvoje neku vrstu akademske pozicije u suštinski podeljenom obrazovnom sistemu ili iskoriste pogodnosti koje su pružale Liberija, Haiti, i druge nezavisne države. Ovaj skup širi se isprekidanim, izukrštanim linijama porekla koje pokrivaju Atlantik, od Phyllisa Wheatleya naovamo. Njegov najbolji element je antihijerarhijska tradicija mišljenja koja verovatno kulminira idejom C.L.R. Jamesa da običnim ljudima nije neophodna intelektualna avantgarda da bi im pomogla da progovore ili im govorišta šta da kažu.¹³ I ovde, unutar ove ekspresivne kulture, muzičari su oni koji se predstavljaju kao živi simbol vrednosti samoaktivnosti.¹⁴ Često to nije ništa ni više ni manje od pitanja stila.

Ako ostavimo po strani uvodne radove na arheološkoj rekonstrukciji i periodizaciji, bavljenje savremenim formama crne ekspresivne kulture zahteva da se uhvatimo u koštac naročito sa jednim problemom. To je pitanje statusa koji treba dati varijaciji unutar crnih zajednica, te između crnih kultura, koja se otkriva u njihovim muzičkim običajima. Tenzije koje nastaju u pokušajima da se uporede ili vrednuju različite crne kulturne formacije mogu se sažeti

sledećim pitanjem: kako misliti kritički o umetničkim proizvodima i estetskim kodovima koji su, mada se mogu ispratiti u prošlost do zajedničke lokacije, izmenjeni prolaženjem vremena ili izmeštanjem, relokacijom ili diseminacijom kroz mreže komunikacije i kulturne razmene? Za ovo pitanje vezuje se nekoliko još složenijih problema. Oni uključuju jedinstvo i diferencijaciju kreativnog crnog sopstva, složeno pitanje crne partikularnosti, i ulogu kulturnog izraza u njenoj formaciji i reprodukciji. Ovi problemi su akutni jer crni mislioci nisu bili u stanju da odgovore na autoritativne narative psihoanalize kao sredstva utemeljivanja kros-kulturnih aspiracija njihovih teorija. Uz par uzornih izuzetaka, kritički prikazi dinamike crne subordinacije i otpora bili su neupotrebljivo monokulturalni, nacionalni i etnocentrični. To osiromašuje modernu crnu kulturnu istoriju jer su se transnacionalne strukture koje su stvorile svet crnog Atlantika i same razvile i artikulisale mnoštvo svojih formi u sistem globalnih komunikacija koje konstituiše njihov protok. Ova fundamentalna dislokacija crne kulture naročito je značajna za noviju istoriju crne muzike koja, nakon što je izrasla iz rasnog ropstva koje je modernu civilizaciju učinilo mogućom, danas dominira njenim popularnim kulturama.

Kao reakcija na izraženu diferencijaciju i proliferaciju crnih kulturnih stilova i žanrova razvija se nova analitička ortodoksija. U ime antiesencijalizma i teorijske strogosti izno-

13 C. L. R. James, *Notes on Dialectics*, Allison and Busby, London, 1980.

14 C. L. R. James, "The Mighty Sparrow", u *The Future in the Present*, Allison and Busby, London, 1978; Kathy Ogren, "'Jazz Isn't Just Me': Jazz Autobiographies as Performance Personas", u Reginald T. Buckner et al., ur., *Jazz in Mind: Essays on the History and Meanings of Jazz*, Wayne State University Press, Detroit, 1991.

si se stav da budući da je crna partikularnost društveno i istorijski konstruisana i da je pluralnost postala neizbežna, potrazi za nekom objedinjujućom dinamikom podležuće strukture ili osećanja u savremenim crnim kulturama nikako nema mesta. Pokušaj da se lociraju kulturne prakse, motivi ili politički programi koji bi mogli povezati rasute i podeljene crnce novog sveta i Evrope između sebe, pa čak i sa Afrikom, odbacuju se kao esencijalizam ili idealizam, ili kao i jedno i drugo.¹⁵

Alternativna pozicija koja je skicirana u nastavku ovog poglavlja trebalo bi da ponudi neki pokušaj odgovora na takvu ortodoksiju, za koju verujem da preuranjeno odbacuje problem teoretizacije crnog identiteta. Smatram da odmeravanje sličnosti i razlika između crnih kultura ostaje urgentan problem. Ovaj odgovor suštinski se oslanja na pojam dijaspore,¹⁶ koji ćemo detaljnije ispitati u šestom poglavlju. Za svrhe ovog poglavlja želeo bih samo da naglasim da dijaspore ostaje nezamenljiv pojam u fokusiranju na političku i etičku dinamiku nedovršene istorije crnaca u modernom svetu. Opasnosti idealizma i pastoralizacije koje se povezuju sa ovim pojmom trebalo bi da su već očigledne. Najmanje što nam on može ponuditi jeste heurističko sredstvo fokusiranja na odnos identiteta i neidentiteta u crnoj političkoj kul-

turi. Takođe se može upotrebiti u projektovanju pluralnog bogatstva crnih kultura u različitim delovima sveta u kontrapunktu prema njihovim zajedničkim senzibilitetima – kako onima nasleđenim iz Afrike tako i onima koji su generisani posebnom vrstom ogorčenosti nad svetskim rasnim ropstvom. Ovo nije jednostavno. Ideja da su postrobovske kulture sveta Atlantika na neki značajan način povezane jedna sa drugom i s afričkim kulturama iz kojih delom proističu već dugo je predmet velike kontroverze koja izaziva snažna osećanja, sasvim netipična za odmerenu sholastičku kontemplaciju. Stvar čini još složenijom činjenica da fragilne psihološke, emocionalne i kulturne korespondencije koje povezuju populacije u dijaspori uprkos njihovim manifestnim razlikama bivaju zahvaćene samo usputno i na načine koji uporno unose pometnju u protokole akademske ortodoksije. Ipak, postoji značajan korpus radova koji opravdavaju stav da se određene kulturne, religijske i lingvističke afilijacije mogu identifikovati, mada njihov današnji politički značaj biva osporavan. Korisne i nedovoljno iskorišćene smernice mogu se pronaći i u radovima feminističkih političkih mislilaca, kulturnih kritičara i filozofa koji formulišu podsticajne koncepcije odnosa između identiteta i razlike u kontekstu razvoja političkih projekata emancipacije žena.¹⁷

15 Kobena Mercer, "Black Art and the Burden of Representation", *Third Text* 10 (proleće 1990), i "Looking for Trouble", *Transition* 51, 1991.

16 Ovaj koncept je na sugestivan način istražen kod Glissanta u *Caribbean Discourse* i St. Clair Drake u dvotomnoj studiji *Black Folk Here and There* (1987 i 1990).

17 Judith Butler, *Gender Trouble*, Routledge, New York/London, 1990; Jane Flax, *Thinking Fragments*, University of California Press, Berkeley/Oxford, 1990; E. Spelman, *Inessential Woman*, Beacon Press, Boston 1988; Sandra Harding, "The Instability of Analytical Categories in Feminist Theory", u S. Harding i J. O'Barr, ur., *Sex and Scientific Enquiry*, University of Chicago Press, Chicago, 1988.

UK BLAK

Pitanje identiteta i neidentiteta crnih kultura poseban istorijski i politički značaj stiče u Britaniji. Prisustvo crne populacije u ovoj zemlji seže mnogo vekova u prošlost, a potvrđivanje njenog kontinuiteta postalo je važan deo politike koja pokušava da iznađe odgovore na savremeni britanski rasizam. Ipak, najveći deo današnjih crnih zajednica relativno je novog porekla, iz vremena posle Drugog svetskog rata. Ako se uopšte može govoriti o povezanosti ovih populacija, onda su one ujedinjene iskustvom migracije, a ne sećanjem na ropstvo ili ostacima društva organizovanog oko plantaža. Donedavno su sam kratak vek i nedostatak ukorenjenosti u "domaćim" kulturama gradskih centara Britanije uslovljavali formaciju rasnih supkultura koje su se znatnim delom oslanjale na spektar "sirovina" koje su obezbeđivali Karibi i crna Amerika. To je bio slučaj i tamo gde su ove supkulture takođe doprinosile nestabilnoj ravnoteži antagonističkih klasnih odnosa u koje su crni naseljenici u Britaniji uključivani kao rasno subordinirana imigrantska radna snaga, ali i kao crni naseljenici koji pripadaju radničkoj klasi.

Primarni izraz kulturne različitosti koji je ova populacija prihvatila i prilagodila novim okolnostima bila je muzika crnog Atlan-

tika. Razdvojene ali konvergirajuće muzičke tradicije sveta crnog Atlantika ona je upotrebila ako ne da iznova stvori sebe kao konglomeraciju crnih zajednica, onda kao sredstvo kojim će usmeriti društveni proces spontanog samostvaranja koji je sedimentiran beskrajnim pritiscima ekonomske eksploatacije, političkog rasizma, izmeštanja i progona. Muzičko nasleđe vremenom je postalo važan faktor u omogućavanju tranzicije raznolikih naseljenika u distinktivan modus crnog življenja. Ono je imalo instrumentalnu ulogu u stvaranju konstelacije subjekatskih pozicija koje su neprikriveno zadužene uslovima koji su ih omogućili na Karibima, u Sjedinjenim Državama, čak i Africi. Ono je takođe neizbrisivo obeleženo britanskim uslovima pod kojima je raslo i sazrevalo.

Važno je uočiti da ovaj tip procesa nije bio ograničen na naseljenike afro-karipskog porekla. U izgradnji novog etniciteta britanski naseljenici poreklom iz Azije takođe su pozajmljivali elemente karipske kulture *southern systema*, *soul* i *hip-hop* stilova crne Amerike, kao i tehnike kao što su miksovanje, *scratching* i *semplovanje* kao deo invencije novog modusa kulturne produkcije s odgovarajućim identitetom.¹⁸ Popularnost izvođača kao što su *Indian Apache*¹⁹ i *Bally Sagoo*²⁰ i njihovih pokušaja mešanja muzike i jezika *Pendžaba*

350

18 Ovi procesi ispitani su u filmu *I'm British But* u režiji Gurinder Chudha (British Film Institute, 1988).

19 Za *Apache Indiana* vidi John Masouri, "Wild Apache", *Echoes*, 1. Februar 1992, str. 11; Laura Connelly, "Big Bhangra Theory", *Time Out*, 19. Februar 1992, str. 18; i Vaughan Allen, "Bhangramuffin", *The Face* 44 (maj 1992), str. 104-107.

20 Na primer Malkit Singh, *Golden Star (U.K.)*, "Ragga Muffin Mix 1991", remiks: Bally Sagoo, Star Cassette SC 5120.

sa reggae muzikom i raggamuffin stilom pokrenula je debate o autentičnosti ovih hibridnih kulturnih formi. Iskustvo karipskih imigranata u Britaniji pruža dalje primere složene kulturne razmene i načina na koje jedna samosvesno sintetička kultura može obezbediti podršku nekim jednako novim političkim identitetima. Kulturne i političke istorije Gvajane, Jamajke, Barbadosa, Grenade, Trinidada i Santa Lucije, kao i ekonomski faktori koji generišu njihovu migraciju u Evropu, znatno se razlikuju. Čak i ako bi bilo moguće, mada opet ne i poželjno, njihova sinteza u jedinstvenu crnu britansku kulturu nikada ne bi mogla biti garantovana samim efektima rasizma. Otuda je uloga spoljašnjih značenja razvijenih oko crnog, izvedenih naročito iz crne Amerike, stekla veliki značaj u elaboraciji povezujuće kulture koja je ove različite "nacionalne" grupe uvela u novi obrazac koji etnički nije obeležen na način na koji je to bio slučaj sa njihovim karipskim kulturnim nasleđima. Reggae, koji navodno predstavlja stabilnu i autentičnu kategoriju, daje koristan primer. Nakon što je uspešno prikrilo svoje poreklo u R&B-u,²¹ on je u Britaniji prestao da označava ekskluzivno etnički, jamajkanski stil i razvio jednu drugačiju vrstu kulturnog legitimiteta, kako iz svog globalnog statusa tako i iz izraza nečega što bi se moglo nazvati pankaripskom kulturom.

Stil, retorika i moralni autoritet pokreta za građanska prava i Black Power aktivista doživeli su slične sudbine. I oni su odvojeni

od svojih etničkih markera i istorijskog porekla, izvezeni i prilagođeni lokalnim potrebama i političkoj klimi, s očevitim poštovanjem, ali bez sentimentalnosti. Javljaajući se u Velikoj Britaniji kroz cirkulatorni sistem u kojem centralno mesto zauzima muzika koja je oblikovala i beležila borbe crnaca na drugim mestima, oni su reartikulisani pod osobeno evropskim uslovima. Kako je aproprijacija ovih formi, stilova i istorija borbe bila moguća na tako velikoj fizičkoj i socijalnoj udaljenosti predstavlja po sebi zanimljivo pitanje za istoričare kulture. U prilog joj je išao zajednički fond urbanih iskustava, po efektima sličnih ali nikako identičnih oblika rasne segregacije, kao i sećanja na ropstvo i nasleđe afrikanizama, te korpus religijskih iskustava koja su njima definisana. Izvučen iz konteksta originalnih uslova egzistencije, zvuk ove afroameričke kulturne transmisije izgradio je novu metafiziku crnog koja je razvijana i inscenirana u Evropi u mreži podzemnih, alternativnih javnih prostora konstituisanih oko jedne ekspresivne kulture kojom dominira muzika.

