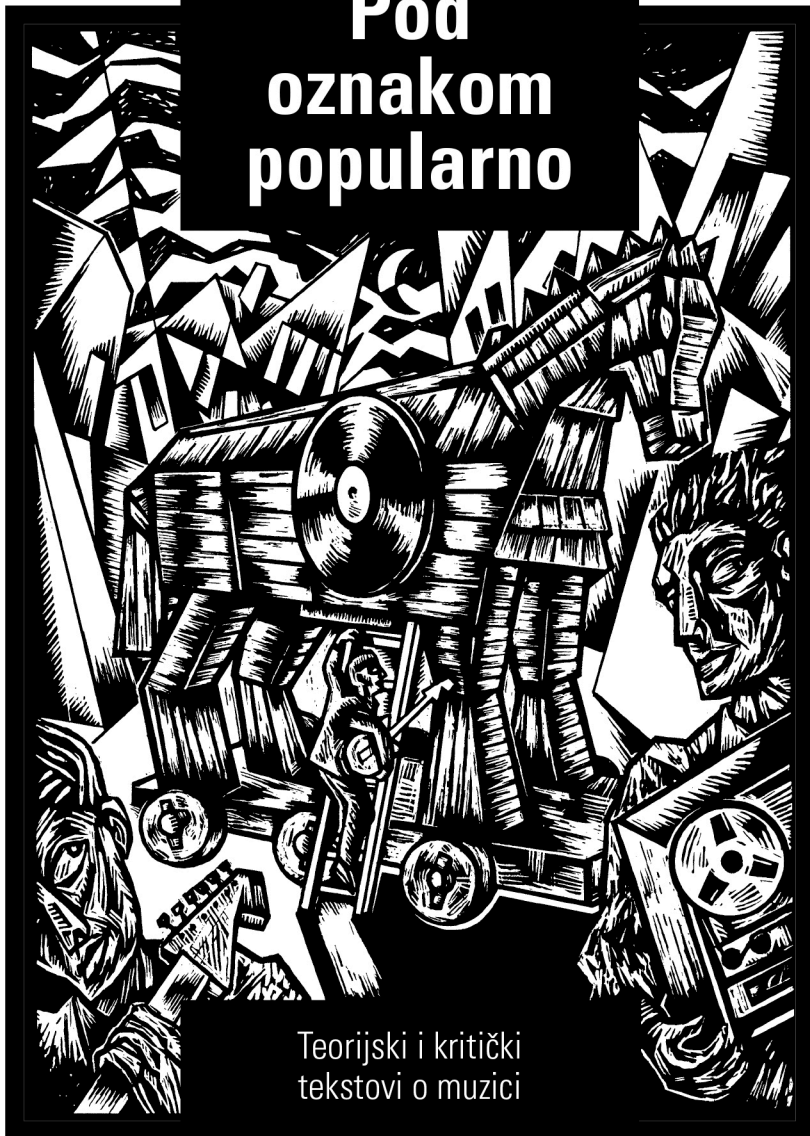


Chris Cutler

Pod oznacom popularno



Teorijski i kritički
tekstovi o muzici

Chris Cutler

Pod oznakom popularno

Preveo s engleskog: OZREN LAZIĆ
& kuda.org

Ilustracije: DIRK VALLONS

Naslov originala:

Chris Cutler

File under popular

Prvo izdanje: © November Books 1985

Drugo dopunjeno izdanje: © RêR Megacorp 1991

kuda.org

Novi Sad, 2016.

Chris Cutler

Pod oznakom popularno



Teorijski i kritički tekstovi o muzici

Zahvalnica

Ova knjiga je nastala na inicijativu organizacije Jazzová sekce, pre svega Josefa Vlčeka. Pripremajući eseje shvatio sam da skoro ni jedan nije bio objavljen na engleskom jeziku sve do 1985. godine u izdanju *November Books*. Knjigu sam preradio za potrebe nemačkog izdanja u saradnji sa dr. Kerstenom Glandienom kome se zahvaljujem na dragocenim sugestijama. Takođe, zahvalnost dugujem Edu Baxteru koji je učestvovao u napornom i produktivnom radu pripreme za oba izdanja. Zahvalnost dugujem i Andyu Hoptonu koji se pošteno namučio da uobličiti tekstove, kao i Dirku Vallonsu na ilustracijama.

Sadržaj

Predgovor srpskom izdanju	7
1. Šta je popularna muzika?	11
2. Nužnost i izbor u muzičkim formama	29
3. Sun Ra Intergalactic Search Arkestra	49
4. The Residents	85
5. Phil Ochs i Elvis Presley	99
6. Progresivna muzika u Ujedinjenom Kraljevstvu	115
7. "Progresivna" muzika, "progresivna" politika?	151

Predgovor srpskom izdanju

Knjiga eseja “Pod oznakom popularno” je prvi put objavljena 1984. godine i predstavlja misli radoznalog praktičara. Napisana je kao odgovor na pitanja drugih ljudi i sa željom da uspostavam analitički red u sopstvenom polju. Ovo mišljenje proizilazi iz prakse i introspekcije, a oslanja se na postojeće teorije samo ukoliko se učini da odgovaraju neposrednom iskustvu. Ipak, ovde je na delu teorijski koncept, predmet eseja “Nužnost i izbor”, koji, nažalost, u nerazvijenoj formi naglašava ideju koja je oblikovala većinu mog kasnijeg pisanja o muzici – da postoji snažan i evolutivni odnos između specifičnih *formi* muzike i *memorije-sistema* koji posreduju u sredstvima njihove produkcije i reprodukcije. U novijim esejima, kao i u nekim od mojih radio emisija pod nazivom “Probes”, ovu ideju sam razradio i preispitao je na istančaniji način, ali bilo bi uzaludno i anahrono da za potrebe ovog prevoda preradim originalan tekst. U svakom slučaju, predložena analitička shema je u osnovi knjige i oblikuje sve njene eseje. I pored svih nedostataka, i dalje pruža koristan pristup pitanjima muzičke evolucije i forme.

Takođe, ponovno čitanje knjige me je podsetilo kako pitanja koja su nekada smatrana suštinskim pitanjima, brzo i neprimetno mogu da postanu u većoj ili manjoj meri irelevantna, uprkos činjenici da postavljeni problemi ostaju nerešeni. Vreme jednostavno protiče. Na primer, pitanje “Šta je popularna muzika?” je bilo ključno i konstitutivno za novootvoreno “Internacionalno udruženje za istraživanje popularne muzike” (ISPM) u vreme kada je ovo udruženje nastojalo da se izgradi kao radikalna inicijativa buntovnih muzikologa, odlučnih da preispitaju nasleđeno znanje po kojem popularna muzika ne može da bude predmet akademskog istraživanja. Danas je ISPM institucionalizovano i komformirano poput Schenkerove analize, a njegova inicijalna pitanja su diskretno ostavljena po strani. Isto tako, problem kojim sam se bavio u poslednjem eseju “Progresivna muzi-

ka, progresivna politika”, nekadašnji uzrok ekstremnog antagonizma u muzičkim i političkim krugovima, u našem post-političkom, post-kulturnom, *ne-postoji-nešto-poput-društva* svetu je sarkastično izmešten u područje ezoteričnih rasprava poput one o tome koliko anđela može da stane na vrh igle.

Na kraju, želim da izrazim duboku zahvalnost kuda.org što su ovim mislima dali nov život, ne samo kroz prevod, već i kroz njihovo postavljanje, kao novih, u svet koji je sada mnogo drugačiji od onog u kom su prvobitno nastale.

Chris Cutler
London, Oktobar 2016.

Predgovor drugom engleskom izdanju

Čitanje ovih eseja koji su izdati pre pet godina, a među kojima su i oni nastali još pre deset godina, smatram neobičnim izazovom. Veći deo stila i neke formulacije nalazim pomalo neodmerenim. Takođe, politička klima koja je odgovarala nekim grubim formulacijama, sada je obazrivija i manje sklona prihvatanju olakih kategorizacija. Uviđam i poseban optimizam pod kojim su nastajali ovi eseji, a na koje se, u novim uslovima, reaguje manje-više instiktivno antagonistički. Ali, siguran sam da je ovo trik tadašnjeg vremena. Optimizam i neka vrsta iskrene pristrasnosti čine uvide koje želim da istaknem duboko reljefnim, i s obzirom da ovo nije pokušaj da se pruži nesalomivi analitički monolit, već da se podstakne diskusija među muzičarima i drugim zainteresovanim grupama, jasnoća predstavlja naročitu prednost, čak i po cenu preteranog uprošćavanja. Ovaj osnovni argument i dalje smatram korisnim i nevoljan sam da ga ogradim sa “ako” i “ali” tokom ove, još uvek rane faze. Uprkos svemu ovome, materijal predstavljen u ovoj knjizi sam u velikoj meri preradio, iznova napisao, racionalizovao i preuredio, i nadam se da je pred nama bolja knjiga. Inače bi bilo teško opravdati njeno drugo objavljivanje.

Chris Cutler, 1991.

1

*Ovaj esej je izvorno napisan za konferenciju
“Šta je popularna muzika” koju je
organizovalo “Internacionalno udruženje za
proučavanje popularne muzike” 1983. godine.*

Šta je popularna muzika?



1. DEO

Naravno da je u reči popularno prisutna dvosmislenost. Da li ona znači brojčano i statistički najslušanije ili najkupovanije? Da li znači “od ljudi” ili je došlo do toga da referira na celu muzičku vrstu – vrstu koja nije tesno ograničena specifičnim proizvodnim sredstvima i odnosima, cirkulacijom i potrošnjom – na njenu privrženost električnoj i elektronskoj tehnologiji, radiju i gramofonskim pločama, i onome što bi mogli nazvati svakodnevnom upotrebom i jezikom?

(i) “Popularno” u brojkama?

Ako se zadržimo isključivo na numeričkoj analizi, odnosno, ako se predmet našeg istraživanja kreće unutar našeg horizonta samo kroz liste, prodaje i ankete, onda očigledno nećemo proučavati život forme muzike, i svaka muzička analiza koju možemo da razvijemo neće biti ništa više od aposteriornog pokušaja da pronademo zajedničke elemente među statistički izvedenim grupama konkretnih primera, a svaka ontogenetska studija će biti svedena na pokušaj da postepeno tragamo unazad na osnovu pojedinačne “uspešne” forme. Ono što bi zaista istraživali unutar potrošačkog društva, jeste tržište i način na koji se pojedine forme i elementi muzike uklapaju unutar tržišnog delovanja – kako su određene muzičke forme upletene u dubok sadržaj robne razmene i ispoljavaju naročitu formu otuđenja koja im je inherentna. U najboljem slučaju, takvo istraživanje bi moglo da otkrije protivrečnost između novih vitalnih formi koje nastaju van tržišta i apstrakcija i otuđenja ovih novih formi kada su pripojene tržištu.

Možda je ozbiljniji problem taj da će svako definisanje onoga što želimo da istražujemo s obzirom na komercijalni uspeh neizostavno izgubiti iz vida sve one forme koje *ne uspevaju* na tržištu, kako one koje pretenduju na krunu slave i novca, tako i one koje to ne čine. Takva studija će biti nesposobna da prati naporan rad muzike kao borbu za afektivni i estetski izraz i neće moći da otkrije dinamiku koja proizvodi novinu unutar izražajnih sredstava u muzici, niti njihovo profinjenje, jer ovi procesi se dešavaju bez obzira na tržište, i uglavnom

van njega. Ona nikada neće moći da razluči istorijsko i kulturološko esencijalno od trivijalnog. Moći će samo naknadno da se zapita zašto je određena forma, nekada nepoznata, postala popularna. Ovo bi podrazumevalo razumevanje tržišta i pokušaj da se interpretira smisao potrošačkog izbora, ali život same muzike, njena istorija i snage koje je proizvode, pripadaju dubljem i kontinuiranijem istraživanju smisla muzičkih formi kao aktivnih snaga u kulturnoj borbi. Odnosi između dubokog, organskog i kontinuiranog života muzike kao celine i otuđenih, izvrsnih i diskontinuiranih aspekata onih delova muzike koji cvetaju na tržištu su intimni i kompleksni, ali, na kraju, izvorna supstanca koju tržište izvrcē i prisvaja pripada životu muzike *van* tržišta, i ako su ove podzemne struje i njihova povezanost polje interesovanja našeg istraživanja, a ne potrošač, onda će numeričke odredbe pojma popularno biti previše uske.

Drugo, tržište nikada nije jednostavna mera onoga što zajednica ljudi želi. U stvari, značenje potrošačkog izbora je složeno i parcijalno, i kada krenemo da analiziramo grafikone i prodaju, bilo nacionalnu, lokalnu, ili čak među specijalno interesnim grupama, najviše što možemo da učinimo jeste da promišljamo delovanje izbora među ograničenim brojem roba. Ovaj broj nije organski ograničen imanentnom dinamikom postojeće kulture, već takozvanim “ekonomskim realnostima” tržišta, masovnom proizvodnjom i distribucijom. On je još suptilnije ograničen ideološkim prioritetima trgovaca i delovanjem čitavog aparata formiranja ukusa i potražnje koji nezaobilazno prate masovnu proizvodnju i marketing. Takva popularnost je, onda, veoma uslovna, i svaki zaključci koji proizilaze iz takve analize moraju da budu isto tako u velikoj meri uslovni.

Treće, ovaj “demokratski” pojam popularnog koji počiva na instituciji “izbora” implicira, ako ne i zahteva, postojanje muzike koja *nije* popularna. I dalje ostaje da se objasni forma i sadržaj takve muzike, njena geneza i kulturno značenje. Ovo će nas ostaviti sa vitalnim čvorištem urgentnih pitanja na koja treba da odgovorimo, upravo onim pitanjima kojima je većina nas, pretpostavljam, zaokupljena. Numerički pojam popularnog nam ovde neće pomoći.

Konačno, opisivanje folk muzike onim numeričkim samo bi učvrstilo konfuziju. Da li je folk muzika popularna muzika? Pod folkom

podrazumevam bilo koju narodnu, kolektivnu, relativno neutuđenu izražajnu kulturnu formu – formu karakterističnu za pretkapitalistička i agrarna društva i stoga nikada primarno stvorenu kao roba. Numerički gledano, naravno da je ova muzika popularna, ali s obzirom da ne postoji nijedna druga koja kruži u toj istoj zajednici i koja je *nepopularna*, i s obzirom da ne postoji izbor (kao ni bilo koja značajna dvosmislenost u značenju muzičkog događaja), takav sud je od malog značaja. U stvari, on je očigledno tautološki. U ovom slučaju, upotreba pojma popularno folk muziku bi učinila nerazlučivom od robne muzike, i takvo stapanje (suviše neopravdano pretpostavljeno) bi samo umnožilo i perpetuiralo analitičke konfuzije, a ono što zapravo hoćemo jeste da ih minimalizujemo i preduhitrimo.

(ii) "Popularno" kao "folk"

Pretpostavimo, onda, da hoćemo da upotrebimo popularnu muziku u značenju "od ljudi". Ali ponovo, kako sam opisao gore, folk muzika je svakako popularna muzika svoga vremena i mesta. Ova upotreba barem ne mora da se nosi sa izvrtanjem robne razmene. Ipak, ona mora da razjasni pitanje koji uslovi moraju biti ispunjeni da bi se stvarala muzika *od* ljudi, a ne *za* ljude. Kako da unutar tranzicionih, kolonijalnih i pretežno robnih društava razmrsimo šta je "od" a šta je "za" – između imanentnih i otuđenih glasova "kulture"?

Razmotrimo, na trenutak, slučaj engleske industrijske folk pesme¹, po mom mišljenju bitne prelazne forme. Ona je zacelo bila popularna u smislu u kojem raspravljamo, utoliko što je proizašla direktno iz briga, svesti i autohtone kulturne pozadine naroda unutar kog je kružila. U ovom smislu, nesumnjivo je bila "od ljudi". Ipak, druge verzije ovih pesama su istovremeno kružile – u novinskom formatu – kao roba. I što je još važnije, uporedo sa autentičnim transkripcijama, kružile su i surogat pesme koje su pisane u istom stilu, ali izmenjene, da bi odgovarale potrebama kupaca. Dakle, postoje dva različita stanja žanra:

1 *Engleska industrijska folk pesma*. Ovo je naziv za naročitu vrstu radničkih pesama, "narodne pesme samih radnika nastale direktno iz njihovih iskustava, i kojim izražavaju vlastite interese i aspiracije... i uglavnom se prenose usmeno..." (A. L. Lloyd, *Folk Song In England*, Lawrence and Wishart, London, str. 28). Ova vrsta se jasno pojavljuje tokom 1820-ih godina, i nakon toga cveta decenijama.

jedan koji kruži kao sredstvo kolektivnog izraza i drugi koji kruži kao roba. Prva, folk forma, je mogla biti popularna u smislu “od ljudi” samo za one u čije ime je govorila. Druga, patvorena forma, je otuđila ovaj dubok društveni smisao i bila je sve više promovisana i prilagođena za drugačiju, sekundarnu publiku, publiku koja radije konzumira umesto da izražava, da bi zapravo, u idealnom slučaju, ispunila muzičku formu vlastitim sadržajem. Ove dve forme su postojale uporedo, menjale su se, i između njih je vladala konfuzija, ipak, nepomirljiv i apsolutni izraz klasne razlike je opstao. Prema tome, mesto i izraz klasne borbe i međusobnog suprotstavljanja možemo identifikovati u prelazu između dve forme, “muzike kao forme kolektivnog izraza” i “muzike kao robe”.

Formalno, oba tipa pesme (autentični i patvoreni) su izuzetno slični. Zaista, ponekad samo iscrpna tekstualna analiza može da ih razluči, ali istovremeno, oni se pretapaju jedan u drugi. Ipak, sigurno je od velike važnosti da ih razlikujemo, jer je njihov najdublji smisao u nepomirljivoj suprotnosti. Upravo nam je u ovim čvornim tačkama transformacije potrebno analitičko oruđe koje će nam pomoći da tačno odredimo i razumemo bitne elemente ove promene. Ovde nam neće pomoći ako za oba tipa pesme kažemo da su istovremeno popularni u smislu autentičnog folka i patvorene robe.

Možemo da pratimo jednu od ovih pesama. Sada je peva savremeni folk pevač čiji *su* motivi, za razliku od prethodnika koji su ih komercijalizovali, otvoreno politički, i naklonjeni interesima i shvaćanjima radnika iz čijih usta i zajednica su ove pesme prvobitno i nastale. Trenutno ne postoje komercijalni zahtevi prema ovim pesmama. Numerički gledano, one nisu popularne. Niti su više “od ljudi”, “od” onih ljudi koji su već dugo mrtvi i čije su brige, izražene u pesmama, odavno prošle. Striktno gledano, društvena i politička relevantnost ovih pesama je, osim u najširem smislu, stvar istorije, a ne trenutnih vrednosti. Izmeštene van polja nekadašnjih vrednosti, i, prema tome, van svog izvornog kolektivnog značenja, ove pesme su, koliko god nevoljno, postale specijalizovana verzija muzičke robe.

Ipak, ova verzija nije poput novinske verzije, jer je klasna ideologija naglašena u modernom prepevu, sa namerom, potpuno istovetna kod industrijskih radnika koji su stvorili pesmu. Dok su se novine fokusirale

rale na razmensku vrednost, savremeni pevač se fokusira na upotrebnu vrednost. Na taj način oživljena pesma priziva istoriju “radničke klase” nasuprot “buržoaziji”, i, u ovom smislu, *i samo u ovom smislu*, ona ima savremenu ideološku vrednost. Ovo muzejsko delo je čudna, dvosmislena forma: otuđena ali integrisana, roba, ali je do srži posvećena. Ona nije numerički popularna, niti je prikladno reći da je “od ljudi”, ali predstavlja odabran milje mnogih “politički” posvećenih muzičara. Kako je onda možemo nazvati popularnom?

Na kraju, neka mi se dozvoli da pretpostavim, priznajem da nije verovatno ali je moguće, da jedna od ovih autentičnih i oživljenih pesama postane “hit”, i to u izvedbi posvećenog socijalističkog folk pevača (možda kao tema popularne TV serije). I šta sad? Pesma nije više popularna u smislu “od ljudi”, ali je postala popularna u smislu izbora, i to uprkos činjenici da je po formi i sadržaju drugačija od ostalih hitova, i uprkos činjenici da je u svakom smislu proizvod drugog mesta, vremena i senzibiliteta. Reči i muzika ove pesme su isti kao što su bili i 1800. godine, ali sada, budući da je roba, priroda i uslovi njene reprodukcije, cirkulacije i potrošnje u potpunosti su preobraženi. Nije li onda očigledno da je nesuvislo koristiti reč popularno kako bi se opisao njen prethodni i potonji vid postojanja? Ponovo nam je potrebno oruđe koje će ih razlikovati, odnosno, koje će razlikovati sve gore navedene stadijume: i) pesmu kao izražajno sredstvo, ii) patvorenu formu kao robu sa podrivenom klasnom ideologijom, iii) kao specijalizovanu robu sa oživljenom klasnom ideologijom, i iv) kao “čistu” robu sa formalno nepromenjenom ideologijom, a zapravo, lišenu svakog smisla, i samu preobraženu u robu.

Mislim da se jedna kategorija može odmah utvrditi. Ako se složimo oko definicije *folk muzike*² na osnovu njenog modaliteta proizvodnje, cirkulacije i potrošnje, i njene duboke povezanosti sa zajednicom u kojoj živi, onda je sada možemo zaključiti. Pojam popularno ne treba nikada koristiti kada je u pitanju folk, već samo onda kada postoji izbor između različite muzike i kada se nekoliko njih nadmeću za istu publiku. Drugim rečima, kada popularnu muziku ogradimo od folk muzike, onda se ona može primeniti samo na onu muziku koja

2 O parametrima “folk muzike” kao kategorije elaborirao sam u sekciji (ii) prvog dela teksta “Nužnost i izbor”.

cirkuliše kao roba. *U svakom slučaju, popularna muzika postoji kao roba.* Naravno, to ne znači da je svaka muzika koja ima robnu formu i popularna. To bi bio čist apsurd. To bi značilo da su popularni i terenski snimci etno muzike, ptica i kitova, Gezualdoa, La Monte Younga i Evana Parkera, da navedemo samo neke primere. Iako popularna muzika uvek opisuje robnu formu, ona mora biti definisana i nečim što je više od toga.

(iii) "Popularno" kao vrsta

Šta je sa trećom kategorijom, onom kojom popularno opisuje slobodan narodni muzički jezik, vrstu koja je na kraju određena vlastitim proizvodnim sredstvima i odnosima, cirkulacijom i potrošnjom?

Svakodnevni govor kao popularno prepoznaje ne samo heterogene forme koje su deo top lista, bile one iz prošlosti ili sadašnjosti, već i bilo koji proizvod iz opsega stilova iz kojih nastaju hitovi, i čak više od toga – *bilo koju* muziku u kojoj se koriste električni instrumenti ili neoperski pevački stilovi ili muziku za ples. U stvari, popularno se odmah suprotstavlja "klasičnom", a klasično u ovom kontekstu uključuje svu komponovanu koncertnu muziku, koliko god moderna bila, uključujući i *konkretnu muziku* i onu van nje. *Tržišna* vrednost je ipak odlučujuća, i ponekad vodi do dvostruke oznake: popularna klasika, popularni folk, itd. Takođe, svakodnevna upotreba pravi jasnu distinkciju između "popularnog" i "pop". "Popularno" je uvek tržišno orijentisano i uvek je zabava, dok "pop" ne pokriva samo rokenrol i post-rokenrol muziku mladih, već i *svaku* muziku koju prave male grupe koristeći električne instrumente³. Mladi koriste krovni pojam *rok* koji se deli na razne specifične podžanrove. Naravno, ovaj pojam obuhvata i one forme roka koje nisu numerički popularne i koje stilski ne nalikuju na one koje su numerički popularne. A ipak, upravo su neke od ovih, rekao bih prelaznih formi, zahvaljujući kojima će se, verujem, istraživanje najviše isplatiti, jer one otkrivaju elemente koji su značajno novi i važni, i koji zajedno konstituišu novu vrstu ili način stvaranja muzike, modalitet koji je kvalitativno jedinstven i

3 I naravno, ovo se naročito odnosi na stilove iz 60-ih u Ujedinjenom Kraljevstvu, a koje se sada recikliraju kao nostalgijne reference.

istorijski podjednako važan kao što su to pre njega bili folk i umetnička muzika. Štaviše, ova vrsta “popularne” muzike se u svojoj najrazvijenijoj i najjasnijoj formi otvoreno suprotstavlja robnoj formi, i upravo u toj opoziciji počiva njen zahtev prema popularnosti. Ovo je politički zahtev. Zahtev da se negira negacija i da se otuđi otuđenje. To je zahtev koji počiva kako na analizi kvaliteta koji su imanentni novim produktivnim medijumima, tako i na imanentnim i vidljivim društveno-političkim tendencijama u industrijskom društvu u celini.

(iv) Modalitet proizvodnje

Krucijalni elementi rok muzike, i ove predložene vrste kao celine koja konstituiše vlastiti modalitet proizvodnje su: i) posvećenost kolektivnom radu, naročito kolektivnom komponovanju; ii) neposredan odnos prema novim sredstvima muzičke proizvodnje, naročito prema električnim instrumentima, elektronici i upotreba opreme za snimanje; iii) brisanje razlike između kompozicije i izvođenja, kompozitora i izvođača i, *propo* ovoga, iv) temeljan status improvizacije, kako u formiranju, tako i ponovnom stvaranju muzičkog materijala, i v) njena ukorenjenost u preobraženoj folk muzici, muzici potlačenih ljudi i, iako se čini da odnos prema ovim korenima jednim delom leži u komercijalnom delu spektra, u nekomercijalnom delu je kritičan.

U tekstu koji sledi, “Nužnost i izbor”, izložiću detaljnije, a ovde ću samo istaći da oslobođenje i razvoj revolucionarno novih muzičkih sredstava, estetizacija i manipulacija zvučnim doživljajima savremenog života i nadilaženje čorsokaka u koji je zapala mejnstrim “umetnička” muzika, može biti ostvareno samo kroz gore naveden modalitet, elektronski ili novi modalitet. Stara sredstva i odnosi koje uspostavljaju nužno ne mogu proizvesti novo; nova sredstva zahtevaju drugačije odnose. Veći deo ovih zahteva se ispunjava u popularnim formama u smislu vrste, i one su izraz novog modaliteta. Zbog toga sam siguran da treba da proučavamo ovaj modalitet, i naša definicija popularnog treba da nam to omogući. Numeričke i “folk” definicije to ne mogu. Opšta definicija, navedena gore, to može, ali ona ne pokriva muziku koja se svakodnevnim govorom naziva popularnom, pre nego pop: laganu muziku, tzv. radijsku muziku, svu plesnu i vokalnu muziku pre

rokenrola itd. Ipak, tvrdim da treba da prihvatimo i zadržimo ovaj modalitet kao ključno analitičko uporište, na isti način kao što treba da prihvatimo “folk” i “umetnički” ili “klasičan” modalitet, jer, kao što ću izložiti u drugom odeljku, *svaki* od njih može biti konkretno definisan u smislu vlastitih proizvodnih sredstava i odnosa, i nužnih odnosa prema ideološkim i izražajnim potrebama društvenih grupa koje se na osnovu njih poistovećuju. Uzeti redom, ova tri modaliteta predstavljaju intimne kulturne izdanke elektronskog, biološkog i pisanog komunikativnog medija i pokazaću da se mogu koristiti kao primarne koordinate na osnovu kojih se mogu shvatiti sve postojeće forme popularne muzike.

Ali gde pripadaju izlistane popularne muzike u ovoj shemi?

2. DEO

Nivo diskursa⁴

(i) Muzika kao element plemenskog rituala ima prevashodno motoričku i afektivnu funkciju. Ona se ne doživljava kao “muzika” već kao deo kolektivne aktivnosti u celini. Mogli bi reći da ona funkcioniše upravo na tzv. “nesvesnom nivou”, mada, u pogledu na njenu specifičnu genezu, možemo reći da ona objektivizuje određenu vrstu *kolektivne* “nesvesne” svesti.⁵ Njen nivo diskursa je refleksan, neotuđen (u svakom smislu te reči), nesvestan i participativan.

ii) FOLK MUZIKA ima direktno poreklo u ritualnoj i plemenskoj muzici i ono što u suštini važi za obe, jeste kvalitet odnosa prema zajednici koja ih stvara, kao i kristalizacija afektivnog odnosa prema organskom, neorganskom i ljudskom svetlu. Ipak, postoji kvalitativna razlika. Folk muzika postoji i opaža se *kao muzika*. Ona ima, i zaista konstituiše estetsku dimenziju. Svesni izraz i estetski senzibilitet učestvuju u njenom oblikovanju i upotrebi. Njen opšti nivo diskursa se smatra generalno kolektivnim, a ne refleksnim, i na ovom nivou je svesna sebe kao veštine i kao estetskog i afektivnog jezika. Ona je još uvek primarno participativna: muzika za pevanje i ples.

iii) UMETNIČKA MUZIKA je, sa druge strane, uvek potpuno svesna sebe kao estetske razmene. Ona je posebna, kako u pogledu na njen izvor, tako i u pogledu na njen značaj. Osim toga, ona suštinski postoji kao objekt konzumiranja. U estetskom centru umetničke muzike je sama forma – postavljanje i rešavanje muzičkih “problema”, razvoj muzičke teorije i primena matematike, notacije itd. Kao visoko racionalan i svestan nivo diskursa, njoj je svojstveno otuđenje, i kada je bila na vrhuncu moći kao medijum, cilj joj je bio reintegracija. Nivo njenog diskursa je otuđujući, svestan i intelektualan. Nije participativna, niti za ples, niti otvorena za pridruživanje, već samo za slušanje.

4 Iz analitičkih razloga sam redukovao kategorije do krajnje pojednostavljenih esencija. Naravno, ne zahtevam, niti očekujem, da sve ili neke od muzičkih formi budu obuhvaćene njima. Ova kvalifikacija treba da se primenjuje samo kada govorim o tri modaliteta muzike.

5 Svestan sam da su faktori uključeni u formiranju i širenju muzike kompleksni, a ne “čisti” u nekom utopijskom i nevinom smislu. Svestan sam da i određena ideja individualnosti učesnika, kompleksnih i neraskidivih “ličnih” svesti takođe učestvuje u njihovom formiranju. Međutim, radi jednostavnosti i utvrđivanja širokog modela na ovom nivou ponovo ću koristiti reduktivno kako bi utvrdio esencijalno.

iv) POP nivo diskursa (pod popom razumem masovno konzumiranu i čisto robnu formu) je upravo otuđen, ali *nesvesno*. Za razliku od svesnog otuđenja, suštinski ljudske forme kritičke distance koja intenzivira svesni diskurs, ovo otuđenje je intrisično za robu, formu koju odlikuje odsustvo bilo kakvog ljudskog, kritičnog i svesnog sadržaja. Pop muzika se konzumira refleksno i opsesivno, na isti način na koji neko puši cigaretu ili pije pivo (što ne znači da konzumenti ne mogu da uzmu to za ozbiljno (vidi stranu 167). Dok je refleksnost rituala izraz geštalta i zapravo humanizujuća, refleksnost robne potrošnje je izraz bezličnog tržišta, i zapravo dehumanizujuća.

Ovo su neke od esencijalnih i arhetipskih formi. Kao što sam već napomenuo, ne treba očekivati da ćemo ih sresti nepomešane i distinktivne. Društveni oblici se menjaju, a različite kulture se kroz trgovinu ili imperijalnu ekspanziju mešaju, te treba izraziti nove odnose i potrebe. Kulture podležu različitim pritiscima i nužnostima, uticaji i inovacije se gomilaju jedni preko drugih, svesni i nesvesni nivoi diskursa se nadmeću i prekrivaju, i to često u jednoj formi. Posao raščišćavanja nikada nije bio teži nego što je danas, jer kada kulturne forme cirkulišu kao roba u svetu neposrednog pristupa svim ljudima i mestima, jednostavna formalna masa informacija i njenog uticaja je preovlađujuća. Elektronski mediji ovde zauzimaju centralno mesto jer je u njihovoj prirodi da svemu raspoloživom nađu primenu, potencijalno za sve i odmah. U njihovoj je moći da parohijalno, privatno i parcijalno učine zastarelim; da učine apsurdnim zahteve intelektualne i kulturne svojine. Ipak, vezani za robnu razmenu, ovi isti medijumi se koriste za pokretanje i osnaživanje samog izvrtanja koje ih osujećuje. Nije li zato popularna muzika bojno polje, Vavilon formi? Upravo su ove muzike najintimnije sa novim medijumima i one najjasnije ispoljavaju kontradiktornosti u srcu ovih medijuma, one iste kontradiktornosti koje su endemske u svim vidovima društva, a koje se ispoljavaju između novih produktivnih medijuma i njihovog urođenog socijalizirajućeg potencijala, sa jedne strane, i ograničavajućih i izvrnutih efekata privatnog vlasništva ili oligarhijske kontrole, sa druge strane. Svaka muzika koja nastaje iz ovih novih medijuma je osuđena da, svesno ili nesvesno, zauzme stranu u borbi izazvanom ovom kontradikcijom. One nemaju drugi izbor, jer kontradikcija pro-

izilazi direktno iz “smisla” imanentnog samim medijumima, i smisla koji se artikuliše kroz nivoe diskursa različitih muzičkih formi.

Uostalom, u finalnoj analizi, popularne forme koje žive za tržište su stvorene kao razmenska vrednost i njihova uloga je da ojačaju i hipnotišu (tip A), sačinjene su od istog materijala kao i one koje se bore da oslobode komunikativnu i estetsku snagu novih medijuma, a koje su stvorene kao upotrebna vrednost i čija je uloga da angažuju i otkrivaju (tip B). Razlika između njih je samo u nivou diskursa.

Na primer, u tipu A – reakcionarnoj i čisto tržišnoj formi – nivo diskursa će, bez obzira na to koliko su njihovi stvaraoci svesni i oprezni u svom zanatu, naginjati ka robno-refleksnom i nesvesnom. U okviru tipa B koji pokriva “progresivne” forme, korisno je razlikovati dva podtipa koji ispoljavaju različite nivoe diskursa. Prvi je sličan “folk” muzici i kombinuje istraživanje *izražajnih* moći novih medija sa izvornim kulturnim impulsom kako bi izrazio kolektivnu i, u osnovi, političku potrebu.⁶ Drugi je sličan “umetničkoj” muzici, i njegov nivo diskursa naginje prema svesnom i intelektualnom. To je tip koji otkriva nove medijume na sistematičan način i razvija njihovu estetiku nasuprot komercijalnom potencijalu. Kao što sam već izložio, takva istraživanja mogu dovesti samo do novih muzičkih formi i proizvodnih odnosa: formi i odnosa koji su neophodni s obzirom na prirodu samih novih medijuma.

Ostaje još da se kaže da, nažalost, postoji samo nekoliko čistih formi, da je polje muzike puno hibrida, laminata i palimpsesta. Studije popularne muzike imaju zadatak da analiziraju i identifikuju sve aktivne niti i slojeve, te da pokažu tačno šta one znače i kako se razvijaju.

6 Takve forme potiču, manje-više, iz aktuelne folk muzike. U svakom slučaju, to je muzika potlačenih ljudi svesnih vlastite potlačenosti, i jakog kutulnog identiteta. Do sada su samo određene vrste etničke muzike, uglavnom crnačke, potpale pod ovu kategoriju (najskorije rege i dab). Uglavnom tržište brzo prisvoji ove forme i njihov nivo diskursa se suprotstavi, ili biva prikriven tržišnim formama. Iako prikriven, dubok sadržaj progresivne forme nije u potpunosti izbrisan, i njegov uticaj na evoluciju muzike, na estetsku i ideološku svest mladih ljudi, iako kompleksan, ostaje od velike važnosti.

3. DEO

Na kraju, hteo bih još nešto da kažem o jednom od dva spomenuta tipa progresivne muzike. Očigledno je da je nivo diskursa drugog tipa (B-svesnog i intelektualnog) izuzetno blizak klasičnoj i umetničkoj muzici (na isti način kao što je nivo diskursa prvog, A tipa, blizak folk muzici). Ovo je sigurno važno, jer, kao što je već rečeno, u svakodnevnom govoru pojam “popularno”, šta god on značio, je uvek suprotstavljen pojmu “klasično” ili “umetničko”, što, istorijski gledano, izražava klasnu razliku. Ipak, u ovoj drugoj, “progresivnoj” formi, nalazimo “popularnu” muziku koja u velikoj meri sadrži značajne kvalitete karakteristične za umetničku i klasičnu muziku. Njeni društveni pogledi, način njenog nastanka i cirkulacije, njeni proizvodni odnosi mogu biti suštinski drugačiji, ali mnogi formalni elementi i naročito *nivoi diskursa* su suštinski isti. Od sve muzike koja se može nazvati popularnom, mislim da ove predstavljaju najznačajnije prelazne forme i nagoveštavaju nadolazeće promene. Takođe, one najjasnije upućuju na duboko i radikalno stremljenje (unutar industrijskog društva kao celine) ka izvornoj besklasnosti. Pod ovim mislim na kraj privilegija, nejednakosti i eksploatacije.

Možda bi suprotstavljenost klasične i popularne muzike trebalo izraziti na drugačiji način. Možda je jedini zajednički imenitelj sve muzike koju zovemo popularnom to da se taj pojam može primeniti u klasno podeljenim društvima na onu muziku koja pripada klasi bez moći. Zato “klasična” muzika nikada nije mogla biti popularna jer je pripadala vladajućoj eliti, odnosno, iako je u teoriji mogla da slobodno cirkuliše kao roba, kao kulturno vlasništvo vladajuće klase – bila je vezana isključivo za nju. No, uprkos tome, klasična muzika je u svoje vreme bila duboko progresivna i revolucionarna forma i bila je glas revolucionarne klase. Rekao bih da ona ove kvalitete deli sa izvesnim elementima popularne muzike, kao što je u svoje vreme bila sposobna da oslobodi nova proizvodna sredstva koja su muzici bila na raspolaganju. Ističući korespondiranje proizvodnih sredstava i društvenih formacija, bitna razlika je u tome da je klasična muzika ekskluzivna forma elite, dok će nova muzika, ako ikada sazri, slobodno pripadati besklasnom društvu.

Ali nijedna nova muzika se neće pojaviti sama od sebe kao *deus ex machina*, iz vedra neba. Šta god da se razvija, ono mora biti deo istorije muzike kao celine. Ono mora da reflektuje svoje poreklo i estetski svet koji ga je stvorio. Što je najvažnije, ono mora da napreduje dalje od akumuliranih učenja iz prošlosti. Zato nadolazeća muzika mora da prisvoji od starih isključivih posednika sve što je vredno, i da to stavi u službu izgradnje novog. Verujem da je začetak ovog procesa vidljiv u određenim formama snimljene rok i post-rok muzike. Siguran sam da moramo da proučavamo ove forme, ali nazvati ih popularnim značilo bi proširenje ovog pojma gotovo u nedogled.

Dakle, s obzirom na grubo definisanje onoga što želimo da proučavamo, kategorija “popularna muzika” može biti korisna kako bi se barem isključile određene muzičke forme, naročito ritualni folk i klasična muzika, kao i veliki deo muzike koja se unutar potrošačkih društava označava kao “ozbiljna”.⁷ U najboljem slučaju, ono što možemo da utvrdimo je šta to *nije* popularna muzika. Zapravo, tvrdim da je ovaj pojam koristan dokle god je neodređen, opšte “shvaćen” ali ne i definisan. Kategorija je kao zvezda na niskoj magnitudi – jasno se vidi krajičkom oka ali nestane kada pokušamo da se usredsredimo na nju. Zasiurno je istina da se muzika ne sastoji od čvrstih atomskih kategorija, već je uvek kontinuum u odnosu na specifične i “lokalne” konfiguracije. Kao i svaka naizgled oštra ivica, ove konfiguracije će se izgubiti pod velikim uvećanjem.

Što se tiče pojma popularno, nastavimo da ga koristimo u uobičajenom shvatanju i u značenju bilo kojih ili svih stvari o kojima smo gore raspravljali, dokle god je jasno da *popularna muzika jednostavno ne postoji* kao “stvar”, kao tvrda kategorija sadržana unutar fiksnog sklopa parametara bilo koje vrste. Ovo je jedan odgovor na sporno pitanje koje zaokuplja ovaj esej. Bitan je akademski zahtev, da ako želimo da razumemo muziku u njenim trenutnim naporima, moramo je obuhvatiti i analizirati pojmovima koji su totalno drugačiji od onih koje trenutno koristimo. Ona mora biti shvaćena na osnovu vlastitih proizvodnih sredstava i odnosa, na osnovu specifičnih društvenih i političkih snaga koje je određuju, i na osnovu njene uloge kao jezika,

7 Iako, u nekim formama, naročito onim koje postoje samo na traci, granica između popularne i “ozbiljne” muzike se briše dok ove dve konvergiraju.

što znači, s obzirom na njen kulturni i estetski *smisao*. Sigurno je da ove snage rađaju forme, ali one su podložne oblikovanju i promenama. Svakako se ove forme mogu shvatiti u smislu snaga koje ih stvaraju, ali se sile ne mogu otkriti niti mogu biti sadržane u tim formama uzetim kao svetovi za sebe; forme su posledice, ne uzroci, i ono što treba da razumemo su te *oblikujuće snage*, a ne samo parada oblika.

Šta je popularna muzika? To je ono što želimo da istražujemo, što akademska zajednica ignoriše a ono samo ne može više da bude ignorisano, jer kako se svet menja, tako su i stari obrasci dominacije pod pritiskom; kako nova proizvodna i komunikativna sredstva istiskuju stare i neadekvatne društvene institucije, tako se pojavljuju novi glasovi i izražajne forme koje jedino mogu da objektivizuju i estetizuju novu realnost i imanentnu mogućnost. Ove nove forme se pojavljuju tamo gde su najdublje protivrečnosti, i ispoljavaju živu borbu za izrazom unutar mrtvih sila opresije. Tamo gde je bojno polje, tamo je i popularna muzika.



*Ovo je celovit tekst o teorijskom modelu
na koji sam već referisao. Napisan je i
predstavljen na simpozijumu "Istraživanje
popularne muzike" održanog u Ekseteru,
u septembru 1982. godine.*

Nužnost i izbor u muzičkim formama



O muzičkim i tehničkim sredstvima i
političkim potrebama

Uvod

Ideja koju ovde želim da iznesem je ta da muzika podleže zakonima koji su dijalektički i predvidivi. To znači da ćemo, ukoliko metoda naše analize pretpostavlja ove zakone, biti u mogućnosti da razumemo ne samo imperATIVE koji deluju u evoluciji muzike i dinamiku njenog razvoja, već ćemo, a naročito mi muzičari, svesnom primenom ovog znanja moći da delamo sigurnije i smislenije u trenutnom *čorsokaku* muzike.

Prve prepreke ovakvoj analizi su subjektivni i afektivni aspekti muzike koji preneglašavaju ličnu volju i individualni doprinos. Iz tog razloga prvenstveno želim da se fokusiram na *proizvodne snage* koje su na delu prilikom pravljenja muzike, na način kojim *imanentni* kvaliteti ovih proizvodnih snaga oblikuju i utiču na *kreativne procese*, kao i na to kako ove snage dostižu kvantitativne granice za kojima neumitno slede kvalitativno nove proizvodne snage koje neminovno posreduju u novoj muzici. Konačno, želim da predložim jasnu i uzročnu vezu unutar istorije zapadnoevropske muzike, između razvoja i sadržaja određenih muzika i između ideologija i izražajnih zahteva određenih ekonomskih klasa.

Ovde deluju dve oblikujuće snage: interna ili immanentna i eksterna.

Immanentna snaga se sastoji od datog, odnosno, od tradicionalnih načina, vokabulara i mogućih značenja muzike i fizičkih odlika, kako instrumenata, tako i medijuma proizvodnje i reprodukcije. U ovoj kasnijoj kategoriji želim da naglasim odlike biološke memorije, notacije i procesa snimanja zvuka, jer verujem da ćemo upravo u ovim medijumima pronaći vitalne ključeve ka revolucionarnim kretanjima u našoj muzičkoj istoriji.

Eksterne snage se jednostavno sastoje od geštalta materijalnih i ideoloških snaga koje deluju u ljudskom svetu.

Dok izražajne i ideološke potrebe društvenih grupa najviše utiču na sadržaj (mada mogu imati zahteve i u pogledu na upotrebu određenih proizvodnih metoda i materijala u njihovoj omiljenoj muzici), immanentne nužnosti muzičkog modaliteta utiču na moguće forme i ograničavaju ih.

Na primer, fizičke odlike samog instrumenta jasno ograničavaju ne samo moguć raspon zvuka koji instrument može da proizvede, već i obim fizičkih mogućnosti proširenja sviračke tehnike. Zbog toga postoji evolucionarni proces koji uključuje kvantitativnu promenu i odražava dijalektički međudnos instrumenta i svirača. Tako u krucijalnim periodima dolazi do revolucionarne promene, promene u kvalitetu, koja vodi do stvaranja novih instrumenata. Na primer, električna gitara nije samo pojačana akustična gitara (iako se tokom najranijih dana tako tretirala). To je nov instrument koji zahteva nove sviračke tehnike, nove dodatne snage i resurse, kao i kvalitativno novo shvatanje suštine muzike i elemenata od kojih može da se sastoji.¹ Pokušavam da ukažem na to da su ovi razvoji mogući samo kao posledica immanentnih odlika novog instrumenta. Zaista, možemo reći da su nove tehnike i estetike u nekom smislu *implicirane* ovim immanentnim odlikama. Evidentno je da novo označava to da takve tehnike i estetika nisu do tada postojale u muzičkom svetu (barem ne u razvijenoj formi, iako su određeni elementi mogli postojati kao nerazvijene tendencije).

Drugim rečima, instrument i muzika se mogu razvijati samo zajedno, i to ne proizvoljno, već u međusobnom saglasju potencijala novog instrumenta i potrebe izvođača. U početku će ovaj razvoj biti posredovan empirizmom, a možda kasnije i teorijom.

Drugi immanentni faktor koji sam spomenuo je "medijum stvaranja i reprodukcije koji je stalno na delu". On ne sme biti precenjen, jer su stvaranje i otkriće novog instrumenta i kristalizacija novih društvenih i proizvodnih odnosa u krucijalnom smislu povezani sa njim.

Svoju analizu usmeriću na ovaj faktor u kontekstu tri vrste memorije koje posreduju u muzici: *biološke memorije, notacije i procesa zvučnog snimanja*.

Optimalan razvoj *immanentnih* faktora zavisi od spoljašnjeg okruženja, odnosno, od socijalnog i političkog okruženja. Immanentni i eksterni faktori zajedno čine celokupni matriks muzike. Oba faktora su u velikoj meri određivi i merljivi, a njihov odnos je odnos nužnosti.

Snage koje su ovde na delu su prilično iste kao one koje deluju u fizičkom svetu. Na primer, kokoške jaje ima inherentnu sklonost da

¹ Za primere pogledati u *Progresivna muzika u Velikoj Britaniji* (str. 113).

postane pile, a ne lisica. Ali ovo će se desiti samo ako mu pogoduju spoljašnji faktori (temperatura, vlaga, obezbeđenost od infekcija itd). Čak i sama priroda pileta zavisi od specifičnog genetskog koda svakog pojedinačnog jajeta, i, potom, od društvenog i fizičkog okruženja njegovog razvoja. Ovo je očigledno, i mehanizmi prisutni u stvaranju muzike nisu suštinski drugačiji, ali individualni karakter svakog dela i izvođenja je, naravno, nesvodiv, kao što su nesvodive i karakteristike svake slike ili rezonanca svake pesme: one imaju “značenje” u kontekstu ljudskih otkrića i njihovih neprevodivih i neposrednih razmena. Ono što pokušavam da opišem je da imanentne i spoljašnje snage usmeravaju, ograničavaju i daju meru onom mogućem, i da su uslovljene nužnostima koje su u osnovi određive i merljive.

Sledeće što ću pokušati da pokažem je da u istoriji zapadne muzike postoji očigledna dijalektika i da na osnovu kvantitativnih promena unutar jedne forme nastaje kvalitativna promena koja je negacija prethodne, i da ovu transformaciju prati, ili da je ona najpre aspekt revolucionarne transformacije samog društva.

Tri memorije, tri medijuma, tri modaliteta proizvodnje

I: Biološka memorija: folk modalitet

(i)

Prvo nekoliko reči o ritualu. Muzika ima svoje korene u ritualnom, kolektivnom, refleksnom, čak i u instinktivnoj aktivnosti cele zajednice: biti i delovati kao jedan. Očigledno je da u ovim slučajevima nema protivrečnosti, jer nema razlike između funkcije i značenja muzike, između tehničkih i formalnih sredstava njene proizvodnje i plemena ili grupe koja muziku stvara i otelotvoruje.

Diferencijacijom društvene grupe i porastom specijalizacije i podela rada dolazi do razlike između plesa, drame, poezije i muzike koje se sve više prepoznaju kao različite izražajne forme, i svodeći se na

predmete specijalizovanih veština različitih grupa i pojedinaca. Ipak, ovo izdvajanje kulturnih veština ne podrazumeva nužno podelu unutar jedinstva društvenog organizma, niti otuđenost njegovih delova, i dok god je tako, postoji jedna kultura bez velikih protivrečnosti između celine društva i ostvarenja muzičara. Ipak, kao specijalisti, muzičari su primorani da istražuju imanentne kvalitete instrumenata koji su im na raspolaganju, i medijume stvaranja i reprodukcije. Ali oni ovo čine samo do granice izražajnog jezika cele zajednice, i pod čvrstom rukom konzervativne tradicije. Dalje od toga ne mogu idu.

Na primer, među Kuper Eskimima nema izražajne podele ili specijalizacije u procesu stvaranja pesama, i ovo je karakteristika lovačkih/sakupljačkih naroda. Pesme prave svi koji imaju nešto da kažu i one su date kao dar. Ovde sadržaj zauzima centralno mesto, i samo zahvaljujući pojavi specijalista dolazi do forsiranja forme i nove forme kao pokretači novih sadržaja mogu da se razvijaju pod patronažom one klase koja se odvojila od celine.

(ii)

Ono što ću ubuduće zvati folk modalitetom obuhvata sve navedene faze muzičke diferencijacije i razvoja. Ovaj modalitet odlikuju sledeće karakteristike:

Prvo, medijum stvaranja i očuvanja muzike je tradicija, bazirana na ljudskoj, odnosno *biološkoj memoriji*. On počiva na SLUHU i može da postoji samo u dve forme: kao zvuk i kao memorija zvuka.

Drugo, praktikovanje muzike je uvek izražajna odlika cele zajednice koja se prilagođava i menja u skladu sa brigama i realnostima koje izražava, ili u skladu sa vokabularom kolektivne estetike. Ovde nema drugog spoljašnjeg pritiska na muziku.

Treće, ne može da postoji stvar kao što je završeno i definitivno delo muzike. U najboljem slučaju, može se reći da postoje “matrice” ili “polja”. U skladu sa tim, ne postoje elementi ličnog vlasništva, iako postoje individualne kontribucije.

Na kraju, u proizvodnom smislu, ne postoji razlika između uloge kompozitora i izvođača. Nastanak i proizvodnja muzike je društveno nerazdvojni i jedinstven proces u kom improvizacija ima, ili je imala, glavnu ulogu.

Definisati modalitet samo na osnovu imanentnih elemenata dovelo bi do formalizma, taksonomije komplikacija i marginalnih slučajeva. Zato moramo da tragamo za određujućim faktorima muzike van striktno muzičkog polja – u prirodi društva koje je podstiče ili u prirodi društva kao celine kojeg je data grupa deo. Na primer, izvesno je da je tokom sedamnaestog veka u ruralnim delovima Britanije postojao neki vid folk muzike koji se neizbežno menjao, kao što su se pod pritiskom buržoaske robne forme menjali društveni odnosi u celoj državi. Isti je slučaj i u gradovima u kojima je prodaja specifično pisanih pesama u novinskim formatima sve više učvršćivala njihov robni karakter, iako su zadržale tragove folk izvora. Ono što bi ovde bilo značajno je da se istraže velike društveno-ekonomske promene ovog perioda i međuodnos ovih promena, kao i odnos sa izražajnim potrebama posebnih zajednica i klasa: Kako su ovi faktori istovremeno uticali na proizvodne snage i cirkulaciju muzike? Kako su i zašto su, usled ovih specifičnih uslova, na kraju uništeni folk elementi? Takođe, trebalo bi da istražimo kako je crnačka folk muzika Amerike devetnaestog veka transformirana, mada ne i uništena, usled kontakta sa novim muzičkim instrumentima, institucijom ropstva, i, kasnije, usled kontakta sa urbanim i kapitalističkim uslovima i kulturom. Ono što je važno da se shvati je zašto su i kako su pojedine društveno-ekonomske, kulturne i istorijske snage omogućile opstanak i cvetanje folk elemenata. Ovo uključuje i razumevanje sa kojim su dubokim izražajnim potrebama ove snage bile povezane i koje su nove proizvodne snage mogle da razviju.

Drugim rečima, kategorije koje predlažem (bazirane na biološkoj, pisanoj i elektronskoj memoriji) nisu toliko deskriptivno istorijske koliko su analitičke. Elementi više kategorija mogu biti prisutni u određenoj formi i u određenim periodima. Ipak, može se napraviti jasna distinkcija između jednog i drugog modaliteta – i na zapadu postoji jasan hronološki i dijalektički razvoj koji se može nedvosmisleno pratiti. Jedan modalitet ustupa mesto onom suprotnom. Nadam se da ću u nastavku ovo i pokazati, i da ću izdvojiti jezgro onoga što smatram da predstavlja prvu značajnu revoluciju u proizvodnji muzike.

II: Pisana/štampana memorija Klasični ili umetnički modalitet

(i)

Iz i uporedo sa folk modalitetom postepeno je proizašao potpuno nov modalitet muzičke proizvodnje u zapadnoj muzici, koji je suprotstavljen folku i po svojim osnovnim odlikama predstavlja negaciju njegovih mnogostrukih formi. Njegov najbitniji element nije predstavljao novinu u svetu, ali nikada pre nije bio sistematično razvijan. Ono što se tada razvilo je intimna komponenta pada feudalizma i uspona buržoazije, što predstavlja očiti primer podsticanja imanentnog od strane eksternog. U tehničkom i proizvodnom jezgru ovog novog modaliteta je bila kvalitativna, a ne kvantitativna inovacija, sa imantim i revolucionarnim potencijalom. Ova inovacija je bila notacija.

Notacija je neko vreme čekala na svoj momenat pre nego što su se ispunili uslovi koji su omogućili njen potpun razvoj. U Evropi, notacija se prvi put pojavljuje u srednjovekovnim crkvama kao mnemonično i pomoćno sećanje koje nije bilo ništa više od dodatka biološkoj memoriji u vidu skice. Njen revolucionarno generativni potencijal je ostao nevidljiv i nezamisliv. Ipak, čitav nov modalitet muzičke proizvodnje bio joj je imanentan, implicitno sadržan u njoj, jer su njeni kvaliteti, kao objektivirane, šematske forme memorije, potpuno drugačiji od kvaliteta biološke memorije. I zaista, ako shvatimo da su granice folk muzike granice biološke memorije, onda ćemo razumeti da su granice buržoaske muzike zapravo granice notacije.

Notacija se javlja u srednjovekovnim crkvama upravo zbog neodrživosti folk konteksta usled sve veće specijalizacije i institucionalizacije muzike. Svoju prvu krizu dostiže na esencijalno sekularnom tlu *Nove umetnosti*, a konačni procvat u jeku buržoaske revolucije. Njen kvalitativan razvoj konačno je dovodi do nove i krajnje krize koja je sazrevala u ranom dvadesetom veku, u vreme kada je, kao što ćemo videti, novi medijum bio već u začetku, medijum kvalitativno suprotan notaciji: medijum *snimanja*.

Koji su, onda, imanentni kvaliteti notacije (pisane memorije) koji je izdvajaju u odnosu na biološku memoriju, produktivni medijum folk muzike?

Prvo, kao fiksna memorija i eksterna u odnosu na korisnika, notacija ne može da se organski adaptira ili zaboravi. U ovom smislu, partitura je definitivna forma i svaka partitura je završena. Kao partitura, ona može da cirkuliše i da se čuva. Ovo je prva forma u kojoj muzika postaje vlasništvo.

Drugo, notacija je medijum koji podstiče i utvrđuje specijalizovanu podelu između kompozitora i izvođača. Sa razvojem njenog produktivnog potencijala ova podela postaje sve više apsolutna (što na kraju vodi do destruktivne kontradikcije).

Treće, notacija je primarno medijum OKA, a ne SLUHA, zbog čega podleže zakonima vizuelnih sistema reprezentacije. Na primer, melodija i podela vremena na jednake delove su horizontalne, dok je harmonija vertikalna. Notacija je medijum fuge, matematičkog proračuna, široke harmonske ekstenzije polifonije i kontrapunkta, invertna i retrogradne melodije, apstraktnog i ličnog aranžiranja masivnih orkestralnih glasova, i, očigledno, “industrijalizacije muzike”.

Ovaj objektiviran, apstraktan, “naučni” modalitet je zauzeo centralno mesto i revolucionizovao muziku u pogledu na formu i sadržaj, zahvaljujuću upravo tome što se njegov imanentni i razvojni potencijal savršeno slagao sa ideologijom i potrebama nadolazeće revolucionarne klase: buržoazije. Aspekt vlasništva je bio esencijalan za eksploataciju muzike kao robe, a organizujući i hijerarhijski kvaliteti notacije su doveli do ekspanzije i naručivanja “porodice” instrumenata, i do racionalne i efektivne fabričke proizvodnje modernog orkestra. Povrh svega, budući efektivna i racionalna, ona je omogućila maksimalnu upotrebu svih muzički raspoloživih materijala, kao i razvoj i sofisticiranje estetskih senzibiliteta buržoazije u formi koja je nedvosmisleno bila njihova, formi koja je bila jednako progresivna kao i sama buržoazija. (I naravno, kombinacija notacije i štampe, u potpunosti je revolucionarizovala *cirkulaciju* muzike, stvarajući novu vrstu muzičkog preduzetništva, utvrđujući vlasnička prava, i omogućujući, po prvi put, upotrebu tehnike masovne proizvodnje u reprodukciji muzike: i sve to a da niko nije čuo zvuk!)

U svakom slučaju, kulturne i izražajne potrebe ove revolucionarne klase su zajedno sa tehničkim zahtevima novih produktivnih medijuma bile van polja folk modaliteta. *Zaista, folk modalitet je u svakom smislu predstavljao prepreku transformaciji muzičke kulture, naročito jer je bio suštinski kolektivan i konzervativan, dok je ideološki imperativ buržoazije bio individualan i revolucionaran. Upravo je u kontekstu borbe za ekonomsku slobodu i oslobođenje revolucionarnih proizvodnih snaga, muzika u notaciji pronašla neiskorišćen temelj novog modaliteta proizvodnje, i kroz trijumfalan rast kapitala doživela slavnu plodnost.*

(ii)

Negacija folk modaliteta se najjasnije vidi u jeku notacije: interna ili biološka, memorija je ustupila mesto eksternoj, pisanoj memoriji; prvenstvo sluha je ustupilo mesto prvenstvu vida; osećaj celine je postao koncentracija na partikularno; jedinstvo kompozitora i izvođača je ustupilo mesto skoro potpunom funkcionalnom razdvajanju ove dve uloge; improvizacija je zamenjena kalkulacijom ili praćenjem partiture; nekadašnja forma kolektivnog izraza, muzika, postala je roba, odnosno, stvar koja ne nastaje organski iz zajednice ljudi, već spekulativno, za tržište – čak i tamo gde je spekulacija kao akt vere i integriteta stvaraoca neosporiva (kao kod Van Gogha), recepcija je i dalje uslovljena konzumerističkim izborom.

Ali, poput folk modaliteta, i modalitet posredovan notacijom ima kvantitativne granice, i one su u našem veku postale opstruktivno očigledne. Od konstruktivnog i oslobađajućeg reda ravnomernog štimovanja kroz cele tonove, pa do dodekafonije, vidljiv je proces ispunjenja koji je doveo harmonsku osnovu “klasične” kompozicije do kraja svoga puta. U serijalizmu se može videti vrhunac rigidnosti matematičke notacije i njenog vizuelnog mehanizma: serija tonova garantuje apsolutnu jednakost svih nota, čak i njihovo pojavljivanje u striktnom redosledu; četiri dozvoljena načina čitanja reda – napred, unazad, obrnuto, unazad i obrnuto; ekstenziranje upotrebe ovog organizacionog principa na boju zvuka, dinamički red, itd. Naravno, ovo je u potpunosti logično, ali vodi do kompjuterske muzike (*neizvođačke*

muzike), što mnogo više priliči tačnoj reprodukciji i ekstenziji takvih notacionih tehnika. Sadašnji problem notacije je: šta predložiti kao organizacioni princip nakon što je stari harmonski poredak postao irelevantan. Na putu rešavanja ovoga problema, tokom poslednjih decenija, notacija se razvijala u smeru sve većih kompleksnosti tačnosti – sve težih za izvođenje muzičara – i netačnosti, kao što je, na primer, “grafička” partitura. Ipak, oba ova razvoja su se našla u sve dubljoj protivrečnosti sa visoko specijalizovanim i otuđenim *izvođačima* koje je stvorila *sama* notacija.

(iii)

I ovo je drugi kvantitativni limit: *podela rada između kompozitora i izvođača*, podela koja je postala izuzetno neodrživa. U sferi “umetničke muzike” poziv i uloga izvođača je van izvora muzike. Nesposobni su da improvizuju, nevoljni su da eksperimentišu, odnosno, ne preuzimaju odgovornost za izražajni kvalitet svog rada. Nije čudno da je toliko kompozitora bilo frustrirano sve većom diskrepancijom između svojih zahteva i njihovog ispunjenja. Još tokom 20-ih i 30-ih godina, Varèse, Eisler, Honneger i drugi, počeli su da sanjaju i pišu o mašinama koje bi direktno izvodile njihove kompozicije, u potpunosti isključujući nedisciplinovane i netačne muzičare; san koji se konačno ispunio, do neke mere, zahvaljujući tehnologiji za snimanje i kompjuterima. Ali postoji još jedan način razumevanja ovog sna, na funkcionalnom nivou: *kompozitori su ponovo hteli da postanu izvođači*.

Konačno, gledajući čak izvan granica “prevoda” ili izvedbe zapisa, još je pre kraja 19. veka za kompozitore postalo frustrirajuće jasno da notacija više ne može da obuhvati imanentne mogućnosti novih raspoloživih instrumenata u muzici, kao što više nije mogla da estetizuje novi zvučni vokabular koji su kreirali mašinerija, moderno ratovanje, fabrike, gradski život itd.

Ispunjenje sna buržoaskog kompozitora o raspolaganju svim zvucima za muzičku manipulaciju i o ponovnom postajanju izvođačem, dogodilo se na dramatičan način 1949. godine u Parizu kada je Pierre Schaeffer, sa drugima iz RTF-a², po prvi put razvio formu poznatu kao “konkretna muzika”. Ova forma se sastojala u manipulaciji, organizaciji i prikupljanju samo *snimljenih* zvukova, i, konsekvnetno tome, čim je magnetofon postao fundamentalan alat, ovi zvuci su naginjali ka svim ovozemaljskim, svakodnevnim zvucima, a ne ka snimcima “muzičkih” instrumenata. Ovi snimljeni zvukovi su sirov materijal nove muzike³, zvučni izvori koji se elektronski i mehanički menjaju do neprepoznatljivosti, kako bi se stvorili novi zvuci koji nikada pre nisu bili čuti, zvukovi oslobođeni “smisla” svakog prethodnog muzičkog vokabulara. Čini se kao da je ovde konačno postojala *tabula rasa*, novi medijum u kom su se stvarale nove tehnike i estetike. “Kompozitori” konkretne muzike su bili izvođači koji su obavezno radili direktno sa diskom i trakom, mapirajući širok spektar novih tehnika, i boreći se za razvoj nove estetike i novog generativnog izvora *strukture*⁴ u novom medijumu. Iz mnogih razloga neću u ovo zalaziti, pa tako ostaje nedovršena priča.

Barem su u ovom medijumu, u svetu mejnstrim buržoaske muzike, *kompozitori* postali *izvođači* sa novim instrumentom: medijumom elektronske manipulacije, snimanja i reprodukcije zvukova. U međuvremenu, izvan “klasičnog” mejnstrima, ovaj isti instrument je već transformisao život muzike na način koji je bio neshvatljiv akademskim kompozitorima, jer je proces snimanja (i elektrifikacije zvuka) doveo do dalekosežne revolucije u muzičkoj proizvodnji kao što je to pre njega učinila notacija.

2 Radio Televizija Francuske

3 Posle toga je Shaeffer napustio svoje delo (u smislu da nije “muzika”, i da ne vodi nikud: “Bilo mi je potrebno 40 godina da shvatim da ništa nije moguće van Do Re Mi.”). Intervju u *Re Records Quarterly*, Vol. 2 Br. 1 (November Books/Re Records 1987). U istom izdanju, Tim Hodgkinson, Georg Katzer, Ed Baxter i ja smo detaljnije razmatrali pitanja koja proizilaze iz ovoga.

4 Jer, naravno, harmonija, tempo, melodični materijali, i njihov razvoj i transformacija koje formiraju vodeću strukturu notacione muzike, su marginalni materijali prilikom organizovanja zvuka na traci. U ovom medijumu se instinktivno anticipiraju drugačiji načini transformacije koje su u vezi sa bojom zvuka, dinamikom, preklapanjem i trajanjem.

III: Snimanje – direktna transkripcija zvuka: novi modalitet

(i)

Poput notacije, snimanje konstituiše *kvalitativan* napredak, i u svom imanentnom potencijalu predstavlja negaciju notacije. Snimanje je treća forme memorije. Ono ne pamti mehaniku ili sheme, već aktuelno izvođenje. I što je možda još važnije, ono može da pamti i reprodukuje *bilo koji zvuk koji se može proizvesti*. Od momenta prvog snimka, aktuelno izvođenje muzičara sa jedne strane, i svi mogući zvuci sa druge strane, postaju prava supstanca muzičkog stvaranja. Notacija nije mogla ovo da ostvari.

(ii)

Mislim da je već očigledno da će se borba za neposrednu budućnost muzike voditi kroz medijum snimanja. Kvaliteti ovog medijuma koji pogoduju stanju *status quo* su u velikoj meri već razvijeni, i posredstvom robne forme konstituišu zahteve “masovne kulture”. Krucijalna tačka ovde je ta da vrednost ovih stečenih ekonomskih i političkih interesa nije u tolikoj meri izražajna, koliko komercijalna, i u nekim slučajevima ideološka, ostavljajući jak i imanentan potencijal medijuma esencijalno nerazvijenim u domenu kulturnog i estetskog izraza.

Koji su to imanentni kvaliteti ovog modaliteta kojim se on razlikuje od notacije kao proizvodne snage muzike?

Prvo, snimanje vraća život muzičke proizvodnje natrag na sluh. Kao i u folk muzici, prva supstanca je ponovo zvuk. Snimanje je memorija zvuka.

Drugo, snimanje omogućava manipulaciju i prikupljanje zvukova ili aktuelnog izvođenja na empirijski način; odnosno, kroz slušanje i potonje odlučivanje.

Treće, aktualnost izvođenja nije izgubljena, već oslobođena od vremena, i može se razložiti na delove. Prikupljanje i oblikovanje muzike na traci uključuje manipulaciju same trake i posredujuće elek-



tronske opreme. Zahvaljujući razvoju višekanalnog snimanja, lakoći nasnimavanja, selektivnom dodavanju, brisanju i elektronskoj obradi zvuka – pre i posle tonskog zapisa – podstaknuta je upotreba studija kao *instrumenta*, a ne samo kao sredstva za dokumentaciju. Muzika se može kombinovati vertikalno i horizontalno u vremenu, oblikovati i reoblikovati. Traka ide napred, unazad, i u mnogim varijabilnim brzinama. Može da se seče i spaja. Štaviše, snimanje je medijum koji može inkorporirati improvizaciju ili je kroz kasniji rad transformisati u kompoziciju.

Četvrto, na osnovu svega navedenog, jasno je da snimanje stavlja čvrst naglasak na izvođenje, i zaista predstavlja, u optimalnom smislu, medijum *komponovanja za izvođače*. Već smo videli kako je u konkretnoj muzici snimanje postalo medijum izvođenja za kompozitore. Drugim rečima, ono snažno naginje ka ponovnom ujedinjenju ove dve uloge.

Peto, i više od ovoga: konstruktivne odluke u kombinovanju zvukova su konkretne i empirijske, i do njih se može doći diskusijom. Lična vizija nije više nužni posrednik između kompozicije i realizacije. Ovo može postati *kolektivna* aktivnost. Na ovaj način grupa, kao kreativna jedinica, pronalazi maksimum raspoloživih resursa u studiju za snimanje, u medijumu koji podstiče kolektivan rad, i naročito kolektivnu improvizaciju.

Dok je džez razvio improvizaciju u visoku umetnost, snimanje je omogućilo njenu ekstenziju u kompoziciju.

Na osnovu svega navedenog, primetićemo da su imanentni kvaliteti snimanja po svojim glavnim karakteristikama slični folk modalitetu. Kao negacija negacije to je upravo ono što treba da očekujemo: ne povratak starom, već kvalitativnu transformaciju njegovih elemenata na novom nivou. Upravo je afinitet između snimanja i folk modaliteta postavio plod transformisane američke crnačke folk muzike u centar upotrebe i razvoja novih medijuma. Jer, esencijalni i progresivni aspekti ovih novih medijuma su upravo oni koji su nedostupni notaciji, pozivajući (kao što smo već videli) na improvizacione veštine, kooperativan rad, istovetnost kompozitora i izvođača, i centriranost u sluhu – što su sve kvaliteti imanentni folk modalitetu.

(iii)

U zapadnom svetu je postojala samo jedna folk forma koja ne samo da je bila živa i napredna, već se prethodno prilagodila kapitalističkim uslovima i urbanom životu, ali time nije bila uništena. To je bila transformisana muzika američkih crnaca.⁵ Ova muzika je decenijama bila tačka oslonca razvoja novih muzičkih praksi. I ova činjenica je temelj snažnog autoriteta bluza i džeza, i svih popularnih formi koje su iz njih nastale. Ovaj kvalitet leži u srcu dvosmislenog, ali bujnog odnosa između popularne muzike i novog produktivnog aparata.