Neizbežno, politički jezik prava građanstva, rasne pravde i jednakosti bio je jedan od nekoliko diskursa koji su doprineli transferu kulturnih i političkih formi i struktura osećajnosti. Komentar odnosa rada i odmora i odgovarajućih oblika slobode sa kojima su ova dva suprotstavljena sveta identifikovana obezbedio je drugo načelo povezivanja. Folklorni historicizam koji pokreće posebnu fasci-

21 Ovde mislim na način na koji je eksperimentalni ulični funk grupe War pripremio teren za modernističke eksperimente u reggaeu. Pustite zaredom "Slippin' into Darkness" i "Get Up Stand Up" i shvatićete šta hoću da kažem.

naciju istorijom i značajem njenog preuzimanja od strane onih koji su bili isključeni iz oficijelnih drama civilizacije predstavlja treću komponentu. Reprerentacija seksualnosti i polnog identiteta, naročito u ritualnim javnim projekcijama antagonističkog odnosa između crne žene i muškarca, na načine koji generišu oblike identifikacije dovoljno snažne da budu delotvorni i preko granice boje kože, daju četvrti element ove vernakularne kulturne i filozofske formacije koja je distribuirana muzikama sveta crnog Atlantika.

Konfliktne reprerentacije seksualnosti udružile su se s rasnom emancipacijom da bi oformile unutrašnje jezgro crnih ekspresivnih kultura. Zajedničke retoričke strategije razvijane kroz isti repertoar procedura formulisanja pomogle su povezivanje ovih diskursa. Njihovo udruživanje bilo je od krucijalnog značaja, na primer, u masovnoj sekularizaciji koja je iz R&B-a proizvela soul. Ono traje do danas i lako se može uočiti u ogorčenim sukobima oko mizoginističkog tona i maskulinističkog usmerenja hip-hopa. Hip-hop kultura je ne tako davno obezbedila sirovinu za dalje sukobljavanje crnog vernakularnog izraza i represivne cenzure umetničkog dela. Ovo je neke od crnih komentatora stavilo u nedoumicu koju su razrešili prizivanjem retorike kulturnog insajderizma i daljim navlačenjem utešiteljskih kapuljača apsolutnog etniciteta na svoje zabrinute glave. Najznačajnija skorašnja ilustracija

ovog problema jesu složena pitanja pokrenuta sudskim postupkom zbog opscenosti protiv 2 Live Crew, rap sastava sa Floride koji predvodi Luther Cambell, komercijalno orijentisani crni Amerikanac jamajkanskog porekla. Ova epizoda je zanimljiva jer su oblici mizoginije koji su privukli pažnju policije i okružnog tužioca bili nešto novo.²² Njen značaj je u činjenici da je to bila prilika da na zapažen način javno interveniše najpoznatiji predstavnik crne akademije i kulturni kritičar Henry Louis Gates Jr.²³ Gates se nije zadržao na jednostavnoj afirmaciji umetničkog statusa određenog hip-hop proizvoda, već je dalje razvio argument tvrdeći da je ovaj materijal manifestacija karakteristično crnih kulturnih tradicija koje koriste osobene satiričke kodove kojima se ono što za neke predstavlja mizoginiju za druge pretvara u parodijsku igru. Rakim, najtalentovaniji rap pesnik osamdesetih godina, ima savim drugačiji pogled na autentičnost onoga što radi 2 Live Crew.

352

To (situacija u kojoj se našao 2 Live Crew) nije moj problem. Neki misle da je to naš problem jer zamišljaju rap kao jednu veliku srećnu porodicu. Kada namestim sebi krevet, ja u njega i legnem. Ne govorim ništa iza čega nisam spreman da stanem. Gledao sam neki intervju u kome su mu postavljali pitanja, i on je (Luther Cambell) počeo da

22 Dennis Wepman et al., *The Life: The Lore and Folk Poetry of the Black Hustler*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1976.

23 Henry Louis Gates, Jr., "Rap Music: Don't Knock It If You're Not onto Its 'Lics'", *New York Herald Tribune*, 20. jun 1990.

priča nešto o crnoj kulturi. To se ljudima iz sveta rapa nije dopalo. Pričao je: 'Ovo je moja kultura.' To uopšte nije kultura.²⁴

Zanimljivo je da branitelji ženomrzačkih ispada 2 Live Crew i drugih sličnih izvođača do sada nisu marili za to što vernakularna tradicija koju s pravom žele da legitimizuju i zaštite ima i sopstvenu istoriju razmišljanja o specifičnim etičkim obavezama i političkim odgovornostima koje čine jedinstven teret crnog umetnika. Ostavljajući za trenutak pitanje mizoginije po strani, možemo zaključiti da verovanje da crni vernakularni izraz nije ništa više do razigrana, parodijska kavalkada rableovske subverzije temeljno slabi pozicije umetnika, kritičkog komentatora i zajednice kao celine. Ono što je još važnije svakako je neuspeh kako akademskih tako i žurnalističkih komentara crne popularne muzike u Americi u razvijanju refleksivne političke estetike koja bi bila u stanju da uoči razliku između 2 Live Crew i njihovih jednako autentičnih ali verovatno ubeđljivijih i sasvim sigurno konstruktivnijih konkurenata.

Ne mislim da bi samosvesnu rasnu pedagogiju prepoznatljivo političkih umetnika kao što su KRSI, Poor Righteous Teachers, Lakim Shabazz ili X Clan trebalo

jednostavno suprotstaviti pažljivo proračunatom afirmativnom nihilizmu izvođača kao što su Ice Cube, Tim Dog, Ghetto Boys, Above the Law i Compton's Most Wanted. Različiti stilovi i političke perspektive izražene unutar muzike povezani su kako veza- ma stilizovanog, ali i agresivno maskulini- stičkog diskursa, tako i formalnim pozajmi- cama iz lingvističkih inovacija karakteristič- nih za jamajkanski modus "kinetičke oral- nosti".²⁵ Ova zaduženost kod karijskih formi, koja može samo potkopati definiciju hip-hopa kao ekskluzivno američkog proiz- voda, otvoreni je se manifestuje u ludičkim afrocentrizmima koje praktikuju Jungle Brothers, De La Soul i A Tribe Called Quest, i tako predstavljaju treću opciju – kako u pogledu predstavljanja žene, sa više poštovanja i u ključu jednakosti, tako i svo- jim ambivalentnijim odnosom prema Ame- rici i amerikanizmu. Stimulativni i inova- tivni rad ovakvih grupa razvija drugačiju, ekscentričnu koncepciju crne autentičnosti koja efikasno kontrastira lokalno (crni na- cionalizam) i globalno (crni internacionali- zam) i upoređuje amerikanizam sa privlač- nostima etiopijanizma i panafrikanizma. Važno je naglasiti da sve tri struje unutar hip-hopa – pedagogija, afirmacija i igra – doprinose folklorno-kulturnoj konstelaciji za koju ni politički kompas umorne levice ni

24 Eric Berman, "A Few Words with Eric B. and Rakim", *Crossroads Magazine* 1, br. 4 (decem- bar 1990), 10.

25 Cornel West, "Black Culture and Postmodernism", u B. Kruger i P. Mariani, ur., *Re-Ma- king History*, Bay Press, Seattle, 1989.

bleštavi navigacioni instrumenti starmalog crnog postmodernizma²⁶ u estetici još nisu ponudili ništa upotrebljivo.

U ispitivanju odnosa između rase i klase jedno od opštih mesta jeste pozivanje na ubedljivu opasku Stewarta Halla po kojoj je rasa modalitet u kojem se živi klasa. Priča o 2 Live Crew i centralnom mestu seksualnosti u savremenim diskursima o rasnoj partikularnosti upućuju na analognu formulaciju koja bi se mogla pokazati jednako korisnom: pol je modalitet u kojem se živi rasa. Naglašeni i preuveličani maskulinitet postao je hvalisavi stožer kulture kompenzacije koja samosvesno ispljuje nedaće obespravljenih i potčinjenih. Ovaj maskulinitet i njegova relaciona ženska suprotnost postaju posebni simboli razlike koju proizvodi rasa. Oni se žive i naturalizuju u osobenim obrascima porodičnog života na koji se navodno oslanja reprodukcija rasnog identiteta. Ovi polni identiteti daju primer nepromenljivih kulturnih razlika koje naizgled proističu iz apsolutne etničke razlike. Dovoditi u pitanje njih i njihovo konstituisanje rasnog subjektiviteta znači u isto vreme biti polno neodređen i postavljen izvan grupe rasnih srodnika. Zbog toga je na ove pozicije teško odgovoriti i još teže kritikovati ih. Doživljavanje rasne identičnosti kroz partikularne

definicije pola i seksualnosti pokazalo se i kao suštinski prenosivo. Oblici povezivanja i identifikacije kroz vreme i prostor koji su na ovaj način omogućeni blisko prate življeno iskustvo i ne mogu se zatvoriti unutar granica nacije-države. Oni mogu čak proizvesti nove koncepcije nacionalnosti u konfliktnoj interakciji između žena koje tiho u privatnosti reprodukuju nacionalnu zajednicu i muškaraca koji pretenduju na ulogu njenih javnih vojnika-građana.

Ove veze ne pokazuju znakove slabljenja, ali odnos zavisnosti crnaca u Britaniji od crnih kultura proizvedenih u novom svetu odnedavno počinje da se menja. Popularnost koju su u SAD stekli Jazzie B i Soul II Soul, Maxi Priest, Caron Wheeler, Monie Love, Young Disciples i drugi potvrđuje da su tokom osamdesetih godina crne britanske kulture prestale da jednostavno oponašaju ili reprodukuju gotove forme, stilove, žanrove koji su sa ljubavlju uzimani na zajam, s poštovanjem kradeni ili drsko otimani od crnaca u drugim krajevima sveta. Kritička vremensko/prostorna kartografija dijaspore mora biti reorganizovana tako da dinamika disperzije i lokalne autonomije može biti prikazana paraleleno sa neviđenim zaobilaznjima i povezivanjima koja karakterišu nova putovanja i nova prispeća koja, s

354

²⁶ Trey Ellis u tekstu "The New Black Aesthetics (N.B.A.)", *Callaloo* 12, br. 1, (zima 1989), 237-248, daje primer opasnosti koje neobavezni, "sve prolazi" postmodernizam nosi za crnu kulturnu produkciju. Impresivan je način na koji su, na primer, ozbiljni problemi klasnog antagonizma unutar crnih zajednica gurnuti izvan vidokruga. Pored udruživanja formi koje nisu samo različite već i aktivno suprotstavljene, Ellis je propustio da ozbiljno razmotri ideju da je N.B.A. mogla dobiti sasvim osobenu i klasno specifičnu artikulaciju unutar malog i izolovanog segmenta crne srednje klase koja se bori sa svojom ovisnošću od kulturnog krvotoka siromašnih crnih slojeva.

druge strane, oslobađaju nove kulturne i političke mogućnosti.²⁷

U određenim trenucima skorašnje prošlosti, britanski rasizam je generisao turbulentne ekonomske, ideološke i političke sile koje su delovale na ljude u koje su bile uperene tako što su koncentrisale njihove kulturne identitete u jedinstvenu snažnu konfiguraciju. Bilo da su afričkog, karipskog ili azijskog porekla, njihovo zajedništvo je često definisano pozivanjem na centralni, nesvodivi znak njihove zajedničke rasne potčinjenosti – boju kože. Ipak, nešto kasnije, ovo krhko jedinstvo u akciji je fragmentirano, a njihova predstava o sebi izdvojena na različite konstitutivne elemente. Objedinjujuća predstava o otvorenosti crnog uglavnom je odbačena i zamenjena partikularističkim koncepcijama kulturne razlike. Ovo povlačenje iz politički konstruisane predstave o rasnoj solidarnosti iniciralo je kompenzatorsko oživljavanje usko etničke kulture i identiteta. Zaista, aura autentične etničnosti može pružiti posebnu vrstu olakšanja u situaciji u kojoj se sama istoričnost crnog iskustva konstantno potkopava.