(iv)

Inicijalno nov, ovaj modalitet se razvijao izrastajući, kao što i jeste, iz tehnologije masovne proizvodnje u kapitalističkim ekonomijama, putem tržišta i u vidu robnog oblika, i tako je naglašavao komercijalne kvalitete, pre nego estetske i društvene. Ipak, progresivni sadržaj ove popularne muzike se ispoljio zahvaljujući oslobađajućoj snazi samog novog medijuma, i kroz temeljan afinitet ovog medijuma prema izražajnoj i formalnoj prirodi vlastitog izvora, crnačkom folku. I u ovome leži suštinska protivrečnost između komercijalnih zahteva robe sa jedne strane, i izražajnih i progresivnih zahteva novog medijuma muzičke proizvodnje, kao i borbe za društvenu pravdu i jednakost, sa druge strane.

Argument koji bi išao u korist rada unutar i sa novim medijumima bi bio sledeći: stara struktura “umetničke” muzike, to jest, muzike posredovane notacijom, je nesposobna da dostigne estetsku i proizvodnu snagu novih produktivnih medijuma, jer ovi imanentno više naginju ka kooperativnim, nego ka hijerarhijskim odnosima. Zato i verujem da će se kao najsposobniji muzičari u otkrivanju imanentnog potencijala novog medijuma pokazati oni koji u najvećoj meri baštine “folk” tehnike, i zato ćemo, ako želimo da razumemo određujuće snage koje su na delu u današnjoj muzici, morati da se usmerimo prema elementima u popularnoj muzici – bez obzira na to koliko je celo polje

5 Pokušaću da podrobnije obrazložim ovu tvrdnju u narednom poglavlju.

izvrnuto usled njenog dominantno robnog karaktera – jer se u samoj popularnoj muzici skrivaju transformirane folk tehnike i najnapredniji produktivni medijumi.⁶

Zaključak

Uprošteno govoreći, mislim da je korisno predložiti ova tri suprotstavljena modaliteta, slična onima koje je predložio i Marshall McLuhan, usredsređujući se na posredujuće medijume kreiranja i re-kreiranja muzike, a od kojih zavise izumevanje i oblikovanje instrumenata i njihova ograničenja, kreativno mesto tehnike, uzimanje u obzir akustičnog okruženja i nasleđene “datosti” muzičke prošlosti.

Prvi modalitet se bazira na biološkoj memoriji, drugi se, kao negacija prvog, bazira na notaciji, a treći se, kao negacija drugog, i tako negacija negacije, bazira na procesima snimanja zvuka. Svaki modalitet može da izrazi široku raznolikost kvantitativno drugačijih formi i za svaki sam istakao najmanje dve forme: jednu koja se može nazvati nesvesnom, ranom formom, i drugu koja se može nazvati kasnijom, svesnom, samoispunjujućom formom. U slučaju snimanja, svakako smo još u ranoj formi. U svakom slučaju, razvoj imanentnog potencijala bilo koje forme, uslovljen je važećim proizvodnim i ideološkim snagama u društvu i izražajnim zahtevima određenih grupa u širokom kontekstu borbe za hegemonijom. Zbog toga razumeti muziku u svakom njenom stadijumu znači identifikovati imanentne i spoljašnje snage koje su na delu, utvrditi kako se one međusobno odnose, i u skladu sa tim, kako je *moguć* njihov razvoj.

6 I što je najinteresantnije, tačka u kojoj se elementi nekadašnjeg mejnstrima umetničke muzike u svom pionirskom razvoju estetskog i produktivnog potencijala novog medijuma (prevashodno u elektronskoj i konkretnoj muzici) susreću sa popularnim formama je tačka na kojoj se jasno pokazuju obrisi nove estetike i preklapanje “ozbiljne” i “popularne” muzike. Kompozitori iz umetničkog miljea koji ovo čine su, ili postaju, izvođači u proizvodnji vlastitog dela.



Muziku Sun Ra sam prvi put čuo zahvaljujući koncertnim snimcima iz kasnih 60-ih, kada sam, gladan nove muzike, kao izvođač i kao kompozitor, slušajući učio svoj zanat. U to vreme, kada sam slušao rane Soft Machine, Mothers Of Invention, Captain Beefheart, Pink Floyd iz vremena Syd Barreta, Stockhausena, Vareseza, i kada sam se tek susreo sa Schoenbergom, Ra je došao kao potpuno otkrovenje. Nekoliko Arkestra ploča sam slušao kompulzivno. Nisam mogao da prodrem u njih. Činile su se, a i dalje se čine, nepristupačnim, nesvodivim i neprevodivim. Što sam više čuo od obilne produkcije Arkestra, sve više sam bio impresioniran obimom njihovog dela i neizmernom veličinom preduzetog projekta. Vremenom, dok sam se neposredno suočavao sa muzičkim i ekonomskim problemima, vraćao sam se delima Arkestra sve dok, dvanaest godina kasnije, nisam seo da sredim ove misli.

Sun Ra Intergalactic Search Arkestra



1. DEO: Carstvo svetlosti

Suprotstavi mi se – učini me jakim
*Sun Ra*¹

(i) Kamen koji odbaciše zidari²

Čitavu ljudsku mudrost koja proizilazi iz sveukupne prošlosti (koja je produkt onih sada mrtvih i uvek vezana za njih) dajemo u zamenu za “slobodu” potpunog neznanja, neprestanog gledanja sveta na nov način. Ovo je sloboda svesti bez memorije. Žrtvujući ovu slobodu ili “nevinost”, stičemo brigu i mrtvima dajemo život.

Znanje vremena: memorija (kuća mrtvih) je saznanje neizbežnog ličnog uništenja i, istovremeno, neka vrsta besmrtnosti u ljudskoj memoriji, jer nijedna izgovorena reč, niti napor, nijedno delo se ne može poništiti.

Ove stvari nisu jednostavno “ostavljene” u prošlosti; one su sama supstanca vremena. Kumulativno, *one su vreme*: neuništivi i nužni prethodnici neuhvatljive sadašnjosti. Svako delo, svaka egzistencija je *sine qua non* svega što sledi, i sama je prožeta i ograničena svime što joj prethodi. Zato je, u neku ruku, arogantno pomisliti da “stojimo na vlastitim nogama”. Mi zapravo stojimo na nebrojenim kostima mrtvih; udišemo njihov vazduh, govorimo njihove reči, mislimo njihove misli. Svaki naš lični doprinos ovoj sumi je onaj koji se dobija iz same celine, i oni se kombinuju, transformišu i postaju novi posredstvom našeg slobodnog delovanja.

Tako da ima smisla govoriti o kolektivnom umu, o sumi svih individualnih umova, svih varijacija i iskustava koji cirkulišu kao govor, pismo, slika, muzika, geste itd, o ogromnom rezervoaru iz kog se konstantno crpi i koji stalno raste, koji je u konstantnom fluksu, transformiran i transformišući, i koji u svojim različitim delovima ispoljava različita stanja. Svi životi i sva iskustva se nastavljaju u ovom rezervoaru, jer je svako doprineo nekom promenom koja se ne može

¹ Zapis sa omota ploče *Nothing Is* (ESP, 1966)

² Lk 20,17

izmeriti, ali je, gledano u celini, potpuna. Ova pretpostavljena celina u svojoj potpunoj nedostižnosti – koja se nigde ne nalazi ali sve oblikuje – je jedini izvor smisla. Ona je *kapital* ljudske svesti i živi u memoriji (somatsko-biološkoj, grafičkoj i elektronskoj). To je polje čija sila struji oko svake sinapse, koja teče između stimulusa i reakcije, koja nadire kroz kreativne prolaze reflektivnog mišljenja.

Hteli to ili ne, svi smo uronjeni u ovaj bazen i *samo* iz njega crpimo. Kroz njega imamo pristup svom ljudskom znanju i osećanju, učimo kroz uticaj i indukciju, i, u tom procesu, konstituišemo sebe kroz prizmu jedinstvenih okulara.

Činioici ovog bazena su *drugi ljudi*, svaki sa svojim udelom u sumi, od kojih je najveći broj mrtav i čije je zaveštanje, u društvenom smislu, učvršćeno u uticaju ili u materiji, u objektivnom smislu, u artifaktima svih vrsta, jer sve što je sa namerom oblikovano nosi svoj udeo čovečanstva.

Kritična tačka je ova: ljudska razmena se ne dešava jednostavno (niti može) između izolovanih “individua” koji se sudaraju i spajaju poput atoma, razmenjujući energije. Na kraju krajeva, odakle bi poticale takve “individue”? Šta bi mogao biti izvor njihovog jezika, njihovo shvatanje realnosti i koncept “razumevanja”? Nasuprot tome, pre će biti da su individue jedinstvene mase načinjene od masovnog toka čovečanstva. Ova masa se kreće i ponekad *menja svoje stanje* stvarajući nove kvalitete koji se talože u “ličnostima”. Ovi kvaliteti na kumulativan način izražavaju razvojno i živo stanje celine od koje nastaju nove mase itd. Za mene je od aksiomatskog važenja to da nijedno razmišljanje o kulturi, komunikaciji, umetnosti ili o jeziku nema plodnog ishodišta osim ovog ovde – u njihovim nesvodivim kolektivnim prirodama. Ipak, čini se da se u našem vremenu ove prirode pogrešno shvataju, potiskuju i čak negiraju u većini teorija i praksi komunikativnih umetnosti. Upravo ćemo prepoznavanjem kolektivne osnove svih kulturnih aktivnosti naći kamen koji su zidari modernog sveta odbacili. Sun Ra je taj kamen postavio na vrh svog ugla. Svest o neraskidivoj međuzavisnosti Arkestru daje kompas prilikom dodavanja detalja na našoj egzistencijalnoj mapi, i čini ih uverljivim zagovaračima bogatstva i mudrosti tradicije, kolektivne mogućnosti smisla (i, prema tome, smislenosti društvenog angažma-

na), i svesne produktivnosti kolektiva i njegove moći da unutar sebe oslobodi kreativnost individue.

Da bi smo skicirali osnovu ovog rada, najpre moramo uzeti u obzir dugu i duboku tradiciju koju Ra evocira u svemu što govori i čini, tradiciju koju on locira u “crnačkoj muzici”. U stvari, ono što želim da sugerišem je to da sadržaj i rezonanca ove tradicije, toliko elokvetno prikazane u njegovom delu, za nas imaju krajnji smisao, jer mi u *njenom* polju stvaramo sami sebe. Za Ra, “crnačka muzika” je jedan vid postojanja “crnačke kulture”, i to postojanje, odnosno proces, je naveden na zaglavlju ovog poglavlja. Ona je osećanje totaliteta svih “crnačkih” folk muzika sakupljenih, asimilovanih, ujedinjenih, otkrivenih, osmišljenih, otelotvorenih kao kontinuitet; kao jedinstvo čija se mudrost poštuje i širi napred u utopističku budućnost, u novo “Zlatno doba”. U ovom kontinuitetu, kvalitativno transformisanom ponavljanju i kruženju, u svom egzegetičkom leksikonu Ra locira još jedan ključni pojam; “crnački mit”. Crnački mit, crnačka kultura – ovo nisu grube rasne kategorije, već imaju simboličko, istorijsko, filozofsko i metaforično značenje, u čijem centru ćemo naći osnovni okvir priče o umetnosti i kulturi, i o tome kako smo dospeli tu gde smo sada.

(ii) Osnovni okvir

Ne planiram da ponovo otvaram široko i sporno pitanje o folk kulturama, niti da ponovo iznosim zašto verujem da naši otuđeni i robno zasnovani društveni oblici i razmene odbacuju njihova suštinska svojstva. Drugim rečima: kako vidim da je došlo do odbacivanja ovog ugaonog kamena i zašto, konsekventno tome, zgrada pod svojom težinom počinje da se urušava. Želeo bih samo da stavim oznake na putu onoga što mislim da bi Sun Ra prepoznao da pripada istoriji crnačke kulture, i unutar nje, crnačkoj muzici.

2. DEO

(i) Kultura kao kolektivni izraz

Konkretno, svaka kulturna aktivnost potiče iz rada, a egzistencijalno, iz kolektivnih izraza jedinstva i identiteta. Egzistirajući svesna sebe, ljudska vrsta istovremeno shvata “drugost” u suprotnosti spram sebe. Upravo se kroz ovaj akt razlikovanja i samostvaranja čovečanstvo usaglašava sa samom sobom, i time nužno sa “drugim” svetom prirode. Ovaj proces počinje kao organsko i nesvesno prilagođavanje neposrednim uslovima života i potrebom za preživljavanjem. U evolutivnom smislu, ovaj proces prilagođavanja je biološki, i manifestuje se u svakom organizmu primarno refleksno. Ova prilagođavanja mogu biti izuzetno složena, a da ne konstituišu kulturu (dovoljno je samo navesti kao primer kooperativnu i produktivnu zajednicu pčela). Zaista, tokom ontogeneze prirode, rađanje kulture iz biološkog prilagođavanja označava početak novog doba, kao i kvalitativno novi modalitet bića.

Dakle, ono što se može opisati kao neka vrsta visoko sofisticiranog *refleksa* u organizmu ljudske vrste, tokom evolucije se manifestuje u individui onim što zovemo svest. Ovde postoji važan poredak istorijskih i egzistencijalnih prioriteta: *dinamika bića je ta koja rađa znanje*, a kolektiv je taj koji rafinira i daje autoritet individui. Ovo je važan prioritet, jer ga je naša kultura izokrenula. Ipak, u ritualu, on i dalje ima svoje mesto.

Ritual

Među plemenskim narodima, ritual je aktivni, mimetički, i, povrhu svega, kolektivni fenomen koji ko-ordinira sve učesnike: radeći isto oni *su* isto i u jednom vremenu dele jednu svest. U stvari, išao bih još dalje i ustvrdio da ovu društveno-organsku koordinaciju ima smisla tretirati i shvatati kao formu kolektivnog *mišljenja* (nasuprot individualnom mišljenju). Naravno da je za plemenski narod ritual primarni nosilac njegove istorije, tradicije, karakteristika, znanja o

sebi kao o narodu i o prirodi čiji su deo. Putem rituala pleme stvara i koncentriše kolektivne težnje, i istovremeno koordiniše aktivnosti i neophodan rad koji će ostvariti ove težnje.

Kada tokom kasnije faze razvoja ljudskog društva ritual atrofira u skup formi čiji je živi sadržaj zaboravljen ili nije više relevantan, drugim rečima, kada ritual počne da egzistira *za sebe*, onda je to jasan pokazatelj da jedinstvo zajednice nije više celovito, tj. izvor *kolektivnog* razumevanja, već se ta zajednica razjedinila. Ovo je nedvojivo od rasta moći specijalizovane elite koja na sebe preuzima odgovornost za organizovanje sveukupnih aktivnosti zajednice, i koja oblikuje i posreduje u evoluciji mišljenja i znanja kojim sve više zastupa vlastite interese, a ne same zajednice. Prelaz od jednostavnih do složenijih društvenih oblika, u kojima je sve dominantnija individualno usmerena svest, takođe se ogleda u prelazu iz rituala u mit. Ritual je kao aktivnost nedvosmisleno konkretan i neposredan, dok je mit suštinski apstraktan i podstiče apstrakciju. Prema tome, kada ritual, kao organska i refleksna konfrontacija spram drugosti, pređe u mit, fleksibilniju konfrontaciju kroz imaginaciju, čovečanstvo donosi nepovratnu svesnu odluku.

Objektivirana, osvešćena, i kao predmet propitivanja, sama svest postaje mogući predmet manipulacije, kao i izrazi osećanja bića i identiteta naroda, njegove određene grupe ili klase. Kada određena grupa u društvu razvije svest o svesti i tako napravi apstrakciju apstrakcije, unutar nje se razvija potpuno nov kvalitet kulturnog izraza koji služi njenim partikularnim i sve više osvešćenim i nesputanim potrebama. Ovako se “umetnost” – koja ne može *biti* “umetnost” sve dok ne postane svesna sebe kao takve – prvi put pojavljuje u istoriji. Ova umetnost reflektuje i stvara novu, dvosmisleniju formu “ljudske suštine”, naročitog objekta među drugim objektima, a koji se povrh svega komercijalno proizvode za društvo, a ne nastaju iz društva.

(ii) Kultura otuđenja i robni oblik

Od kulture-kao-modaliteta-kolektivnog-izraza do kulture koju odlikuje ljudsko otuđenje postoji ogroman skok, odnosno inverzija, u kojoj dolazi do promene odnosa, i između subjekata i između objekata.

U Evropi, ova revolucija je nerazdvojiva od trijumfa poretka kapitala nad feudalizmom, procesa koji je delimično izražen u nužnoj transformaciji ljudskih odnosa, od ličnog posredovanja do bezličnog tržišta.

Jezgro feudalnog života su, poput plemenskog života, činile male društvene grupe povezane u većoj ili manjoj meri međuzavisne zajednice. Postojao je poredak visoko formalizovanih i imovinsko zasnovanih hijerarhija i nejednakosti, ali, uprkos tome, ljudi su bili povezani inherentnim odnosima društvene i interpersonalne odanosti i odgovornosti. Ovo nisu bili novčani odnosi: kmet je morao da uloži vreme služeći feudalcu, ali je, recipročno, feudalac bio u obavezi da kmetu osigura njegov udeo i ispuni propisane društvene uloge u skladu sa običajem. Svakako da je unutar ovog poretka bilo deformacija i unutrašnjih borbi, ali nijedna nije narušila fundamentalno i snažno osećanje *ličnih* spona društvenih odnosa. Ovo je bila mreža koju ne možemo lako da shvatimo, jer joj ne postoji paralela u našem svetu, u kojem su odnosi između ljudi potisnuti u "posebnu" sferu ličnog i emotivnog života, i ideološki predstavljeni kao *opcion*.

U Britaniji, kraj feudalnog doba je pratio kraj starih ruralnih zajednica. Kmetovi bez imanja su proterani u gradove koji su rasli velikom brzinom i u kojima su, budući da više nisu mogli da se izdržavaju od zemlje, da bi se prehranili morali da se zaposle kao najamni radnici. Iz ovih novih uslova egzistencije neizbežno se kristalizovao novi tip društvenih odnosa. Kako su se zajednice rasturile i razile, pojedinci su – kao najamna tela za rad – postali u velikoj meri izolovani. Suštinski, društveno reproduktivni odnosi među njima su se atomizovali. Novac je ponudio "demokratičniji" odnos kroz ugovore usluga i isplata posredovanih zakonom.

U okviru ovog aranžmana, poslodavcu je bio značajan samo onaj rad kojim je radnik proizvodio višak, a da pri tom nije bilo neophodno priznati radnika kao ličnost, kao ni suštinski kooperativnu prirodu proizvodnje. Kao da ih je novac desocijalizovao. U svakom slučaju, za poslodavca je jedan radnik poput drugog radnika – puka mašina za rad.

Jedini kvalitet koji pokreće interes u ovom odnosu je *cena*. U svetu posredovanom snagama tržišta, radna sposobnost je postala roba, stvar koja se može kupiti i prodati, i time predmet univerzalnih

i “objektivnih” zakona tržišta. Ovo tržište, čiji su zakoni upravljali svim ljudskim transakcijama, znalo je za samo dve kategorije: kupce i prodavce. Od sada, svi problemi su trebali da budu rešeni na ovom polju, ne samo objektivno, između “individua”, već i subjektivno, u međusobnoj razmeni pojedinaca.

Tako veliki društveni preokreti morali su da se odraze, i da imaju dalekosežne posledice po ljudsku svest i ljudsku kulturu. Lične i društvene veze su zamenjene onim ugovornim i “objektivnim”. Postepeno, društvo se sve manje doživljavalo kao *organizam koji se sastoji od delova*, a sve više kao *ishod međuočnog odvojenih entiteta*. Ako su ovi delovi bili pojedinci starog *društva*, entiteti su novi *individualizovani* pojedinci, ne samo podeljeni između sebe, već i podeljeni unutar sebe, budući da su, postajući objekti za “druge”, postali objekti i za sebe. Kosmološki i filozofski, ceo svet se tumačio kao mreža ovakvih objekata. Nesumnjivo je to da je sa ovom nesigurnošću došlo i do velikog oslobođenja ljudskog potencijala: do napretka razuma i nauke i proliferacije umetnosti. Takođe, došlo je i do gubitka kolektivnog identiteta i svesti o nesvodivom društvenom središtu. U novoj ortodoksiji, “slobodne” individue su trebale da nađu zadovoljenje patvorenih i materijalnih potreba u potrošnji, kroz praktikovanje “ukusa” i “izbora”.

U ovom egzistencijalnom vakuumu, propagirala se samo buržoaska ideologija, i individue su se, zahvaljujući sve većoj izolovanosti i otuđenosti, kao i nedostatku zajedništva iz kog bi se izrazile, vremenom povinovale ujedinjujućem polju te ideologije, njenim vrednostima i verovanjima, i, na kraju, njenim afektivnim i estetskim izrazima kojima je prirodno okruženje bilo tržište, individualne želje i lični ukus.³ Zato se danas, u slojevitom svetu individualizma-u-krizi, “izmi” i sujeverja utrkuju da “lociraju” iskustvo koje je polu-odvojeno od društvenog bića, dok na dubljem i manje svesnom nivou nastavljamo da čeznemo i stremimo ka obnovljenom kolektivnom izrazu: kulturi koja je istinski “naša”. Ova fundamentalna borba se često ispoljava u mnogim iskrivljenim formama. Nadam se da ću u nastavku i pokazati kako se u osnovi sve “popularne” muzike nalaze elementi koji su nepokole-

3 Kako god, ovo je samo površina priče. Naravno, oduvek je postojao i dalje opstaje otpor, beskraino produktivan i prilagodljiv otpor, podstaknut afektima, sećanjem i razlogom. Ovoj kontra priči pripada Sun Ra i njegovo delo.

bljivo zadržali skriven ali snažan društveni autoritet i vrednost, i koji se još uvek mogu, pod određenim okolnostima, osloboditi zagušljive sterilnosti svog tipično komercijalnog miljea. Ovde se ističu elementi apsorbovani iz crnačkih muzika Amerike koji su imali krucijalnu ulogu u radikalizaciji i oslobođenju forme i izražajnog potencijala “zapadne” muzike. Ovo nije slučajno. Možda je potencijal za to bio u *samoj* crnačkoj muzici. U nastavku ću pokušati da objasnim zašto, i to objašnjenje će biti neophodna osnova za našu egzegezu Sun Ra.

3. DEO: Crnačka muzika

Uvod: Ovde želim da pokažem da ćemo srce celokupne savremene popularne muzike industrijskog zapada koja, pre svega, konstituise njen autoritet i “smisao” (ma koliko izvrnut i skriven mogao da bude) naći u istoriji muzike koja je nastala među porobljenim crncima na plantažama Amerike.

Koji su to jedinstveni kvaliteti ove raznolike muzike izdvojili, povezali i dali snagu ovom delu porobljene i razvlaštene mase da katalizuju obnovu i revitalizaciju muzike u zapadnom svetu?

(i) Opšta istorija

Prva supstanca američke crnačke muzike je afrička narodna muzika koju su robovi sa sobom doneli u Novi svet i koja je bila vitalan izvor njihove plemenske kulture i istorije. Ova muzika kao folk muzika⁴ bila je integralni deo očuvanja i izraza ovih kolektivnih identiteta koje su robovi u izmenjenoj formi uspeali, odnosno, bili *primorani* da zbog društvene isključenosti održe u neprijateljskom okruženju Novog sveta.

Za one koje su ostali u Africi, uslovi života u Americi 19. veka su skoro u svakom pogledu bili strani, ne samo zbog toga što zajednice više nisu bile odgovorne za vlastitu reprodukciju (obezbeđivanjem hrane, skloništa, oruđa, sigurnosti), ne samo zbog toga što se potpuno izmenila sva poznata flora, fauna i što su prirodni uslovi od životnog značaja potpuno izmenjeni, niti zbog toga jer su se našli *pomešani* sa ljudima iz različitih plemena i područja, već primarno zbog toga što su bili posedovani, što su bili primorani na ekonomiju zasnovanu na privatnom vlasništvu, *kao vlasništvo*, sa malo ili nimalo kontrole nad vlastitim životima i bez mesta u preovlađujućoj ideologiji “slobode”, osim kao njena negacija (budući da je crnačko ropstvo jedno od uslova te slobode).

Tako su, sa jedne strane, nadolazeće generacije robova bile odsećene od starog sveta i starih životnih uslova, a, sa druge strane, nisu imale pristup dominantnoj, participativnoj kulturi novog sveta.

⁴ Videti drugo poglavlje.

Ipak, iako kulturno i ideološki izopšteni, porobljeni crnci su akutno doživeli ideologiju i kulturu belackog “novog sveta”, i to neposredno kao *njegove žrtve*. I dok su njegovi graditelji živeli “unutar” tih promena i bili njihov deo, individualizovani i odbacujući ostatke kolektivnog identiteta⁵ (zamenjujući ih zakonskim, moralnim sponama, kao i povremenim zakonima rulje), crni Afrikanci su bili ostavljeni “napolju”, *bez ičega osim svog zajedničkog identiteta* (naročito ojačanog ličnom patnjom). Drugim rečima, iako su na robove uticale promene odnosa i svesti u “mejnstrim” društvu, oni nisu bili deo tih promena. Ovako je crnačka kultura na jedinstven način prilagodila perspektivu zajednice složenostima plantažnog i, potom, urbanog života.

Ovaj drugi razvoj me najviše interesuje.

Kada se ropstvo ukinulo i kada su nekadašnji robovi postali slobodni radnici, odnosno nadničarski robovi – što je imalo naročito interesantne posledice za one koji su emigrirali u razvijajuće kosmopolitske gradove – oni su sa sobom nosili jedinstveni ontološki instrument: folk kulturu sposobnu da dá oblik i izraz kolektivnom odgovoru na kapitalističko-životne uslove, ali bez ograda i poveza koji su onemogućili da to učine i belci “iznutra”. Ali, crnci su i dalje bili izopšteni. Kao robovi su mogli biti slobodni, ali se kao crnci i dalje nisu smatrali osobama. Tako je neko vreme rasizam postao garant njihovog kulturnog opstanka.

Veoma uopšteno govoreći, crni Amerikanci su u svom kolektivitetu doživeli ubranu tranziciju u kapitalizam i *bili deo njega*, a da nisu bili ideološki inkorporirani u njegov razvoj. Dok se belacka kultura postepeno premeštala u novu orbitu, crnačka kultura je jedva činila pomake od same sebe ka “spoljašnjosti”. Gledano u celosti, crnačka kultura je, zahvaljujući tome što je ostala suštinski narodna kultura i očuvana usled vlastite relativne izolacije (prvo kroz ropstvo, pa kroz rasizam), uspela da se na jedinstven način nosi sa otuđenjem u srcu kapitalističke proizvodnje i robne razmene.

Ono što bih sada hteo da sugerišem jeste da su se crnci, uprkos iskustvu karakterističnom isključivo za njih, ipak, vlastitim uvidima

5 U Novom svetu svi su bili emigranti. Mnogi su imali svoje ideološke i religijske zajednice ili su po došeljenu osnivali svoje zajednice. Pripadnici iste nacije su se držali zajedno i održavali običaje i tradiciju svojih “rodnih zemalja”.



i izražajnim protestima, odbijanjem i alternativnim delovanjem, direktno obraćali egzistencijalnom vakuumu prouzrokovanom robnim otuđenjem. U stvari, obraćali su se svim žrtvama novog ekonomskog poretka, *pa bile one svesne ili ne te opresije*. U ovom odjeku leži duboka moć bluza i džeza, i on podupire sve popularne forme koje su iz njih nastale. Kroz ovaj uticaj su se ponovo sjedinili forma izraza i sadržaj: izvođači su se vratili jezgru muzičke produkcije, improvizacija je ponovo stekla svoju pravu kreativnu i izražajnu funkciju, i, što je najvažnije, afektivno iskustvo ekonomske i političke opresije je ponovo pronašlo svoj glas. Naravno da su raznovrsne folk forme koje su došle sa nadolazećim talasima emigranata iz Evrope, takođe imale važnu ulogu u kreiranju izražajne forme i sadržaja američke popularne muzike. Ono što želim ovde da pokažem je samo to da je naročita snaga i koherentnost crnačke muzike, povrh svega drugog, katalizator koncentracije, revitalizacije i univerzalizacije popularne muzike u SAD-u.

(ii)

Znamo da je belačka muzička industrija pokušala da preuzme ovu muziku, i da su je tokom ranih dana “pomagali” beli entuzijasti i oportunisti, i to ponekada nevino (tako što su sa oduševljenjem reprodukovali *forme* dok im je izmicao *sadržaj* ili su ga namerno prikrivali). Zapravo, ovaj proces i dalje traje, ali ipak, kao što smo već mnogo puta videli, bez obzira na količinu zloupotrebe i eksploatacije, snaga duha zajednice u crnačkoj muzici, njeno duboko odbijanje opresivne kulture i njena elastičnost kao folk forme čini njeno vitalno i oslobodajuće jezgro nepokorenim. Crnačka muzika kontinuirano porađa nove, radikalne i beskompromisne forme koje *ne mogu, niti će biti* prisvojene, forme koje osnažuju i reafirmišu njen kreativan život u ugnjetavanoj zajednici. Ovo je sada naročito očigledno u zemljama Trećeg sveta u koje je prodrlo zapadno tržište, u kojima novi zvuci, instrumenti i mogućnosti masovne produkcije i distribucije, podstiču razvoj novih hibrida i formi iz onih tradicionalnih.

Upravo je ovo tvrdo, kolektivno jezgro odjeknulo u polusvesnim nadanjima i stremljenjima cele klase obespravljenih, atomizovanih

konzumenata belackog sveta. Na neki način, ova muzika *je takođe bila njihova*. Iako nije proizašla iz njihove prošlosti, ona im se obraćala na način na koji nijedna druga muzika nije mogla.

Ova činjenica koja konstituiše snažan autoritet je ta koja omogućava komercijalnu eksploataciju, a time ujedno i iskrivljenje i trivijalizaciju. Ništa ne govori više u prilog ovome od činjenice da uprkos svoj desupstancijalizaciji i svim formulama forme otrgnutih od svoje sadržine, duboko, ključno i suštinski *strano* jezgro crnačke muzike ostaje netaknuto, izdrživo i prilagodljivo. Duh je taj koji nastanjuje i predstavlja pravi autoritet za svu rok, džez i pop muziku. U stvari, *za sve* što je mladima muzički relevantno i u *svim* delovima industrijskog sveta.

U sledećem odeljku ću se bliže pozabaviti delom grupe ljudi: Sun Ra i njegovog Arkestra, jer verujem da njihovo delo izražava većinu onoga što je gore navedeno. Rezultati njihovih eksperimenata i podviga ukazuju na put kojim će negacija muzike-kao-kolektivnog-izraza, odnosno, muzika-kao-roba, i sama biti negirana, nastavljaajući dalje novim *sredstvima* proizvodnje i inkorporirajući svo znanje i muzička dostignuća koja potiču iz bogate istorije buržoaske muzike, a istovremeno uspostavljajući ponovo organske i kolektivne odnose među muzičarima i između muzičara i publike, između zajedničke kreativnosti i objektivnih životnih uslova, što je odlika starije forme muzike-kao-kolektivnog-izraza. Ovo nije odlučujući korak, jer izražava samo nužnost koja je imanentna istoriji i društvu, nužnost koja još nije ni u kom smislu *ostvarena*. Jer, dok god kapitalizam opstaje, ljudski odnosi će biti fragmentirani i izokrenuti. Nemoguće je dostići jedinstvo u konkurentnom, eksploatatorsko-konzumerističkom društvu. I više od toga, ono je nemoguće u bilo kom društvu deformisanom od strane elita-moći i korisnika struktura-moći koji nameću i podstiču društvene i proizvodne odnose “od gore”, i koji zbog toga moraju da uguše bilo koji izraz ili manifestaciju koja preti njihovoj materijalnoj i političkoj hegemoniji.

Samo bi neka vrsta radikalne revolucije omogućila uspostavljanje racionalne i kolektivne forme društvenog organizovanja gde bi mesto moći bilo “dole” i gde bi ljudi donosili odluke o svojim životima, ne na individualistički, već na kolektivan način. Baš kao što Sun Ra i Arkestra

pokazuju taj potencijal, izražavajući njegovu protivrečnost, i idu što je moguće dalje ka održivom rešenju. Ali oni očigledno ulažu napor protiv istorijske mogućnosti. Oni su *avant-garde* u pravom smislu, po tome što proriču i pomažu rađanju moguće i suštinski *ljudske* budućnosti. Ali oni ne mogu ići dalje od *predlaganja* nove, kolektivne i egalitarne kulture. Stvaranje ovakve kulture, kao organske realnosti, može proizaći iz borbe i izgradnje kolektivnog i egalitarnog *društva*.

4. DEO: Šta je u imenu?

Više od svega, Sun Ra je oprezan i promišljen u svojim opisima. Opisi proizilaze iz tačnog imenovanja stvari i deluju kao izjave o namerama i kao ključ za interpretaciju. Ra je pesnik i nije kapriciozan sa svojim rečima. Mit je ključ. Prvi je solarni mit, drugi je najvitalniji je crnački mit.

Mit

1. Mit nikada nije *konačan*, već provizoran, ali uvek izražava važeću ili ono što se smatra manje-više univerzalnom "istinom". Iako su ove istine izražene pre-naučnim pojmovima (na elipsičan, alegoričan, simboličan i ironijski način) one time nisu ništa manje istine. (Naše predrasude o tome šta je istina ne mogu ovo da obuhvate; istina se može samo testirati; ona nije tu da joj se veruje).

2. Kao živa forma znanja, mit nikada nije dvosmislen za one koji se njime služe, koji ga prenose i razrađuju kako bi dodali nova saznanja, i koji mitom izražavaju svoj stav prema svetu. Jer, kao što se narod *objektivno* kroz rad, tako se i *subjektivno* kroz mit prilagođava svetu i otkriva ga, i biva svetom otkriven.

3. Mit je mudrost. Menja se organski zajedno sa realnošću kako bi je izrazio i dao joj ljudski kvalitet. U tom smislu, mit je ogledalo istine.

4. Ne pripadajući nikom, mit nema život van konteksta svoje neposredne upotrebe. Njegovo produžavanje u čovekovom sećanju je nužno i njegova transformacija (za razliku od knjige, na primer, gde su slova nepromenjiva. Ključni momenat ovde je da knjiga nikada ne može da odgovori čitaocu, već, po svojoj prirodi knjiga *primorava čitaoca da odgovori njoj*. S druge strane, mit postoji samo u prostoru između pripovedača i slušaoca, i pripovedanje je poput slušanja akt odazivanja).

Solarni mit

U svim mitovima “Zlatno doba” ili doba Sunca je “zapamćeno prošlo doba”, doba mira i jednakosti, doba u kom je sve postojeće živelo u jednom jedinstvu bića. Ono prepoznaje Sunce kao neotuđivi izvor i davaoca života koji podjednako obasjava sve. (Ra[Re] je egiptski bog Sunca).

Ra je rano, još u mladosti, okrenuo leđa hrišćanstvu, videvši kako ono podržava represiju ohrabrujući crnce sa juga na pasivno prihvatanje belaćkog rasizma kao *status quo*. Zahvaljujući ovom uvidu, Ra se, takođe, rano odrekao i gospela, i počeo da sluša džez.

Solarni mit je, takođe, mit “onostranosti”, futurističko igralište u doba tehnologije i putovanja u svemir. To je mit transformisanog povratka Zlatnog doba, ponovo izgrađenog jedinstva, novog “globalnog plemena” nastalog u elektronskoj slobodi svemirskog doba. Ovaj aspekt Raove filozofije nas podseća na uvide Marschalla McLuhana o nužnom kulturnom i egzistencijalnom sadejstvu nove tehnologije (“globalno selo”, preporod “plemenskog” stanja) i o *avangardnoj* ulozi američkih crnaca u prepoznavanju i razvoju njenog unutrašnjeg i kulturno-revolucionarnog potencijala.

Od “Zlatnog doba” ka Zlatnom dobu. Upravo ovo jedinstveno izostavljanje drevnog mita i futuristička težnja oblikuju i rasvetljavaju delo Arkestra, čineći ga toliko sadržajnim i otkrivajućim.

*Današnjica je senka sutrašnjice
Današnjica je prisutna budućnost jučerašnjeg dana
Jučerašnji dan je senka sadašnjice*⁶

Ali ono što budućnost znači za Afriku ne znači i za industrijski svet. Ona znači *sada*. Ona je neoslobođena sadašnjost. Za Afriku postoji samo sadašnjost i prošlost, duga i produžavajuća prošlost u koju se vraćaju sve sadašnjosti, i tako u beskraj. Upravo je ova prošlost – gde se svo vreme akumulira – prebivalište večnosti. Za Ra budućnost

⁶ Svi citati su od Ra osim ako nije drugačije naznačeno. Ovaj citat je iz “The Immeasurable Equation”, privatno izdanje, Čikago, 1980.

postoji *sada*, ne u neodređenoj sadašnjosti poput hrišćanskog obećanja, već *sada* u *neoslobođenom* trenutku.

Svo vreme teče nazad ka velikom moru prošlosti, i što je ono veće, veće je bogatstvo koje sadašnjost mora da crpi. Oni koji tragaju za onim suštinskim, onim što daje smisao, moraju da se usidre u ovom moru i da bi proučavali prošlost, moraju da žrtvuju deo vlastite sadašnjosti. Ako žele da uče, moraju da dozvole da deo ovog dragocenog vremena *bude življeno od te prošlosti*, jer, samo zahvaljući ovoj razmeni, sadašnjost nasleđuje smisao. U Raovoj filozofiji ovaj smisao se izražava u *pogledu* na budućnost, što znači *neoslobođena sadašnjost* koja postoji *sada*, ali skrivena pod mrtvim teretom ravnodušnosti i sebičnosti. Lekcija istorije, čovečanstva, totaliteta ljudskog vremena, lekcija koju je kapitalizam na kraju potpuno izokrenuo, i koja je aksiomska za Afriku i imanentna za Arkestra, je upravo sledeća: *”Ja jesam, zato što mi jesmo; i zato što jesmo, i ja sam.”* Ovo nije neophodno misliti, već *živeti*.

Kolektivitet, živa alegorija Arkestra, nije arhivski ili teorijski, već integralan deo vitalne i autentične crnačke kulture koja u korenu ostaje folk kultura, u velikoj meri transformirana, ali ne i pobedena u sudaru sa ideologijom i zahtevima kapitala.

Otuda, takođe, i naziv ARKestra⁷, jer oni prenose klicu prošlosti da uhvati koren u sadašnjosti, baš kao što je i biblijska barka u buradima nosila seme budućnosti. Najnoviji model ove barke je “svemirski brod Zemlja”.

Saturn

Vreme njegove vladavine predstavlja Zlatno doba i na njega Ra ponekad referira kao mesto svog rođenja. Osim što je naslov rane i duge kompozicije El Sun Ra, “Saturn” je i naziv Arkestra izdavačke kuće, jedne od prvih nezavisnih izdavačkih kuća kojom su upravljali džez muzičari kako bi predstavili svoje delo. Još od ranih 50-ih, Ra je počeo sa snimanjem što većeg broja koncerata i proba, svesno se upuštajući u ono za šta je morao da zna da će da bude doživotni

⁷ Ark na engleskom znači barka (prim. prev.)

projekat. U početku, ploče je delio prijateljima i one su kružile među muzičarima. Neke od njih su, možda, izdate u tiražu od svega 50 kopija. Sada, dok pišem, katalog ove izdavačke ima najmanje 165 naslova (ovo je sigurno samo približan broj, jer ovde, kao i u mnogim drugim aspektima Raovog rada, postoji širok prostor za spekulaciju i glasine; čini se da je politika takva da nema iscrpnih taksonomičnih podataka). Veoma je karakterističan Raov uvid u potencijal i važnost dokumentovanja vlastite muzike, ne čekajući da neko drugi to uradi umesto njega. Takođe, i to da je mnogo snimao, održavajući stabilan protok novih izdanja, jedno vreme po jedno izdanje na svaka četiri meseca. U stvari, Ra je objavljivao ploče kao što bi neko mogao da izdaje časopis: dokumentujući, eksperimentišući i zamrzavajući određene tačke vremena.⁸ Postoje ploče sa aranžmanima za veliki orkestar, sa improvizacijama, eksperimentima sa ehom i neobičnim orkestracijama, sa isečcima sa koncerata, specijalnim projektima (poput *Čudnih žica* (Strange Strings) u kom svi članovi Arkestra sviraju žičane instrumente), sa solo klavirom, kao i snimci malih sastava itd. Sve ovo čini prilično temeljnu hronologiju razvoja revolucionarne i autentične slobodne muzike, odnosno, arhive koja sigurno ne bi postajala da je sam Ra nije izgradio, i da od samog početka nije uvideo važnost ovakvog projekta. Sigurno su u vreme besparice ploče predstavljale značajan izdatak. (Čak se i danas ponekad daju muzičarima umesto isplate, da bi ih prodavali u vreme oskudice).

Zaštitni znak Saturnovih ploča je da je svaka autentičan predmet, sa ručno pravljenim omotima koji se često sastoje od različitih crteža i dekoracija samih članova grupe direktno apliciranih na prazne bele omote i crne središnje etikete. Na neke omote su nalepljene fotografije, obmotane plastičnom folijom. Neki omoti su štampani. Većina sadrži minimalno informacija. Video sam mnoge koje nemaju čak ni popis članova grupe. Jedno izdanje se može pojaviti u čitavoj seriji različitih omota, čak sa različitim naslovima. Sećam se kako Ra i četiri člana Arkestra sede u kolima, pored kluba u Njujorku, i lepe etikete, stavljaju ploče u omote i potpisuju se na prazne delove kako

⁸ Skoro sva dela Ra nastaju na probama: "Pišem u skladu sa danom, minutom, i onim što se događa u kosmosu, i zapravo, svaka od mojih numera je poput vesti, poput kosmičkih novina". Valerie Wilmer "As Serious As Your Life", *Quartet Books*, London, 1977.

bi ih spremili za pošiljku. To je bilo 1980, dvadeset i sedam godina nakon osnivanja grupe.

Osim Saturnovih izdanja postoji i veliki broj drugih u asortimanu dvadesetak komercijalnih izdavača. Čini mi se da je Arkestra najdokumentovanija grupa u istoriji džeza (iako njihovo delo nije doprlo do šire publike). Ovo nije slučajnost, i pokazuje kako osećaj odgovornosti, tako i snažno verovanje i komunikativnu snagu njihovog dela i razvoja. Moguće je i da Ra, u svoj ozbiljnosti, nije prvenstveno zabavljač, lider benda, ekscentrična "ličnost", već stariji, filter mudrosti, glavni majstor, aktivan u predstavljanju i očuvanju misterije svog esnafskog zanata. Sigurno je *ovo* Ra prema kom se bliski odnose sa dubokim, čak religioznim poštovanjem, pokazujući izvanrednu, monašku disciplinu koju on zahteva od onih koji sa njim rade, u svojoj neospornoj moći da utiče na ljudske živote.

Poznato je da Arkestra funkcioniše kao vojska ili kao duhovni odred. "Kada vojska nastoji da izgradi ljude ona ih izoluje... Moraju da znaju sve. U njihovom slučaju, znati sve znači dotaći sva mesta muzike. Naravno, neće imati toliko prilike da sviraju kao drugi muzičari, ali sa druge strane, stiču više prilika da sviraju"⁹ Prema intervjuima i transkripcijama iz 50-ih, 60-ih i ranih 70-ih, novim članovima se nametala obaveza preseljenja u kuću gde je grupa živela i vežbala. Neki su ostavljali žene kako bi zadržali svoja mesta (ženama nije bio dozvoljen pristup kući jer ih je Ra smatrao smetnjom). Alkohol i narkotici su bili u potpunosti zabranjeni i nekoliko muzičara je izbačeno iz grupe jer su nastavili sa uživanjem narkotika, dok su drugi prestali. Na primer, navodno je susret sa Ra, a naročito sa njegovom poezijom, direktno uticao na Johna Coltranea da prekine sa hroničnom zavisnošću od narkotika. I po sećanju Johna Gilmorea, zahvaljujući nekim Arkestra pločama koje je uzeo "da proučava", Coltrane je prekinuo sa Miles Davisom i krenuo radikalno drugačijem putem, ne samo u muzičkom, već i u privatnom životu.

9 Wilmer, *ibid.*

Disciplina

Ova reč zauzima centralno mesto u rečniku Ra. Već smo videli da onaj ko hoće da svira sa Ra mora da prihvati strogi lični režim (makar u prisustvu Ra) i da nema mesta za one koji “žele da sviraju kako bi zadovoljili svoj ego i da bi im drugi aplaudirali”, kao i za one “koji odbijaju da predaju energiju nekome ko bi mogao da bude spona da sa njom nešto uradi”. Disciplina je, po Raovom uverenju, temelj svih sloboda.

Istraživanje

Kao i u “istraživanju Saturna” ovo je krovno ime svih Arkestra aktivnosti, “intergalaktičkih *istraživanja* Arkestra” itd. i znači *prodiruća priroda*, ne suvoparno propitivanje ili sakupljanje podataka. Ovo podrazumeva “nemilosrdnu kritiku svega što postoji”, kako to opisuje Marks, a čini ga *aktivna intervencija* koja se ne fokusira samo na novo i neotkriveno, već i na staro i poluzaboravljeno.

Pored svih rekvizita i kostima, ovakvo imenovanje nije lakomisljeno (mada je sigurno veselo). Ono je prizivanje – sazivanje duhova. Nijedan od vizuelnih materijala, kao ni mitologija, za pasivnog posmatrača neće imati mnogo smisla, osim na koncertu, i to samo za zainteresovanu publiku, jer koncert pomaže da privremeno suspendujemo naš uobičajeni osećaj izolacije – da otuđimo naše otuđenje. Zaista, sve ono što nas sprečava da tražimo uporište u poznatom, da konzumiramo, a podstiče nas da učestvujemo, pomoći će nam da se približimo srcu Arkestra muzike. Ulog za Ra je taj da zaista postoji nešto tamo od duboke važnosti, ali samo ukoliko suspendujemo nevericu, naš uobičajen “civilizovan” cinizam, i pratimo ga tamo gde nas vodi.

“Pravi cilj ove muzike je da ko-ordinira svest ljudi u inteligentnom dosezanju do boljeg sveta...”¹⁰

Ra muziku izjednačava sa životom, sa stvaranjem i, stoga, sa radošću. Muzika slavi otkrivanje i ljudsku kreativnost. Najvažnije, ona slavi kreativnost kolektivnog bića, sposobnost da se prepoznaju prave boje stvari i da se nakon toga *ispravno dela*.

10 Iz programa prvog evropskog koncerta Arkestra održanog 1970. u Queen Elizabeth Hallu, London.

Tokom jednog izvođenja (koje može da traje od tri do pet sati) Arkestra se sa glatkom fluidnošću kreće od jedne do druge forme. Od dugog slobodnog ritma do uzbudljivog aranžmana Ellingtonovih ili Fletcher Hendersonovih numera za veliki orkestar, do solo saksofona sa kontinuiranim režanjem i harmonicima, do jednostavnih ali izuzetnih pesama Ra – zavšavajući, možda, grupnim pevanjem i pravljenjem zmije po bini, plesom, solom afričkih bubnjeva, dvadesetominutnim mug solom bez ijednog “prepoznatljivog” zvuka, stila, ritma ili tonaliteta, duom ili triom ili solo sekcijama u kojim različiti muzičari Arkestra sviraju u rasponu od petnaest sekundi do petnaest minuta. Ovo je karakteristično za Arkestra: solo izvođači sviraju sa potpunom koncentracijom i integritetom, niko ne “odrađuje” svoj momenat. Kada kažu sve što imaju ili kada “izgube momenat”, oni odjednom staju, nebitno da li su pre toga svirali prekratko ili predugo. Svako svira onoliko dugo dok god je ono što svira *esencijalno*. Ovo zahteva izuzetnu disciplinu i iskrenost, i ne može da ko-egzistira sa egoizmom ili nadmetanjem. Čak nema ni konvencionalnih “završnih” fraza ili zaokruživanja. Izvođač jednostavno staje.

Tako izvođenje organski teče od “početka” (što nije zaista početak već “novi početak”) do “kraja” (ali se kod Arkestra ništa zaista ne završava, već samo postaje neartikulisano ili interno). Isti je kriterijum za sve izvučeno iz ili ubačeno u matriks muzike: ono će se zadržati i biti u fokusu samo dok se razvija, samo dok *podstiče*. Momenat koji slabi ili gubi na vitalnosti (ustaljujući se u postojanje umesto da postaje) biće naglo napušten, a novi prepušten da nađe svoj izraz u nekom novom početku. Tako se tokom izvođenja plašt kreativnosti prenosi sa ramena na rame (pod diskretnim usmeravanjem Ra), ne zadržavajući se nigde i ne pripadajući nikom. Stvar je uvek u trenutku. “Profesionalizam”, “urednost”, “ispoliranost”, to je sve nebitno, jer staje na put živjoj sadašnjosti. Umesto sigurnosti, Arkestra svakog trenutka prepoznaje imanentni haos “novog” i bori se da ga dovede u red. Upravo je ova prijemčivost koja nastaje iz koncentracije, izvor njihove neprestane inventivnosti i inspiracije, izvor njihove slobode.

Zato nijedan muzičar tokom nastupa Arkestra ne prikazuje virtuoznost kao virtuoznost, već jednostavno svaki muzičar služi muzici. I upravo ova disciplina, ovo “prepuštanje” kolektivu, omogućava da

se individualni kvaliteti razvijaju slobodno (a ne egoistično); upravo se zahvaljujući ovom razvoju, iz sume ličnih doprinosa formira nedeljivo jedinstvo celine. Ovo je dijalektika koju kultura individualizma očigledno nije uspela da dokuči. Kada muzika služi individui kao sredstvo za “samo-izražavanje” onda je njena prava sloboda zapravo ograničena i uskraćena.¹¹ U “samo-izražavanju” nema konflikta, nema izazova i, stoga, nema učenja (jer ono što je tamo već postoji). Potiskujući druge da bi govorila, individua čini sebe neslobodnom, jer su sloboda i jednakost nerazdvojni.

Prošlost / sadašnjost / budućnost

Svako ko je bio na koncertima Arkestra ili video njihove fotografije, primetio je kitnjaste kostime i rekvizite pune ornamenata što sve zajedno Arkestra scenu čini blistavom masom boja i pokreta. Tokom 60-ih svom mizanscenu su dodali svetlosne efekte, slajdove pa čak i filmove, a ranije i igrače. Ljudi se još uvek sećaju kako je sa krova berlinske Kongresne hale Ra kroz teleskop posmatrao svoju “rodnu planetu”. Muzičari često napuštaju binu i sa sobom “nose” muziku kroz auditorijum. Oni uživaju, mi uživamo – čini se da nema granice između onoga što je vragolasto i onoga što je “ozbiljno”. “Na ragbi mečevima uzvikuju moje ime – Ra, Ra, Ra – zato što hoće pobeđu.”¹² Ali uprkos svemu ovome, nastup Arksetra nije “šou”. Šou je spektakl koji počiva na razlici između publike i događaja. Ovim se on suprotstavlja publici i izguruje je, dodatno pojačavajući i podstičući razliku. Tokom nastupa Arkestra, muzika je uvek samo deo celine, kao što su to i pevanje i ples i scenografija. Svi ovi delovi imaju smisla samo kada je uključeno katalizujuće učešće publike, i ova celina, uključujući publiku, ne može, po samoj prirodi stvari, da pripada isključivo izvođačima (može se činiti da Mesec sija ali zapravo reflektuje Sunčevu svetlost, tako je i sa izvođačima i sa publikom). Ovaj odnos se retko uspostavlja u konvencionalnom koncertnom kontekstu. Kada idemo da se “zabavimo”, naša “pažnja” (naša svest, naše kreativno biće) je

11 Na ovaj način se postiže samo ono što je unapred postavljeno, dok je stvar u tome da se transcendiraju ograničene namere i da se stigne negde drugde.

12 *ibid.*

sva usmerena ka – i tako ugušena – “zabavljačima.” U ovakvoj razmeni, mi smo otuđeni i pasivizovani. Samo vreme u kom postojimo nam je oduzeto i kao da je vlasništvo “specijalnih bića” na bini. Oni dominiraju ovim vremenom, ispunjavajući ga, i za nas koji nemamo kreativnog udela u njemu, ono je zauvek izgubljeno. U najboljem slučaju živećemo “naše vreme” paralelno sa “aktuelnim” vremenom “van” nas. U svakom slučaju, *mi smo življeni* u ovom vremenu, i kao kreatori našeg života umiremo u tuđe ime. Ovo je “normalno” i mi to ne primećujemo. Zato je jedan od najblištavijih i najpodsticajnijih kvaliteta kod Arkestra to što odbijaju da se okoriste ovim odnosom moći, što nam vraćaju vreme, što *hoće* da ga dele, da ga žive zajedno. Takođe nas podsećaju da smo u obavezi da budemo *odgovorni za naše učešće u njemu*. U svemu ovome, barka je most, povratak ka ljudskom kulturnom odnosu, što je daleko od komercijalnog odnosa.

5. DEO: Biografska skica

*“Privlači me nemoguće,
jer sve moguće je već učinjeno
i svet se nije promenio”¹³*

Nešto o odnosu između muzičara, instrumenta i o onome što bi mogli da nazovemo filozofijom muzike zajedničkoj svim muzičarima Arkestra, može se zaključiti na osnovu zabeleški o samom Sun Ra, njihovom vodiču i mentoru. Nije slučajno to što je Ra (po mom mišljenju) daleko najintuitivniji i najuticajniji od svih električnih klavijaturista u džez (ili rok) svetu (zapravo, očigledno je da je njegov uticaj najevidentniji na rok terenu, ali i najmanje prepoznat).

SUN RA (Le Sony'r Ra, “Oduvek sam sebe nazivao Sun Ra. Ne mogu da se setim da imam neko drugo ime.”) je rođen kao Herman Sonny Blount u Birminghamu, Alabama, 22. maja 1914. U srednjoj školi je predvodio svoj prvi bend koji je bio dovoljno uspešan da su relizovali turneju na Jugu Amerike. Tokom 30-ih se seli na zapad i pohađa koledž u Vašingtonu, da bi kasnije krenuo putem mnogih crnaca sa juga i na kraju se nastanio u Čikagu. Kao veliki poštovalac Fletcher Hendersona (“čini se da ga niko drugi nije mnogo primećivao, iako je imao taj naročiti swing i ritam koji drugi nemaju”¹⁴) Ra se 1946. pridružio Hendersonovom bendu kao pijanista i ponekad kao aranžer. Već je tada Raov osećaj za harmoniju bio previše zbunjujuć za neke članove grupe, i nakon nekoliko protestovanja napušta grupu. Uprkos ovome, Henderson je odbio da unajmi drugog pijanistu i Ra se ponovo na kratko pridružuje grupi. I pored toga, početkom 1948. Ra svira sa basistom sastava “Dukes of Swing”, predvođenog Eugenom Wrightom (a u kom je svirao i saksofonista Yuseef Lateef). Iste godine, u okviru ovog sastava, Sun Ra se prvi put pojavljuje na ploči i svira sa Stuffom Smithom (violina) i Colemanom Hawkinsom (saksofon). Po priči Val Wilmera, Hawkins je zamolio Raa da mu ispiše aranžman koji je Ra prethodno uradio za “I’ll remember April”. Go-

¹³ *ibid.*

¹⁴ Wilmer, *ibid.*

dinama kasnije, tokom ponovnog susreta posredstvom zajedničkog poznanika, Ra je podsetio Hawkinsa na pomenut događaj. Hawkins je tada rekao: "Jeste, ispisao si mi numeru koju nisam mogao da sviram. To je jedina muzika koju nisam mogao da sviram, i još uvek ne mogu. Ne mogu da shvatim zašto."¹⁵

Ali nije samo nesvakidašnji osećaj za harmoniju "padao teško" mnogim muzičarima sa kojima je Sun Ra radio, već i njegov veoma specifičan osećaj za ritam. ("Nemojte probati ovo da izbrojite, ako ne osetite, onda nije dobro"¹⁶). Na kraju se činilo neizbežnim da će, ukoliko zaista želi da istražuje i razvija svoje ideje, Ra morati da predvodi vlastiti bend. "Jedini način da bilo ko svira moju muziku...", jednom je rekao, "... je da ga podučavam. Pretpostavljam da je to osećaj za ritam. Tu je u igri dvostruka stvar. Većina džeza počiva na jednom ritmu, ali moja muzika ima dva, tri ili četiri ritma, i sve ih morate osetiti. Ne možete ih izbrojati."

Ra je počeo da okuplja svoj bend tokom ranih 50-ih. Jezgro okupljeno između 1953. i 1956. činili su: John Gilmore (tenor saksofon, bubanj), Pat Patrick (bariton, tenor i alt saksofon, klarinet, bas klarinet i perkusije), Marshall Allen (alt saksofon, flauta, oboa, klarinet, engleska horna, Kora) i Ronnie Boykins (bas). Gilmore, Patrick i Allen su još uvek sa njim (1982). Drugi muzičari koji su već dugo sa njim (od ranih 60-ih) su: Danny Davis (alt saksofon, flauta, klarinet), James Jackson (oboa, flauta, basun, afrički bubanj) i Robert Cummings (bas klarinet, perkusije). U "normalnom" toku stvari u džez svetu mnogi od ovih muzičara bi se odavno razišli kako bi predvodili vlastite bendove. Naročito su inovatori poput Gilmorea i Allena mogli bez teškoća da "izgrade sebi ime". A ipak, svi su ostali u Arkestra. Odgovor na pitanje "Zašto?" podrazumeva da suštinu i važnost Arkestra razumemo više od onoga što bi nam stotinu članaka moglo reći. Proto Arkestra (Astro-Infinity / Myth-Science / Intergalactic Infinity / Astro-Intergalactic Infinity / Intergalactic Research / Solar-Myth Arkestra) je snimio prvu ploču za Transition 1956. U to vreme grupa je redovno vežbala i mnogo mladih crnih muzičara iz Čikaga je prolazilo kroz

¹⁵ Wilmer, *ibid.*

¹⁶ Iz programa koncerta u Elizabeth Queen Hall-u

Arkestra “školu”, jer, poznato je da su probe bile više poput radionica ili trening sesija. Od muzičara se tražilo da se oslobode nepotrebnih navika i uslovljenih muzičkih refleksa i da uče da *se slušaju*, da *uče jedni od drugih*, i da budu u *uzajamnoj interakciji* na nov, *slobodan*, način. Ra bi pokrenuo ansambl. Pokazao bi na nekoga... “Ustao bih, ali ne bih znao gde sam u smislu harmonskog okvira. Samo bih slušao šta se dešava sa bendom iza mene – što je lako moglo biti bilo šta – i morao bih da počnem odatle. Morao bih odmah da odmerim stvari i da počnem da sviram.”¹⁷ Uporedo sa ovim vežbama u kolektivu, spontanim improvizacijama, vežbali su se i kompletno komponovani, često harmonski i ritmički nepoznati, instrumentalni aranžmani, dok su sve vreme nastajali novi. (Trenutni repertoar broji stotine numera. Po potrebi, članovi benda se služe obimnom zbirkom kompozicija koja stalno raste. Na koncertnom repertoaru se može naći bilo koja numera – niko ne bi znao koja sve dok je Ra ne bi odabrao.) Jedno vreme su svaki dan vežbali nov materijal i uveče ga izvodili. Ove probne sesije su bile duge, česte i naporne. Ponekad je bilo koncerata, ali su uglavnom bili slabo plaćeni i retki. Ipak, Ra je uspeo da održi ne samo grupu, već “orkestar” na tragu velike crnačke tradicije Ellingtona, Milendera i drugih, čija su preciznost i težak rad koji leže u osnovi za Ra bili primer sveg dobrog i herojskog u crnačkoj muzici – i to je uspeo u vreme kada su bili uobičajeni mali sastavi, i kada su čak preživeli “slavni” veliki bendovi, usled finansijskih problema, bili primorani da smanje članstvo.

Tokom ranih 60-ih bend se brzo razvijao. Do tada je Ra već izdao veliki broj ploča za izdavačku kuću Saturn i još više za “komercijalne” izdavače. Već je svirao različite električne klavijature (prvu Transition ploču je snimao na Hammond orguljama 1956. i iste godine je svirao električni klavir na Saturn ploči).

U to vreme, čim bi neki instrument postao dostupan, odmah bi ga dodao svom instrumentarijumu!¹⁸ Multi-instrumentalizam je bila još jedna odlika Arkestra. Kao što smo već spomenuli, kasne 50-te i rane 60-te su bile vreme malih sastava i purističke instrumentacije.

17 Julian Prieste, bivši trombonista Arkestra tokom ranih 50-ih.

18 Osim Hammonda, Yamaha i Fairfax orgulje, roksikord, Fender električni klavir, Honer klavinet, spacemaster, elektronska čelesta, Mini moog, Moog, DX7 i tako dalje...

Odnosno, tadašnji trend je bio duvač svira samo jedan instrument. Sviranje više instrumenata je bila odlika sešn muzičara – onih koji su se prodali za novac – dok je sviranje jednog duvačkog instrumenta bila odlika posvećenih džezera. Coltrane i Dolphy su najpoznatiji ikonoklasti koji su napravili zaokret u ovoj praksi, dok je kod Arkestra multinstrumentalizam oduvek bio dobrodošao (na tragu tradicije starih velikih bendova), ma koliko dodatni instrumenti bili nestandardni za džez. (Neki od njih su: oboa, engleska horna, timpani, bas marimba, fagot, violončelo, francuska horna; i još zagonetniji: munja, panj, drevni egipatski beskraj, solarni i svemirski bubnjevi, zvona, sunčana horna, afrička kora i japanski koto. Ova lista nije ni približno potpuna, jer je mali je broj stvari koje tada ili kasnije nisu koristili.) Takođe, Ra je već koristio dva ili tri bubnjara i još mnogo drugih perkusionista, i to istovremeno. U ono vreme snažnog i brzog razvoja, grupa sklapa šatore i premešta kamp. Nakon direktive da napuste Kanadu (po usmenoj legendi, njihova muzika je navodno “narušavala javni mir”), 1961. godine, grupa se seli u Njujork. Tamo su od 1966. do 1971. svakog ponedeljka uveče imali stalni termin u džez klubu Slug’s, u 3. ulici, na Istoku. Uskoro su postali poznatiji, a naročito među njujorškim crnim džez muzičarima koji su redovno posećivali njihove koncerte. Vremenom se na koncertima mogla steći samo slika celokupnog raspona grupe, jer je svaki koncert bio različit, razvijajući samo jedan ili neke od elemenata jezika Arkestra. Tokom “dugogodišnjeg programa” svojim izvedbama su počeli da dodaju filmove, svetlosne efekte i sve češće ples.

I tako je 1970. godine Arkestra konačno stigao u Evropu: 21 snažnih muzičara sa plesačima, svetlima i rekvizitima. Za ovo je bilo potrebno šesnaest godina, a kada se konačno dogodilo, dogodilo se uz pomoć entuzijasta i bez komercijalnih promotera. Ipak, nakon ovoga, Arkestra su bili česti posetioци evropskog kontineta. Njihov uticaj u Evropi, kao i u Americi, ne može se dovoljno naglasiti, iako su još uvek jedva poznati i nedovoljno priznati s obzirom na neprocenjiv i preovlađujuć uticaj na savremenu džez i rok muziku.

Naročit primer za ovaj uticaj je Raovo sviranje klavijature. Po meni, uopšte nema sumnje u to da niko poput njega nije toliko ključno doprineo vokabularu i gramatici električnih klavijatura. Čini se da

su uglavnom svi koji dele ovo polje interesovanja, direktno ili indirektno pod Raovim uticajem. Klavijaturisti koji ga čuju počinju na nov način da razumeju instrument. I nakon toga ga sviraju drugačije.

6. DEO: Zaključna razmatranja

Do sada sam istraživao odnos Ra prema “folk modalitetu”, ali ne u specifičnom kontekstu nove tehnologije (iako smo, prolazeći kroz njegovu proročku i jedinstvenu diskografiju, primetili njegov afinitet prema snimanju i raznolik eksperimentalan studijski rad koji je, u ovom kreativnom procesu, podrazumevao i korišćenje samog studija). U svom delu Arkestra otelotvoruje most između vođstva i kolektivnog rada, kompozicije i improvizacije, eklektizma i odlučnosti, notacionih i folk tehnika, dok sam Ra upotrebom elektronskih i električnih klavijatura savršeno ilustruje kako se ova tranziciona svest umrežava sa novim instrumentima i sa novim proizvodnim i izražajnim sredstvima. Ovde je važan pristup, odnos između izvođača i instrumenta. Iako ću u nastavku pisati o Ra i njegovom pristupu elektronskim klavijaturama, ista zapažanja se mogu primeniti i na potencijalne odnose sa bilo kojim novim instrumentom, a naročito na sam studio za snimanje.

Ra od početka uviđa da električni instrumenti nisu naprosto pojačani akustični instrumenti: oni su *novi instrumenti* sa svojim inherentnim kvalitetima i implikacijama, i imanentnim, ali nevidljivim, novim načinom pravljenja muzike koji se do sada nije čuo. Jezgro ovih “skrivenih” intrinzičnih kvaliteta leži u carstvu zvuka – zvuka koji se mora osloboditi (budućnost kao oslobođena prošlost). Ono se neće otkriti perom, partitурom “kompozitora”, već u *sluhu* i eksperimentalnoj imaginaciji *izvođača*. Ono skriveno se mora otkriti, i to podrazumeva slušanje onoga što *instrument ima da kaže*. Samo tada može da se iznedri i praktikuje kreativna borba između instrumenta i izvođača. “Normalno” je da muzičari imitiraju stare fraze i stare muzičare kako bi “ovladali” starim vokabularom, svirajući možda brže ili glasnije iste stvari ili ih artikulišući na jasniji način. Iako se čini paradoksalnim, u ovakvim slučajevima instrument zapravo dominira izvođačem. Fizičke karakteristike instrumenta i kulturna istorija njegove upotrebe su napravili duboke brazde koje prsti prate urezujući kanale navika u mozgu izvođača. Uvežbavajući i učvršćujući ove brazde i puteve, izvođač može da veruje da on ili ona postaju gospodar instrumenta (da ovladavaju tehnikom i instrumentom). Zapravo, ovaj

izvođač učvršćuje spone vlastitog rospstva. Razlike unutar ustaljenih ograničenja, bile one trikovi ili zaštitni znaci muzičara, mogu da doprinesu vokabularu i mogu da imaju izvesnu izražajnu moć, ali one ne mogu da porode novo. One ne oslobađaju izražajnu moć “novog” instrumenta i stoga ne čine izvođača novim. On ili ona “ne vidi sebe da će biti, već vide pričinjavajuću jestost onoga što je bilo”¹⁹ od njih.

Razvoj i oslobođenje ove intrinzično moguće muzike podrazumeva prvenstveno to da se instrument sluša i da se zatim pokuša da se instrument duboko razume *za sebe*. Ono takođe podrazumeva brisanje navika i očekivanja “dosadašnjeg stanja stvari”, jer ovladavanje instrumentom u bilo kom smislu – susret sa njim na njegovom terenu kao ravnopravnim, pre svega i najpre, znači ne biti pod kontrolom instrumenta. Mora da postoji dijalektika, kreativna borba iz koje proizilazi izraz, i ovo zahteva da izvođač postane prijemčiv za imanentan zvuk instrumenta i da iz njega uči kako bi ga dalje razvijao i govorio *njegovim* jezikom. Kada je instrument u potpunosti novi instrument (poput Mooga), onda postoji čitav zvučni svet koji treba da se otkrije i razume. Samouvereno upuštanje, a ne naprosto sviranje i potčinjavanje takvom instrumentu, zahteva veliku osetljivost i samostalnost. Po mom mišljenju, ovom izazovu skoro niko nije dorastao. Ali poslušajte numeru Sun Ra “The Cosmic Explorer” na drugoj strani ploče *Nuits de la Fondation Maeght Vol. I*, naročito mug solo. Pomislćete da to može da bude bilo šta: pad aviona, ususivači, a najmanje da je u pitanju muzika, kontrolisana, divlja, ekstatična i živa.

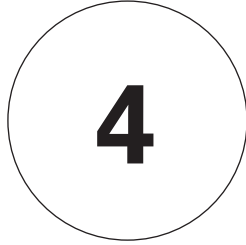
Tvrdim da je jedinstvo muzičara i instrumenta ključ za oslobođenje novih izvora muzike i same nove muzike. Ovo jedinstvo je retko u carstvu buržajske “umetničko-klasične i avangardne” muzike sa podelom rada između “kompozitora” i “izvođača”. Možda ne bi trebalo da čudi to što su ove forme sa tolikom spremnošću prihvatile predloge aleatorike, jer su zahvaljujući njoj elegantno izbegle protivrečnosti koje su se pojavile u formi i sadržaju, a u uslovima starih proizvodnih odnosa i podele rada. U nekom smislu, slučajnost je “izbrisala” kompozitora i izvođača i stavila u stranu pitanje “interpretacije” i izvođačke kreativnosti, ali je zadržala stare proizvodne odnose. Umesto krea-

19 The Immeasurable Equation, *ibid.*

tivne borbe i intencionalnog diskursa, govore nam “da je sve u umu” – umu raspolučenog slušaoca koji mora da “čuje” muziku (budući da je ne proizvode kompozitor i izvođač). Ono što je najpre izgubljeno je borba da se nekako *izrazimo* “jezikom” koji ima zajedničku istoriju i sposobnost značenja. Pojedinačan slušalac može da napreduje ili da ima više moći, više kreativnosti, ali se čitav diskurs razvija na sve autističniji način.²⁰

Šta je alternativa starom poretku? Bez jedinstva izvođača, instrumenta i zajednice, bez dubokog korena u zajednici koja i postoji da bi govorila, muzika gubi svoj smisao i humanost. Bez ovoga, ona postaje formalno ništa, a u najboljem slučaju predstavlja napredak u tehničkoj kontroli i pravljenju sistema. Ali popularna muzika ima drugačiju moć, snažniji potencijal. Ona može da bude otvoreni kanal društvene i političke posvećenosti i, po mom mišljenju, Sun Ra je nabolji primer za to.

20 Naravno, ovde preuveličavam. Ovde je važna *heuristična* poruka: da ne treba da budemo pasivni, i da ne čekamo na “autoritet” da nas programira, da treba da učimo da slušamo, da estetizujemo naše iskustvo, i na taj način nas same. Ali mislim da je ovo nova vrsta estetike, i nije automatski “forma” muzike. Ovaj argument je opširnije istražen u mom uređivačkom pogovoru u *Rê Record.s Quarterly*, Vol. 2, No. 3 (November Books/Rê Records 1988). Za drugačije viđenje videti Roger Sutherland u *RêR Records Quarterly*, Vol. 2 No. 4 (November Books/RêR Records 1989).