Ove političke i istorijske promene registruju se na području kulture. Uspon verskog fundamentalizma među nekim populacijama azijskog porekla očevidan je indikator značaja ovih promena, a moguće je da su slični procesi u toku i u redovima populacija karipskog porekla kod kojih ekvivalentno povlačenje u čist etnicitet biva izrazito generacijski obeleženo. Njihovom željom da se utemelje u rasnoj partikularnosti ne dominira čežnja za povratkom viktorijskoj izvesnosti i vrlinama karipskog

kulturnog života. Ipak, u sprezi sa pritiscima ekonomske recesije i populističkog rasizma, ova želja je poterala mnoge starije useljenike da se vrte u zemlje u kojima su rođeni. Među njihovim potomcima, ista želja za povlačenjem rezultira sasvim drugačijim oblicima izražavanja. Ona se pomera ka svepokrivajućem afrocentризmu koji se može čitati kao invencija sopstvene totalizujuće koncepcije crne kulture. Ovaj novi etnicitet je utoliko jači što ne korespondira sa zaista postojećim crnim zajednicama. Njegov radikalni utopijanizam, često usidren na etičkom temelju koji pruža istorija civilizacije u dolini Nila, transcendira parohijalizam karipskih sećanja u korist teško mitologizovane afričke pripadnosti, koja je i sama obeležena poreklom koje nije u Africi već u raznolikim panafričkim ideologijama koje su se u skorijoj istoriji u najvećem broju proizvodile u crnoj Americi. Problemi savremene Afrike gotovo su sasvim izvan vidnog polja. Ovaj složeni i ponekad radikalni senzibilitet nedavno je pojačan pedagoškim i samosvesno politizovanim elementima unutar hip-hopa. "College-boy rap" izvođača koji naginju stavljanju zabave u službu obrazovanja predstavlja jedan od polova koji ga reprodukuju, dok bi drugi bio čvrst stav usko određenih nacionalista u hip-hopu. Ova politička promena može se uočiti u sve dubljoj podeli unutar hip-hopa oko jezika i simbola koji su primereni za crno samoodređivanje, kao i oko relativnog značaja suprotstavljanja rasizmu sa jedne strane i razvoja simboličkih formi crnog identiteta sa druge strane. Ovi nužni zadaci nisu sinonimni, pa čak ni koekstenzivni, ali mogu se učiniti

27 Edward Said, "Travelling Theory", u *The World, the Text and the Critic*, Harvard University Press, Cambridge, 1983.

komplementarnim. Ono što je za naše svrhe važnije jeste to da u afrocentričnom diskursu na koji se oslanjaju obe škole mišljenja ideja o dijaspori sastavljenoj od zajednica koje su u isto vreme slične i različite počinje da nestaje negde između invokacija afričke domovine i snažnih kritičkih komentara na neposredne, lokalne uslove iz kojih određeno izvođenje neke muzike vodi poreklo. Ako se ove složenosti ostave po strani, hip-hop kultura se na najbolji način može shvatiti kao najnoviji izvozni proizvod crne Amerike koji je naišao na dobar prijem u crnoj Britaniji. Naročito je zanimljivo da je njen uspeh izgrađen na transnacionalnim strukturama kruženja i međukulturne razmene koje su uspostavljene još pre mnogo vremena.

JUBILEE SINGERS I TRANSATLANTSKA RUTA

Želeo bih da ove argumente dalje ilustrujem navodeći konkretne istorijske primere na kojima se može videti kako muzičke tradicije sveta crnog Atlantika poprimaju posebnu političku vrednost, a kojima se ideja autentične rasne kulture ili osporava ili simptomatično previđa. Ovi primeri istovremeno pripadaju naciji, u tom smislu što imaju direktan uticaj na život u Britaniji, i dijaspori, u tom smislu što nam go-

vore nešto fundamentalno o ograničenostima nacionalne perspektive. To, naravno, nisu jedini primeri koje sam mogao odabrati. Izabrani su prilično nasumično, mada se nadam da će činjenica da pokrivaju skoro čitav vek biti prihvaćena kao još jedan dokaz postojanja fraktalnih²⁸ obrazaca kulturne i političke afilijacije na koje sam već ukazivao. Na prilično različite načine, ovi primeri odražavaju poseban status Britanije unutar sveta crnog Atlantika, u kojem ona stoji na temenu polutrougao- one strukture kojom su roba i ljudi transportovani tamo i ovamo preko Atlantika.

Prvi primer se odnosi na posetu hora Fisk University Jubilee Singers²⁹ Engleskoj, Irskoj, Velsu i Škotskoj početkom sedamdesetih godina devetnaestog veka, pod filantropskim patronatom Vojvode od Šaftsbrija. Hor Fisk Singers ima poseban istorijski značaj jer je to prvi hor koji je javno izvodio duhovne pesme, nudeći na taj način ovaj oblik crne muzike kao popularnu kulturu.³⁰ U priči o ovom horu možemo otkriti da osobeni obrasci kros-kulturne cirkulacije, na koje se oslanjaju i novije pojave kao što je afrocentrični rap, prethode konsolidaciji koherentnih omladinskih kultura i supkultura posle rata između 1939. i 1945.

356

28 Mislim na fraktalnu geometriju kao analogiju koja je ovde upotrebljiva jer omogućuje da linija beskonačne dužine obuhvati površinu konačne veličine. Opozicija između totaliteta i beskonačnosti na ovaj način se preoblikuje u upečatljivu sliku područja posredovanja pod uslovima ograničenosti.

29 Peter Linebaugh se nedavno bavio etimologijom reči "jubilee" i nekim od političkih diskursa koji je okružuju u "Jubilating", *Midnight Notes*, jesen 1990. Prikazi nastupa hora u Engleskoj mogu se naći u *East Anglian Daily Times*, 21. novembar 1874, i *Surrey Advertiser*, 5. decembar 1874.

30 John M. McKenzie, ur., *Imperialism and Popular Culture*, Manchester University Press, Manchester, 1986.

Verujem da se ovi sistemi cirkulacije mogu pratiti u prošlost do samih početaka ulaska crne muzike u domen devetnaestovekovne masovne zabave. Svetske turneje hora Fisk Jubilee Singers pružaju nam malo poznat ali veoma važan primer teškoća koje su od samih početaka pratile prelazak afro-američkih folklornih formi u nastajuće industrije popularne kulture prerasvijenih zemalja. U ono vreme, status hora bio je dodatno opterećen statusom i popularnošću minstrelske zabave.³¹ Jedan od prikaza prvih nastupa hora bio je naslovljen: "Crni minstrel u crkvi – novo religijsko iskustvo", dok je jedan drugi prikazivač bio potpuno impresioniran činjenicom da je ova grupa crnih minstrela sastavljena od "pravih crnaca".³² Doug Seroff citira još jedan ondašnji prikaz nastupa hora: "Oni koji su do sada slušali samo nagaravljene karikature crnih minstrela nemaju ni približnu predstavu o tome kako to zaista izgleda."³³ Slične probleme imali su i evropski slušaoci i kritičari: "Od samog početka njihova muzika predstavljala je zagonetku za kritičare; čak i oni koji su pokazali simpatije za njihovu

misiju nisu se mogli složiti o umetničkoj vrednosti onoga što nude. Mnogi nisu mogli shvatiti razloge tako dubokog uživanja skoro svih prisutnih u ovim jednostavnim nepretencioznim pesmama" (kurziv dodat).³⁴

Uloga muzike i pesme unutar abolicionističkog pokreta predstavlja još jedan, takođe malo poznat faktor koji je na neki način najavio trijumfalni pohod ovog hora.³⁵ Hor, koji je poslat u svet iz ekonomskih razloga, koji mora da su bar delimično pomračili njihovu posvećenost savršenstvu u izvođenju, prvo se morao izboriti da iz tabora publike formirane pedesetogodišnjim konzumiranjem "crnopute" zabave pridobije publiku za crnu muziku koju prave sami crnci. Nije potrebno ni reći da estetske i političke tenzije koje su pratile rastući kredibilitet i privlačnost ove nove vrste crnog kulturnog izraza nisu bile ograničene na koncertne sale. Praktični problemi nastajali su u samoj mehanici organizovanja turneja kada su vlasnici pansiona odbijali da prime članove hora za koje su prethodno prihvatili rezervacije u uverenju da su u pitanju "crni minstrel" (belci).

31 Joel Boskin, *Sambo: The Rise and Demise of an American Jester*, Oxford University Press, New York/Oxford, 1986; R. C. Toll, *Blacking Up: The Minstrel Show in the Nineteenth Century America*, Oxford University Press, New York/Oxford, 1974.

32 L. D. Silveri "The Singing Tours of the Fisk Jubilee Singers: 1871-1874", u G. R. Keck i S. V. Martin, ur., *Feel the Spirit: Studies in Nineteenth-Century Afro-American Music*, Greenwood Press, Westport, 1989.

33 D. Seroff, "The Original Fisk Jubilee Singers and the Spiritual Tradition", pt. I, *Keskidee* 2 (1990), 4.

34 J. B. T. Marsh, *The Story of the Jubilee Singers with Their Songs*, Hodder and Staughton, London, 1875, str. 69.

35 Sam Dennison, *Scandalize My Name: Black Imagery in American Popular Music*, Garland Press, New York/London, 1982. Vidi i William Wells-Brown, ur., *The Anti-Slavery Harp: A Collection of Songs for Anti-Slavery Meetings, Compiled by William W. Brown, a Fugitive Slave*, Bela Marsh, Boston, 1848.

Jedan od njih shvatio je da im je "lica nagaravio tvorac, a ne nagorela pluta"³⁶ tek kada su članovi hora uveliko bili smešteni po sobama. Ipak ih je izbacio napolje.

Napredovanje hora bilo je, sasvim očekivano, opterećeno kontroverzama na temu relativne vrednosti njihovog rada u odnosu na ono što rade beli "minstreli". Hor je izazivao ambivalentne reakcije i nelagodnost i kod crne publike koja nije znala šta da misli o predstavljanju ozbiljne, duhovne muzike publici koja je bila uslovljena mržnjom ispunjenim predstavama o crncima i pričama o Zip Coonu i Jimu Crowu. Razumljivo, crnci su želeli da zaštite svoju jedinstvenu muzičku kulturu i strahovali su od načina na koje bi ona mogla biti izmenjena takmičenjem na novom terenu popularne kulture s apsurdnim reprezentacijama crnaca koje su nudile minstrelske pantomimske dramatizacije bele supremacije.

Posle 1871. godine uspeh hora Fisk Singers imao je za rezultat polazak mnogih drugih trupa put Evrope, Južne Afrike i drugih delova sveta sa sličnim muzičkim programom.³⁷ Njihov uspeh naročito je značajan u kontekstu promene kulturnog i ideološkog okruženja koja je pratila preoblikovanje engleske radničke klase u doba imperijalizma.³⁸ U

direktnoj opoziciji prema minstrelstvu, koje je do ovog vremena već postajalo etablirani element popularne kulture,³⁹ hor Fisk Singers konstruisao je auru ozbiljnosti oko svojih aktivnosti i projektovao sećanje na ropstvo kao način da svoje muzičke nastupe učini razumljivim i pristupačnim. Hor je pošao na put sedam godina nakon što je osnovana organizacija za prikupljanje novca za tu svrhu. Da bi dopunili prihod od nastupa štampali su knjige koje su između 1873. i kraja veka prodate u preko 60.000 primeraka. Zanimljivo je da su ova izdanja sadržala i opšti istorijski prikaz univerziteta Fisk i njegovih istorijskih borbi, zanimljive autobiografske izjave članova hora, te note i tekstove između 104 i 139 pesama iz njihovog obimnog repertoara. Mislim da je ova neuobičajena kombinacija komunikacijskih modusa i žanrova naročito značajna za svakoga ko pokušava da otkrije izvore polifonijske montažne tehnike koju je Du Bois razvio u *Dušama crnih ljudi*.

U tekstovima iz onog vremena opisano je da je stroga kraljica Viktorija slušala "John Brown's Body" "sa neskrivenim zadovoljstvom", da je princ od Velsa tražio da mu ponovo pevaju "No More Auction Block for Me", i da su gospodin i gospođa Gladstone lično posluživali članve hora nakon što je

358

36 Marsh, *The Jubilee Singers*, str. 36

37 Seroff nabraja preko dvadeset horova koji su radili u periodu između 1871. i 1878.

38 Gareth Stedman Jones, "Working-Class Culture and Working-Class Politics in London, 1870-1900: Notes on the Remaking of Working Class", u Gareth Stedman Jones, *Languages of Class*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983.

39 Verzija "Čiča-Tomine" kolibe pod naslovom "Eva Gets Well" odlično je prolazila u Londonu 1878. godine. Vidi takođe Toll, *Blacking Up*; Barry Anthony, "Early Nigger Minstrel Acts in Britain", *Music Hall* 12 (april 1980); i Josephine Wright, "Orpheus Myron McAdoo", *Black Perspective in Music* 4, br. 3 (jesen 1976).

posluga otpuštena.⁴⁰ Ove slike nisu nevažne, mada je istorija nastupa pred ogromnom publikom koju je činila radnička klasa u britanskim gradovima verovatno značajnija za osporavani savremeni antirasizam koji se bori da pronade svoje korene i izbegne kritike na račun navodno kratkog veka. Jasno je da su liberalnim patronima muzika i pesme hora Fisk Jubilee Singers pružali priliku da se osete bližim Bogu i spasenju, dok je sećanje na ropstvo, oživljavano njihovim nastupima, utvrđivalo osećanje moralne vrline koje je proisticalo iz posvećenosti političkoj reformi za koju je slika uzdizanja iz ropstva bila emblematska još dugo nakon emancipacije. Moglo bi se pokazati da je muzika ovog hora uvela u britansku kulturu i društvo ono što Du Bois naziva "artikulisanom porukom koju rob šalje svetu"⁴¹ na nekoliko različitih i klasno određenih tačaka. Duhovne pesme jačale su patricijske moralne obzire aristokratije i državnika, ali su u isto vreme unosile osobeni moralni senzibilitet u živote pripadnika nižih slojeva koji su, kako se pokazalo, uskoro i sami počeli da organizuju slične sastave.⁴²

Značaj ovog pokreta crnih pevača za naše razumevanje perioda rekonstrukcije u SAD tek treba da bude istražen. Time će se dopuniti i proširiti ono što je već urađeno na istraživanju reprezentacija crnog u ovom periodu,⁴³ uz dobre izgleda da se dođe do rezultata koji znatno nadilaze okvire argumenta koji ovde pokušavam da izložim. Crnci koji nude pesme robova kao masovnu zabavu postavljaju nove standarde autentičnosti za crni kulturni izraz. Legitimitet ovih novih kulturnih formi uspostavljen je upravo njihovom distancom prema rasnim kodovima minstrelizma. Izlazak hora Jubilee Singers iz Amerike predstavljao je ključnu fazu u procesu koji je omogućio da se ovo dogodi.

Neobična priča o horu Jubilee Singers i njihovim putovanjima zavređuje pažljivije razmatranje i zbog izuzetnog utiska koji ostavlja na dolazeće generacije crnih kulturnih analitičara i komentatora. Du Bois, koji je i sam studirao na univerzitetu Fisk, posvetio im je u *Dušama crnih ljudi* čitavo poglavlje. U načinu na koji je hor Jubilee Singers uspeo da pretvori crni univerzitet u mesto muzike i pesme on otkri-

40 Ovi događaji opisani su u Gladstoneovim dnevničkim zapisima za 14. i 29. jul 1873. Pored tekstova članova hora, postoji i opširan opis u njujorškom *Independentu* od 21. avgusta 1873. Vidi takođe Ella Sheppard Moore, "Historical Sketch of the Jubilee Singers", *Fisk University News* (oktobar 1911), 42.

41 W. E. B. Du Bois, *The Souls of Black Folks*, Bantam, New York, 1989, str. 179.

42 U eseju o boravku horu u Britaniji Doug Seroff navodi primer hora East London Jubilee Singers pri školi Hackney Juvenile Mission, koji je osnovan posle upečatljivog nastupa Fisk Singersa u gradu u junu 1873. John Newman, upravnik škole, zaključio je da "takvo pevanje iz duše ne sme biti zaboravljeno i odmah se bacio na posao da učenike nauči pesmama koje je pevao hor Jubilee Singers". Vidi R. Lotz i I. Pegg, ur., *Under the Imperial Carpet: Essays in Black History, 1780-1950*, Rabbit Press, Crawley, 1986.

43 H. L. Gates, Jr., "The Trope of the New Negro and the Reconstruction of the Image of the Black", *Representations* 24 (1988), 129-156.

va simbol kojim će izmiriti obaveze talentovane desetine sa onima crnih farmera i siromašnih slojeva. U narednom poglavlju ćemo videti da *Duše crnih ljudi* predstavljaju ključni tekst. On se nalazi u osnovi svega što mu sledi, a njegov značaj naglašen je načinom na koji Du Bois određuje crnu muziku kao centralni znak kulturne vrednosti, integriteta i autonomije. Svako poglavlje otvara fragment pesme robova koji prati i komentariše citat iz evro-američke romantične poezije koji čini drugi element u ovim dvostrukim epigrafima. Knjiga *Duše crnih ljudi* mesto je na kojem je muzika robova određena u svom posebnom statusu privilegovanog označitelja crne autentičnosti. Dvostruka svest za koju se u *Dušama crnih ljudi* tvrdi da je utemeljujuće iskustvo crnaca na Zapadu i sama je izražena dvojnomo vrednošću ovih pesama koje su uvek i američke i crne. U eseju o ovim pesmama u antologiji *The New Negro*, koja je poslužila kao manifest pokreta harlemske renesanse, filozof Alan Locke formuliše ovo na nedvosmislen način:

Duhovne pesme su do sada najkarakterističniji proizvod rasnog genija u Americi. Ali, upravo oni elementi koji ih tako jedinstveno čine crnim izrazom u isto vreme ih čine duboko reprezentativnim za tlo na kojem su nastale. Tako, kao jedinstven duhovni proizvod američkog života, one su i nacionalno i rasno karakteristične. Možda shvatanje da je pe-

sma crnaca američka folklorna pesma neće biti tako lako prihvaćeno; ali ako ove duhovne pesme jesu ono što verujemo da jesu, klasičan izraz narodne umetnosti, onda je to njihova konačna sudbina. One već daju dokaze takvih klasičnih kvaliteta... Sa prolaženjem vremena univerzalnost ovih duhovnih pesama sve je očiglednija.⁴⁴

Za neke od komentatora ova dvostrukost je neprihvatljiva i neugodna zato što nameće pitanja kulturnog razvoja, mutacije i promene i zahteva izvestan stepen pojmovnog prilagođavanja da bi se objasnila tenzija koja se javlja između istog i drugog ili tradicionalnog i modernog. To je predstavljalo problem, naročito za one mislioce čija strategija legitimizacije sopstvene pozicije kao kritičara i umetnika počiva na slici autentičnih predstavnika naroda kao čuvara suštinski nepromenljive, antiistorijske ideje o crnoj partikularnosti kojoj samo oni imaju privilegovan pristup. Kao što ukazuje Hazel Carby,⁴⁵ Zora Neale Hurston pripadala je intelektualcima koji preferiraju ovu taktiku. I ona je u priči o horu Fisk Jubilee Singers prepoznala važnu prekretnicu u razvoju crne političke kulture, ali pouka koju ona izvlači iz alegorije koja se mogla generisati na osnovu njihovih putovanja sasvim se razlikuje od onoga što u istoj priči otkrivaju Du Bois i Locke. Za nju uspeh hora predstavlja trijumf muzič-

360

44 Alain Locke, ur., *The New Negro* (1925), reprint, Atheneum, New York, 1968, str. 199.

45 Hazel Carby, "The Politics of Fiction, Anthropology and the Folk: Zora Neale Hurston", u Michael Awkward, ur., *New Essays on Their Eyes Were Watching God*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990.

kih trikova nad vitalnim, neobučanim, angularnim duhom ruralne populacije “koja ne razmišlja o tonalitetu” i “ne vezuje se nikakvim pravilima”.⁴⁶ Du Boisovo mišljenje da bi se pesme iz ovog korpusa mogle opisivati kao “pesme patnje” odbacuje kao “smešnu” i ostavlja mogućnost da je on imao sopstvene sumnjive razloge zbog kojih nalazi da je potrebno predstaviti ih pod tom izrazito žalobnom maskom. U jednom od bogatih i promišljenih priloga antologiji *Negro*, koju je uredila Nancy Cunard, ona osuđuje nastupe hora kao neautentične:

Uprkos brojnim turnejama, od prve postavice hora Fisk Jubilee Singers pa do danas, crnačke pesame još nisu na pravi način predstavljene beloj publici. Duhovne pesme koje se pevaju diljem sveta jesu crnačkog porekla, ali u njima ima toliko svakojakih muzičkih trikova da crne kongregacije mogu samo da se čude kad čuju šta je urađeno sa njihovim starim pesmama. One nikada ne koriste pevanje novog stila, niti imaju prilike da ga čuju, osim ako nečija ćerka ili sin ne ode na koledž i donese jednu ili dve, da tako kažem, našminkane stare pesme. Verujem da ova vrsta trik izvođenja počinje upravo sa horom Fisk Jubilee Singers... Ovaj stil je tako dugo prisutan i tako široko prihva-

ćen među koncertnim izvođačima da se već smatra sasvim autentičnim. Ali, ponoviću, nijedan koncertni izvođač na svetu ne peva ove pesme onako kako ih pevaju crnci koji su ih stvorili.⁴⁷

Naglasio bih da u kontekstu ovog poglavlja pitanje da li je Zora Neale Hurston u pravu nije primarno. Ono što me zanima više nego ispravnost njene ocene jeste snažno izražena potreba da se povuče linija između onoga što jeste i onoga što nije istinski, zaista i autentično crno i da se muzika upotrebi kao medij koji daje kredibilitet ovoj distinkciji. Njen nekadašnji oponent i konkurent Richard Wright takođe se zainteresovao za priču o horu Fisk Jubilee Singers. Početkom četrdesetih, kada su oboje pisaca pokušavali da iz književnosti pređu u Hollywood, napisao je scenario *Melody Limited*, baziran na doživljajima hora u Evropi. U komentaru uz tekst objašnjava da mu je cilj bio da “opiše romantični i avanturistički duh prvih crnih obrazovnih institucija i ulogu koju su crnačke folklorne pesme, crkvene i sekularne, imale u njihovoj izgradnji”.⁴⁸ Wright je osetio da utisak koji je hor ostavio u Evropi “još uvek odjekuje u Evropi i Americi” i predstavio je njihovu muziku u funkciji posredovanja između zastarele abolicionističke politike i započinjućih borbi bivših robova za građanska prava i napredak

46 Zora Neale Hurston, "Spirituals and Neo-Spirituals", u Nancy Cunard, ur., *Negro*, (1933 reprint, Ungar Press, New York, 1970, str. 224.

47 Zora Neale Hurston, "The Characteristics of Negro Expression", u Cunard, *Negro*, str. 31.

48 Nekoliko verzija ovog neobjavljenog scenarija, kao i komentari Emily Brown, holivudske urednice koja ga je odbila 1944. godine, čuvaju se u zbirci James Welson Johnson Collection u arhivu Beinecke Archive, Yale University. Brown je zaključila da scenariju nedostaju jednostavnost i dostojanstvo koje ova tema zaslužuje. Vidi "Jubilee" JWJ Wright, 219.

kroz obrazovanje. Osećao je da bi film "dao oduška i izraza crnačkom pevačkom talentu", "osvežio pamćenje nacije predstavom o crncima u našem društvu" i "predstavio nešto od starog dostojanstva i varvarske grandioznosti ovih pesama". Njegovi putujući pevači ne uspevaju da se ukrcaju na parobrod na kojem važe pravila segregacije, ali ipak nekako stižu do Engleske. Njihovi trijumfalni nastupi za narodne mase vode do koncerta pred kraljevskom porodicom i predsednikom vlade, koji su očarani njihovom uzvišenom umetnošću. U centralnoj sceni filma crni hor se takmiči sa sličnim irskim horom koji svojim impresivnim ali inferiornim nastupom osvaja trofej iz isključivo rasističkih razloga. Nepravičan ishod dovodi do iznenadne smrti jedne od starijih članica crnog hora, koji u znak žalosti improvizuje "poluafričku, polurobovsku pesmu" za koju čak i gospodin Gladstone, sedeći u publici, konstatuje da je u stanju da pobedi i samu smrt: "Glasovi u krugu se pojačavaju i transformišu u pesmu divlje, varvarske lepote do smrti."

Gotovo stotinu godina nakon što su članovi hora Fisk Jubilee Singers na crnačkom brodu Batavia zaplovili iz Bostona ka Engleskoj, jedan drugi crni američki muzičar prešao je Atlantik i dospeo u London. Značaj koji Jimi Hendrix ima u istoriji afro-američke popularne muzike znatno je porastao posle njego-

ve iznenadne smrti 1970. godine. Evropski trijumf koji mu je omogućio uspeh u Americi predstavlja još jedan zanimljiv ali drugačiji primer političke estetike implicirane u reprezentacijama rasne autentičnosti. Hendrix, iskusan mada nedisciplinovan R&B gitarista, prepakovan je kao esencijalna predstava svega onoga što je engleska publika osećala da bi jedan crni američki izvođač morao biti: divalj, seksualizovan, hedonističan i opasan. Njegovi biografi se slažu da su mu prilagođeni minstrelski elementi njegovih scenskih nastupa ograničili inovativnost i da se neizbežno pitanje rasne politike umešalo u njegov fluktuirajući odnos prema engleskim muzičarima koji su obezbeđivali bizarnu pozadinu za njegovu kreativnost ukorenjenu u bluesu.⁴⁹ Njegov promenljivi odnos prema crnim kulturnim formama i političkim pokretima izazvao je znatne probleme kad se vratio u SAD, gde su ga denuncirali kao "belog crnca" Black Power aktivisti koji nisu bili u stanju da pojme njegove razloge u optiranju za kultivisanje gotovo isključivo bele, pop publike za koju je minstrelska poza bila poziv da se zainteresuje za njegovu transgresivnu ličnost, ako ne i za njegovu muziku. Charles Shaar Murray citira sledeću dijagnozu Hendrixovog uspeha koju je dao njegov engleski rival blues gitarista Eric Clapton: "Znate, Englezi su slabi prema crncima. Vole tu magiju. Svi padaju na to. Svi u

362

49 "Noel i Mitch ponekad su koristili rasističke izraze u razgovoru. U šali su govorili 'crnčuga' i 'čamuga'." David Henderson, *Scuse Me While I Kiss the Sky: The Life of Jimi Hendrix*, Bantam, New York, 1981, str. 92. Za prikaz iz perspektive šaljivdžija vidi Noel Redding i Carol Appleby, *Are You Experienced: The Inside Story of the Jimi Hendrix Experience*, Fourth Estate, London, 1990; i Mitch Mitchell i John Platt, *Jimi Hendrix: Inside the Experience*, Harmony, New York, 1990. Vidi takođe Harry Shapiro i Ceasar Glebbeek, *Jimi Hendrix: Electric Gypsy*, Heinemann, London, 1990.