*Ovaj esej je prvobitno napisan 1980.
za nemačku publikaciju "Rocksession".
Počeo sam ponovo iz početka, zadržavajući
i naglašavajući samo bitne uvide.*

The Residents



Sada želim da se usmerim ka muzici koja se direktno tiče novih medija i centralnih protivrečnosti koje su danas ukorenjene u njima, onih između njihove izražajne moći, kao medija, i njihove opresivne moći kao posrednika roba. Prateći muzičko stvaralaštvo The Residentsa susrećemo se sa razvojem metode koja je neprozirna i nedostupna našim naučenim kriterijuma sviračke kompetentnosti ili homologiji poznatog žanra (dobra kantri pesma mora da zvuči kao druge dobre kantri pesme, sa suštinski neznatnim varijacijama i, na osnovu među-srodnosti ova dva parametra, prosuđujemo o kvalitetu). Sa druge strane, delo The Residentsa je od početka u tolikoj meri ironično i eklektično da je prkosilo žanrovskim odrednicama, ali je ipak na neki način jasno "pripadalo" publici koja je rasla uz rok (već svesna njene komodifikacije i duboke kompromitovanosti). The Residents su prisvojili pop, ironizovali ga, procesuirali i pomešali sa elementima drugih žanrova. Ovo nije bila novina. Naročito je Frank Zappa već mapirao ovo polje. Novo je bilo to što The Residents nisu produžili iz znanja različitih "pravila" konstrukcije, već iz visoko razvijenog *slušalačkog poznavanja*. Dok je džez nastajao u zajednici, neodvojiv od aktuelnosti izvođenja, ova nova forma je direktno nastala iz inherentnih mogućnosti nove tehnologije i iz života zvukova kao *snimljenih* zvukova. Zato su njeni proizvodi i odnos prema tradiciji daleko složeniji nego što je to, na primer, bilo delo Sun Ra. I zaista, proučavati The Residents podrazumeva proučavanje novog tipa, tipa čije delo nije dostupno konvencionalnoj muzikološkoj analizi. Oni nisu komponovali i svirali "muziku", već su manipulirali zvukom i pravili snimke; njihov instrument je bio studio, a muzika pre sredstvo nego cilj.

Kada posmatramo celokupno stvaralaštvo The Residentsa, kroz čitav raspon njihovog teatra i obmane, mi letimično gledamo na život novih medija u njihovoj kulturološkoj kompleksnosti. Zbog toga treba da cenimo što nam The Residents omogućavaju bogat uvid u ovu kompleksnost, i kako se njihovo delo radikalno odražava na život "muzike" za koji smo do sada znali.

Kao Atina iz Zevsove obrve

The Residents su počeli da izdaju ploče 1972. Nakon samo šest godina – pop! Evo ih. Takav je solipsizam rok novinarstva koji čudnovato proizvodi predmete svoje pažnje. Ali robe uvek nastaju na ovaj način – bez istorije. Zaista, neko može da se bori i da radi ceo život a da jedva egzistira. The Residents su ovo znali, jer su pripadali generaciji koja je proučavala ovakve stvari. Takođe su znali da se potrošači vezuju za robu, kako projektovanjem smisla, tako i učitavanjem onoga što im je namenjeno. Zapravo, oni su pokušali da kroz dvosmislenost ove ugovorene oblasti podriju konzumerizam na njegovom terenu. Tako su se udružili oko vlastite komodifikacije, ali sa takvom teatralnošću i takvom transparentnom ironijom, nadajući se da će ih njihovi napori sami razotkriti. Strategija je bila razotkriti igru kroz *preterivanje*. Tako su, na primer, (nemoguć) nedostatak istorije pokušali da nadomeste (paradoksalnom) fikcijom o vlastitoj anonimnosti koja je neizbežno izazvala očiglednu činjenicu njihove istorije, dramatižujući pitanje: “Ko su oni?” Dakle, ko su oni bili?

Upoznajte The Residents

Na prvom mestu, kako god to izgledalo, oni nisu bili muzička grupa. Pod tim mislim da ni u kom smislu nisu bili deo kulture “grupa” koje su postojale tokom ranih 70-ih: nisu se okupili da bi javno svirali, da budu deo “scene”, da se izraze ili sviraju za pohvale i zadovoljstvo svojih kolega. Njihova je motivacija, kao i pozadina, bila drugačija: oni su hteli da prave “umetnost”, verujući da *pop*, *masovni marketing* i *reklama* za to pružaju izuzetno produktivna sredstva i materijale. Konačan izbor “The Residentsa” (“muzičke grupe”) kao sredstva – koji je istovremeno nosilac i predmet njihovog projekta – bio je manje ili više slučajan, i odjednom ih je angažovao u plodnom kompleksu nadopunjujućih oblasti za kojima su žudeli: snimanje ploča, izrada omota, osmišljavanje promocije, memoranduma, grupnog i korporativnog imidža, dok su i dalje mogli da rade u okviru filma i videa, u medijima prema kojima ih je, na prvom mestu, privukla neka vrsta urođene naklonosti.

Ovaj neobičan pristup, određen nekom vrstom oportunističke indiferentnosti, pružio je The Residentsima ogromne prednosti: stavio ih je u poziciju da, takoreći, kao “autsajderi” istražuju i razvijaju estetske i produktivne mogućnosti koje pruža nova tehnologija, bez ograničenja i predrasuda koji sužavaju “insajderski” pogled, i da ovoj tehnologiji dodaju veštine i znanja koja su stekli u drugim poljima (naročito, kao što ćemo videti, u filmu). Ništa manje bitna bila je i njihova komercijalna nezavisnost (koja je, takođe, u velikoj mери omogućena novim tehnologijama). Zaista, sumnjam da bi bez nje ikad mogli ozbiljno da promišljaju ono što rade, jer ih ta nezavisnost nije samo osnažila, već je aktivno oblikovala njihovo mišljenje, kao i formu i sadržaj njihovog dela.

Rokenrol stil života

Prvo su našli i adaptirali šupu (njihovu “fabriku”) organizujući u njoj muzički, filmski, foto i art studio, kancelarije, poštu i poštanske operacije. Kada sam ih prvi put posetio, njihova dnevna rutina je izgledala ovako: dolazak na posao u devet ujutru, otvaranje pošte, diskusija o programu za taj dan, budućim projektima, generalnim artističkim i komercijalnim strategijama, potom individualan i grupni rad do šest poslepodne, kada su odlazili kućama. Ovo je bilo pre njihovog “oktrića”, kada su bili samo “rezidenti” – stanari zgrade kojima je Warner Bros vratio traku ne znajući “ko” ju je poslao.

“Stanari iz ulice Groove 444”

Tako ih je nemanje imena označilo i taj obrt će ih pratiti kao lajmotiv tokom godina njihovog formiranja. Na primer, činjenica da su napravili pozitivan fetiš, ne otkrivajući vlastite identitete, postala je stožer oko kog se njihov identitet (kao “The Residents”) kretao. Da su rekli “ko” su (koju god fikciju u svetu pop epistemologije to zahtevalo), niko ne bi mario. Budući da su uspeli da budu bez imena i lica, pitanje njihovog identiteta je odmah otvorilo primamljivo tlo za spekulacije i projekcije (“Ko su oni?”). U tadašnjem žargonu, “The Residents” je bio simbol koji je prkosio zatvaranju, i time dar za nadolazeću gene-

raciju kritičara čija je pozadina formirana na osnovu ovakvih analitičkih pojmova, i kojima je bilo bitno da ostave trag kao samoreflektujući poznavaoци, a ne kao cenzurisani pijuni masovne kulture; to su bile generacije koje su prihvatile popularnu muziku kao legitimni predmet subverzivnog istraživanja, iako su odustali od studija i dobili poslove kao muzički novinari. Ovoj novoj klimi bili su *potrebni* "The Residents". The Residents su se prilagodili, neprimetno premeštajući naglasak dalje od svojih, više tradicionalnih "art" izvora.¹

"The Residents" sviraju "The Residents"

Postajući poznati, The Residents su najviše napora uložili u izgradnju vlastite anonimnosti, odbijajući susrete sa novinarima ili pojavljivanje u javnosti; objavljujući fotografije samih sebe uvijenih u novine, obučeni u skafandere ili sa ogromnim očnim jabučicama umesto glava. Njihove javne izjave i saopštenja su očigledno bili fiktivni, i omot njihovog prvog LP-ja, osakaćena verzija omota albuma "Meet The Beatles" sa dočrtanim grimasama na licima, samo je dodatno podstakao preterenu spekulaciju o njihovom identitetu, a što oni ni na koji način nisu sprečavali. Niti su propustili da oko sebe stvore čitavu fiktivnu biznis imperiju: "Ralph Records", "Pore No Graphics", "Pale Pachyderm", "The Cryptic Corporation", od kojih su sve imale poslovni memorandum, korporativni logo i interne drame. Ipak, samo su četiri imenovana činovnika Cryptic Korporacije davala intervju za štampu.

Ukradeno pismo

Dvostruka ironija je bila u tome što su sve funkcije, primenjene unutar ove fiktivne mreže, bile i deo realnosti: izdavanje ploča, departman za odnose sa javnošću, video, foto, art i muzički studio, izdavačka kuća, štamparija, sala za sastanke i računovodstvo su zaista postojali, a činili su ih četiri ista čoveka, poznati (ili pre nepoznati) kao "The

¹ Na primer, sve njihove rane ploče su bile ručno radene u sito štampi, pažljivo numerisane i izdate u ograničenim tiražima – jasna umetnička distanca nasuprot carstva masovne proizvodnje.

Residents” (pretvarajući se da su ono što jesu, odlična kamuflaža). Ali takva dvostruka obmana *je bila* delo The Residentsa. Predmeti koje su proizvodili (ploče, fotografije, novine) su bili putni znaci, a ne destinacije; ono što je za njih bilo važno je da stvore “The Residents” kao odsutno prisustvo, kao nužne kreatore tragova i artefakta koji bi svedočili o njima (iako su, u stvari, ovi pažljivo isfabrikovani tragovi, oni koji su “proizvodili” svoje tvorce). Mislim da su The Residents bili “The Residents” sve dok “The Residents” nisu bili The Residents.

Saragosa

Dok je za “The Residents” Ralfov studio bio taj u kom su producirali svoje čudne ploče (po verovanju njihove publike), za The Residents, studio je bio više poput laboratorije ili sobe za izmišljanje, a muzika koju su tamo stvarali deo velike fikcije: vrsta muzike koju bi stvarali “The Residents”. Ukratko, grupa nije bila u tolikoj meri fascinirana *muzičkim* mogućnostima koje nudi tehnologija za snimanje, koliko, i pre svega, odnosom ove tehnologije sa teatrom ili filmom ili, u širem smislu, sa fabrikovanjem fiktivnih svetova, među kojima su prepoznali one u kojima se kreće roba i one u kojima bi pop kultura mogla da bude prosvetljujuća.

Film → traka

Mislim da je za The Residents film bio neka vrsta modela, pa su tako tokom ranog perioda rada sve vreme i finansije uložili u pravljenje svog filma.² Ono što su na tom polju naučili, primenili su na rad sa zvukom, što predstavlja kontinuitet utoliko jer se realizuje kroz njihovo prisvajanje, pre svega, *snimljenih* zvukova – u čijem jezgru su višestruko nasnimavanje, montaža i editovanje – i kroz stalno vraćanje *drami* i zanemarivanju “muzičke” sintakse, kako bi direktnije ciljali na društveni i psihološki odziv prouzrokovan, na primer, tonom glasa ili kulturnim konvencijama filma i muzikom za film.³

2 *Vilennes Fats*, film koji su napustili kada su postali “The Residents”, je počeo da im oduzima sve vreme.

3 Njihova kolekcija ploča je bila puna muzike za film, a favorit među njima je bio Ennio Morricone.

Nadalje,

– The Residents su se na prirodan način služili medijima za snimanje (kamerom, magnetofonom). Za većinu muzičara, čije je primarno polje neposredno izvođenje, ovakva zainteresovanost za medije *zbog njih samih* je bila neobična.

– Svoja dela su nastanili “likovima”, što je u velikoj meri bliže glumi nego pevanju. Ovi subjekti su “govorili”. Muzičari i dalje imaju veliku potrebu za samoizražavanjem. The Residents su bili više zainteresovani za prizivanje likova.

– Kao što je scenografija mizanscen filmske akcije, tako je pojava The Residentsa i njihov grafički rad atmosfera koja daje život njihovom delu. Iako je ovo uobičajeno za sva pop izdanja (mnogo više nego za džez ili umetničku muziku), The Residents su napravili svesnu fikciju koja je predstavljala sebe kao fikciju i tako namerno otvorili polje višestruke interpretacije njihovog dela, dok većina grupa stremi da to polje zatvori. Film, kao jedinstven i razvojni događaj, proizvod je dvostrukog otuđenja. Ne samo da je sadržaj fikcija, već je i finalna forma konfekcija pažljivo izrađena od različitih ćelija: gluma i snimanje se rade gradualno, a ne senkvencijalno; zvuk je nezavistan i naknadno dodat; tokom čitavog procesa pravljenja filma publika kojoj se obraća je imaginarna, kao i postojanje njene zamene, kamere, koja nekako ne zauzima prostor, nema konstantan ugao gledanja i oslobođena je gravitacije, vremena i mesta. Ovo dvostruko otuđenje ne može a da se ne utisne u one koji rade sa filmom, obavezujući ih da uključe samoreferentni dijalog sa samim filmom, njegovim kodovima, kanoanima i fragmentarnim procedurama, u vlakno i materijal vlastitih konstrukcija. The Residents su preneli ovu svesnot i metodu u svoj pristup snimanju zvuka i radu u muzičkom studiju (editovanje, višekanalno snimanje, gradualna fabrikacija, citiranje, reference; u stvari, u celokupnom dvosmislenom životu snimljenog zvuka kao snimljenog zvuka). Možda ovo pomaže u shvatanju njihove visoke svesti o ironiji, konstantnog referisanja na vlastitu situaciju u pop kulturi, kao i sposobnosti da *istovremeno reprodukuju i odbace tu kulturu*? Drugi su se borili sa ovom dilemom stvarajući svoje estetsko delo, a The Residents su je *načinili* svojim estetskim delom.

Novi mediji: nova arena

Puno sam pisao o neobičnoj perspektivi The Residentsa i njihovoj pozadini, a nisam mnogo toga rekao o njihovim pločama, što je, čini se, i najbitnije kada govorimo o ovoj grupi. Tokom prvih godina, ovaj rad se sastojao od čitave serije eksperimenata koji su u velikoj meri pomogli ostvarivanju njihovih ambicija da iznenade, zbune i da oblikuju nove forme i zvukove. Pokušao sam da naglasim neke faktore koji su podupirali obilnu kreativnost njihovog ranog rada, ali ovde želim da naglasim samo jedan, a tiče se opšte rasprave koja se provlači kroz ovu knjigu. A to je: The Residents pripadaju priči o istraživanju onoga što je produktivno jedinstveno u medijumu snimanja. Oni se ovde javljaju ne kao kompozitori ili izvođači koji teže razvijanju veština, već kao umetnici, u krucijalnom smislu muzički indiferentni, ali sposobni da uvide i da budu fascinirani uveliko ignorisanim potencijalom nove tehnologije. The Residents su, pre svega, bili grupa koje se rodila, učila i razvijala u studiju za snimanje. I to ne nesvesno, jer su brzo prepoznali šta studio *jeste* i kako se može koristiti u svrhu komponovanja, konstruisanja, realizacije zvučnih dela od koncepcije do ostvarenja, a koja imaju malo toga ili ništa zajedničko sa izvedenom muzikom koju su, prvom prilikom, *napravili sami*. Upravo je ovaj uvid omogućio nastanak “The Residents” i on je neophodan ključ za razumevanje njihovog dela.⁴

Vlastiti studio

Činjenica da su imali vlastiti studio, iako povezana sa pričom o njihovoj komercijalnoj nezavisnosti, u velikoj je meri uticala na proširenu upotrebu generalno neistraženog i kreativnog potencijala ovog medijuma. Ovim su The Residents pripadali šaćici drugih bendova

4 Iskreno, budući da The Residents nisu “muzičari”, za njih bi pravljenje inovativne muzike za izvođenje bio preveliki teret (zaista, njihova prva tri koncerta su suštinski bili teatralni, multimedijalni događaji). Sa druge strane, studio im je ponudio sredstva da *razviju* muziku na gradualan način, da je preoblikuju, isprave i “usavrše”, radeći empirijski i bez vremenog ograničenja. Omogućio im je da eksperimentišu sa slučajnim kombinacijama i procedurama, i da preoblikuju njihove materijale (uključujući i one “ukradene”, već snimljene materijale) sve dok delo ne bi zvučalo “završeno” (u završenom proizvodu sva sredstva, greške i odbačeni pokušaji nestaju). Videti u dodatku o njihovoj diskografiji zanimljivu proceduru primenjenu, na primer, u *Third Reich and Roll*.

koji su koristili ovaj novi instrument. Generalno, druge grupe su imale minimalan produktivan odnos prema tehnologiji za snimanje. Njihov tipičan kontakt sa njom je činila kratka poseta studiju kako bi dokumentovali probna izvođenja, i to pod strogim nadzorom. Vreme je novac, i za izdavačke kompanije bi bilo finansijski neodgovorno da dozvole bendovima da koriste skupu tehniku prekomeran broj sati. Bolje je unajmiti profesionalce (inženjere i producente) kao posrednike i tako smanjiti troškove.

Ciljevi i sredstva

Što se izdavačkih kompanija tiče, studio za snimanje je puki funkcionalni uređaj, a ne kreativno oruđe, i njegova svrha je da iz privremenih izvođenja uobliči proizvod koji se može prodati. Kao što su muzičari držani dalje od proizvodnih mogućnosti opreme za snimanje, tako je i inženjerima kreativni upliv bio sveden na modifikaciju (uglavnom u smislu unapređenja i “poboljšanja”) izvođenja muzičara, i to pod funkcionalnim imperativom brzog posredovanja u proizvodnji. Niko se zatečen u uskom neksusu ove komercijalne uslovljenosti nije mogao nadati pristupu studiju kao muzičkom i/ili kompozicionom instrumentu. Da bi se ovo postiglo, inženjeri, izvođači i aranžeri bi morali da nastupe kao jedno produkciono telo, omogućujući potpunu interpretaciju tehnoloških i muzičkih procedura, i svesno ih usmeravajući ka zajedničkom estetskom cilju. Takođe bi morali da raspolažu vremenom za eksperimentisanje, da uče tehnike, čine greške i prate nova otkrića, nezavisno od neopravdanih finansijskih ili vremenskih ograničenja. Ovo su relacije koje komercijalni pop ne može da priušti zbog ekonomskih imperativa (i bazičnog nepoverenja “umetnika” i “kreativnosti”) i koje “umetnička muzika”, iako sposobna da im se približi, čini se, ne može da proširi izvan vlastite ograničene (mada, moramo reći, izuzetno produktivne) estetske sfere.

The Residents su se kretali u ovoj zoni sumraka između “umetnosti” i trgovine, povezujući popularnu formu kroz kolektivni rad i nova tehnološka sredstva, u potrazi za ironičnom, višeznačnom, eksperimentalnom i preobraženom “pop” muzikom koja se urušavajući istovremeno i veliča.

Dodatak

The Residents – selektovana diskografija

Februar 1975: *Meeet The Residents*. Proba koja će oblikovati njihov budući stil; distinktivni elementi su već tu, mada je realizacija приметно “amaterska”.

Februar 1976: *Third Reich and Roll*. Pop klasici i ezoterije u njihovoj verziji. Nastali su puštanjem i kopiranjem originala na jedan kanal, zatim uporednim sviranjem uz original, dodajući deo po deo do konačnog brisanja originala. Nakon svega toga sledi sečenje i montiranje celine u jedno dugo delo. Ovo je posveta zlobnoj parodiji popa. Ova tehnika je ključ uspešnosti celine, budući da to što The Residents sviraju poprima uznemirujuću sličnost sa izbrisanim originalima koje su obradili; bilo koje druge kopije ili nove verzije pesama ne bi mogle da ostave toliko groteskan utisak na slušaoca.

Septembar 1976: *Satisfaction (7”)*. Poslednji eksperiment sa “Third Reich” metodom i njihov najdvosmisleniji proizvod: istovremeno uznemirujuće jezivo i realno poput pećinske verzije Stounsa.

Februar 1977: *Fingerprince*. Nova muzička i tehnološka teritorija. Ovde The Residents razvijaju dugu strukturu pod očiglednim uticajem kompozitora Harrya Partcha. Prisutna je veća disciplina u komponovanju u odnosu na prethodna dela, a čiji je izvor, ipak, empirijski a ne teorijski. Očigledan je značajan napredak u korišćenju studia, i, po prvi put, odličan kvalitet zvuka.

Avgust 1977: *The Beatles play The Residents / The Residents play The Beatles (7”)*. Na prvoj strani ploče The Residents konstruišu svoju verziju pesme “Flying”. Na drugoj strani koriste isečene delove Bitlovskih snimaka da bi napravili The Residents delo. Provokativan omot. Zanimljiva pitanja autorskih prava (uporediti *Plunderphonic CD*, 1990, John Oswald).

Oktober 1978: *Not available*. “Opera”. Manje muzika, više “zvučna drama”. Njihov najekstremniji eksperiment u ovom pravcu.

Novembar 1978: *Buster and Glen / Duck Stab*. The Residents se nakon dugih kompozicija vraćaju sažetim formatima pesama. Ovo je vrhunac njihove majstorije u kreativnom snalaženju. Nakon ove ploče

sve više su se oslanjali na kupljenu opremu, umesto na genijalnost u pravljenju novih zvukova i kolaža.

Septembar 1978: *Eskimo*. Ovo predstavlja kraj prve faze njihovog rada (njihov *Sergeant Pepper*) i trebalo bi ga slušati kao konsolidaciju. Jedan narativ i muzički koncept (patvorena folklorna muzika eskima). Savršena *muzika za film*.



Evo kratkog pogleda sa strane. Napisao sam ovaj esej jer nisam mogao da razumem zašto se Ochs ubio. Takođe, s obzirom na sve što znamo o njegovoj snazi i integritetu, činilo mi se čudnim da je Ochs u tolikoj meri bio javno opsednut Elvisom Presleyem, jednim od najuspešnijih zvezda i obrtača novca. Uostalom, možda to i nije bilo toliko čudno. Već smo videli kakav je snažan uticaj crnačka muzika imala na belačku kulturu, a Elvis Presley je bio jedan od njenih najmoćnijih posrednika: otvorena sinapsa kroz koju je proticala razarajuća kulturna energija. Ipak, bilo je očigledno da su Presleya gotovo momentalno zauzdale i neutralizovale masovne sile industrije i medija, dok je Ochs, iako ignorisan i opstruisan tokom čitavog radnog veka, uvek “držao do svojih pesama”, ostajući veran svojoj nekompromisnoj ljudskoj i kolektivnoj viziji. I zato ova priča, iako tragična, predstavlja pobedu i svetionik. S obzirom da je ovaj esej napisan zbog mojih osećanja nakon njegove smrti, i potonje Elvisove smrti koja je u disproporcionalnoj meri bila javno i komercijalno ispraćena, on ne pokušava da pristupi Ochsovom radu, kao pevaču, pesniku i piscu. Detaljno priznanje njegovoj umetnosti moraće da sačeka neku drugu priliku. Ovde opisujem Ochsa kao revolucionara i borca, kao čoveka duboko zabrinutog zbog problema, borbi i nelogičnosti svog vremena. Možda i previše zabrinutog. Poput Brechta, Ochs je u svakoj raspravi o muzici i politici učinio da se mnogi politički ideolozi osećaju nelagodno, jer je odbijao da ostane u kutiji i da se povinuje “idealu političkog kulturnog radnika”. Ovo je, naravno, bilo zbog toga što nije radio za ideologe, već za ljude, za potlačene i zbunjene.

Phil Ochs i Elvis Presley



“Posvećenost, u tome je stvar.”
B. Dylan, 1964.

Phil Ochs se obesio u aprilu 1976. Godinu kasnije, u avgustu 1977, Elvis Presley je pronađen mrtav. Obojica su bili zabavljači, pevači, ali uprkos tome, teško je zamisliti dva čoveka koji imaju toliko malo zajedničkog. Ochs je bio politički radikal, Presley konzervativac. Ochs je pisao svoje pesme i pripadao “kontra kulturi”, Presley je bio kreatura Colonel Tom Parkera i muzičke industrije. Ochs je stvarao, Presleya su konzumirali. Ipak, postoji nit koja ih povezuje i koju bi vredelo razmrsiti.

(i)

Godinama pre svoje smrti, Elvis je postao samo davno sećanje i to iskrivljeno: pruge na šavu njegovih pantalona, dugi zulufi, gumene noge, i taj neponovljivi, ali često izveštačen, osmeh. Nekada davno, ove stvari su zaista bile važne. Za roditelje, sveštenike i senatore, Elvis Presley je bio neprijatelj. Mrzeli su njegovu dikciju, njegovu pojavu, i crnačku muziku koju je prisvojio (a za koju nikada nije platio). Sve što je bio i za šta se zalagao, bilo je uvreda za celu “pristojnu” Ameriku i njeno nojevsko oglušivanje. Uzmimo u obzir vreme i mesto: to je bila Amerika ranih 50-ih, dve trećine sveta je njeno dvorište, i sa najvećim blagostanjem od vremena Velike depresije. Pobednica u Drugom svetskom ratu, Amerika je pokorila Evropu čekovnom knjižicom, i polagala pravo na ostatak sveta značkom i pendrekom. Jer, poput bankara i sveštenika, Amerika je postala policajac “Slobodnog sveta”.

Ipak, postojala je i nezahvalnost! Žrtve američke slobode su odbijale da robuju ćutke i procepi su se otvarali u Jugoistočnoj Aziji, Centralnoj i Latinskoj Americi i u velikom delu Afrike. Jedan od ovih procepa je kulminirao otvorenim ratom u Koreji 1950. Bilo je jasno da je kotao pukao (pukotine su počele da izlaze na videlo), i jednako je bilo jasno da ih nikakvo zataškavanje neće izbrisati. U međuvremenu, u srcu Amerike, iako se eksplozivna istina egzistencijalno osetila, ona nije bila i intelektualno konfrontirana. Amerika je odgovarala kupovinom novih kola, frižidera i poslednjeg romana Mickeya Spillanea. Okružila

se robama koje su predstavljale dokaz da je sve u redu. Za generaciju mladih američkih belaca koja se gušila u obilnoj (ali i neizvesnoj) sigurnosti, rokenrol je bio taj koji je, ma koliko površno, prihvatio ove rastuće pukotine i posredno ih pripremio za neizbežnu apokalipsu.

Oni mudriji roditelji su govorili da je rokenrol samo “izdumni ventil” za omladinu, i možda su bili u pravu više nego što su toga bili svesni.

Jer, ovaj novi fenomen su odlikovale dve kontradikcije. Na prvom mestu, rokenrol je predstavljao pretnju postojećem stanju stvari i nje-govim apologetama: rokenrol je bio uzbudljivi alarm koji je udahnjivao život i budnost onima koji nisu imali pravo da se izraze. Na drugom mestu, rokenrol je predstavljao društveno “korisni” sigurnosni ventil, kanališuću energiju rastućeg *revolta* u (relativno) bezopasan *bunt*. Dakle, ono što je imalo suštinu u bazičnoj protivrečnosti *sadržine*, iskrenulo se na površni izraz *forme* – izraz koji je ubrzo potonuo u promiskuitet mode, i u kom je i ono malo preostalog autoriteta izgubljeno.

Ipak, s obzirom na rečeno, rokenrol je za američku omladinu tokom 50-ih godina bio legitiman egzistencijalni autoritet kojem ništa nije moglo da parira. Takođe je imao uznemirujući i zastrašujući uticaj na autoritete tog vremena. Kao da je rokenrol pripadao mladi-ma i u njihovo se ime obraćao roditeljima, nepristupačnim, pa čak i nerazumljivim jezikom.

Glavni govornik ove pobunjene generacije bio je kralj rokenro-la – Elvis Presley.

Industrija je, trljajući ruke, namirisala novo tržište. Postojala je čitava nova društvena grupacija, prethodno inertna, koja je, u no-vootkrivenom obilju posleratne Amerike konačno pristala na status “tržišne snage”. Komercijalno gledano, omladina je stasala. Najvidovitiji špekulanti su neverovatnom brzinom zauzeli mesta u rastućoj industriji zabave, željni da udovolje potrebama svojih novih mušterija.

Omladinska kultura je bila svež plen; a Elvis Presley najbolja prilika.

Priča o tome kako su se pojavili strvinari i Colonel Tom Parker, i preuzeli kontrolu, kao i kako je Presley od “siromašnog dečaka sa ju-ga koji voli da peva” prvo postao roba, a zatim, zahvaljujući posebnoj pomoći američke armije, magična lopata za gomilanje zlata, pripada davnoj prošlosti.

Nakon ovih parazita, od njegovog života ništa više nije preostalo. Dovoljno je to što se od momenta stupanja u američku armiju gube i poslednji tragovi njegovog pravog autoriteta. Istorija nije više imala koristi od njega. Vreme ga je nasukalo. Bio je u potpunosti iskorišćen.

Tako se Presley zamrzao u vlastitoj prošlosti: nekada čovek od krvi i mesa, spreman da *umre* na bini, postao je imitacija samoga sebe, radeći za prodavce snova i državnu tajnu službu.¹ Bio je zauzdan i inkorporiran.

Od tada je važno: *svi za novac*.

(ii)

Tokom 1963, dok je Presley završavao albume “Fun in Acapulco” i “It Happened at the World’s Fair”, spremajući se za štancanje čitave serije beznačajnih filmova za obrtanje novca, Phil Ochs je bio član nove grupe “folk pevača” koja je počela da budi interesovanje oko *Broadsidea* (angažovanog pesničkog biltena) u Njujorku. Ovaj pokret je zauzimao centralno mesto goruće i daleko političnije pobune ranih 60-ih. Pukotine prošlosti više nisu bile simboli nemira, već dijagnostifikovana realnost. Pokret za građanska prava, Kubanska kriza i pretnja od opšteg nuklearnog holokausta, pretvorili su pobunu u moralnu i političku svesnost – pobunu kojom se zahtevalo da od sada mladi ljudi budu uključeni u donošenje odluka od životne važnosti, kako za njih, tako i za sve. Za čitavu generaciju mladih sa zapadne obale ovo je značilo preokret od nove tržišne sile do nove političke sile.

Kao što znamo, na kraju se Dylan istakao kao nova “zvezda” ovog pokreta. Dylan, zato što je bio dobar medijski materijal i zato što je znao pravila. Dylan, zato što je plašt istorije pao na njega, i zato što mu je dato da govori u ime cele generacije:

*Našli su ga sinoć kraj bine
kako uzima poslednji dah*

1 Dobrovoljno se prijavio J. Edgaru Hooveru na mesto “unutrašnjeg čoveka” FBI-a da izveštava o pin-kosima (“ružičasti” simpatizeri “crvenih”, prim. prev.) i umetnicima koji su bili “neamerički”. Ironično je primetiti da je Phil Ochs zauzimao visoko mesto na Elvisovoj “žbirnoj” listi. Za više informacija o aktivnostima FBI-a koje se tiču Phil Ochsa pogledati u Dodatku.

*Flaša džina i cigareta je
Sve što mu je ostalo.²*

Pet godina mlađi, Ochs je tokom školovanja bio pod velikim uticajem Presleya, Hollya, Cochrana i Everleysa. Odrastao je sa idolima, i sada ih je istovremeno prihvatao i odbacivao:

*Vidim da praviš muziku
Jer držiš gitaru
Ali neka je Bog u pomoći trubaduru
Koji pokušava da dostigne slavu...³*

Video je kako je Dylana, kao i Presleya, tržište apsorbovalo i neutralizovalo svojom podmuklom ekonomskom i psihološkom moći:

*Sviraj akorde ljubavi, prijatelju moj
Sviraj akorde bola
Ali, ako hoćeš da zadržiš pesme svoje
Nemoj, nemoj, nemoj
Nemoj da sviraš akorde slave.⁴*

Pet godina ranije, Ochs je rekao Dylanu: “Nikada nećeš biti velik poput Elvis Presleya”. Dylan ga je izbacio iz kola.

(iii)

*“Neću biti na Havajima...”
Ochs, Najveći hitovi (Greatest Hits), 1970.*

Tokom ranih 60-ih, dok su još obojica razvijali svoje umeće, Dylan je o Ochs-u izjavio: “Jednostavno ne mogu da idem u korak sa Philom”. Ovo su bile proročke reči. Tokom 1968. Dylan je pregoreo i

2 Phil Ochs, “Chords of Fame” iz *Greatest Hits* (A&P SP 42513, 1970).

3 *ibid.*

4 *ibid.*

napustio borbu. Vratio se i okrenuo misticizmu i ličnim romansama, “brbljajući o zelenim poljima” ili bolje:

*... koliba u Juti
Udaj se za mene ženo, ulovi šarenu pastrmku,
Imaćemo mnogo dece koja će me zvati “Čale”
Mora biti da je to jedino važno.⁵*

Dok je Dylan tonuo, Ochs je sazrevao i napredovao, stavljajući svoj rad u službu radikalne Amerike, i u blizinu njenih interesa, jer je tamo bila akcija.

Godine 1968. (ozloglašene po Demokratskoj nacionalnoj konvenciji u Čikagu⁶), dok se Elvis uvežbavao za veliki povratak na TV ekrane, a Dylan okretao leđa realnosti u korist sladunjavo-sentimentalnog albuma “Nashville Skyline”, Ochs je bio u Čikagu sa Jipima (članovima Omladinske internacionalne partije) kao pevač, govornik i kao podrška svinji-kandidatu Pigazusu za partijskog lidera. Jer, za razliku od Presleya i Dylana, Ochs nikada nije izgubio kontakt sa ljudima za koje je pevao.

*dok je magla rasla
a gas se širio iz Linkoln parka
tama se pretvarala...⁷*

5 Bob Dylan, “Sign On The Window”, iz *New Morning*, 1970.

6 Demokratska konvencija, Čikago, 1968: vrhunac dekade omladinskih protesta i samootkrivanja u Americi. 1968. godine, u okviru američkog izbornog cirkusa, Demokratska Partija bira Čikago za mesto održavanja godišnje konvencije. Jipi (Yippie – po pogledima veoma slični hipi pokretu, ali posvećeni političkom teatru i društvenoj akciji) organizuju kontra skup: hiljade mladih okupira Čikaški park, zabavljaju se i slušaju muziku, protestuju protiv Rata, nominuju Svinju za Demokratskog lidera itd... Ono po čemu je ovaj događaj ostao zapamćen je ekstremno nasilje kojom se policija obračunala sa protestantima, kao i po fanatičnoj paranoji svih “zvaničnih” saopštenja. Neskrivenu mržnju prema onima koji su se usudili da je kritikuju, država je odjednom i snažno pokazala malicioznom i nasumičnom primenom disproporcionalne sile. Posle je usledilo konspirativno suđenje koje je ušlo u istoriju prava, na kojem je nepoštovanje pravde, vladavine prava i moralnih kodeksa dovelo do apsurdnih teatralnih scena u sudnici i kardinalnih pogrešnih presuda (na primer, optuženi Bobby Seale je bio vezan i bilo mu je zabranjeno da govori u sudnici jer je hteo da sam vodi svoju odbranu; odbrana je nebrojeno puta kažnjena zbog “nepoštovanja suda” i tako dalje). Skandal i sramota. Iako su optuženi izgubili slučaj, bili su očigledni pobednici. I zaista, na osnovu žalbi, čitavo izvorno suđenje i presude oborile su se poput kule od karata. To je takođe bio i trijumf političkog teatra, poezije i heroizma (vidi transkript suđenja *Conspiracy Trial*, Judy Clavir i John Spitzer, Jonathan Cape, London, 1971).

7 Phil Ochs, “William Butler Yeats Visits Lincoln Park And Escapes Unscathed”, iz *Rehearsals For Retirement* (A&M SP 4181, 1968).

U Čikagu, Ochs je iz prve ruke iskusio nasilje i kriminalitet svoje kulture. Poput “jurišne divizije” sredinom 30-ih, major Daley i njegove “policijske snage” su rado prikazali svetu, preko televizije i novina, da kada dođe do brutalnosti i neprincipijelnog nasilja, onda je realnost mnogo gora od bilo koje fantazije (“policajci su ubili neke devojkice i momke”⁸). Ovo je bio kraj liberalne tolerancije. Lice se previše nadulo da bi držalo masku, koja se jednom skinuta, više nije mogla zameniti.

Ochs je bio tamo kao svedok “smrti Amerike”, a kao Amerikanac, predstavio ju je kao vlastitu smrt.

Na omotu albuma *Probe za penziju (Rehearsals for Retirement, 1969)* Phil je stavio svoju nadgrobnu ploču sa epitafom “Phil Ochs (Amerikanac), rođen u El Pasu 1940. Umro u Čikagu 1968”. Iznad natpisa je stajala mala ovalna fotografija Phila odevenog u vojnika sa puškom i sa zastavom u pozadini. Ovo je bio Philov oproštaj od “pinirskog duha” i američkog sna.

“Od 1960. do 1968. uvek sam osećao povezanost sa političkom realnošću. Ali nakon Čikaga sam u potpunosti dezorijentisan.”⁹

Kada je 1970. godine nastupio u zlatnom odelu u Carnegie Hallu, jednu pesmu je otvorio rečima: “Ja sam Amerika, ja sam zlato, ja sam novac, ja sam moderan, ja sam moral, ja sam sve, ja posedujem svet.”¹⁰

Nekada je pevao:

*Čak bi i izdaja mogla biti vredna pokušaja
Jer ova zemlja je premlada da bi umrla¹¹*

Sada je bio promišljeniji:

*Rođeni smo u revoluciji
A umrli u uzaludnom ratu
I to nije prvi put¹²*

8 Frank Zappa, “Concentration Moon”, iz *We’re Only In It For The Money* (1967).

9 Phil Ochs, 1968 intervju iz *Interviews with Broadside* (Folk-ways FH532, 1976).

10 Phil Ochs, *Gunfight At Carnegie Hall* (A&M SP 9010, 1975).

11 Phil Ochs, ‘The War is Over’, iz *Tape From California* (A&M SP4148, 1968).

12 Phil Ochs, “Another Age”, iz *Rehearsals For Retirement*.

U intervjuu, datom 1968. godine, izjavio je: “Uvek sam pokušavao da se držim ideje da spasim ovu zemlju, ali u ovom trenutku bi me mogli ubediti da je uništiti. Prvi put se osećam ovako”. Takođe može biti da je Amerika “u tolikoj meri preterala i propala, da nema načina da se spasi, i da je jedina logična stvar za napredak čovečanstva uništenje Amerike.”¹³

Iako je u ovom raspoloženju napisao album *Probe za penziju*, ono što je izvanredno u vezi sa ovom pločom je da pesimizam i očaj ipak ne prevladavaju:

*Dajem reč da neću biti veran zastavi
I propasti koju označava
Ali, ako budem mogao, podići ću je*¹⁴

Probe za penziju je gorka i vizionarska ploča, ali i uspešna kao izvanredna umetnička celina. Jezik je dubok i poetičan; slojevi se nižu jedan na drugi, i svi zajedno pletu mrežu emocija i razloga, transcendirajući sažetke, čije se značenje ne može preneti izmeštanjem delova iz celine. Od svih Ochsovih ploča, mislim da je ova najcelovitija.

(iv)

*“Ono sam što radim, zato sam došao.”
Gerard Manley Hopkins*

Nakon 1968. Omladinska internacionalna partija se ugasila, pokrenuta su suđenja i politička arena je počela da se sužava. Ochs se našao u izuzetno protivrečnoj situaciji. Do tada je uvek pevao za ljude u kontekstu pravih borbi, i to je bila čitava njegova istorija još od dana *Broadsidea*. Osluškiavao je bes i integritet svesne Amerike i upotrebio ih je u polju. Ali sada više nije bilo povoda za borbu; bio je pod zabranom pojavljivanja na TV i radio stanicama, i, nakon albuma *Najveći hitovi* (*Greatest Hits*), izdavačka kuća A&M nije više izdavala njegove albume. Ovo je bilo sve samo ne mala otpлата za to

¹³ *Interviews with Broadside*

¹⁴ Phil Ochs, “Another Age”, iz *Rehearsals For Retirement*.

što se držao istine i što je držao do svog integriteta – što je činio i do kraja svog života, možda i na svoju štetu.

(v)

Najveći hitovi je Ochsova poslednja studijska ploča sa novim pesmama, a ne kompilacijski album. Omot je urađen po modelu albuma *Zlatni Hitovi* Elvisa Presleya sa Phylom u prednjem planu, rasokošnim kraljem rokenrola, u zlatnom odelu i sa gitarom boje višnje. Iznad spiska pesama je red zlatnih diskova i na samom vrhu legenda “50 fanova Phila Ochs ne mogu da pogreše”. “Akordi slave” je prva, a “Nema više pesama” poslednja pesma na albumu. Ploča je snimljena 1970. i čini se da je odmah po izdavanju uplašila izdavača A&M. Nakon toga im je trebalo šest godina da izdaju *Obračun u Karnegi holu* (*Gunfight At Carnegie Hall*), i to samo u Kanadi. Ovo su snimci sa kontroverznog koncerta održanog 1970. u Karnegi holu, na kojem je Phil nosio zlatno odelo, i među svojim pesmama uvrstio miks Elvisovih pesama. Pre nego što je izveo Elvisove pesme izjavio je:

“Kao što znate, umro sam u Čikagu 1968. Izgubio sam život i otišao u raj, jer sam bio dobar i pevao lirične pesme. Tako sam počeo da se obraćam Bogu i on reče: ‘Pa, svršeno je sa svim ovde na Zemlji, ostalo je još samo nekoliko dana, šta želiš da uradiš? Možeš da se vratiš i da budeš ko god želiš.’ I tako sam mislio unutar svoje duše – ko bi želeo da budem? I došao sam do odgovora. Lik koji želim da budem je čovek koji je bio kralj popa, kralj muzike, kralj šoubiznisa: Elvis Presley. I ako ima bilo kakve nade za Ameriku, ona je u revoluciji, i ako ima bilo kakve nade za revoluciju u Americi, ona leži u nagovoru Elvisa Presleya da postane Che Guevara. Ako to ne uradite, onda samo udarate glavom o zid, ili će policajac na ulici udarati vašom glavom o zid. Dakle, stvar je u tome da moramo da otkrijemo gde je. Mislim da je on ultimativni američki umetnik i da drži korene američke muzike.”¹⁵

Ovde nam Phil otvara čitavu dilemu. Još uvek se seća revolucionarne sile susreta sa ranim Elvisom. To mu je promenilo život (i naš

¹⁵ *Gunfight at Carnegie Hall*

svet) – večeras je Phil *postao* slika za prizivanje duhova. Konfrontira publiku sa očajničkom molbom, uvijenu u ironiju.

“Ja sam Amerika, ja sam zlato...” i istina je da dok govori on *je-ste* Presley.

Postajući sve to, on zapravo nastoji da iznese na videlo ono što veruje da je njihova realnost. Nasilje i kriminalitet takmičarskog individualizma, bezdušno manekenstvo – sve je to spoljašnjost, ma koliko delovalo uverljivo. Sloboda i žrtva (u smislu davanja svega) su istina, i one su Ochs, njegov život sa svim protivrečnostima.

(vi)

Pet meseci nakon Presleyeve smrti, širom Amerike i Evrope, fabrike ploča su i dalje bile okupirane štancovanjem njegovih ploča (prodaja je i dalje velika): živ ili mrtav, Elvis je dobar za biznis.

Teško da je bilo šta obeležilo Ochsovu smrt nekih šesnaest meseci ranije; A&M je izdao komercijalnu duplu kompilaciju, dok su muzičke i ostale novine izbacile uglavnom veoma kratke članke, a počast mu je odana samo jednom na njujorškim TV vestima. Nakon toga, ponovo tišina i apatija.

Ipak, sa Elvisom je, kao sa i njegovim delom, bilo svršeno mnogo pre njegove smrti, i postojao je samo fantom nostalgije, ikona društvene istorije koju je ostavio za sobom.

Nasuprot tome, Ochsovo delo je bilo značajno do kraja, kao što je to i danas. Ono se i dalje, na urgentan način, naslanja na sadašnjost. Značaj njegovog dela je *sadržan* u filozofiji i poeziji koje povezuju sve što treba da bude povezano, otkrivajući skrivene izvore i celine; u rečima kojima identifikujemo i oslovljavamo naše neprijatelje. Njegov značaj *istrajava* u činjenici da ono još nije završeno sve dok ne uhvati korene u ljudima za koje je pisao i pevao, i od kojih je crpeo inspiraciju.

“Imam nešto da kažem, gospodine, i reći ću to odmah.”¹⁶

16 Phil Ochs, “I’ve Got Something To Say”, iz *Phil Ochs In Concert* (Elektra EKS 7310, 1966).

*Progovoriću, progovoriću! Žive kraj Mora
 Okruženi grobljem
 Ako se umorite, navratite na čaj
 Tu smo Bach, Beethoven, Mozart i ja.¹⁷*

Od 1970. do 1976. Phil se samo povremeno pojavljivao u javnosti. Bio je sa Rubinom i Hoffmanom u Britaniji (gde je u *Time Outu* napisao posmrtnicu za Bruce Leea), išao je na turneje, sa Victorom Jaraom pevao rudarima na iskopinama kalaja u Čileu. U Dar es Salamu (Tanzanija) “pljačkaši” su mu prerezali grlo¹⁸, na aerodromima su ga presretali ljudi iz “bezbednosnih službi”, bio je hapšen i deportovan (dvaput iz Latinske Amerike), izbačen sa londonskog i dablinskog aerodroma odmah po sletanju (bez navedenog razloga), bio je zabranjen na američkim TV i radio stanicama. Jedine ploče koje je objavio su dva singla koje je napisao u Tanzaniji.

1974. godine organizuje koncert u Central parku, posvećen ubijenom čileanskom predsedniku Salvadoru Allendeu, a 1975. koncert “Rat je završen”, oba sa kolegama iz starih dana Broadsidea: Baezovom, Seegerom, Dylanom, Paxtonom i drugima. Sa Dylanom je “vežbao” za nastup na Dylanovoj turneji “Rolling Thunder Revue” ali nije dobio priliku za nastup. Bio je na turneji, ali nije pevao.

Rane 1976. vratio se u Ameriku nazivajući sebe John Butler Tra- in (jer je Phil Ochs umro u Čikagu). U to vreme se već primećivalo da pati od alkoholizma, a, nakon posete psihijatru, dijagnostikovana mu je “manična depresija”. Istina je možda u tome da je bio odsečen od svega onoga što ga je u prošlosti održavalo: od pokreta, od osećaja pripadnosti nečem živom i obećavajućem. Činilo se da je sve nestalo. Saborci iz prošlosti su nastavili dalje, prodavši se ili odustajući. Možda je Ochs bio previše čovek. Trezveniji bi rekli da je “očekivao previše”. Sigurno je da je bio umoran i da mu niko nije pružio pomoć, barem ne onu vrstu pomoći koju bi mogao da prihvati. Tu je bilo i snažno

¹⁷ Phil Ochs, “Bach, Beethoven Mozart & Me”, iz *Greatest Hits*.

¹⁸ Nakon ovog napada njegov glas se nikada nije u potpunosti oporavio. Glasne žice su trajno oštećene i nije mogao da kontroliše viši regitar. Pevao je, ali, koliko mi je poznato, više nije snimao.

sećanje na sudbinu koja je zadesila njegovog prijatelja, Victora Jarae, mučenog i ubijenog na Nacionalnom stadionu (Santjago, Čile) tokom fašističkog puča. Kako porediti užasnu realnost masovnog ubistva i mučenja sa banalnošću američkog svakodnevnog života? Čak mu se i njegov glas činio izgubljenim.

Bilo je sporadičnih izveštaja o izlivima besa pod uticajem alkohola, kao i o pijanim noćima provedenim na pločnicima u Grinič Vidžu. Čini se da su se njegovi prijatelji držali po strani i da mu nisu pomogli, ili nisu mogli da mu pomognu. Publika koja ga je poznavala samo preko ploča ili medija, i oni koji su mogli da budu zabrinuti, nisu znali šta se dešavalo.

9. aprila 1976. pronađen je obešen u sestrinoj kući.

(viii)

Presley mašinerija i dalje obrće milione, ali ona nema da nam kaže ništa što bi nam pomoglo da izađemo iz kaveza. U gomili mudro klimamo glavom na masu medijskog i biznis smeća koje prikrivaju njegov realan značaj i podmeću nam fetiš. Nepromišljeno podržavamo njegovo egzistencijalno ubistvo dok gojimo njegove parazite.

Drugačije je kada Ochs priziva Presleya. Presleya kog je većina publike zaboravila, ili ga nikada nije poznavala: *opasnog* Presleya. Ochs je pokušao da nas vrati u sadašnjost.

Nekolicina njih je čula, još manji broj je mario, ali skoro niko nije reagovao. Ipak, nije prekasno da razumemo ono što je Ochs govorio. Zahvaljujući snimcima još uvek možemo da slušamo njegovu muziku, i dalje možemo da zahvatimo nešto od beskompromisnog, aktivnog izazova koji je predstavljao Presley, i kako su ga impotentni biznismeni preusmerili i učinili površnim, kako ga je Phil, inspirisan ovom izvornom silom, osvetlio svesnošću i humanošću, kako je pokušao da promeni svet, i kako je nakon godina odbijanja, apatije i nerazumevanja, pokušao da se vrati izvoru – da *predstavi* svoje neizdržive brige.

Ako iz ovoga ništa ne naučimo, onda je za nas Phil Ochs umro uzalud.

*Ne pričaj mi o brigama svojim
Jer nemam vremena za to
Ali ako hoćeš da se udruženi borimo
To je, družo, ono što želim da čujem.¹⁹*

Dodatak: FBI dokumenta

Ochs je znao da su ga FBI i CIA nadzirali i maltretirali. Većina kojima se o ovome poverio primili su to kao znak paranoje. Nije se činilo razumnim...

Godine 1982, nakon višegodišnjih pokušaja, Sis Cunningham i Gordon Friesen, osnivači magazina Broadside u kom je izdato jako puno Philovih pesama, konačno su uspeli da dođu do 400 stranica FBI-ovih zabeleški o Ochsu, a na osnovu "Akta o slobodi informisanja".²⁰ Ova dokumenta nedvosmisleno pokazuju da je Ochs zaista bio pod kontinuiranom prismotrom FBI-a, i to najverovatnije od 1963.

Poslednja napomena: Postoji knjiga pod nazivom *Smrt buntovnika* koju je napisao Marc Eliot i za koju se tvrdi da predstavlja biografiju Phila Ochs (Omnibuss Press, London, New York & Sidney, 1990). Ova knjiga se ne preporučuje zbog svoje nepouzdanosti, kao i zbog žestokih kritika Ochsovih prijatelja. Dakle, ako je budete čitali (iako sadrži korisne informacije), čitajte je sa oprezom i *cum grano salis*.

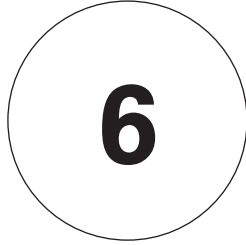
19 Phil Ochs, "That's What I want to hear" iz *I Ain't Marching AnyMore* (Elektra EKS 7287, 1965).

20 Akt o Slobodi Informisanja: Ovaj akt je usvojen 1974, i omogućava licima da podnose zahtev za potraživanje i primanje informacija od bilo koje organizacije (osim od CIA-e). Međutim, on takođe omogućava agencijama da ograniče pristup onim informacijama koje hoće da drže u tajnosti. Ovo ograničenje, doduše, mora da bude opravdano već izvikanom "nacionalnom sigurnošću".

Što se Philovih dokumenata tiče, od 400 strana povučeno je preko polovine unosa, tako da je još teško proceniti pravi obim nadzora i intervencije. Dokumenta CIA-e su u potpunosti nepristupačna.

Ali ipak, nema sumnje da je Ochs bio pod stalnom "istragom": 1. 10. 1968: "Tokom istrage o ovom licu obratite naročitu pažnju na njegove tekstove i javne izjave koje bi upućivale na stav prema nasilju kao sredstvu za postizanje anti-američkih ciljeva." 20. 12. 1968: "Preporučuje se da se lice zavede u Bezbednosni indeks." I bio je zaveden. Razlog: "Potencijalno opasan zbog svoje pozadine: ili je identifikovan kao član ili učesnik Komunističkog pokreta ili je pod aktivnom istragom kao član drugih grupa i organizacija štetnih po Sjedinjene Američke Države. U prilogu je fotografija."

Očigledno je da su Philova kretanja bila praćena, i u svetlu ovih dokumenata, razne deportacije neosporno predstavljaju maltretiranje. Cela istina tek treba da izađe na videlo. Znamo da je bio špijuniran, ali ono što još ne znamo je u kojoj meri; budući da je polovina njegovog dosijea povučena i da su dokumenta CIA-e nepristupačna, budite sigurni da ova priča još nije gotova.



Ovaj esej je objavljen u Istočnoj Nemačkoj 1983. godine. Esej ne predstavlja opštu istoriju, već pokušava da prikaže ono jedinstveno u razvoju rok muzike u Ujedinjenom Kraljevstvu, naročito s obzirom na razvoj koji je direktno povezan sa immanentnim odlikama novih instrumenata i novih medija. Esej, takođe, traga za zahtevom koji su omogućili ovi instrumenti i mediji, a koji se tiče razvoja estetike "buke", kao i otkrića i upotrebe zvuka radi njega samog, odnosno, kao centralne komponente muzičkog izraza. Ovo ne znači da nova muzika napušta konvencionalniji tip melodije, harmonije i uobičajenog ritma, već da je u potrazi za načinima i mogućnostima koje se javljaju prilikom istraživanja novih instrumenata i novih tehnologija kako bi ih proširila i transformisala.

Progresivna muzika u Ujedinjenom Kraljevstvu



Uvodna napomena: Šta mislim pod progresivnim?

U ovom eseju pod progresivnim mislim na ono što razvija jedan ili oba noseća stuba rok muzike: i) na nova proizvodna sredstva, naročito elektronske i električne instrumente, uključujući i studio za snimanje; ii) na folk aspekte stvaranja muzike koje rok preoblikuje: kooperativan i kolektivan rad u grupi, objedinjenje komponovanja i izvođenja, ekspresivnu improvizaciju i neposrednu komunikaciju sa slušaocima. Ovde uključujem i ono što bih nazvao direktnim političkim napredovanjem: preuzimanje kontrole, ne samo nad muzičkim sadržajem, već i nad procesom proizvodnje i distribucije. Budući da ono što sledi predstavlja samo skicu, a ne istoriju, usredsredio sam se samo na sporedne struje i ključne intervencije. Moji zaključci nisu u saglasju sa većinom drugih kritičara.

1955: Rokenrol

U Ujedinjenom Kraljevstvu nije postojala izvorna struja crnačke muzike kao u SAD-u. Rok muzika je dospela u Britaniju u komercijalnoj formi, preko gramofonskih ploča, i možda još važnije, preko filmova *Blackboard Jungle* i *Rock Around The Clock*.

Dakle, rok nije izvorno ukorenjen u Britaniji, već se pojavio kao moda posredstvom tržišta. Originalne i progresivne forme, odnosno urbani crnački ritam i bluz i rokabili (fuzija ritam i bluza i “kantri” muzike siromašnih belaca iz ruralnih krajeva), mogli su i da ne postoje za nas. Možda je britanska omladina na rudimentarnom nivou i tražila svoj kulturni izraz, ali sve što je u početku dobila od roka je komercijalni odgovor bez nagoveštaja pitanja. Možda je ovo razlog zbog kojeg je rok imao uticaj kakav je imao.

Sa proizvodom je stigla i ideologija – fabrikovana ideologija koja je pažljivo prikrila kolektivne i revolucionarne korene rok muzike, zamenjujući ih individualističkim tipom konzumentskog buntovništva. Kupovale su se ploče i odeća, divilo se “zvezdama”. Trebalo je da funkcioniše poput bilo kog drugog proizvoda za zabavu.

Ali nije.

Rok je u Britaniju stigao sa dosadnom muzikom sredovečnog oportuniste, Billa Haleya, kojeg je ubrzo istisnuo autentičniji i opasniji Elvis Presley. Međutim, ova iskra je buknila u požar, nesrazmeran izvoru. Ona je bila okidač frustracije, nihilizma i izolovanog individualizma britanske omladine iz radničke klase koja se već dugo osećala izmanipulisanom. Prve javne manifestacije nezadovoljstva su se činile kao izlivi bezrazložnog nasilja. Tokom prikazivanja *Blackboard Jungle* i *Rock Around The Clock* isečena su bioskopska sedišta. Bande “tedijevaca” (Teddy Boys) su lutale ulicama, demolirale omladinske klubove i prebijale svakoga ko bi zalutao na njihovu “teritoriju”. Naravno, rok nije bio uzrok, već katalizator, i poput Golema – snaga jednom probuđena, više nije mogla da bude zaustavljena.

Siromaštvo je pobudilo, u najnegativnijoj formi, snažan kvalitet roka koji je trgovina potisnula.

Ipak, sama muzika je ubrzo stavljena pod kontrolu. Britanija je proizvodila svoje *surrogate* Elvise Presleya, mlade zabavljače, među kojima nijedan nije imao nikakvog dodira sa jezgrom rok muzike, ali su barem bili uvežbani u osrednjim pokušajima oponašanja kopija. Opasnost od roka je naglo opala, balade i trivijalnosti su se množile, i rok je tiho ustupio mesto novoj i bezbednijoj modi srednje klase: “tradicionalnom” džezu (“Trad” Jazz), oživljenjom njuorleanskom džezu ranih 20-ih.

1956: Skifl

Iako je manjina reagovala nasiljem poput “tedijevaca”, snaga rok muzike je osvojila potlačenu posleratnu britansku omladinu, stimulišući njihove estetske potrebe. Nije slučajno to što je Britanija, kojoj su izvori roka bili strani, preispitala deo tih izvora u oživljenom tradicionalnom njuorleanskom džezu, i još važnije, što je iz ovog pomodarstva gotovo momentalno nastao jedinstveni britanski fenomen – skifl.

Uspon skifla se neistorijski opisuje kao slučajnost. Naime, Ken Coyler, lider tradicionalnog džez benda, u strahu da ne izgubi privrženost publike, dozvolio je svom bendžoisti, Lonnieu Donneganu, solo tačku u okviru celovečernjeg programa čistog tradicionalnog džeza,

u kojoj je ovaj svirao gitaru i pevao kantri bluz pesme (od kojih je većina bila sa ploča crnačkog bluz pevača Huddiea Ledbettera). Tačka je bila izuzetno popularna, i kada je Donnegan napustio Coylera da bi se pridružio Chris Barberu, Barber je zadržao tačku u repertoaru novog benda. Nadalje, jedna od ovih pesama se našla na prvoj Barberovoj ploči a slušaoci radija su je toliko često i uporno tražili da je reizdata kao singl. Singl se direktno popeo na vrh liste Hit parade i tamo se dugo zadržao. Zbog male naknade od Sindikata muzičara za rad na ploči, Donnegan napušta Barberov bend i nastavlja sam – svirajući skifl.

Skifl je preplavio Britaniju, ne toliko kao stvar u kojoj se uživa, već u kojoj se *učestvuje*. Skifl grupe su nicale kao pečurke i kroz njih su mladi ljudi otkrivali korene rok muzike u bluzu i učili kako da sviraju zajedno. Ovo je bio prvi autentični *britanski* pop pokret. Na stranu jednostavnost ove muzike i njeni folk uticaji, u skiflu je bilo ključno to da nisu bile potrebne visoke muzičke veštine, niti finansijska sredstva da bi se svirao. Daska za pranje veša svirana naprstcima kao gitara, kutije za čaj i drške od metle kao bas, kazu ili češalj i papir – ovako su 20-ih siromašni crnci pravili muziku, a sada je skifl postao dopunska muzička škola za britanske tinejdžere. Stvar je u tome što je ova muzika u trenu zvučala dobro, nije zahtevala istraživanje a razvijala je “sluh”. Pozivala je na *imaginaciju* umesto na konvencionalne veštine ili konvencionalne instrumente i svako je mogao da je svira.

Hiljade ga je sviralo.¹ Skifl je brzo prošao, mladi muzičari su dobili električne gitare i nastavili sa stvaranjem muzike. Generacija je pronašla svoj glas i bilo je previše zabavno da bi se zaustavila. Ovo prisvajanje električnih instrumenata predstavlja poslednju etapu u prologu i prvu etapu novog početka.

Šta je bilo progresivno u ovom početku? Dve stvari. Prva je kolektivno i heurističko delovanje tokom formiranja grupe i zajedničkog stvaranja muzike – nove vrste muzike koja se mogla individualno i kolektivno *otkriti*. Druga je jedinstven razvoj novog stila i novih instrumenata.

¹ Procenjuje se da je u jednom momentu bilo čak 3000 skifl klubova, i to samo u Londonu.

1960: Instrumental

Cliff Richard se uvek slavi kao jedan od britanskih *surogata* Elvis Presleya, ali je neuporedivo važnija i uticajnija bila njegova prateća grupa, The Shadows. Utemeljeni u rok muzici² koju su, po običaju, učili iz druge ruke od trgovaca-promotera, slušajući gramofonske ploče, The Shadows su u svoje sviranje uveli instrumentalne plesne melodije koje nisu poticale iz ritam i bluz, ugledajući se na rad Chat Atkinsa i Duane Eddyja iz SAD-a, i na originalno hibridno delo Les Paula, čije je eksperimentalno otkriće električne gitare i procesa snimanja jedno od kamena temeljaca rok muzike. The Shadows su predstavili i usavršili formu koja će imati daleko snažniji uticaj na britansku rok muziku od forme pesme – instrumental.³ Ono što su zapravo radili je to da su svirali popularne teme na električnim instrumentima redukujući ih do apsolutnih osnova: melodiju je svirala solo gitara, prateće akorde je svirala ritam gitara, bas liniju je svirao bas, plus bubnjevi. Takođe, bubanj se nije svirao u džez stilu, već je sviranje bubnjeva u instrumentalima zahtevalo melodičniji pristup, sa mnogo manje sinkopiranja.

Ono što je krucijalno u instrumentalu je da je *zvuk* važniji od melodije. Svaka melodija je mogla da ima svoj “glas”, upotrebom zastavljenih ili prigušenih žica, ehoa, tremolo ručice, ton-filtera, različitih kontakt mikrofona, trzalica, električnih tehnika, kako bi se tihi zvuci načinili glasnim itd. Instrumental je dugo bio *polje* otkrića i pre svega je predstavljao kolektivni amaterski rad. Uostalom, instrumenti su morali da “govore za sebe” i njihov glas je morao da bude otkriven. Ovo je predstavljalo uzbuđenje novootkrivenog polja – *Terra Nova*.

Instrumentalne grupe su nicali iz svake učionice. Sviranje instrumenata je i dalje bilo lako, forma je bila mnogo uzbudljivija u odnosu na skiff, bila je neistražena i zabavna. I svi su se žalili zbog bučnih proba i užasne kakofonične muzike. Ako bi im se posrećilo, bendovi bi dobili priliku da sviraju na svadbama, u omladinskim klubovima ili na bolničkim igrankama.

2 Hank Marvin i Jet Harris dolaze is skiffa. Obojica su bila u grupi The Vipers koja je uživala izvesnu popularnost.

3 The Shadows su još dugo bili *grupa* u Evropi, i njihov zvuk se još uvek može nepogrešivo čuti kod mnogih koji sviraju električnu gitaru na Bliskom istoku i u Africi.

Zadržao sam se na ovome jer mi se čini da je instrumental postavio temelje svemu onome što će nastupiti i što je tipično britansko. Uostalom, ovo je bio tek početak, i ovdje, među britanskom omladinom, pojavili su se muzičari novog tipa. A pop historičari i “eksperti” su ga oduvek pogrešno smatrali nebitnim. Ali, unutrašnja dinamika je bila drugačija. Zahvaljujući instrumentalu u Britaniji se uspostavila hegemonija električne gitare kao glasa rok muzike. Mapirane su mnoge forme koje odgovaraju električnim instrumentima, a tinejdžeri i autodidakti su sa uzbuđenjem snažno usmeravali muziku ka necrničkim i neamaeričkim stilovima.

1963: Ritam i bluz

Dolaskom ranih 60-ih (orijentacije radi, prvi singl Shadowsa je izdat 1960, a The Beatlesa 1963), nekoliko britanskih grupa se sve više okreće propuštenim izvorima muzike: crnačkim ritam i bluz grupama i samom bluzu. Ritam i bluz je postala “*underground*” muzika. Sirova, nesentimentalna i *drugачija*. U to vreme, postojale su tri različite britanske škole: prva je slobodno nastala iz oživljene džez tradicije, specijalizovana i mala, mada veoma uticajna;⁴ druga se kretala oko muzike George Famea i Flamingo kluba, mešajući džez-bluz i zapadno indijsku muziku;⁵ i treća, iako raznolika po formi, posvećena roku i po ugledu na teški, agresivni, posleratni urbani crnački bluz Muddy Watersa, Bo Diddleya, Chuck Berrya, B. B. Kinga itd. Sa ovim se Britanija najviše približila autentičnom rokenrolu. U poređenju sa svim

4 Ovdje su ključne figure Alexis Korner i Cyril Davis. Obojica su postali aktivni tokom sredine 50-ih, koncentrišući se na tadašnji američki bluz koji je trpeo značajne promene. Takođe su svirali u bendu Chris Barbera tokom 60-ih, jer je Barber bio veoma zainteresovan za američku bluz scenu (1957. godine je išao na britansku turneju sa Broonzy, Rossetaom Thorpe, Muddy Watersom, Sonny Terryem i Brownie McGheem). Poput Donnegana, Korner i Davis napuštaju Barbera i osnivaju svoju grupu ohrabreni popularnošću njihove ritam i bluz tačke na kraju Barberovog šoua. Godine 1962. godine otvaraju klub u Ealingu (predgrađe zapadnog Londona, prim. prev.) koji je postao prva kuća britanskog ritam i bluz. Korner i Davis su bili “čistunci”, mada jednim delom otvoreni prema džezu, i nikada nisu prešli u rok, zbog čega ih je vreme pregazilo. Ali pogledajmo ko je sve bio u njihovoj grupi: Jack Bruce, Charlie Wats, Dick Heckstall Smith, Mick Jagger i John Baldry (između ostalih) u postavi koja se stalno menjala. Poput škole, Korner je podučavao generacije mladih bluz muzičara. Neki su se okrenuli rokenrol stilu ritam i bluz (Berry, Diddlej itd.), a drugi džezu. Ali, Korner je uvek ostajao mentor, a nikada nije bio deo rok struje ritma i bluz.

5 Po mom mišljenju, ova forma je isključivo bila vezana za autohtonu crnačku zajednicu u Britaniji, i imala je samo marginalan uticaj na “mejnstrim” mladih beločkih muzičara i njihovu publiku.

komercijalnim formama, ova muzika je bila neurednija, ekspresivnija, rizičnija i bliža džezu. Električna gitara je bila manje melodična, a više solirajuća, poput vriska i krika. Istakle su se nove odlike električne gitare, srodnije glasu, saksofonu i harmonici. Bubnjevi su više vozili, a naročito se sviranje bas bubnja oslobodilo držanja ritma u korist sinkopiranja sa bas gitarom. Svi instrumenti su više improvizovali, vratilo se pevanje, ali sada uz snagu električne gitare ili saksofona, što je bilo uzbudljivo i *posvećeno* nečemu.

Najbitnija grupa ovog pokreta je najverovatnija bila The Yardbirds (tokom prethodnih godina su pravili hit ploče). Sa naglaskom na ekspresivnost, kvalitet i umeće muzičara postali su očigledniji i važniji. Naravno, muziciranje je počelo da se “truje” instrumentalnom muzikom, ali je ta muzika oduvek bila formalna, a ne izražajna. Sada su se pomešali umeće i emocionalan izraz, i iznenada shvatamo da istinsko muziciranje nije samo u izvedbi, već i u izražaju.

Napokon smo počeli da otkrivamo bluz.

Posvećenost u sviranju, sirova, nekomercijalna muzika i ponos na sviračke veštine su zajedničke karakteristike većine ritam i bluz grupa koje su nastajale širom Britanije.⁶ Ali Yardbirds su otišli dalje, pomerajući granice instrumenata koje su koristili. Na koncertima, ali nikada i na pločama⁷, gradili bi uzbuđenje do tačke posle koje se nije moglo nastaviti konvencionalnim sviranjem. Okrenuli su se ka neistraženim zvucima. Zvuk bi se “otrgao kontroli” do te mere da se činilo da nema razlike između “neopisivog” uzbuđenja i haotične buke. Nestali bi i metrični ritam i “note”. Udaranje i trljanje žica, u kombinaciji sa distorzijom pojačala i haotičnim efektom apsolutne glasnoće, kao da su direktno i ekstatički izražavali nešto neopisivo i van dotadašnjeg iskustva. Možda je ovo bio osećaj destruktivnosti i samouništenja – prestajanje biti “izvan” i postajanje “delom” nečeg većeg i zajedničkog. Šta god da je ovome bio uzrok, glasnoća, šok novog, potreba za komunikacijom i snaga “drugih ljudi” su nam otvorili nova vrata. Shvatili smo da je *ovo* stvar muzike.

6 Više o ovom periodu i o interesovanju za umeće i veštinu sviranja videti u mom tekstu: “Skill, Part 2”, Re Records Quarterly, Vol. 2 No. 2 (November Books/Re Records 1987).

7 Mada se odjek ovoga može čuti u numeri “Here ‘tis” sa ploče koncertnog snimka iz 1963, 5 *Live Yardbirds*.

U vreme kada se Rolling Stones pojavljuju kao komercijalni uspeh ritam i bluz, jedan drugi događaj je preusmerio kurs mejnstrima. To je fenomenalan i potpuno nepredvidiv trijumf The Beatlesa.

Dolazeći iz tradicije crnačkog ritam i bluz, ali nefokusirajući se na instrumente koliko na komercijalniju rokenrol formu (uostalom, oni su bili profesionalni muzičari i zarađujući za hleb nisu imali vremena za čistunstvo i borbe), The Beatles su proširili ovu formu na jedinstven britanski način. Kada su pisali svoje pesme (što je samo po sebi progresivni pomak) nisu naprosto oponašali crnačke grupe od kojih su crpeli inspiraciju, već su takođe koristili harmonske i melodične forme koje nisu dolazile iz bluz. Dok su ritam i bluz pesme crnih Amerikanaca često bile teške i cinične, njihove pesme su bile naivne i nedvosmisleno sentimentalne. Ovo im je omogućilo da budu ono što druge grupe nisu mogle – da budu voljeni.