Engleskoj i dalje misle da crnci imaju velike kite. Jimi je došao ovamo i to maksimalno iskoristio... i svi su naseli.”⁵⁰ Seksualnost i autentičnost povezani su u istoriji zapadne kulture već nekoliko stotina godina.⁵¹ Čini se da je otvorenu seksualnost Hendrixovog neominstrelskog poziranja bela publika, na kojoj je njegova brza pop karijera počivala, protumačila kao znak crne autentičnosti. Bez obzira na to da li su rani Hendrixovi nastupi bili parodija na ulogu minstrela ili neporeciva potvrda trajnih moći, njegovo manipulisanje kodovima ukazuje na antagonizam između različitih lokalnih definicija crne pripadnosti i kompozitnog i neujednačenog karaktera crnog kulturnog razvoja. Složenost njegovog odnosa prema bluesu i promjenljiva posvećenost politici rasnog protesta koji je goreo u američkim gradovima u ovom periodu proširuju i naglašavaju ovaj stav. Kreativna opozicija u njegovom radu između očiglednog poštovanja tradicija zasnovanih na bluesu i izrazito high-tech, futurističke duhovnosti odražava jedan širi konflikt, ne samo između premodernog ili antimodernog i modernog već i između sukobljenih definicija autentičnosti koje su primerene crnom kulturnom stvaranju na njegovom prelasku u sferu internacionalne pop komodifikacije. Nelson George, uvaženi istoričar i kritičar afro-američke muzike, rešava ovaj problem u svojoj oceni Hendrixa tako što inovativnog gitaristu izbacuje iz kanonske rekonstrukcije crnog muzičkog idioma i čini Hen-

drixovo rasno otuđenje doslovnim: “Njegova muzika je ako ne sa druge planete, onda svakako iz druge zemlje.”⁵² U promišljenoj i inteligentno napisanoj biografiji, jedinoj knjizi koja se ozbiljnije bavi Hendrixovim političkim senzibilitetom, jedan drugi crni američki pisac David Henderson otvara nam širi uvid i pokazuje više razumevanja za mogućnosti inovacije koje su Hendrixu bile otvorene samim tim što se nalazio u Londonu, a ne u Njujorku. Višestruke ironije u ovakvom lociranju očituju se ne samo u Hendersonovom prikazu odnosa koji su imali Hendrix i Rahsan Roland Kirk već i u njegovim autsajderskim pokušajima da popularnu predstavu o Hendrixu postavi u širu strukturu kulturnih odnosa koji se doživljavaju kao oblikovani pre klasom nego rasom ili etnicitetom: “Mnogi posmatrači su Hendrixovu frizuru doživljavali kao jedan od najupečatljivijih vizuelnih skandala u Londonu. Za britansku trendi publiku, koja jedva da je ikada prihvatila izgled druge rase ili drugu kulturu, omladina koja nosi afro frizure i sluša blues bila je već previše.”⁵³ Hendrix će kasnije racionalizovati svoj ambivalentan odnos prema crnoj boji kože i Americi nomadskom ideologijom Cigana, koja se u njegovom radu javila kao zanimljivo perverzna dopuna odluke da svira bliže funku i pravi politički angažovaniju muziku sa sasvim crnim sastavom.

U trećem primeru transnacionalne, dijasporične kulturne inovacije centrirane

50 Charles Shaar Murray, *Crosstown Traffic*, Faber, London, 1989, str. 68.

51 Formu koju je ovaj odnos dobio u doba prosvetljenosti Marshall Berman razmatra u *The Politics of Authenticity*, George Allen and Unwin, London, 1971.

52 Nelson George, *The Death of Rhythm and Blues*, Omnibus Press, London, 1988, str. 109.

53 Henderson, *Scuse Me*, str. 92.

u Londonu pitanje autentičnosti nije tako izraženo. Umesto izvođača ili sastava, u pitanju je pesma koja je kružila mrežom crnog Atlantika. Ovde je navedena upravo zato što među onima koji su muziku proizvodili i koristili samo pravo na pozajmicu, rekonstrukciju i novu primenu kulturnih fragmenata izvučenih iz drugih crnih okruženja nije doživljavano kao problem. To je ujedno i najsvježiji primer, mada se odnosi na pesmu "I'm So Proud", koju je napisao i snimio čikaški vokalni trio The Impressions na vrhuncu svog umetničkog i komercijalnog uspeha, polovinom šezdesetih godina. Njihovi hitovi iz šezdesetih "Gypsy Woman", "Grow Closer Together", "Minstrel and Queen" i "People Get Ready" bili su ekstremno popularni među crncima u Britaniji i na Karibima. Na Jamajci, format muškog vokalnog trija koji je popularisao ovaj sastav doneo je zaseban žanr unutar vernakularne muzičke forme koja će se konačno internacionalno predstaviti kao reggae.⁵⁴ The Wailers su bili samo najpoznatija od mnogih grupa koje su se organizovale po ugledu na The Impressions i pokušavale da ih dostignu bogatim harmonijama, emocionalnom dinamikom i crnom metafizikom.

Nova verzija hita "I'm So Proud" dospela je na reggae top liste 1990. godine.

Pod novim naslovom "Proud of Mandela", pesmu je izvodio interperformativni tandem koji su činili Brummie toaster Macka B i lovers rock pevačica Kofi, koja je prethodno objavila i sopstvenu verziju pesme, rađenu opet prema drugoj verziji američke pevačice Deniece Williams iz 1983. Nemam nameru da komentarišem formalne i muzičke kvalitete ove ploče, ali verujem da ona predstavlja koristan primer time što bešavno povezuje Afriku, Ameriku, Evropu i Karibe. Producirala su je u Britaniji deca karipskih i afričkih useljenika od sirovog materijala koji je obezbedio crni Čikago filtriran kroz senzibilitet Kingstona, da bi se tako odala pošta crnom heroju čiji globalni značaj nadilazi okvire njegovog južnoafričkog državljanstva i nemogućeg nacionalnog identiteta koji s tim ide. Najmanje što nam ova muzika i njena istorija danas mogu ponuditi jeste analogija za razumevanje linija povezivanja i udruživanja kojima ideja dijaspore prevazilazi svoj simbolički status fragmentarne suprotnosti nekoj imputiranoj rasnoj suštini. Ovo prebacivanje uloge muzike u prvi plan omogućuje nam da vidimo Englesku, ili tačnije London, kao važno mesto ukrštanja na umreženim stazama političke kulture crnog Atlantika. To je mesto na kojem se, zahvalju-

54 Fenomen jamajkanskog muškog vokalnog trija ispituje Randall Grass, "Iron Sharpen Iron: The Great Jamaican Harmony Trios", u P. Simon, ur., *Reggae International*, Thames and Hudson, London, 1983. Ključni predstavnici ove osobene umetnosti su The Heptones, The Paragons, The Gaylads, The Meditations, The Itals, Carlton and the Shoes, Justin Hines and the Dominoes, Toots and the Maytals, Yabbu Yu and the Prophets, The Gladiators, The Melodians, The Ethiopians, The Cables, The Tamlins, The Congoes, The Mighty Diamonds, The Abyssinians, Black Uhuru, Israel Vibration, i naravno The Wailers, čiji je Neville O'Reilly/Bunny Livingstone/Bunny Wailer najbolji imitator Curtisa Mayfielda od svih.

jući neformalnosti rasne segregacije, konfiguraciji klasnih odnosa i kontingenciji lingvističkih konvergencija, globalni fenomeni kao što su antikolonijalne i emancipacionističke političke formacije još uvek održavaju, reprodukuju i pojačavaju. Ovaj proces fuzije i mešanja prepoznaje se kao unapređenje crne kulturne produkcije od strane crne publike koja je i troši. Njegova autentičnost ili artifičijelnost ne smatra se problemom, delimično i zato što se zadovoljio ostajanjem unutar skrivenih prostora podzemlja crne kulture, kao i zbog razlike koju unosi pozivanje na Nelsona Mandelu. Ime Nelsona Mandele postalo je paternalni talisman koji je u stanju da suspenduje i refokussira intrarodne razlike koje bi u nekim drugim okolnostima mogle izazvati teškoće i nelagodnost. Njegovo oslobođanje iz zatvora emitovano je kroz relejne sisteme crnog Atlantika neosporeni, patrijarhalni glas, glas ukorenjen u najintenzivnijem političkom sukobu između crnaca i belaca na planeti, na poslednjoj granici bele supremacije na afričkom kontinentu. Herojska, iskupljujuća autentičnost koja na ovim lokacijama okružuje lik Mandele dekonstruisana je na simpatičan način govorom koji je on održao u Detroitu prilikom posete Sjedinjenim Državama. Na afrocentrična očekivanja svoje publike Mandela je odgovorio otkrivajući da je u zatvoru utehu nalazio u slušanju muzike koja je dolazila iz Motowna. Citirajući Marvinu Gayea i "What's Going On", objasnio je: "U zatvoru smo slušali zvuke koji su stizali iz Detroita i divili se."⁵⁵ Puristička ideja o jedno-

smernom protoku afričke kulture s istoka na zapad u trenutku se pokazala kao apsurdna. Globalne dimenzija dijaloga dijaspore postale su očevodne. U trenutku kad su njegove neobavezujuće reči osvetlile crni Atlantik kao blesak munje u letnjoj noći, vrednost muzike kao primarnog simbola rasne autentičnosti bila je istovremeno potvrđena i dovedena u pitanje.

MUZIČKA KRITIKA I POLITIKA RASNE AUTENTIČNOSTI

Problem kulturnog porekla i autentičnosti na koji ovi primeri ukazuju opstaje i stiče još veći značaj nakon što je masovna kultura osvojila nove tehnološke baze, a crna muzika zaista postala globalni fenomen. Njegove proporcije su narasle otkako su originalni, folklorni ili lokalni izrazi crne kulture identifikovani kao autentični i po tom osnovu pozitivno vrednovani, dok su naknadne hemisferske ili globalne manifestacije istih kulturnih formi bile odbacivane kao neautentične i otuda lišene kulturne ili estetske vrednosti upravo zbog svoje udaljenosti (pretpostavljene ili stvarne) od trenutno prepoznatljive tačke porekla. U svojim komentarijima na koricama knjige Nelsona Georgea *Smrt ritma i bluza*, Spike Lee, poznati zagovornik kulturnog protekcionizma, izlaže savremenu verziju ovih argumenata. "Još jednom je Nelson George ukazao na direktnu vezu između muzike crnih ljudi i situacije u kojoj se oni nalaze. Tužno je to da što više napredujemo kao narod, utoliko razvodnjenija postaje naša muzika. Gde je odgovor?"⁵⁶

⁵⁵ Nelson Mandela, govor održan u Detroitu, 29. juna 1990.

⁵⁶ George, *The Death of Rhythm and Blues*, omot.

Fragmentacija i deljenje crne muzike u sve izraženijoj proliferaciji stilova i žanrova, koji ovakvu polarnu opoziciju između progresa i razvodnjavanja čine besmislenom, takođe doprinosi situaciji u kojoj se autentičnost među muzičarima javlja kao veoma osetljivo pitanje koje izaziva ogorčene sukobe. Konflikt između trubača Wyntona Marsalisa i Milese Davisa ovde вреди navesti kao još jedan primer načina na koji se ovim sukobima može dati politički značaj. Marsalis tvrdi da jazz obezbeđuje esencijalni repozitorijum širih crnih kulturnih vrednosti, dok Davis insistira na prioritetu neumornih kreativnih energija kojima se mogu staviti pod kontrolu korozivni procesi reifikacije i komodifikacije. Marsalisovo uporno čuvanje "jazz tradicije" Davis otpisuje kao štreberski, tehnički sofisticiran pastiš starih stilova. Ne iz razloga neautentičnosti, što je zapravo Marsalisova optužba na račun Davisovog "fusion" opusa, već zato što takav pristup doživljava kao anahron:

Šta ima da se petlja sa prošlošću? Svirač njegovog kalibra morao bi da se opameti i shvati da je to završena stvar. Prošlost je mrtva. Jazz je mrtav... Zašto bismo se bavili starim stvarima?... Samo neka mi niko ne priča kako je nekada bilo. Bio sam tamo... kada smo svirali jazz, to nikoga

nije zanimalo... Jazz je mrtav, dođavola. Finito! Besmisleno je iskopavati ga.⁵⁷

Postoje mnogi dobri razlozi kojima se može objašnjavati zašto su crne kulture imale velikih teškoća da uvide da su izmeštanja i transformacije koje slavi Davisov rad posle albuma *In a Silent Way* bile neizbežne, kao i to da bi razvojni procesi koje konzervativci vide kao kulturnu kontaminaciju mogli doneti novo bogatstvo i novu snagu. Efekti rasističkih poricanja ne samo integriteta crne kulture već i same sposobnosti crnaca da stvore i reprodukuju bilo kakvu kulturu vrednu tog imena ovde su od najvećeg značaja. Drugi važan faktor je mesto pripremljeno za crni kulturni izraz u hijerarhiji kreativnosti koju generiše zlokobni metafizički dualizam koji identifikuje crnce sa telom, a belce sa umom. Ipak, iza ovih opštih pitanja nalazi se potreba da se projektuje koherentna i stabilna rasna kultura kao sredstvo da se uspostavi politički legitimitet crnog nacionalizma i ideja etničke partikularnosti na koju se ovaj oslanja. Za ovu defanzivnu reakciju na rasizam moglo bi se reći da je svoj evidentni apetit za isto i simetrično preuzela iz diskursa tlačitelja. Evropski romantizam i kulturni nacionalizam direktno su doprineli razvoju modernog crnog nacionalizma, što se može pratiti u prošlost do uticaja koje su evropske teorije o naciji, kultu-