The Beatles je jedna od prvih komercijalnih grupa koja nije odmah postala žrtva slave. Počeli su da osvajaju prostor za sebe, i uspevajući u tome, neizbežno i za druge. Uprkos komercijalnom uspehu, publicitetu, manipulaciji i trivijalnosti, nekako su uspeali da ostanu nezavisni i posvećeni muzičkom progresu, a ne nedoglednom ponavljanju svojih prošlih uspeha. Budući da su bili promoteri, a ne tvorci, The Beatles su uveli mnoge progresivne elemente andergounda u mejnstrim pop. Takođe, kao umešni praktičari, ne toliko u pogledu instrumenata, koliko tehnika snimanja, bili su korisni i inspirativni za sve postojeće grupe, naročito s obzirom na to da su oslobodili i unapredili kompozicioni potencijal studija za snimanje. Mera njihovog jedinstvenog uspeha se ogleda u tome da su među jedinim grupama kod kojih su se, ma koliko kratko, spojili mejnstrim i anderground.

1965: Modovi

Uporedo sa jenjavajućim The Yardbirdsima i sve popularnijim The Beatlesima, još je jedna inovativna grupa počela da stiče publiku u Londonu: The Who. Na stranu njihov Pop-art imidž koji je pratio tadašnju modu “raskalašnog Londona” i bez obzira na njihovo nasilje i inovativne tekstove, The Who su poput The Yardbirds, ali u mnogo većoj meri, počeli da proširuju mogućnosti čiste buke i emocionalnog

izražaja. Sa odvrnutim pojačalima The Who su “otkrili” da *biti* nasilan sa instrumentom znači *zvučati kao* to nasilje. Tako bi Townshend lo-mio gitaru o zvučnik, vrat i žice gitare trljao o stalak za mikrofona, ili bi bacao gitaru na plafon i zid. Zvučni fodbek, kojeg su se do tada plašili i izbegavali kao nešto neprijatno (jer je bio nepoželjan), postao je još jedan raspoloživ muzički zvučni element koji je moguće kontrolisati.⁸ Mogu li da objasnim koliko je ovo bilo važno? Zvučalo je negativno, dekadentno. Bilo je uzbudljivo, oslobađajuće. Činilo se da je van estetike i komoditeta. Trenuci besa i uništenja “skupih” instrumenata, trenuci nebrige o tom uništenju, trenuci žrtve – izgledali su *stvarno*.⁹

Unutar tog besa postojao je čitav novi zvučni svet, kao i dalje proširenje i oslobađanje električne gitare. Ovo je, takođe, bilo veoma progresivno, a nije bilo deo crnačkog nasleđa. Predstavljalo je doprinos vokabularu muzike. Ekspresivan i snažan doprinos. I pripadalo je samo rok muzici, samo nama. U stvari, ovim se prepoznao još jedan uticaj na britanski rok, uticaj savremene evropske “klasične” muzike.¹⁰

Takođe, Pete Townshend je pisao tekstove koji su šokirali roditelje i koji nisu bili o ljubavi, niti kopije bluza. Alain Robbe-Grillet je napisao: “Umetnost se upravo sastoji u preterivanju” a ako je ovo tačno, onda su The Who definitivno bili umetnici na svoj način. Štaviše, The Who su se predstavljali kao umetnici, i možda su prva grupa koja je to otvoreno učinila. Nisu bili pokajnici niti apologete, već ponosni na ono što su radili.

Ostaje još da se kaže da je Keith Moon lansirao bubnjeve na novi nivo izražajnosti, pa je nakon njega sviranje bubnjeva u roku zahtevalo nov i poseban osećaj.

Postoji direktna linija razvoja između The Yardbirds i The Who, a tehnički i ekspresivni razvoj specifično električnih kvaliteta rok instrumenata su njegov značajan deo. I tako dolazimo do 1966. Andergraund i mejnstrim su sve bliži. Godine 1967. pojaviće se novi nivo

8 Naravno, bluz gitaristi su godinama koristi fodbek kako bi proizveli tonove i činili ih da “pevaju”, ali ovo je bio *početni* fodbek, ne fodbek u sebi i za sebe kao “nemuzička” i bolna buka.

9 Ovo rano nasilje ne treba mešati sa besmislenim i lažnim orgijama uveliko “inscenirane” kozmetičke destrukcije koja je kasnije postala obavezna kulminacija nastupa grupa.

10 Sam Townshend je naglašavao uticaje Stokchausena u intervjuu za *International Times*, 1967. Ali, pozicije su se već menjale, i “moderni” kompozitori su se okretali inovacijama i instrumentima roka.

andegraunda koji će nadići prethodni stadijum. Zahvaljujući ovoj novoj formi, razvoj koji smo do sada pratili će doći do potpunog ispunjenja. I ovde počinje pojam i koncept “progresivne” muzike onako kako ga danas razumemo.

1967: Psihodelija

Krajem 1966. dolazi do procvata jake struje revolta mladih iz srednje klase koja se prostirala od bitnika preko demonstranata, da bi sa hipicima postala masovni medijski događaj.

Ovo je oduvek bio intelektualnija struja. Njegovi protagonisti su voleli da se izražavaju rečima. Izbegavali su sve što je “popularno” i “u modi” i ponosili su se što nisu bili žrtve komercijalizacije. Sebe su uvek smatrali progresivnim i uvek su imali jak afinitet prema književnosti. Bitnici su čitali moderne autore i spajali poeziju sa džezom. “Protestni folk” je stavljao naglasak na tekstove i verbalni sadržaj pesama, i iz njega su se izrodili Dylan, Ochs i mnogi drugi koji su u pop žanr uneli potpuno nov element: da može da bude “ozbiljan”, da reči mogu da budu poetične i u skladu sa evropskom književnom tradicijom. Od ovog momenta, u intelektualnom smislu, bilo je legitimno da se koristi pop medijum a da se i dalje bude (u književnom, a ne u muzičkom smislu) “ozbiljan” umetnik.

Nećemo dublje ulaziti u ove pretežno američke razvoje koji svakako nisu imali većeg odjeka u Ujedinjenom Kraljevstvu (iako su njihovi uticaji pronašli svoj put, ispoljivši se u različitim hibridnim formama, od kojih je većina neko vreme bila andergound).

Sa pojavom hipi mode, moći cveća (flower power) i filozofije ljubavi u SAD-u, pojavila se i nova muzika, jednim delom nastala iz ekspanzije folka i Dylanove muzike, a drugim delom iz bluz / popa. Ova muzika je bila uglavnom visoko literarna i u potpunosti bazirana na električnim instrumentima, glasnoći, životu u komuni i slobodnom sviranju na otvorenom pred velikim brojem ljudi. Ovo nije bila muzika besa niti klaustrofobije, već repeticije, invencije, improvizacije i opuštenog hedonizma. Naročito je odgovarala umerenoj klimi i tempu života američke zapadne obale.

Druga odlika ove nove muzike je povezanost sa psihodeličnim drogama. Marihuana je već decenijama bila u upotrebi, uživanje raznovrsnih pilula je bilo karakteristično za većinu britanske muzike modova, ali je LSD bio nov i imao je potpuno drugačiji efekat. Takođe, za razliku od drugih droga, nije bio ilegalan. Njegova se pretnja ili obećanje sastojalo u tome da može da vas promeni. Tako da su se u početku za njega zainteresovali oni koji su hteli da dožive promenu. Tako je bilo u Britaniji. Takođe, LSD je u Britaniji bio neodvojiv od novog progresivnog pokreta – psihodelije.

U psihodeliji, Rembovsko “sistematsko rastrojstvo čula” imalo je centralno, i neko vreme, kretivno mesto u razvoju novog etosa, filozofije i estetike, novog životnog stila i muzike. Iako zastarela, filozofija se pojavila u intrigantnoj formi. Uostalom, lako je osuditi ulično nasilje i vandalizam, ali je to teže sa filozofijom ljubavi. Na kraju krajeva, filozofija ljubavi je duboko poštovano uporište buržoaskog licemerja. Ovo je bio novi vid prkosa usmeren ka roditeljima i autoritetu: preuzeti njihove vodeće religiozne principe i pretiti njihovom primenom.

Uporedo sa pojmom “progresivno” pojavio se i istoznačan pojam “eksperimentalno”. Ovaj pokret je težio novom: novim iskustvima, pogledima, zvukovima. Svetlosni efekti su pratili muziku kao dodatak sveukupnom stimulusu i bombardovanju čula. “Ti” bi prestajao da postojiš, postajući “to” ili “sve”. Pokret je predstavljao grubo, simblično odbacivanje supermarket individualizma, ali mu se konfuzno suprotstavljao vlastiti neobuzdani individualizam hedonizma i nepopravljivi seksizam. Međutim, pokret je imao radikalani i progresivan aspekt, i to je jedino što nas za sada interesuje. Muzika američke zapadne obale je naročito bila neuticajna u Britaniji, da ne kažemo neprikladna. Ali su se životni stil, filozofija i prvenstveno droge raširili među britanskom omladinom kao šumski požar. Svesna i intelektualno prihvatljiva, ali i dalje buntovna pop kultura, konačno je stigla u Britaniju (u SAD-u su već imali “proteste”). Kao demonstranti, nismo hteli samo da srušimo ili izbrišemo “stari” svet, već smo bili spremni da zapnemo i izgradimo novi. Možda je ovo bilo poput snega u pećnici, ali je to ipak bilo optimistično leto 1967.

Odjednom je postalo prihvatljivo da se krše pravila, da se eksperimentiše sa svime što nam je na raspolaganju. Čitava britanska

rok tradicija se usredsredila i stala na svoje noge. Njena jedinstvena istorija ju je vodila u smeru dugogodišnje hegomonije Britanije kao središta “progresivne muzike”.

Linija koju su zacrtali The Yardbirds i The Who se razvila u zre- lu estetiku električne i improvizovane “buke”. Najmarkantniji primer ovog razvoja su rani Pink Floyd (iz vremena Syd Barretta) koji su ko- ristili neobičan džez format: melodiju (ili nešto poput toga) praćenu produženom improvizacijom koja se završavala kratkim ponavljanjem melodije. Improvizacije su manje-više bile “bučne”, sa veoma viso- kom i skoro bolnom piskavom dominantom. Barrett je otvorio novo polje sviranja gitare. Proizvodio je zvuke koje do tada još niko nije čuo, proširujući ih dalje od Townshenda, i pri tom se ne oslanjajući na dramatične efekte, već kontrolišući muzičke efekte “buke” gitare i pojačala. Uveo je potpuno nov raspon sviranja, i što je najvažnije, nadahnut i riskantan pristup izvođenju. Uporedo sa grupom AMM koja nikada nije bila priznata u ovom smislu¹¹, Pink Floyd su uspeš- no stvorili novu formu, jedinstvenu formu za električne instrumente. Barrett je oslobodio električnu gitaru do tačke koja nadmašuje sve što je do tada proizašlo iz roka. Za ovaj esej je važno prisustvo potpunog i vidljivog uticaja ritam i bluz (na primer, pesma “Candy and a Current Bun” sa B strane njihovog prvog singla je poput ritam i bluz pesme “Smokestack Lighting” od Howling Wolfa), The Shadowsa i instru- mentalne muzike (poslušati gitaru u “Astronomy Domine” – kao da je Hank Marvin¹²). *The Shadows, The Yardbirds, The Who, The Pink Floyd; nesalomiva linija autentičnog britanskog razvoja.*

Čitav britanski psihodelični pokret je najpre bio “eksperimentalan”, i ovde nema ničeg poput kalifornijskog hedonizma. U jednom klubu u centralnom Londonu, iznenada se i naizgled niotkuda “pojavilo” mnoštvo zrelih i potpuno originalnih grupa koje su se međusobno razlikovale. Osim Pink Floyd, tu su bili AMM (videti gore), Arthur

11 AMM su nastupali u londonskoj kući “psihodelije”, klubu UFO. Izvodili su električnu, improvizovanu muziku koristeći gitaru, violončelo, preparirani klavir, bubnjeve, različite duvačke instrumente i tranzis- torce, od čega je sve bilo zvučno izmenjeno i elektronski distorzirano. Svirali su GLASNO, ali nisu bili rok grupa, u bilo kom smislu. Član grupe, Cornelius Cardew, bio je Stockhausenov učenik. Drugi su dolazili iz “džeza”. Njihov gitarista, Keith Row, verovatno je bio prvi koji je koristio nekoliko tehnika koje će tek mnogo kasnije biti priznate kao inovacija drugih gitarista. Barret ga je sigurno video u akciji.

12 Numera sa prve ploče Pink Floyd: *Piper at the Gates of Dawn* (EMI SCX 6157, 1967).

Brown, pesnik, plesač i pozorišni izvođač koji je pevao veoma snažnim glasom širokog raspona o vizijama, vatri pakla i opasnostima. Ovde se u pozadini nazire uticaj soul muzike i Screaming Jay Hawkinsa, ali sveobuhvatna teatralnost i originalnost Brownovog izvođenja je bila šokirajuća. Nadalje, tu su The Sam Gopal Dream, *arhetipski* zvuk dugih celovečernjih festivala: duga, improvizovana muzika puna eha, bazirana na indijskim modalitetima i štimovima koje izvode gitara, bas i ozvučene indijske table, The Fairport Convention, The Incredible String Band, izvanredan duo koji je svirao toliko puno instrumenata koliko se samo može zamisliti, uglavnom simultano preplićući improvizovane pasaže umesto akordskih pratnji. Njihove pesme su bile zbunjujući raznolike i nerepetativne, razvijajuće se uglavnom linearno od A do B do C do D, ignorišući konvencionalne ritmove, dodajući i ispuštajući ritam po volji. To je muzika sa toliko puno “prolaznih” nota da narušavaju osnovni tonalitet. Uvek iznenađujuća, veselo inventivna, tekstualno čudesna muzika. Ipak, tek nekolicina ih voli i gotovo nijedan kritičar nije prepoznao njihov značajan doprinos britanskoj progresivnoj muzici,¹³ iako se njihov nepogrešiv uticaj može čuti čak i sada u *Novom talasu* (*New Wave*).

Istovremeno, i sa druge strane rok i bluz, pojavile su se grupe poput Cream, a između je bio Jimi Hendrix, uprkos tome što je naginjao psihodeliji. Striktno govoreći, Hendrix je bio Amerikanac, ali se njegov dolazak u Britaniju poklapa sa razvojem psihodelije. Takođe je bio veliki oslobodilac električne gitare. Ipak, njegovo kulturno poreklo je čisto crnačko i američko, i interesantno je uporediti njegovu tehniku sa Barretovom. Iako je obojicu zanimalo kako da što više prošire potencijal gitare, Hendrix je taj potencijal razvijao na američkom bluzu, a Barrett na Shadowsima, britanskom rok i bluzu i evropskoj “modernoj klasičnoj” muzici.¹⁴ Nalazim da je obojicu najbolje videti kao logične i najnaprednije izraze svojih muzičkih porekla. Ova perspektiva može da rasvetli jedinstveni britanski doprinos vokabularu roka, kao i dublji sadržaj evropske “progresivne” muzike. Razmotri-

13 *The Hangman's Beautiful Daughter* (EUKS 7258), *Liquid Acrobat As Regards The Air* (ILPS 917 2), *Wee Tam And The Big Euge* (K 42021/K 42022).

14 Možda je interesantno primetiti da je pad progresivne muzike delom povezan sa rastom očiglednih “klasičnih” uticaja, ali samo iz devetnaestog, pa čak i osamnaestog veka. Uporedi E.L.P. Genesis, Gentle Giant itd.

mo sledeće pitanje: Zašto se Hendrix (sa razlogom) smatra jednim od najvećih rok gitarista i inovatora u istoriji rok muzike, dok Syd Barrett nije zavređeo više od fusnote, i zašto je poznatiji po svom “imidžu” ili ekscentričnosti, nego po temeljnom doprinosu električnoj gitari (da ne spominjemo njegovo pisanje muzike)? Zahvaljujući svom uticaju, Barret se ipak održao kao jedna od najvažnijih i nauticajnijih figura britanskog roka.

Poslednja grupa iz ere psihodelije koju želim da spomenem je ona koja je možda više od svih drugih postavila standarde za “progresivne” grupe širom Evrope u narednih osam godina, odnosno, odmah posle The Shadows. To su bili Soft Machine.

Tokom 50-ih, Dave Brubeck je uveo “neparne” ritmove (5/4, 7/8, 11/8 itd) kao lični pečat. U to vreme ovo se smatralo novitetom. Tokom 1966. i 1967. mnoge rok grupe su eksperimentisale sa ovom ritmičkom elastičnošću, ali nijedna to nije radila celovitije i efektivnije od Soft Machine. Njihov vodeći instrument su bile električne orgulje svirane u stilu koji je kombinovao uticaje roka, Cecil Taylora i “savremene klasične” muzike, dodajući ubrzo i repetitivne a-ritmove Terry Rileya. Takođe, bas gitari su namenili novu ulogu vodećeg melodičnog instrumenta, transformisanu faz sustejn efektom, kao i bubnjevima. Soft Machine su više bili okrenuti džezu nego rok i bluzu, i više soulu nego popu. Nakon izmene u postavi, njihova muzika, do tada pretežno vokalna, menja se u pretežno instrumentalnu, dodajući kasnije i prednju liniju duvačke sekcije. Nakon nekog vremena su se sveli na poprilično konvencionalnu britansku džez rok grupu, ali njihovo izvorno zaveštanje odjekuje i dan danas. Poput AMM-a, ali dolazeći iz rok muzike, Soft Machine mogu biti uvršteni u svaku kategoriju: bili su prihvaćeni od strane modernog muzičkog establišmenta (bili su prva rok grupa koja je svirala na “promenadnim koncertima” i na “zvaničnim” festivalima moderne muzike), bili su deo psihodelične rok eksplozije, njen središnji deo, i postali su središte nove britanske džez-rok škole.

Od svih grupa koje su proizašle iz psihodeličnog perioda, *rani* Pink Floyd su najverovatnije najvažniji, ali su Soft Machine do sada očigledno najuticajniji.

1968: Pad

Ovaj procvat eksperimentalne muzike je došao i prošao zabrinjavajućom brzinom. Njeno komercijalno krilo ju je produžilo ka popularnosti i statusu hit parada. Na primer, Procol Harum su imali hit broj jedan zahvaljujući sramnom i potpuno neoriginalnom i trivijalnom delu koje se od tada ironično uzima kao reper ("A Whiter Shade of Pale"). U suštini, ovo je najavljivalo kraj jedne ere, poput pesme "The Eve of Destruction" Barry M'guirea koja je obeležila komercijalnu trivijalizaciju protestne pesme. Pojam "progresivno" je takođe preuzela industrija i prikačila ga na čitavu gomilu grupa uključujući The Nice, Jethro Tull i Family. Ali sve je to bilo toliko beznačajno. Tehničko majstorstvo na instrumentu, primena klišeja klasične muzike devetnaestog veka na rok instrumente, simfonijski rok i promišljeni aranžmani su zazuzeli mesto eksperimentu i istraživanju jedinstvenog rok karaktera električnih instrumenata i rok forme. Progresivan talas je presušio u Ujedinjenom Kraljevstvu i prešao na evropski kontinent. Britanska "progresivna" muzika je spala na grupe poput Yes, Genesis, Emerson, Lake, and Palmer i Gentle Giant.

Stigli smo do kritičnog momenta u istoriji progresivne muzike u Britaniji, jer je sa padom psihodelije došlo i do pada čitavog progresivnog elementa britanskog roka. Nit se prekinula i njeni krajevi su nastavljeni negde drugde. Megalomanija, novac i šou biznis će zauzeti celu pozornicu u sledećih osam godina.

Prvi put se desilo da se nijedan progresivni element nije izdvojio iz komercijalizacije izvorno progresivne muzike i da niko nije preuzeo nit i pripojio je nekoj marginalnoj formi koja bi je zauzvrat nastavila. Do tada se održavao kontinuitet inovacije i napretka, uprkos promenama medijatora. Ali ovoga puta se to nije dogodilo. Dolaskom 1968. godine, počelo je propadanje bez izgleda da ga neko spreči.

Istovremeno, u čitavom društvu dolazi do uspona direktne političke akcije, naročito u militantnom sloju britanske omladine. Godina 1968. je bila godina masovnih i nasilnih demonstracija i građanske neposlušnosti: protesta protiv rata u Vijetnamu, aparthejda i nuklearnog naoružanja, sedećih demonstracija (sit in) i okupacija koledža, Univerziteta, naročito umetničkih škola, pojave levičarskih i radikal-

no levičarskih publikacija, novih partija i nedvosmislenih političkih debata. A u Britaniji nije bilo korespondirajućeg muzičkog odgovora, pa čak ni politizacije tekstualne sadržine pesama. Važno je naglasiti da ova tendencija nije bila praćena, niti je našla izraz, u odgovarajućoj politizovanoj muzici. Do tada je svaki značajniji vid omladinskog pokreta, pored drugih amblema, imao i “vlastitu” muziku.

Kako ovo da razumemo?

Gde je bio glas aktivne politike? I gde je nestao talas progresivne muzike prisutan do juče?

I što je najbitnije: Zašto nije došlo do uzajamnog razvoja ovih tendencija?

Odgovornost za ovaj nedostatak ne bi trebalo tražiti u muzičkoj industriji koja je “gušila radikalni glas”, jer radikalnog glasa nije ni bilo. Uostalom, *modna* komponenta “revolucije” se eksploatisala bez ograničenja (*Če Gevara* butici, modeli u vojnim odelima i kombinezonima, poster sa “likovima” Maoa i Marksa i gomila radikalne literature koju su štancale establišmentske izdavačke kuće naslanjajući se na trend “zamena teza”. Mogao bih nastaviti dalje. Bez zadržke.) Siguran sam da ni muzička industrija ne bi imala zadržku prilikom bogaćenja na račun “revolucionarnog” pop komoditeta, da ga je bilo.¹⁵ Činjenica je da ga nije bilo, a pitanje je: Zašto? Da li pop muzika jednostavno nije bila *spособna* da prati ovaj put? Da li nije mogla da se preokrene od željenog izraza do praktične podrške (što bi moglo da znači da njeni predstavnici nisu marili za političke razloge ili su mislili da je muzika “nešto drugo”, nešto paralelno sa svakodnevnim politikom, ali ne i direktno upleteno u nju)? Ili možda nije postojala odgovarajuća publika za politizovanu muziku, kao *muzički* angažovano telo?

Možda je ovo jedna strana odgovora: mnogi najaktivniji pokretači u politici su se identifikovali kroz svoje političke uloge, a ne kroz muziku i modu. Kao nikada pre, veliki broj mladih je udario direktno u političko jezgro svog neslaganja i frustracije i na nju reagovalo politički. Do tada su, u značajnom smislu, muzika i moda uvek delovali kao amortizeri, patvoreno bojno polje između egzistencijalnih i materijalnih problema mladih i direktne akcije usmerene prema izvoru

15 Dovoljno je samo videti tekstualni sadržaj pank muzike kako bi se utvrdio nivo industrijskih skrupula na ovom polju: nije ih ni bilo.

njihovog nezadovoljstva, tako da su problemi identiteta i izraza nezadovoljstva mogli da se fokusiraju na metaforičnu ili simboličnu konstrukciju rešenja u “kontrolisanoj” sferi kulturne razmene.

Psihodelija¹⁶ je kreirala optimizam i izvesnu svest o političkoj prirodi otpora, ali njen program promene koji se fokusirao na “prvenstvenom menjanju sebe” i na neku vrstu nadistorijske i nadpolitičke *volje* je očigledno bio praktično inverzan i taktički apsurdan. Nova generacija (sada ne referiram samo na one politički najosvešćenije) htela je više i odmah. Nakon što se popela uz “merdevine” psihodelije, odgurnula ih je. Takođe, nestalo je i interesovanje za estetiku i imaginarne oblasti. Sa prljavom vodom izbačeno je i dete. Ova velika grupa političkih aktivista se nije interesovala za negovanje muzike koja bi im “značila” ili za koju bi se moglo reći da je deo jezgra njihovog “izražajnog bića”. Muziku su upotrebljavali poput bilo kojih drugih sredstava za smirenje ili stimulans – uzmi piće, popuši cigaretu, slušaj ploču – dakle, konzumeristički.

Ako ovde ne možemo da nađemo izraz, onda ga nećemo naći ni u drugim komponentama političke mase, u čvrstom jezgru dugogodišnjih političkih radnika koji su oduvek bili prisutni (i dalje su prisutni) ali koji su se 1968. odjednom našli usred vibrantnog i militantnog “pokreta”. Mnogi od njih su imali više toga zajedničkog sa bitnicima nego sa drugim omladinskim grupama, puno su čitali, bili su zainteresovani za umetnost, modernu filozofiju, moderan džez i modernu muziku. Bitnici su takođe bili politizovani, uvek su učestvovali u marševima protiv nuklearnog naoružanja i drugim demonstracijama, a njihovi nastavljači su tokom 60-ih formirali neku vrstu vlastite subkulture. Ali ovaj talas zapravo nikada nije imao svoju muziku. Uvek je bio zainteresovan za širok spektar svega što je “avangardno”. Bio je malobrojan i, u postbitničkom vremenu, rasut po celom društvu i bez grupe kao takve. Konačno, bilo je i nastavljača psihodelije i regruta revolucionarne mode.

Za ovu poslednju i najbrojniju grupu muzika *je postojala* i to je bila muzika u povlačenju. Izvore su tražili upravo u vremenu pre ek-

16 Od sada koristim ovu reč kako bi opisao čitav društveni geštalt elemenata koji okružuju ovaj široki pokret, sa ili bez droge, “proširenja svesti” ili jednostavno aktivno i eksperimentalno generalno odnošenje prema životu koji je obeležio progresivnu nit omladinske kulture tokom 1967.

spanzije psihodelije, kao da su hteli ponovo da ispišu istoriju. Vratili su se rokenrolu i ritam i bluzu Rolling Stounsa, i, ako je postojala muzika tadašnjeg vremena, onda je to bila ta. Ona nije bila progresivna i nije nastavila progresivnu tradiciju, već je bila izraz romantične verzije revolucionarnog i polunasilnog osećaja nemira tadašnjeg trenutka. Ukratko, to je bio izraz buržoaske anarhije, a ne svesne političke posvećenosti. Na primer, pesme Rolling Stounsa “Street Fighting Man” i “Sympathy for the Devil” su bile gotovo himne tog vremena: “šokirajuće” i isprazne reči o posvećenosti i savesti, ali suštinski reakcionarne i konformističke. Više nije bilo eksperimentisanja i mentalnog napora. Za razliku od starog rokenrola, novi rokenrol je bio glasniji, grublji i sa manje umešnosti. “Nepretenciozno” i “povratak rokenrolu” su epiteti koji su se koristili da bi opravdali ono što je zapravilo bilo povlačenje, prurušeno u napad čitave generacije britanske omladine. Činjenica je da je establišment pobedio, makar u to vreme. Autentično progresivna muzika ovde nije imala uporišta i bila je istisnuta u podzemlje ili u egzil. Mladi su se priključivali autentičnim radikalistima na ulici, ali to je bio samo gest. Za poštovaoce i učesnike progresivnog toka činilo se da sadašnjost nema *kulturnu* budućnost. Bilo bi interesantno pitati one koji su na kratko bili regrutovani u političkoj zajednici da li su zaista verovali da postoji *politička* budućnost.

1969–1975: Tinjajući plamen

Tokom 70-ih, preživelo je nekoliko grupa koje nisu bile popularne i koje više nisu bile deo pokreta. Pretpostavljam da su one imale neku vrstu uloge “nastavljača”. To su bile grupe poput Egg, Comus i Henry Cow. Sve osim Henry Cow su nestale, čak je i Henry Cow morao da se preseli na evropski kontinent.¹⁷

Takođe je bilo mnogo povratničkih grupa. Ali to su bili kratkotrajni pokušaji da se iskopaju ruševine rokenrola.

¹⁷ Videti Dodatak.

1976: Pank – Novi talas

Novi talas je počeo sa popularnim “pankom” kao odgovor na sveopšti i zatupljujući nivo komercijalnosti, megalomanije i spektakla roka sredinom 70-ih: gomila veoma skupe opreme u blještavim tonovima (upadljiva i prekomerna tehnika). Kao i na saznanje da je belaćka rok muzika u svakom aspektu bila pod potpunom kontrolom industrije i rok štampe.¹⁸

Najpre su se pojavile grupe koje su svirale jednostavan, stari stil rokenrola po pabovima i koledžima, i za koje je važio slogan “povratak rokenrolu”. Pank je bio agresivnija, više stilska i srednjoklasna forma ove reakcije. Uglavnom je nastajao u britanskim umetničkim školama i rok štampa ga je promovisala.¹⁹ Tvrdilo se da ima proletherske korene, ali ih nije imala. Jedina “radnička” forma pank (mada je to bio lumpen) je bila Oi! muzika, muzika mladih iz redova britanskog fašističkog pokreta. Najprogresivniji element pank leži u insistiranju na zabavi, odbijanju pop industrije, diktature novca (skupe opreme) i muzičke veštine, kao i u alternativnim mehanizmima proizvodnje i distribucije i u činjenici da je otvorila put tzv. Novom talasu. Ovo predstavlja interesantnu inverziju fenomena koji sam opisao na početku eseja. Nekada je neposvećena i komercijalna forma roka oslobodila duboko potisnuto nasilje ugnjetavane, ali izuzetno *dobrostojeće* grupe mladih, a sada je ružna i agresivna muzika oslobodila neku vrstu naivne društvene otvorenosti među ignorisanom i sve *siromašnijom* grupom mladih.

Ono što je u Novom talasu inicijalno bilo najprogresivnije je zagovaranje nezavisnosti (retoričke ili deklarativne nezavisnosti) od muzičke industrije, kao i faktička nezavisnost u pojedinim slučajevima. Novi talas je pokazao da nije neophodno da se bude “otkriven” ili da se potpiše ugovor sa izdavačkom kućom, već da je moguć princip

¹⁸ Iako sličan po etosu i formi, britanski pank ne treba mešati sa istoimenom muzikom koja je cvetala SAD-u između 1965. i 1968. (The Kingsmen, Count 5, The Standells, The Seeds, ? and the Mysterians...). Britanski pank je više bio izdanak grupa poput MC5 i političkog pokreta “Partija Belih Pantera” iz Čikaga, 1968.

¹⁹ Naravno, ovo nije bilo ništa novo: Pete Townshend, Ray Davies, Keith Richards, Syd Barrett i John Lennon su samo neki od muzičara koji su dolazili iz sličnih mesta. Umetničke škole su oduvek bile važno i plodno tlo za nove mode. Videti Frith i Horne, *Art into Pop*.

“uradi sam” (DIY). Postojala je zajednica kojoj se pripadalo i iznenađan nalet nezavisnih izdavačkih kuća i distribucijske mreže. Muzičari su bili ohrabreni, naročito novi tip muzičara koji je formirala nova klima, u velikoj meri poput starih skifl grupa, ali su sada grupe raspolagale u velikoj meri sofisticiranijom tehnologijom (iako se više nije zahtevala *muzička umešnost*, a sa sintisajzerima i sekvencerima verovatno još manje). Novi muzičari su bili proizvodi novih instrumenata i nove “otvorene” klime. I takođe, što je možda i značajnije, koristili su magnetofon, i to ne samo kao medijum za snimanje muzike na komercijalne diskove i kasete. Sada je bilo uobičajeno da bendovi snimaju improvizacije i probe i da ih potom slušaju, diskutuju i izdvajaju sekcije ili ideje koje zatim ponovo uvežbavaju ili razrađuju u vidu pesme ili u uobičajene strukture. Takođe, “nasnimljene” trake se sve češće pojavljuju kao integralni deo živih nastupa. Solo umetnici ih koriste kao pratnju, zbog čega je magnetofon, poput sveprisutnih sintisajzera, izvor nerazrešivih problema autorstva za Sindikat muzičara.

Novi talas je otvorio novo vreme otkrića za čitavu generaciju koja se osećala “izopštenom” iz komercijalnog mejnstrima ili ga je odbacivala. Kao i u psihodeliji, jedino pravilo koje je važno je pravilo sve je dozvoljeno. Novi talas nije odlikovao toliko stil, koliko publika. I svako je mogao da svoje delo stavi publici na raspolaganje, kroz jednostavan poduhvat pravljenja ploča i njihove distribucije.

1982: Danas

Završiću sa dve *napomene*: i) tehnologija, a naročito magnetofon, ne *zahteva* kooperativne i kolektivne odnose, inače veoma konstruktivno delotvorne u vreme skifla. Zapravo, uobičajen je solo rad a podstiče ga cirkularan medijum ploča ili kasete; ii) veliki deo kreativnog amaterskog delovanja unutar Novog talasa je zakržljao, jer se u velikoj meri bazirao na snimanju i distribuciji kasete i ploča (roba), kao i zbog suštinski sitničavog buržoaskog stava; i dalje hoće da “se probiju” i jedino vide fetiš, robu, a ne jezgro *komunikacije* imanentno pravljenju muzike. Naravno, muzička industrija i štampa dodatno podstiču i pojačavaju ovu negativnu tendenciju.

Ipak, vrata su otvorena, a kao rezultat nastala su nova dela. Međutim, dok pišem, glavni progresivni sadržaj Novog talasa i dalje ostaje društveno-politički i potencijalan. Gotovo sva popularna *muzika* je potekla od ljudi koje je prihvatio i Novi talas, ali su mu oni muzički prethodili (This Heat, The Residents, Negativland, itd). Međutim, van modne arene i pop štampe, postoji jasan i kontinuiran talas koji nastavlja da razvija i rafiniše muzički jezik u smeru koji su postavile gore pomenute grupe, ali uglavnom van Britanije. Osim vitalnih tragova, *nacionalni* aspekt ovog dela je trenutno nematerijalan i zamenjen osećajem za internacionalnu interesnu zajednicu, a kreće se linijama svetskih avio, morskih, železničkih i drumskih puteva, pronalazeći svoj prvi život u kasetama, pločama, publikacijama i korespondenciji. Istina – u robama, ali zahvaljujući nivou diskursa i kvalitetu komunikacije, možda su ove počele da dobijaju odlike “masovnih proizvoda”.²⁰ U svakom slučaju, klima je nemirna i promenljiva.

Postskriptum: Decembar 1988.

Od vremena pisanja ove skice, nije došlo do značajnih inovacija ili pojave novih inicijativa u Britaniji. Industrija i dalje gomila nekontrolisani profit od reizdanja starih proizvoda u CD formatu, ali je ovaj prosperitet, po svojoj slučajnoj prirodi, osuđen da bude kratkotrajan. Iza svega toga, tokom poslednjih godina, traje dominantna tendencija neizvesnosti i pada prodaje. Rough Trade (izdavačka i distributerska kuća Novog talasa) je izgubila svoju oštricu i trenutno, pored komercijalnih distribucionih mreža, nema onih koje bi poremetile hegemoniju velikih diskografskih kuća (osim malih i nevažnih). Kraha nakon 1967. i dalje traje, iako se deo polja upornim i mukotrpnim radom oporavio i ponovo otkrio, ali bez učešća odgovarajućeg angažovanog “pokreta” podrške, i bez određene linije tehničkog i instrumentalnog razvoja kojoj se stremilo. Čitav proces je zbunjujući zbog prirode mnogih novih tehnologija (sekvencera, sintisajzera, semplova, kompjuterskih bubnjeva, softvera za komponovanje...) koje se suprotstavljaju razvoju izražajnih i kreativnih muzičkih veština. Dok su tokom 50-ih i 60-ih

²⁰ O kvalitetima “masovnih proizvoda” u kontradikciji naspram roba videti u Završnoj reči na str. 167

mladi učili kako da kontrolišu svoje instrumente, sada je čest slučaj da mehanizmi i programi novih instrumenata kontrolišu svirače.²¹

I nezavisni muzičari su takođe imali svoj vrhunac, ali nakon povlačenja plime ostalo je tvrdo jezgro onih koji su posvećeni nezavisnosti kao integralnom delu svog rada. Sada bi ih bilo teško nagovoriti da se upuste u bilo šta što ima veze sa industrijom, čak i kada bi im se ugađalo. Ipak, "progresivna" mreža je i dalje nadnacionalna i široko rasuta, komunicirajući primarno putem slabo rasprostranjenih ploča i traka.