366

57 Nick Kent, "Miles Davis Interview", *The Face* 78 (1986), 22-23. "Wynton im svira neku staru, mrtvu evropsku muziku... Svira njihove mrtve stvari, što bi svako mogao da radi. Treba samo vežbati, vežbati i vežbati. Rekao sam mu da se ja ne bih spuštao na taj nivo, da bi trebalo da budu duboko zahvalni zato što neko sa takvim talentom svira njihove potrošene stvari." Miles Davis i Quincy Troupe, *Miles: The Autobiography*, Simon and Schuster, New York, 1989, str. 360-361.

ri i civilizaciji imale na elitne afro-američke intelektualce početkom i polovinom devetnaestog veka.⁵⁸ Ovde se usred drame izgradnje etničkog identiteta javlja slika nacije kao akumulacije simetričnih porodičnih jedinica. Podrška koju Alexander Crummel daje sudu Lorda Beaconsfielda o fundamentalnom značaju rase kao “ključa istorije” trebalo bi da deluje kao upozorenje savremenim kulturnim kritičarima koji bi umetnicima rado dodelili zadatak usavršavanja etničke osobenosti grupe i u iskušenju su da upotrebe analogiju porodice ne samo za razumevanje značenja rase već i za izvođenje ovakvih, prilično autoritarnih gestova: “Rase su, kao i porodice, organizmi koje je uredio Bog; rasno osećanje, kao i porodično osećanje, božanskog je porekla. Gašenje rasnog osećanja moguće je koliko i gašenje porodičnog osećanja. Zaista, rasa jeste porodica. Načelo kontinuiteta gospodari rasama koliko i porodicama – pa i nacijama.”⁵⁹

Du Bois je još odavno naglasio da “crnom domu prethodi crna crkva”,⁶⁰ pa bi svim pozivanjima na integritet porodice u crnom Atlantiku trebalo pristupati s ovom mudrom opaskom na umu. Porodica je nešto više od pukog načina da se naturalizuju i izbace iz istorijskog vremena odnosi koje bi trebalo videti kao istorijske i kontingentne. Ova veza između porodice, kulturne reprodukcije i etno-herme-

neutike elokventno je izražena kod Jr. Houston A. Bakera, vodećeg afro-američkog književnog kritičara, koji je predložio figuru porodice kao sredstvo situiranja i periodizacije čitave istorije crne kulturne produkcije i, još važnije, kao neku vrstu interpretativnog filtera za one koji pokušavaju da pristupe crnim kulturama.

Moj predmet, da ponovim ono što sam već rekao, jeste kompleksno polje strategija oglašavanja u Afro-Americi koja su deo porodice. Istorija porodice, ma koliko revidirana, pročišćavana, distorzirana, ispravljana – ima početak u ekonomiji robovlasništva. Modernost strategija oglašavanja naše porodice zasniva se na njenoj upotrebi za svrhe ekonomskog napretka (bilo navodnjavanjem želje ili obezbeđivanjem materijalne prednosti). Metafora koju sam i ranije koristio čini se više nego pogodnom za takva iskupljujuća oglašavanja – ona, zapravo, predstavlja geografije bluesa koje se *nikada ne mogu razumeti* izvan posvećenosti porodici.⁶¹ (kurziv dodat)

Bakerova pozicija je na više načina sofisticirano ponavljanje apsolutističkog pristupa “rasi” i etnicitetu koji je pokretao crni nacionalizam tokom šezdesetih, ali se danas suočava sa veli-

58 Ova pitanja se u nešto drugačijem kontekstu razmatraju kod Johna Hutchinsona u *The Dynamics of Cultural Nationalism: The Gaelic Revival and the Creation of the Irish Nation State*, Allen and Unwin, London, 1987.

59 Alexander Crummel, *Africa and America*, Willey and Co., Springfield, 1891, str. 46.

60 Du Bois, *The Souls of Black Folks*, str. 139.

61 Houston A. Baker, Jr., *Modernism and the Harlem Renaissance*, University of Chicago Press, Chicago, 1987, str. 105-106.

kim teškoćama. Ovoj poziciji nije uvek bilo lako da nađe mesta za zahteve i prioritete feminizama, gde mnogi porodične odnose koji održavaju rasu vide u ne tako nevinoj ulozi držanja ženskih članova porodice u podređenom položaju. Ova pozicija takođe ima problema s objašnjavanjem osobenih crnih kultura koje nastaju u različitim populacijama u dijaspori. Problem je u tome što čak i tamo gde su očigledno pozajmljene i aktivirane na novim lokacijama, afro-američke forme često bivaju namerno rekonstruisane na nove načine koji ne uvažavaju pozivanja na vlasništvo njihovih tvoraca, pa ni granice diskretnih nacionalnih država i navodno prirodnih političkih zajednica koje se njima izražavaju ili ih samo obuhvataju. Moj je stav ovde da besramno hibridni karakter ovih kultura crnog Atlantika bez prestanka izaziva pometnju u svakom pokušaju simplicističkog (esencijalističkog ili antiesencijalističkog) razumevanja odnosa između rasnog identiteta i rasnog neidentiteta, između autentičnosti folklorne kulture i izdaje pop kulture. Ideja o rasnoj zajednici kao porodici ovde je prizvana i upotrebljena kao način da se označe povezanost i iskustveni kontinuitet koje poriču profane realnosti crnog života među otpacima deindustrijalizacije. Želeo bih da postavim pitanje da li rastuća centralnost figure porodice unutar crnog političkog i akademskog diskursa ukazuje na nastajanje osobeno i naglašeno postnacionalne vrste rasnog esencijalizma. Pozivanje na porodicu trebalo bi shvatiti kao simptom i potpis neonacionalističkog pogleda koji bi se najpre dao razumeti kao fleksibilni esencijalizam.

Pop kultura bila je spremna da pruži selektivnu podršku naglašavanju autentičnosti kod nekih crnih mislilaca, i čak je aktivirala ovu posebnu logiku u marketingu onoga što se opisuje kao "world music". Autentičnost uvećava privlačnost odabrane kulturne robe i postaje važan element mehanizma i modusa rasijalizacije potrebnih da se proizvodi neevropske i neameričke muzike učine prihvatljivim na proširenom pop tržištu. Diskurs autentičnosti uočljivo je prisutan u masovnom marketingu čitavog niza crnih folklornih formi za belu publiku. Distinkcija između ruralnog i urbanog bluesa dobar je primer, mada se slični argumenti još uvek iznose i u raspravi o autentičnom jazzu i različitim stilovima "fuzije", koji su navodno korodirani nelegitimnom amalgamacijom rock uticaja, ili o ratu pravih instrumenata i digitalnih emulatora. U svim ovim slučajevima za kritičare nije dovoljno da ukažu na to da reprezentacije autentičnosti uvek uključuju artificijelnost. To može biti tačno, ali nije od velike koristi u pokušajima da se vrednuju ili porede kulturne forme, da ne govorimo o pokušaju da se objasne njihove mutacije. Važnije je to što ovakav odgovor propušta priliku da upotrebi muziku kao model koji može prevazići pat poziciju između dva nezadovoljavajuća stanovišta koja su dominirala u novijim raspravama o crnoj kulturnoj politici.

368

SOUL I RAĐANJE ANTI-ANTIESENCIJALIZMA

Kao što sam već rekao u uvodnom poglavlju, kritičkim dijalogom i debatom o pitanjima identiteta i kulture izvodi se na aktuelnu scenu konfrontaciju između dve široko organizovane

perspektive koje su se, u oponiranju jedna drugoj, zaplele u sasvim besplodan odnos uzajamne zavisnosti. Obe pozicije predstavljene su u savremenim raspravama o crnoj muzici i obe daju doprinos inscenaciji razgovora između onih koji muziku vide kao primarno sredstvo kritičkog istraživanja i političkog reprodukcija neophodne crne suštine i onih koji bi da ospore postojanje takvog objedinjujućeg, organskog fenomena. Gde god da se upriliči konfrontacija ova dva pogleda, ona uzima osnovnu formu konflikta između tendencije fokusirane na neki od oblika ekskluzivističkog zahteva (obično, mada ne i uvek, nacionalističke prirode) i drugog, pluralistički predstavljenog stava koji je dosledno skeptičan već i prema želji da se crna kultura totalizuje, da i ne govorimo o pokušaju da se socijalna dinamika kulturne integracije učini sinonimnom sa praksom izgradnje nacije i projektom rasne emancipacije u Africi i drugim delovima sveta.

Prva opcija tipično identifikuje muziku sa tradicijom i kulturnim identitetom. Njen konzervativizam ponekad je maskiran radikalnom prirodom njene afirmativne političke retorike i hvale vrednom brigom za odnos između muzike i sećanja na prošlost. Ona danas objavljuje svoje interpretativne namere popularnim sloganom: "To je crna stvar, koju ne možete razumeti." Ali, čini se da u ovom taboru nema previše entuzijazma za nepristupačne, rasno preskriptivne muzičke žanrove i stilove koji bi ovu drsku tvrdnju mogli učiniti plauzibilnom. Ne postoji savremeni ekvivalent provokativnih, hermetičnih moći duba koji je podržavao radikalni etiopijanizam sedamdesetih godina, ili antiasimilacionističke nekooperativnosti

be-bopa četrdesetih godina. Uobičajeno mistični "afrocentrizam" koji pokreće ovo stanovište ne vidi nikakav problem u unutrašnjoj diferencijaciji crnih kultura. Svaka fragmentacija kulturnog proizvoda Afrikanaca kod kuće i preko mora *samo* je prividna, ne i stvarna, pa otuda ne može ugroziti snagu sveobuhvatne rasne estetike i njenih političkih korelata.

Elitizmom i prezirom prema crnoj popularnoj kulturi ova ekskluzivistička pozicija bliska je težnjama postmodernog pragmatizma koji joj se rutinski i neadekvatno suprotstavlja. Nešto od duha druge, "antiesencijalističke" perspektive izražava starija ali jednako istorijska crna vernakularna fraza "Različiti ljudi, različiti pokreti". Ovaj pojmovni pluralizam navodi nas na pogrešnu stranu. Njegovo zaobilaženje neugodnih pitanja klase i moći političke kalkulacije čini rizičnim, ako ne i nemogućim. Druga pozicija snipodaštavanjem govori o prvoj kao o poziciji rasnog esencijalizma. Ona napreduje na putu neobavezne i arogantne dekonstrukcije crnog, ignorišući svu privlačnost jedne moćne, populističke afirmacije crne kulture koja je moguća unutar prve pozicije. Ona vrsta elitizma koja, na primer, thrash noise punk sastav Bad Brains iz Vašingtona predstavlja kao poslednju reč crnog kulturnog izraza očigledno jedva čeka da napusti teren crnog vernakulara. Takva abdikacija samo ostavlja otvoren prostor rasnim konzervacionistima koji stoje negde između narodnjačkog, protofašističkog senzibiliteta i plačnog sentimentalizma onih koji bi se rado ogrnuli navodnom moralnom superiornošću statusa žrtve. Efekat je isti kao u slučaju ignorisanja nesmanjenih moći rasizma i zanemarivanja mase crnaca koji nastavljaju da razumevaju svoju življenu partikularnost kroz ono

što im ona čini. Nepotrebno je i reći da se prateći efekti rasizma institucionalizovanog na terenu politike zgodno previđaju, dok njegovo upisivanje u kulturne industrije koje obezbeđuju glavni kanal za ovaj ekskluzivno estetski radikalizam ostaju bez komentara.

Imajući u vidu značaj koji se daje muzici u habitusu crnaca u dijaspori ne možemo prevideti ironiju u činjenici da nijedan od polova u ovoj vrlo napetoj debati ne shvata muziku naročito ozbiljno. Narcizam koji ujedinjuje ova dva stanovišta otkriva se u načinu na koji oba zanemaruju raspravu o muzici i pratećoj dramaturgiji, nastupu, ritualu i gestu, u korist opsesivne fascinacije samim telima izvođača. Besramni esencijalista, Nelson George, osuđuje muzičare koji su prošli kroz plastičnu hirurgiju ili nose plava ili zelena kontaktna sočiva, dok sa druge strane Kobena Mercer glas Michaela Jacksona uporno svodi na telo, zatim na frizuru, i konačno na sliku sasvim oslobođenu tela.⁶² Želeo bih da naglasim da i pored toga što je to nekada mogao biti važan faktor u oblikovanju intelektualnog terena na kojem se odvija politički angažovana analiza crne kulture, opozicija između ovih rigidnih perspektiva danas stoji na putu kritičkoj teoretizaciji.

Sinkretička složenost crnih ekspresivnih kultura daje snažne razloge za opiranje ideji da unutar ovih formi opstajava nedodirnut, čista Afrika i proizvodi snažnu magiju različitosti da bi trigerovala ponavljanje percepcije apsolutnog identiteta. Prateći smernicu koju nam je nekada davno ostavio LeRoi Jones,

verujem da je muzici moguće pristupati kao istom koje se *menja*, a ne kao istom koje ostaje nepromenjeno. Danas to uključuje i složeni zadatak razumevanja reprodukcije kulturnih tradicija ne kroz neproblematičnu transmisiju fiksirane esencije kroz vreme već kao prelaza i skokova koji ukazuju na to da bi i samo prizivanje tradicije moglo biti osobena, mada prikrivena, reakcija na destabilizujući fluks postsavremenog sveta. Nove tradicije osmišljavaju se u raljama modernog iskustva i nove koncepcije modernosti izgrađene u senci naših opstajućih tradicija – kako afričkih tako i onih izgrađenih na iskustvima ropstva kojeg se crni vernakularni izraz tako snažno i aktivno seća. Ovaj poduhvat takođe zahteva da posvetimo više pažnje ritualima izvođenja koji nam daju prima facie dokaze o povezanosti crnih kultura.

Budući da su samoidentitet, politička kultura i estetika kojima su crne zajednice obeležene, kao i šira kulturna i filozofska značenja koja proističu iz njene proizvodnje, distribucije i potrošnje, često bili konstruisani kroz muziku, ona je naročito značajna za poduhvat razbijanja inercije koja proističe iz nesrećne polarne opozicije između nervoznog, nacionalističkog esencijalizma i skeptičnog, saturnalijskog pluralizma koji nečisti svet politike čini doslovno nemislivim. Prvenstvo muzike unutar raznolikih crnih zajednica atlantske dijaspore i samo predstavlja važan element u njihovoj suštinskoj povezanosti. Ipak, istorije pozajmljivanja, izmeštanja, transformacija i stalnih reinskrIPCija obuhvaćenih muzičkom kulturom

370

62 Kobena Mercer, "Monster Metaphors: Notes on Michael Jackson's 'Thriller'", *Screen* 27, br. 1 (1986).

predstavljaju živo nasleđe koje ne bi trebalo reifikovati u primarni simbol dijaspore i onda primeniti kao alternativu privlačnostima fiksiranosti i ukorenjenosti koje nam se stalno vraćaju.

Muzika i njeni rituali mogu se upotrebiti da se izgradi model kojim se identitet neće shvatati kao fiksirana esencija, niti kao neodređena i izričito kontingentna konstrukcija koja se može iznova izmišljati po volji i hiru esteta, simbolista ili igrača verbalnih igara. Crni identitet nije samo socijalna ili politička kategorija koja će se upotrebiti ili odbaciti u zavisnosti od toga u kojoj meri je retorika koja ga podržava i legitimizuje ubedljiva ili institucionalno moćna. Šta god radikalni konstruktivisti imali o tome da kažu, on se živi kao koherentan (mada ne i stabilan) iskustveni doživljaj sopstva. Mada se često doživljava kao prirodan i spontan, on je ipak ishod praktične aktivnosti: jezik, gestovi, telesna označavanja, želje. Da bismo rasvetlili ovaj nužno politički odnos, možemo upotrebiti Foucaultove veoma korisne komentare. Oni ukazuju na anti-antiesencijalizam koji rasijalizovani subjektivitet vidi kao proizvod društvenih praksi koje se navodno iz njega izvode:⁶³ "Umesto da ga vidimo kao reaktivirane ostatke jedne ideologije, trebalo bi ga videti kao aktuelni korelat određene tehnologije moći nad telom. Bilo bi pogrešno tvrditi da je u pitanju iluzija ili ideološki efekat. Naprotiv, on postoji, poseduje stvarnost, bez prestanka se proizvodi oko tela, na njemu, unutar njega, funkcionisanjem moći koja se upražnjava."⁶⁴

Ove signifikacije mogu se kondenzovati u proces muzičkog izvođenja, mada ih taj proces, naravno, ne monopolizuje. U kontekstu crnog Atlantika one proizvode imaginarni efekat unutrašnjeg rasnog jezgra ili suštine delovanjem na telo kroz specifične mehanizme identifikacije i rekognicije koji su proizvedeni bliskom interakcijom izvođača i publike. Ovaj recipročni odnos mogao bi poslužiti kao idealna komunikacijska situacija čak i kada su prvobitni tvorci muzike i njeni konačni korisnici razdvojeni u vremenu i prostoru ili podeljeni tehnologijama reprodukcije zvuka i formom robe kojoj se njihova umetnost opire. Na drugim mestima sam već istražio načine na koje je borba protiv forme robe prenetu u same konfiguracije koje masovno crno kulturno stvaralaštvo poprima. Preispitivanje ovog statusa sasvim je otvoreno i postaje jedan od temelja antiestetike koja upravlja ovim formama. Ograničenosti ova tri ključna termina – proizvodnja, distribucija, potrošnja – teško mogu izaći na kraj s isprepletanim internacionalnim procesima na koje se oni sada odnose. Svaki od njih, na različit način, uključuje politiku rase i moći koju je teško uopšte zahvatiti, a kamoli dublje istražiti korišćenjem grubih kategorija koje politička ekonomija i evropska kulturna kritika koriste u svojim opreznim analizama etniciteta i kulture. Termin "potrošnja" vuče asocijacije koje su naročito problematične, i mora se pažljivo raspakovati. On naglašava pasivnost potrošača i minimizira vrednost njihove kreativnosti kao i mikropolitčki značaj njihovih

63 Sličan argument u kontekstu feminističke političke teorije iznosi Judith Butler u *Gender Trouble*, Routledge, New York/London, 1990.

64 Michel Foucault, *Discipline and Punish*, Penguin, London, 1979, str. 29.

činova u razumevanju formi antidiscipline i otpora koje se praktikuju u svakodnevnom životu. Michel de Certeau je to konstatovao na jednom uopštenijem nivou:

Kao i zakon (jedan od njenih modela), kultura artikuliše konflikte i naizmenično legitimizuje, izmešta ili kontroliše nadmoćnu silu. Ona se razvija u atmosferi tenzija, često i nasilja, za koje obezbeđuje simboličke balanse, kontraste kompatibilnosti i kompromise koji su, manje ili više, privremeni. Tako taktika potrošnje, ingeniozni način na koji slabi koriste jake, daje političku dimenziju svakodnevnim praksama.”⁶⁵

CRNA UMETNIČKA DELA U DOBA DIGITALNE SIMULACIJE

U prvom poglavlju sam izneo tvrdnju da hip-hop kultura nije izašla kompletno formirana iz tradicija bluesa, već je izrasla na ukrštanju afro-američkih vernakularnih kultura i njihovih karipskih ekvivalenata. Neposredni katalizator ovog dešavanja bio je prelazak Clive “Kool DJ Herc” Campbella iz Kingstona u 168. ulicu u Bronksu. Sinkretička dinamika dalje je iskomplikovana latino doprinosima i preuzimanjem breakdance pokreta koji su pomogli definisanje stila u ranim fazama. Ali, hip-hop nije samo proizvod ovih različitih,

mada konvergirajućih crnih kulturnih tradicija. Centralnost onoga što se naziva “breakom” u hip-hopu i dalji razvoj tehnika miksovanja digitalnim semplovanjem, čime ova forma prevazilazi kompetencije ručnog manipulisanja gramofonima, znače da estetska pravila koja ga određuju počivaju na dijalektici spasilačke apropijacije i rekombinacije koja proizvodi posebnu vrstu zadovoljstva i nije ograničena na tehnološki kompleks iz kojeg proističe. Namerno izlomljena forma ovih radova zavređuje da je razmotrimo. Ona nas podseća na karakterističnu aromu Adornovih opaski izrečenih u jednom udaljenom kontekstu:

Nazivaju je nekreativnom jer ukida i sam njihov koncept kreativnosti. Sve ono za šta se interesuje već je tu... u vulgarizovanom obliku; njene teme su preuzete sa drugog mesta. A ipak, ništa ne zvuči onako kako je bilo predviđeno; sve su stvari obrnute, kao magnetom. Sve iznošeno i pohabano potčinjava se ruci koja improvizuje; korišćeni delovi dobijaju novi život kao nove verzije. Baš kao što i šoferu dobro poznavanje starog polovnog automobila omogućuje da na vreme i neprimetno stigne na planirano odredište, tako i izraz vesele melodije... dostiže mesta koja odobreni muzički jezik nikada ne bi mogao bezbedno dostići.⁶⁶

372

65 Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley/London, 1988, str. xvii.

66 T. W. Adorno, "On The Fetish Character in Music and the Regression of Listening", u A. Arato i E. Gebhardt, ur., *The Essential Frankfurt School Reader*, Basil Blackwell, Oxford, 1978.

Akustični i električni instrumenti se disorganski kombinuju sa digitalnom sintezom zvuka i raznolikim nađenim zvukovima: obično glasom, fragmentima govora ili pevanja oštrih ivica, semplovima starijih snimaka – vokalnim i instrumentalnim – čija se otvorena tekstualnost pljačka kroz razigranu afrimaciju nepotčinjenog duha koji ovu radikalnu formu vezuje za jednu važnu definiciju crnog. Nelinearni pristup koji evropska kulturna kritika opisuje kao montažu predstavlja korisno načelo kompozicije u pokušajima da se ova stvar analizira. Bilo bi privlačno stati iza brehtovske ideje da neka vrsta “montaže” odgovara tipu realizma koji nema prethodnika, a koji odgovara ekstremnim istorijskim okolnostima koje ga oblikuju. Ali ove guste, implozivne kombinacije različitih i sukobljenih zvukova proizvode i nešto veće od tehnike koju koriste u svojoj radosno artificijelnoj rekonstrukciji nestabilnosti življenog, profanog rasnog identiteta. Estetika stresa polaže se na samu socijalnu i kulturnu distancu koja je nekada razdvajala raznolike elemente sada dislocirane u nova značenja provokativnom auralnom jukstapozicijom.

Instrumental pod naslovom “Identity” koji je nedavno snimio Ronnie Laws zavređuje da ovde bude citiran.⁶⁷ Produciran u low-tech okruženju za nezavisnu izdavačku kuću, ovaj snimak zaslužuje našu pažnju ne samo zbog naslova već i kao sasvim svež primer radikalnijih mogućnosti ostvarenih ovom novom formom starog žanra koja traži

da se prošlost učini čujnom u sadašnjosti. Arhitekta ovog snimka, ekscentrični kalifornijski gitarista Craig T. Cooper, koristi ambijentalni zvuk koji evocira dimom zasićenu dub atmosferu Lee Perryevog Black Ark studija sa njegovog vrhunca. Snimak kombinuje veliki broj semplova iz širokog kruga izvora: fragment pokupljen iz refrena pesme “Pick up the Pieces” Average White Banda (škotski pastiš stila koji praktikuje James Brown) pokušava da se probije kroz go-go puls, jedva čujan vrisak koji se ponavlja, i stabilan ritam radne pesme rekonstruisan korišćenjem semplovanog uzdaha Jamesa Browna. Pošto je formulisao angularnu melodiju i poigrao se njenom unutrašnjom dinamikom, Lawsov sopran saksofon ukrašava i akcentuje ono što izgleda kao haotična ritmička matrica. Njegove pažljivo osmišljene fraze evociraju ljudski glas obučen i disciplinovan antifonijskim ritualima crne crkve. “Identity” je proizvod svih ovih uticaja. Njegov naslov nas poziva da uočimo da se jedinstvo i istost u prolazu mogu iskusiti u odnosu između improvizacije i uređene artikulacije muzičkog nereda. Haos koji bi mogao razneti ovo fragilno iscrtavanje crnog identiteta obuzdan je upornim digitalnim pulsom bas bubnja koji kroz čitavo trajanje snimka naglašava drugi i četvrti udar svakog takta. Producenti ploče naglasili su političku poentu presujući je na belom vinilu.

Treba ponoviti da je naglasak koji svi ovi stilovi crne dijaspore stavljaju na proces izvođenja istaknut njihovim radikalno nedovr-

67 Ronnie Laws, *Identity* (Hype Mix), A. T. A. Records, ISNCD 30011, 1990.

šenim formama – što je karakteristika koja ih jasno obeležava kao proizvode ropstva.⁶⁸ Ona se može uočiti u načinu na koji su osnovne jedinice komercijalne potrošnje kojom se muzika brzo zamrzava i prodaje bile sistematski subvertirane praksom rasne politike koja ih kolonizuje i u tom procesu ostvaruje ono što Baudrillard opisuje kao prelazak s objekta na događaj:

Umetničko delo – ne kao tužni i otuđeni, već kao novi trijumfalni fetiš – mora raditi na dekonstrukciji svoje tradicionalne aure, svog autoriteta i moći iluzije, da bi briljantno zablistalo u čistoj opscenosti robe. Ono mora poništiti sebe kao poznati objekat i postati monstruozno strano. Ali ta stranost nije uznemirujuća neobičnost potisnutog ili otuđenog objekta; ovaj objekat ne blista zato što je pohođen duhovima ili zbog nečega tajno oduzetog; on sija vernom zavodljivošću koja potiče sa drugog mesta, pošto je nadišao sopstvenu formu i postao čisti objekat, čisti događaj.⁶⁹

Iz ove perspektive magijski proces kojim roba kao što je singl od 12 inča, oslobođena iz utrobe multinacionalne zveri, počinje da anticipira, čak zahteva dodatne kreativne inpute u skrivene sfere javne političke interakcije koja nas čeka iza ćoška, izgleda manje misteriozno. Ipak, potrebno nam je jedno dublje razumevanje “potrošnje” koje može osvetliti njene unu-

trašnje mehanizme i odnose između ukorenjenosti i izmeštanja, lokalnosti i diseminacije koji im daju vitalnost u ovom kontrakulturalnom okruženju. Singl od 12 inča pojavio se kao marketinška inovacija na tržištu u drugoj polovini sedamdesetih. Bio je to deo reakcije izdavačkih kuća na zahteve koji su im postavljeni plesnim supkulturama organizovanim oko crnih žanrova – reggaea i R&B-a. Ovi zahtevi su napola ispunjeni stvaranjem nove vrste muzičkog proizvoda koji je mogao maksimizirati njihove ekonomske mogućnosti, ali je imao i druge, neplanirane posledice. Dodatno vreme i dinamika uvedeni ovim formatom postali su snažni faktori koji će podstaći neumornu supkulturnu kreativnost. Kada su se dub, scratch i miksovanje pojavili kao novi elementi u dekonstruktivnoj i rekonstruktivnoj šemi koja je povezala proizvodnju i potrošnju, singl od 12 inča obezbedio je prostor za različite remixe iste pesme, navodno za različite lokacije i svrhe. Dance mix, radio mix, a capella mix, dub mix, jazz mix, bass mix, i tako dalje. Na najelementarnijem nivou, ove pluralne forme čine apstraktni koncept istog koje se menja živom i bliskom stvarnošću. Izdavačkim kućama se dopada takav aranžman jer im je jeftinije da nastave da se igraju istim starim pesmama nego da snimaju nove materijale, ali na istom mestu se otvaraju i sasvim nove kreativne mogućnosti. Proliferacijom različitih verzija menja se odnos slušaoca prema tekstu. Šta je ovde original? Na koji način sećanje na jednu ver-

374

68 "...moramo posmatrati izvođenje pesme ne kao konačnu stvar, već kao raspoloženje. Stvar neće biti ista sledeće nedelje." Hurston, "Spirituals and Neo-Spirituals", str. 224.

69 Jean Baudrillard, *Fatal Strategies*, Semiotext(c), New York/London, 1990, str. 118.

ziju transformiše način na koji se čuju i razumevaju naknadne verzije? Razdvojene i razložene komponente jednog miksa lakše se pozajmljuju i kombinuju radi stvaranja novih permutacija značenja. Hibridni R&B/hip-hop hit LL Cool J-a "Round the Way Girl" na singlu od 12 inča postoji u pet verzija: LP verzija, izgrađena oko sempla sa Motown hita grupe Mary Jane Girls iz 1983. "All Night Long", i nekoliko remiksa koji proširuju i transformišu značenje originalnog teksta i prvobitno upotrebljenog sempla uključivanjem ritmičkih elemenata sa "Funky Sensation" Gwen McCrae. Ova ploča južnjačkog funka iz 1981. bila je originalni b-boy materijal koji su koristili DJ-evi stare hip-hop škole. Pozajmljivanja su ovde naročito značajna jer su orkestrirana u potrazi za sredstvima kojima će se označiti definicija autentične crne ženskosti koju nudi LL Cool J. Privlačnost ploče počiva na činjenici da je njegova definicija autentičnosti odmerena vernakularnim stilom koji, s jedne strane, odbacuju afrocentristi, jer ne odgovara grandioznim pozama kakve se očekuju od afričkih kraljica, i koga se, s druge strane, odriče i industrija zabave kojom dominiraju bizarni, belodefinisani standardi ženske lepote. U ovom slučaju, biti neautentičan znači biti stvaran:

I want a girl with extensions in her hair
Bamboo earrings at least two pair
a Fendi bag and bad attitude

that's what it takes to put me in a good mood.⁷⁰

Hibridnost koja je formalno imanentna hip-hopu nije mogla sprečiti korišćenje ovog stila i kao naročito snažnog znaka i simbola rasne autentičnosti. Nije bez značaja to što kada se ovo dogodi termin "hip-hop" često biva odgurnut u korist termina "rap", koji se ovde preferira verovatno zato što je etnički više obeležen kao proizvod afro-američkog uticaja nego "hip-hop". Ova pitanja mogu se dalje istraživati na primeru Quincija Jonesa, čija je lična priča o rasnom uzdizanju nedavno postala nešto kao univerzalni model crne kreativnosti uopšte, a naročito crnog muzičkog genija. Identifikacija crnog muzičkog genija konstituise važan kulturni narativ. On nam priča i prepričava ne toliko priču o pobedi slabih nad jakima koliko priču o relativnim moćima koje se pripisuju različitim vrstama snage. Priča o intuitivnom crnom kreativnom razvoju personalizovana je u narativima figura kao što je Quincy Jones.⁷¹ Ona demonstrira estetiku i komercijalne plodove bola i patnje i ima naročit značaj jer su muzičari igrali neobično istaknutu ulogu u dugoj borbi za predstavljanje crne kreativnosti, inovacije i izvrsnosti. Jones, preduzetnik, uvaženi muzički producent, direktor izdavačke kuće, izuzetan aranžer, nekadašnji be-boper, finansijer kampanja Jesse Jacksona i TV magnat u nastajanju najnoviji je "uzorni model" u dugom nizu uzornih figura koji počinje još u vre-

70 LL Cool J, *Round the Way Girl*, Def Jam 4473610 12".

71 Raymond Horricks, *Quincy Jones*, Spellmount Ltd./Hippocrene Books Inc., London, 1985.

me ropstva rasno reprezentativnim heroizmom ljudi kao što je bio Frederick Douglas.

Jones je netipičan i po tome što je o njemu nedavno snimljen biografski film, *Listen Up: The Many Lives of Quincy Jones*, praćen izdavanjem knjige, CD-a sa muzikom iz filma i singla. U svim ovim ukrštenim formatima *Listen Up* slavi njegov život, upornost i kreativnost.⁷² Iznad svega, afirmiše se crno učešće u industriji zabave, učešće koje je Jones sumirao neočekivanim citiranjem osobenog korporativnog koda koji koristi BBC: "Prosvetljenje, obrazovanje, zabava".⁷³ Proces koji je kulminirao novim komemorativnim paketom očigledno nalazi ohrabrenje u njegovom sve većem angažmanu na televiziji u ulozi producenta – "The Fresh Prince of Bell Air" i "Jesse Jackson Show". Ali sve je počelo mnogo ranije, izdavanjem njegovog albuma iz 1990. godine *Back on the Block*.⁷⁴ Album koristi rap kao sredstvo kojim se zakružuje Jonesova odiseja od siromaštva u Južnom Čikagu, preko Sijetla, Njujorka, Pariza i Stokholma, do Los Anđelesa i statusa mogula. Pozitivna vrednost albuma *Back on the Block* jeste njegov snažan i potreban argument u korist kontinuiteta koji leži ispod generacijskih podela u afro-američkoj muzičkoj kulturi. Ipak, tu su i neki drugi, problematičniji elementi. Jedan od snimaka, verzija kompozicije "Birdland" Josepha Zawinula, tipičan je za duh projekta kao celine po tome što okuplja talente

rappera stare i nove škole, kao što su Melle Mel, Kool Moe D, Ice T i Big Daddy Kane, sa pevačima i instrumentalistima iz prethodnih generacija. George Benson, Dizzy Gillespie, Sarah Vaughan, Miles Davis i Zawinul lično nalaze se među onima čije je vokalne i instrumentalne talente Jones sintetizovao u uzbudljiv, epski izraz stava da hip-hop i be-bop dele isti izvorni duh. Jones je to ovako sročio: "Hip-hop je na mnogo načina isto što i be-bop, jer to je bila otpadnička muzika. Nastala je iz obespravljene supkulture odgurnute u stranu. Rekli su, 'Izgrađićemo sopstveni život. Imaćemo sopstveni jezik'".⁷⁵

Ovu montažu (u iskušenju sam da kažem melanž) omogućio je rap svojim načelima artikulacije i uokviravanja. Rap je poslužio kao kulturno i političko sredstvo kojim će Jones privesti kraju svoje vraćanje korenu autentične crne američke kreativnosti. Pošto i sam praktikuje rap na ploči, pod neočekivanom personom nekoga ko se zove "The Dude", on objašnjava da je želeo da projekat "obuhvati čitavu porodicu crne američke muzike... sve što je predstavljalo deo moje kulture, počevši od gospela i jazza". Brazilski i afrički ritmički obrasci priključeni su i povezani u jedinstvenom kontinuitetu sa njegovom verzijom muzičkog nasleđa crne Amerike. Oni su povezani, govori Jones, zajedničkim "tradicijama afričkog griotta, pevača priča, koje danas nastavljaju rappe-

376

72 Quincy Jones, *Listen Up*, Qwest 926322-2CD.

73 Jones je ove komentare izrekao u intervjuu za Channel 4 TV Media Show u bloku "Black Prime Time", u režiji Mandy Rose, prikazan u oktobru 1990.

74 Quincy Jones, *Back on The Block*, Qwest LP 26020-1.

75 Quincy Jones, *Listen Up: The Many Lives of Quincy Jones*, Warner Books, New York, 1990, str. 167.

ri.” Na ovoj tački gubi se delikatan odnos između jedinstva i diferencijacije. Staro i novo, istok i zapad, sve se jednostavno utapa jedno u drugo ili, tačnije, u kazan koji je za njihovu interakciju pripremila velika priča o afro-američkoj kulturnoj snazi i istrajnosti. Ma koliko bile ubedljive, Jonesove aproprijacije brazilskih ritmova i afričkih jezika u krajnjem ishodu ipak se stavljaju u službu potrebe legitimizacije afro-američke partikularnosti. Obećanje istinski kompozitne dijaspore ili čak globalne kulture koja bi mogla udaljiti shvatanje crne kulturne produkcije od uskih interesa etničkog ekskluzivizma i apsolutizma ubrzano bleedi. Mogućnosti najavljene unutrašnjom hibridnošću hip-hopa i spoljašnjim sinkretizmom muzičkih formi koje Jonesovu sintezu čine plauzibilnom dolaze do iznenadnog i preranog svršetka. Sve se završava portretom klinaca iz kraja, povratkom u geto, gde se iskupljujućim moćima autentične rasne umetnosti preživljavaju genocidni procesi u gradskom jezgru.

CRNI TINEJDŽERI NEKAD I SAD

Quincy Jones nam govori da su “vremena uvek sadržana u ritmu”. Pretpostavljajući na trenutak da većina crnih kulturnih kritičara u kraju nevinih ideja o crnom subjektu ne bi videla razlog za svečanost – bilo pogreb ili krštenje – moramo postaviti pitanje hoćemo li pokušati da odredimo neke nove koncepte subjektiviteta, manje nevine i ne tako očigledno otvorene navodnoj izdaji esencijalizma? Ili ćemo se ograditi od sveta u kojem se crni identiteti grade – čak i zahtevaju – brutalnom mehanikom rasne subordinacije i varijetetima političkog posredovanja koji na nju pokušavaju da odgovore?

Kao dečak i mladić, dok sam odrastao u Londonu, nalazio sam u crnoj muzici sredstvo kojim ću se približiti izvorima osećanja koja su ulazila u naše lokalne koncepcije crnog. Karibi, Afrika, Južna Amerika i iznad svega crna Amerika doprinosili su našem življenom osećaju rasnog sopstva. Urbani kontekst u kojem su ove forme nastupale cementirao je stilsku privlačnost i pomogao njihov doprinos našoj identifikaciji. Bile su nam važne i kao izvor diskursa o crnom kojima smo locirali naše borbe i naša iskustva.

Dvadeset godina kasnije, uz zvuke moje adolescencije koji kruže kroz uzbuđljivo distorzirane forme hip-hopa, hodam kroz Nju Hejven, Konektikat – crni grad – u potrazi za nekom prodavnicom ploča koja drži crnu muziku. Očaj i beda na koje nailazim u uzaludnoj potrazi primoravaju me da se suočim sa činjenicom da sam dospao u Ameriku tragajući za muzičkom kulturom koja više ne postoji. Moj skepticizam prema narativima porodice, rase, kulture i nacije, koji traje sve ove godine, još od vremena Crummelovih uznemirujućih opaski, pokazuje da se ne mogu priključiti Jonesovim žalopojkama nad njenim mrtvim telom, niti podeliti njegovu želju da spase deo demokratskih mogućnosti koje se spremaju da nestanu. Osvrćući se na adolescentske sate provedene u studiranju tehničkih finesa Hendrixa i Alberta Kinga, istraživanju suptilnosti Jamesa Jamersona, Larija Grahama ili Chucka Raineya, i pokušajima da shvatim kako Sly, James i Aretha svojim glasovima mogu akcentovati i širiti metafizičke moduse obraćanja crnom subjektu, shvatam da je najvažnije čemu me je muzika naučila to da se njene unutrašnje tajne i njena et-

nička pravila mogu prenositi i učiti. Okružuju me duhovi polupoznatih ili poluzaboravljenih muzičara kao što su Bobby Eli, Duck Dunn, Tim Drummond, Andy Newmark, Carol Kaye, John Robinson, Rod Temperton, i nemo klimaju glavama u znak odobravanja. Zatim nestaju u sumraku avenije Diksvel. Njihovi uzorni doprinosi R&B-u ostavili su za sobom prošaputano upozorenje da se crna muzika ne može svesti na fiksirani dijalog između mislećeg rasnog sopstva i stabilne rasne zajednice. Ako ništa drugo, globalizacija vernakularnih formi pokazuje da će naše shvatanje antifonije morati da se promeni. Pozivi i odgovori više se ne orijentišu prema uredno složenim obrascima tajnog, etnički enkodiranog jezika. Prvi poziv je sve teže locirati. Ako ga postavimo iznad zvukova koji mu slede i takmiče se u traženju najboljeg odgovora, moraćemo da se prisetimo da ovi komunikacijski gestovi ne izražavaju suštinu koja postoji izvan činova njihovog izvođenja, i tako prevedemo strukture rasnog osećanja u jedan veći, još neistražen svet.