Napomena

Rege i ostala crnačka muzika je već cvetala unutar crnačke zajednice i upravo van komercijalnog polja. Tehnički i kulturno veoma progresivna, bila je povezana sa radikalnom i kulturno veoma samosvesnom grupom. Neke belaačke grupe su flertovale jedno vreme sa zapadno indijanskim muzičkim formama, a neke su preuzele i njihov izgled, puštajući dredove, jedući organsku hranu, služeći se rasta žargonom, pa čak i prihvatajući rastafarijansku filozofiju i životni stil. Ali, naravno, van zajednice koja ih održava, forme su beznačajne i "rešenje" izraza crnačko-britanskog iskustva ne može da bude rešenje belaačko-britanskog iskustva koje je u mnogo čemu drugačije. Mladi belci moraju *zapravo rešiti svoje* specifične probleme. U svakom slučaju, svo breme britanske zapadno indijske kulture leži u teškoći da izrazi svoju različitost i nezavisnost od belaačke kulture. To je kultura ograđene zajednice unutar društva, i iako je nesumnjivo jedna od najprogresivnijih formi u Britaniji, trenutno nije odgovarajuća za diskusiju u ovom eseju.

Dodatak: Lični memoari

Možda će biti interesantno da ovde ukratko skiciram mesto jedne od gorespomenutih grupa, a u kontekstu ove istorije i sledećeg eseja,

21 Ovo je sporna tema. Ovim negativnim aspektom novije tehnologije sam se bavio u dva članka o "veštini" u ReRecord s Quarterly, Vol. 1 No. 3 i Vol. 2 No. 2 (November Books, 1987, 1988). Ali, naravno da se pozitivni aspekti najnovije tehnike ne mogu zanemariti. Jednostavno se još uvek nisu u velikoj meri manifestovali.

kao i način na koji je njena marginalizovana pozicija oblikovala ozbiljne političke analize i odgovor na teškoće na koje je nailazila u potrazi za svojim delom, kao i značaj ovog procesa učenja.

I: Henry Cow

Godine 1978. bio sam u grupi Henry Cow. Bila je to naša deseta godina. Tokom zajedničkog rada morali smo da postavimo sebi mnoga pitanja o tome šta radimo i zašto to radimo. Da bi nastavili morali smo neprestano da donosimo svesne odluke, a ekonomskog podsticaja svakako nije bilo. Da bi se održali, morali smo da razmotrimo šta da radimo, umesto da budemo tek grupa sa kulturnom robom na tržištu. A da bi delali sa sigurnošću, bilo je važno da odredimo svoje mesto, da razvijemo filozofiju muzike koja odbija komercijalno, i da pokušamo da razvijemo društvene vrednosti, kao i izražajne i estetske kvalitete inherentne formi rok muzike. Jer, bili smo sigurni u sledeće: da *sama* forma ima izrazit sadržaj i da je taj sadržaj u osnovi uspešnosti površne (komercijalne) eksploatacije forme. Želeli smo da otkrijemo ovo jezgro i da ga oslobodimo.

Naravno, u to vreme naše delovanje nismo razumeli baš na ovaj način. Naša filozofija se razvijala sporo i očitovala se tek kroz odgovore na konkretne probleme na koje smo nailazili tokom svakodnevnog rada. Počeli smo sa čisto empirijske i spontane pozicije: hteli smo da sviramo beskompromisnu, izazovnu muziku, muziku koja će podsticati ljude na mišljenje i kritiku i na nezadovoljstvo prema onome što smo smatrali ispraznim proizvodima muzičke industrije. U stvari, samo naše delo je bilo kritično, uzimajući praktičnu formu u pokušaju da izgradimo alternativu. Osećali smo da ako bi publici ponudili nešto "realnije", iskrenije i komunikativnije, mogli bismo ih podstaći da posumnjaju, a onda bi zahtevali i očekivali više iskrenosti i napravili otklon od industrije. U ovome je bilo neke vrste arogancije i radoznale naivnosti, ali nije bilo neiskrenosti. Verovali smo u moć muzike da rasvetli, podučava i da kritikuje. Verovali smo da muzika treba da estetizuje percepciju. Što se tiče zadovoljstva, tu smo se slagali sa Sokratom – da učenje pruža najveće zadovoljstvo.

Verovali smo da je sve ono što smo radili ništa više od prenošenja onoga što smo već naučili. Osetili smo da ne možemo da čutimo nakon onih koji su nas inspirisali i promenili: John Coltrane, Edgard Varese, Captain Beefheart, Arnold Schoenberg, Eisler, Weill and Brecht, Sun Ra, Charles Mingus, Syd Barrett i mnogi drugi koji su nam pokazali da postoji drugačiji način, način da se može biti “izvan” a i dalje razumljiv, kao što su to i oni bili. Osetili smo obavezu da nastavimo sa ovim radom.

Kao što sam već rekao, u početku je naš pristup bio empirijski. Radili smo samo one stvari koje smo smatrali “ispravnim” i svirali smo muziku koju smo smatrali “dobrom”. Nismo imali potrebu, niti smo pokušavali da se previše udubljujemo u to kako smo došli do ovih vrednosnih sudova. Ali, kako smo se suočavali sa konkretnim problemima u radu, van monopola muzičke industrije i svirajući za ljude, bili smo primorani da postavimo dublja pitanja i da postanemo osvešćeni i radikalni u našem radu. Za sve muzičare u našoj poziciji, ovo je bilo, i još uvek jeste, prvenstveno pitanje *opstanka*. Grupa se ili suočava sa osnovnim problemima ili se neko vreme slepo bori, dok se ne raspadne ili postane cinična, a ako može, krene komercijalnim putem. Henry Cow je izabrao suočavanje.

U suštini, tokom naše rane karijere morali smo da donesemo političke odluke koje su se ticale organizacije grupe i njenog odnosa prema komercijalnim strukturama. Ovo se neizbežno odrazilo i na naše muzičko delo. U međuvremenu smo morali da postanemo samodovoljniji i samopouzdaniji. To je bila navika koju smo zadržali do danas. Oslobodili smo se agencija i menadžera, i prestali smo da očekujemo da nas muzička štampa i kritika prihvate. Prestali smo da pokušavamo da se prodamo muzičkom establišmentu. Bilo je neizbežno da ovo preraste u neujednačeno razvijeno prepoznavanje političke dimenzije onoga što smo radili, što se i dogodilo, do tačke u kojoj je politička sadržina naše muzike, kao i naše egzistencije, postala pozitivan predmet našeg rada.

Kada se ovako postave stvari, sve deluje veoma racionalno i uređeno. Naravno, istina je da smo kao muzičari uglavnom radili na muzici. Ostalo su bile stvari koje smo morali da radimo kako bi smo zaštitili muziku: organizovanje koncerata, turneje, kasnije i pravljenje ploča,

rad na distribuciji, nabavka i održavanje opreme, ozvučenja, kombija, kamp prikolica i svega ostalog. Ali, prvo i osnovno, hteli smo da sviramo. Grupu je održao sam rad, inače potpuno nekompatibilnih ljudi. Dakle, ono što mogu da nazovem našom političkom svešču, a što se očigledno odrazilo na našu muziku kasnije, polako i bolno se gradilo iz nužnosti, i ne bez mnogih i gorkih protivrečnosti.

Lično, verujem da je naš neuspeh u suočavanju sa nekim od dubokih problema ili u izgradnji dubljih veza sa onima koji su radili na istom polju kao i mi, bio značajan faktor raspada grupe. Možda je ovo istorijski problem, a svakako su isti neuspesi sabotirali i druge grupe. Lekcija koju moramo da naučimo je da ako kao "autsajderi" nemamo druge osnove iz koje gradimo osim naše vere, onda gradimo kuću od peska. Samosvesna kooperacija sa jasnim ciljem je nezamenjiva za uspešnu budućnost bilo koje opozicije. Ovoga nismo bili svesni i Henry Cow je pokušao da inicira jednu takvu formalnu kooperativu 1978. To je bio R.I.O.

II: R.I.O. – Rock in Opposition

Od 1974. godine Henry Cow je sve više vremena provodio izvan Britanije. U stvari, budući virtuelni izgnanici iz vlastite zemlje, živeli smo manje-više na evropskom kontinentu i imali turneje u svim zemljama Zapadne Evrope. Tamo smo upoznali i živeli sa ljudima poput nas i počeli smo da razumemo različite probleme i brige različitih kultura, kao i drugačije uloge muzike u svakoj od njih. Ovo nam je otvorilo čitav prosvetljujući niz perspektiva. Možda je najvažnije bilo to što smo naučili da vidimo ono što je nama bilo nevidljivo: koliko je britanski i američki šovinizam duboko ukorenjen u rok muzici. Uvideli smo da je mnogim mladim progresivnim muzičarima iz Evrope hegemonija Engleske i Amerike bila prvi neprijatelj, i da je za njih bilo neophodno da se u komercijalnom i kulturnom smislu najpre oslobode ove dominacije, da bi mogli da razviju izražajni potencijal novih instrumenata koji su im bili na raspolaganju.

Bilo je pomalo šokantno videti da većina švedskih, francuskih i nemačkih grupa peva na engleskom i imitira američke rok klišeje,

toliko strane njihovim muzičkim tradicijama. Ali naravno, ovo je bio jedini način da se dobije posao. Smatralo se čak da su domaće grupe inferiornije i da nisu “izvorna stvar”. Ako biznis (i do izvesne mere potrošači) nisu mogli da dođu do autentične stvari, onda su bile poželjne barem verne kopije. Pop je bio poput koka-kole i džinsa: njegova autentičnost je bila bitan deo njegove vrednosti kao robe.

U to vreme, najinteresantnije i najprogresivnije grupe u Evropi nisu bile one koje su imitirale američke i engleske grupe. No, potpuno suprotno, jer prvi zadatak sa kojim se suočavao evropski rok, a koji je bio više politički nego estetski, bilo je oslobođenje od kolonijalizovanog statusa evropske omladinske kulture.

Postojale su dve važne struje ove oponirajuće muzike. Prvo, postojale su grupe koje su pevale na svom jeziku. Zahvaljujući ovome, tekstovi su bili uglavnom otvoreno politički. Drugo, neke grupe su počele svesno da koriste neameričke muzičke izvore, naročito narodnu folk muziku i druge popularne narodne forme. Neke su prilagodile vokabular i strukturu evropske “klasične” ili “umetničke” muzike. Na primer, Magma sa jasnim i razvijenim uticajima Orffa i Stravinskyog; kao i Univers Zero, Art Zoyd i Henry Cow.

Obe struje, lingvistička i formalna, imale su izvesnu podršku u matičnim zemljama, ali nijedna nije uspela da dostigne status američkih i britanskih proizvoda koji su iza sebe imali čitavu industriju i medije, da ne spominjemo njihovu “autentičnost”. Shodno ovome, novi “nacionalizmi” su inicijalno ograničili, a ne proširili internacionalno polje evropskih grupa. Ipak, ispod ovih nacionalnih razlika, prostirala se dublja uzajamnost, bazirana na ekspresivnoj i estetskoj moći novih medija i novih proizvodnih sredstava. Kao i kod nove publike koja je prepoznavši rok muziku kao *svoju*, razumela njen jezik. Ova uzajamnost je osnova za saradnju. Ona je bila i još uvek jeste, osnova “Rock in Opposition”, kao specifičnog pokreta i, posmatrano šire, kao društveno-kulturne tendencije.

Henry Cow je bila britanska grupa i zbog toga su nas “uzimali za ozbiljno”. Naša *nacionalnost* nam je omogućila pristup čitavoj Zapadnoj Evropi. Tako smo se našli u jedinstvenoj situaciji jer smo jedini bili u mogućnosti da se slobodno krećemo i upoznajemo sve male i

nezavisne mreže u svim tim zemljama. Ubrzo smo shvatili da su se na kontinentu, a ne u Britaniji, događale najzanimljivije promene.

Iako muzički raznovrsne, evropske grupe su imale dve zajedničke stvari. Prvo, svoju nezavisnost i nekompromisan otpor spram rok "biznisa". Drugo, odlučnost da nastave sa radom, uprkos neza interesovanosti komercijalnih rok krugova. Na ovim grupama, kao i na njihovoj publici, bilo je da naprave svoje krugove, da proizvode svoje ploče i distribuiraju ih, što su i uradili. Sve grupe su delile istu evolutivnu istoriju: *opstanak je zahtevao nezavisnost a nezavisnost je rađala svesnost i odlučnost*. Sve su išle istim putem: od *nemogućnosti* da se takmiče na tržištu do toga da to i ne *žele*.²²

Henry Cow je 1978. godine pozvao u London četiri grupe iz Italije, Švedske, Francuske i Belgije. Organizovali smo festival pod nazivom "Rock in Opposition" ("Rok u opoziciji", prim.prev.), kao i pojedinačne koncerte svakoj grupi u drugim gradovima. (Budući da smo usvojili ovaj naziv, najpre smo morali da se složimo oko toga šta je rok koji je u opoziciji. Naše zaključke možete da pročitate u napomeni ovog dodatka.) U to vreme, RIO je bio samo naziv, i tek nakon festivala grupe su se sastale i formirale stalnu organizaciju. Ubrzo smo se ponovo sastali u Švajcarskoj da bi razmotrili sledeće korake i ciljeve. Koraci su uključivali organizovanje festivala u Italiji, Francuskoj i Švedskoj, kao i organizovanje zajedničkih turneja. Međutim, iako su ciljevi bili organizaciono koherentni, u analitičkom i filozofskom smislu su ostali nejasni i fundamentalno sporni. Ove teorijske teškoće nikada nismo razjasnili, niti smo mogli da postignemo politički dogovor. Ipak, složili smo se oko toga da želimo da organizujemo festival i turneje, da distribuiramo ploče, kao i oko drugih praktičnih stvari. Ovaj rad se i dalje nastavio, iako RIO kao formalna organizacija više ne postoji.

Procenjajući trenutnu situaciju, iako RIO više nije aktivan, jasno je da je on kao kultuni fenomen osnažen na način koji nije moguće izmeriti. Uostalom, budući da je ova određena "alternativa" postala svesna sebe, nikakva lobotomija više ne može da je opovrgne. Danas, širom Zapadne Evrope, grupe istomišljenika su primorane da grade

22 Ima onih koji će čitajući ovo uvideti izvesnu vrstu idealizacije i lepih želja, ali, u suštini, dok čitam sada ovaj pasus opreznijim i nepoverljivijim oka, i dalje verujem da je istinit, a svakako to potvrđuje i kasnije delo skoro svih uključenih u R.I.O.

neformalne, ali aktivne i rastuće mreže međusobne podrške, kako zbog pritisaka komercijalne kulture, tako i zbog zajedničkog interesa. Čini se neizbežnim da će na ovom tlu, pre ili kasnije, nastati druga, svesnija i koordisanija organizacija koja će ovu poddelu jače naglasiti. Konačno, snaga ove alternative je snaga istorije: pitanja na koja se moraju dati odgovori su ona koja se *moraju* postaviti i koja je samo čine jačom, vodeći je do fundamentalnijih pitanja, a zatim i od strateške odbrane do strateške inicijative. Meni se makar tako čini.

Napomena

Na prvom sastanku održanom u Kirhbergu R.I.O. članice su se složile da rok odlikuju sledeće stvari:

1. Naročit angažman oko modernih komunikativnih tehnologija: električnih instrumenata i amplifikacije, studija, snimanja i trake, masovne proizvodnje itd.
2. Kolektivni procesi u muzici, u smislu grupnog rada i u smislu da nam snimanje i sviranje po sluhu omogućava da napustimo partituru kao autoritativnu verziju dela, kako bi ljudi neprestano mogli ponovo da stvaraju muziku drugih.
3. Nizak kulturni i umetnički status koji oslobađa rok od istorijskih konotacija i očekivanja “estetskog” doživljaja, omogućavajući upotrebu resursa koje se ne smatraju “muzičkim”.
4. Specifičan istorijski “smisao” i poreklo u muzici potlačenih ljudi koja je univerzalizovana i prisvojena za masovnu publiku.



Diskografija sa komentarima

Ovo je veoma ograničena diskografija za one koji žele da čuju njen deo ili da istraže neka od goreopisanih dela i da ukažu na spomenute oblasti. Često sam morao da navedem samo jedan album grupe koja ima više izdanja, a koja su sva različita. Mnoge nisam ni spomenuo. Takođe sam se fokusirao na one manje poznate (osim u poslednjoj kategoriji u koju sam uključio one nezamenjive).

RIO grupe:

Samla Mammanna: *Shlagens Mystick / For Aldre Nybebymare*. Švedska grupa. Folk uticaji. Jedna od najboljih snimljenih rok improvizacija i napredan rad u studiju. Dupla ploča pokriva mnoge terene.

Univers Zero: *Ceux du Dehors*. Belgijska grupa. Violina, viola, bubnjevi, fagot, oboa, klavijature, bas. Snažna kompozicija. Kompleksno, evropski klasični uticaji. Velika snaga i disciplina.

Art Zoyd: *Generation Sans Futur*. Francuska grupa. "Kamerna" formacija, i uticaji slični kao kod Univers Zero. Violina, viola, čelo, violončelo, truba, klavijature, gitara, bas.

Stormy Six: *Al Volo*. Italijanska grupa. Pesme u stilu kancone / savremene muzike /roka. Jednostavne i sofisticirane sa liričnom i ekspresivnom snagom.

Henry Cow: *Unrest*. Britanska grupa. Kreće se između kompozicije i slobodne improvizacije. Čujni su bledeći džez uticaji. Drugu stranu čine studijske kompozicije.

Art Bears: *Winter Songs / The World as it is Today*. Takođe iz Britanije, bivši Henry Cow. Kratki formati pesme, fokus na rad u studiju, gradnja oko teksta.

Aqsak Maboul: *Un Peu de l'ame des bandits*. Belgijska grupa. Mnogo horni i električno violončelo. Kompleksno napisani delovi, veoma otvoreni improvizovani delovi i studijske kompozicije.

Etron Fou Leloublan: *Les Poumons Gonfles*. Francuska grupa. Duge pesme u tradiciji šansone, ali veoma prilagođeno, izvanredno sviranje bubnjeva, dobri aranžmani i rad u studiju. Divlje, kako tekstualno, tako i muzički.

Druge evropske grupe iz manje-više istog perioda:

Magma: *Mekanik Kommandoh Destruktiv*. Francuska grupa od krucijalne važnosti. Jaki uticaju Stravinskyog i Orffa, izmišljen originalan jezik, jedinstveno horsko pevanje u roku, esencijalno. Uticala na generaciju evropskih grupa uključujući Univers Zero i Art Zoyd.

Albert Marcoeur: *Albert Marcoeur*. Takođe iz Francuske. Pesme. Izuzetno idiosinkrazijsko, izuzetno širok raspon orkestracije, prvoklasni aranžmani, puno ideja.

ZNR: *Barricades 3*. Takođe Francuzi. Jednostavno, jaki uticaji Satiea, svedeno na minimalne esencije. Retka atmosfera i autentično bizarno.

Feliu y Joan Albert: *Feliu y Joan Albert*. Španci. Akustična gitara, električne i akustične klavijature, flauta, malo basa i bubnjeva. Jak nacionalni karakter, duga, komponovana dela sa improvizovanim sekcijama, odlični aranžmani, lep izraz i artikulacija.

Musica Urbana: *Musica Urbana*. Takođe Španci. Više poput grupe, više džez uticaja, bas i bubnjevi su svuda.

Goebbels and Harth: *Indianer für Morgen*. Nemci. Eksperimentalna upotreba modernih muzičkih sredstava i džez instrumenata na izuzetno inventivan način. Nekoliko pesama. Studijski rad.

Kraldjursanstalten: *Nu ardet Allvar*. Brz i furiozan filigran, izrađena i protegnuta rok tradicija.

Unrest, Work and Play: *In-forms*. Inteligentni i energični “kućni snimci”. Muzički sofisticirano, lirično “politično”.

Studijska dela:

The Residents: *Third Reich 'N Roll*. Amerikanci, esencijalan primer. Nikada nisu bili više od studijskog benda. Vlastiti studio. Sve studijski komponovano. Takođe, ova ploča ima provokativni *sadržaj*: dekonstruiše, cepa pop muziku, i rekonstruiše je. Duboko stimulišuće delo. Govori više od reči o trenutnom stanju “popularne muzike”.

Faust: *Faust*. Nemačka grupa. Poput Magma, izuzetno uticajna. Studijski rad, upotreba svega raspoloživog. Još uvek neprevaziđena na svom polju.

L. Voag: *The Way Out*. Britanci. Grupa rođena u studiju, koristi sve raspoložive tehnike, naročito mikser na neuobičajen način. Prisutne konkretne tehnike.

Mnemonists: *Horde*. Američka grupa. Elektro-akustično sa druge strane ograde; gusto i oprezno.

This Heat: *Deceit*. Britanci. Pesme. Moćno i esencijalno. Izuzetno sofisticirana upotreba tehnika snimanja i fokus na detaljima. Snažan liričan sadržaj. Veoma bitan primer.

Art Bears: *Winter Song / The World As It Is Today*.

Heiner Goebbels: *Berlin Q-Damm*. Singlica. Zaslužuje posebnu pažnju zbog tehnike koja je korišćena. Stvoreno u studiju na osnovu dokumentarnog snimka incidenta na demonstracijama. Uvećava sadržaj i značaj događaja čineći ekstremno snažnu i uznemirujuću muziku. (Uvršteno na *Recommended Records Sampler*).

Cassiber: *Beauty and The Beast*. Primer "improvizovane kompozicije": improvizacije (sa prethodno napisanim tekstovima) koje teže ka čvrstoj strukturi i izbrušene u "kompozicije" kroz miks i studijski rad.

Thinking Plague: *In This Life*. Pesme, izuzetno uzbudljive, organizovane kao savremena muzika, inventivna upotreba studija.

Haniwa Chan: *Kanishabali*. Japanska ploča koja kombinuje stanje studijske tehnologije i tehnike, eklektične i kulturno-iskrivljenje forme, humor, instrumentalnu virtuoznost, "folk" veštine.

John Oswald: *Plunderphonic* (EP ili CD). Priručnik za obradu i rekonstruktivne tehnike. CD nasilno povučen i uništen.

Dodatak:

Lindsay Cooper: *Rags*. Komponovana muzika, ima i pesama, sve bazirano na radnim uslovima viktorijanske tekstilne industrije. Muzički i tekstualno oštro.

Pere Ubu: *The Art of Walking*. Amerikanci. Muzika i tekstovi izuzetno visokog standarda. Mnogo studijskog rada. Potpuno van centra.

Christian Vander: *Tristan and Isolde*. Vodeća sila francuske grupe Magma. Isti ali svedeni uticaji.

Robert Wyatt: *Rock Bottom*. Britanac. Duge pesme. Reči i muzika visokog standarda. Popriličan rad u studiju. Zanimljive kompozicione tehnike.

Captain Beefheart: *Trout Mask Replica*. Apsolutno nezamenljivo u pogledu na reči i muziku. Jedan od najboljih proizvoda forme.

Mothers of Invention: *Absolutely Free*. Opet nezamenljivo. Skoro sve tehnike koje odlikuju “progresivni rok” su ovde uvedene i upotrebljene. Veoma snažan liričan sadržaj.

Soft Machine: *2nd*. Klasična objava čitavog vokabulara novog i duboko uticajnog komponovanja i sviračkih tehnika.

Pink Floyd: *Piper at the Gates of Dawn*. Samo delimičan pogled na jedan aspekt njihovog dela, ali dovoljan da se vidi koliko su bili revolucionarni.

Van Dyke Parks: *Song Cycle*. Margina roka, ali ne i kompozicije (mada su blizu), aranžmani i tekstualne ideje su jedinstveni i edukativni. Kasnija ploča “Jump” je takođe čudesna.

Nico: *Marble Index*. Pesme sa izvanrednim aranžmanima. Uticajna ploča u svoje vreme.

Fred Frith: *Guitar Solos I*. Solo rad britanskog gitariste koje otvorilo novo polje električne gitare.

The Recommended Records Sampler. Dva sata muzike mnogih ovde pomenutih grupa.

AMM: *AMMMUSIC*. Esencijalno “noise” muzičko izdanje iz 1966.

RêR Quarterly: LP koji izlazi dva-tri puta godišnje i magazin velikog formata koji ide u korak sa najnovijim relevantnim radovima i člancima o tehnikama i teoriji popularne (i savremene) muzičke produkcije. Urednik: Chris Cutler.

Negativland: *Escape from Noise*.

Roberto Musci / Giovanni Venosta: *Messages / Portraits*. CD, dokumentarac, etno snimci, trake, kompozicija i aktualno izvođenje kombinovani na jedinstven način.

Ako imate poteškoća da nabavite neki od ovih albuma, trebalo bi da su dostupni kroz RêR Megacorp Distribution koji takođe raspolaže katalogom drugih sličnih ploča. RêR je deo kontinuirane baštine RIO.
www.rermegacorp.com



*Ovaj esej je prvobitno napisan po narudžbi
za "Musik und Gesellschaft".*

“Progresivna” muzika, “progresivna” politika?



1. DEO: Teorijski

U ovom tekstu bih voleo da podvučem razliku između *upotrebe* muzike za političke ciljeve i njene progresivne politizacije.

U prvu kategoriju spada izvikano “levičarsko” pravilo po kojem bi politički posvećeni muzičari trebalo da koriste “popularne” melodije i forme koje će nositi “progresivni” politički tekst, što je analitički preduslov po kom se muzika i tekst mogu tretirati kao dva potpuno različita diskursa. Što se političke sadržine tiče, tekst se smatra važnijim (budući da je prenosi, tekst i *jeste* poruka), dok se muzika pojavljuje kao prikladno i korisno sredstvo za prenošenje poruke, suštinski *data* kao sredstvo. Takođe, muzika se koristi kao instrument, specijalno odabran zbog svoje lake svarljivosti i bezopasne familijarnosti, drugim rečima, zbog svoje “popularnosti”, gde “popularno” ima komercijalno ili sociološko značenje (što se u prvom slučaju meri prodajom, a u drugom po afektivnoj autentičnosti). Folk muzika bi trebalo da potpadne pod ovu drugu kategoriju, a rok i pop pod prvu. Dok je folk muzika, iz očigledno ideoloških razloga, oduvek bila prihvatljiva levici, tek su od nedavno oni hrabriji počeli da brane rok i pop kroz proces spajanja komercijalnog i sociološkog “popularnog”, tretirajući rok kao neku vrstu savremenog folka. Ovo je kompleksan argument, i smatram da sadrži suptilnu istinu, ali kada se sretne na političkoj levici, onda je samo konfuzan i, usudio bih se reći, lažan. Da bi razjasnili ovo pitanje, najpre moramo napraviti razliku između kulturne analize, političke dogme i pragmatičnog oportunitizma.

Hteo bih da postavim najnegativniji i najironičniji slučaj.

U strukturi: popularna muzika, progresivni tekst – koja je uloga muzike? Zar ona ovde nema ulogu “slatke pilule”? Zar ne formira paket podesan za ideološka obećanja? Zar ne bismo u tvrdnji “ono što je popularno *mora* biti od ljudi” mogli da prepoznamo empirijski oportunitizam, zagovaranje principa hipnotišuće uslovljenosti gde je muzika repetativna, familijarna, očekivana i dobija ulogu zavodljivog objekta ili umirujuće mantre, a čija je uloga da zbuni kritičan, svestan um, dok tekst ima ulogu doktora, šapčući ispravna osećanja, utvrđujući ispravno mišljenje i nežno oblikujući dušu?

Ne tvrdim da bi ovakva oportunistička strategija morala da funkcioniše, pa čak ni da njeni zagovornici razumeju svoje predloge na ovakav način. Samo pokušavam da identifikujem osnovni princip, a ako sam u pravu oko ovog principa, onda su kulturne i ideološke pretpostavke koje sadrži u direktnoj protivrečnosti sa postavljenim ciljevima, jer su ciljevi egalitarni i demokratični, a pretpostavke su konzumerističke, patrijahalne i autoritativne. I što je još gore, pretpostavke podupiru strategiju koja se oslanja na kontinuiranu pasivnost i fleksibilnost mase i minimizovanje kritičke svesti unutar nje. Zar progresivna kultura ne zahteva upravo maksimum kritičke svesti? Ono što govorim je da ukoliko ne možemo da odbranimo one kvalitete *muzike* koji pozivaju na oprez i angažman ili da makar *oponiramo* onim njenim negativnim aspektima koji su gore istaknuti (zavodljiv objekat, umirujuća mantra), onda se čini da imamo posla sa programom, ali ne u smislu društvene samoizgradnje, već propagande, i želim da podvučem najjaču moguću razliku između ove dve stvari.

Kako da odredimo muziku? Koje kriterijume možemo da upotrebimo?

Forma i sadržaj

U diskusijama o svrshodnim formama za progresivne sadržaje, često se upotrebljava pojam “kultura” pri čemu se uglavnom pojavljuje kao sinonim za “stil”, kao kutija u kojoj se dešavaju izvesne ljudske razmene. Ove razmene mogu biti različite u različitim društvima, ali je kutija uvek ista. Po ovom modelu, stvari mogu biti ili izvađene iz kutije ili stavljene u nju. Budući da različiti sadržaji uvek zauzimaju isto mesto, možemo da ih uporedimo, makar u nekom smislu, kao *slične*. Ali ako sadržaji i *odnosi* čine celinu, ako nema kutije i ako je kultura samo matriks odnosa, kvalitet, onda ne može da dođe do slobodnog transfera između različitih kultura, i, uprkos tome što stvari mogu delovati analogne, one nisu zbog toga nužno i slične. Prema tome: nismo narod i nemamo folk kulturu. Zato kada proučavamo folk kulture, moramo biti veoma oprezni da naše opservacije o drugim kulturama ne prenosimo nasumično u razmatranje naše kulture. Ovo je ključna tačka. Naša je kultura zasićena robama. Njena dela i

proizvode odlikuje otuđenje koje je intrinzično robnoj formi. Analiza koja ovo ne uzima u obzir neće moći da uradi ništa više od borbe sa spoljnim formama i pojavama. Govoriti o zapadnoj kulturi bez robnog otuđenja bilo bi kao kada bi pokušali da objasnimo putanju planete bez obzira na gravitaciono privlačenje Sunca. Ovo otuđenje prožima sve kulturne razmene: utiče na atomizovanje svakog njenog aspekta i elementa, “značenja” čini *opcionim*, a njen ideološki efekt je, iako nevidljiv, devastirajući. Na primer, umesto aktivnog kritičkog angažmana, robe podstiču potrošače na pasivnu apsorpciju čitave i nesvarene “kvante” informacija, stavova i vrednosti – dokle god su prihvatljivo upakovane – da bi ih poštrošači kasnije povratili kao celovite i nesvarene. Deluje da su to njihove informacije, stavovi i vrednosti, proizvodi njihove evaluacije i promišljanja, a u stvari su neka vrsta robne razmene. Naravno, ovakav nekritičan proces može da funkcioniše samo kada učvršćuje i elaborira ono što je već postavljeno. “Kvanti” koji se “ne uklapaju” biće odbačeni ili naprosto eliminisani. Ovakvo otuđenje izraženo “raspodelom kvanta” kao neka vrsta surogat komunikacije je duboka komponenta svih evropskih kultura. Pokušaj da se “upotrebi” ovo otuđenje kroz eventualno ubacivanje progresivnih tekstova naprosto neće biti delotvorno, jer nisu tekstovi ti koji u takvim razmenama podstiču. U stvari, podsticaj će biti u *sadržaju poznate muzičke forme*. Ali, šta to znači? Šta je ovaj sadržaj? Šta on podstiče?

Da bi se odgovorilo na ova pitanja preduslov je da napustimo metafizički dualitet sadržaj i forma, gde je forma jednaka muzici, a sadržaj tekstu, i da zauzmemo dijalektičko gledište, prepoznajući da tzv. forma (muzika) ima svoju imanentnu sadržinu i da tzv. sadržaj (tekst) ima svoju imanentnu formu. Ako su sadržaj forme (sadržaj muzike) i forma sadržaja (forma teksta) u protivrečnosti ili ako je sadržaj forme u protivrečnosti sa pojavnom sadržinom, ili čak ako se forma sadržaja sudara sa pojavnom formom, onda “smisao” koji celina izražava mora da reflektuje ovu protivrečnost i on može biti shvaćen i analiziran samo s obzirom na nju. Drugim rečima, nije dobro slepo upućivati na tekst i tvrditi da je tekst sam sadržaj ili smisao, a pri tom ignorisati manifestni sadržaj ostalog (muzike, konteksta, pakovanja itd.). To da je sadržaj ostatka neverbalan ne služi kao odbrana.

Ipak, čini se da ovo upućivanje na tekst dominira u skoro svim levičarskim kulturnim debatama.

Biću konkretniji.

Robno popularno

Uzmimo, na primer, komercijalnu popularnu muziku, naročito američki stil popa ili roka, i radijsku muziku centriranu oko “Tin Pan Alleya” koja manje-više pokriva sve tipove koji se zasnivaju na prodaji. Šta je sadržina ovih komercijalnih formi? Svakako su pune konzumerističkih vrednosti, uostalom, one su njihovi rafinisani proizvodi. Pružaju lako zadovoljstvo, prodaju slike uspeha, moći, novca, romanse, sigurnosti, učvršćuju norme tržišnih odnosa, polnih uloga, potrošnje i veličaju bogatstvo i raskalašnost. Zahvaljujući svojoj prirodi, uglavnom, ali ne i neizbežno, usađuju, propagiraju i učvršćuju konzumerističke vrednosti, otuđenje i *status quo*. Kalemljenje “progresivnih” tekstova na ovakve forme suprotstavlja pojavno i imanentno, i plašim se da će potrošački refleks, kao i doživotna apsorpcija i uslovljavanje, svaki put da favorizuje imanentno.

A šta je sa progresivnim tekstom? Pogledajmo formu ovog sadržaja, naročito tamo gde se završava, ograničena otupljujućom prirodom muzike u koju je morala da se smesti kao kliše, žargon, slogan ili trivijalna rima. Ovde nailazimo na tipičnu, ali drugu vrstu robe, na “političku” robu. Uostalom, sve se može konzimirati. Na tržištu se svemu može oduzeti ljudski sadržaj. Kada se samom životu može oduzeti smisao, onda rimujući tekst i nema neke izgleda. Nadalje, sadržaj čija forma umesto da ih podriva i negira sa sadržajem forme (na koju se oslanja) deli otuđene vrednosti i konzumerizam. Iako pravedan, ovaj sadržaj se teško može koristiti kao dokaz progresivne prirode celine. Najbolji primer je kulturni debakl sloganističkih trivijalnih tekstova nalepljenih na oživljenu američku rok muziku u kojoj tekstualna forma sadržaja ide pod ruku sa robnom sadržinom forme i znači samo jedno: konzimiraj.

Popularno "od ljudi"

Za razliku od ovoga, ako pogledamo žive folk forme, videćemo kako sve razlike između forme i sadržaja, sadržaja i forme nestaju u jedinstvu. U folk modalitetu muzika je afektivni jezik naroda – *njena* forma je njihova forma, njen jezik je njihov jezik koji proizilazi iz kolektiviteta i neposredno im je razumljiv u afektivnom totalitetu. Ovo je aksiomatično. Muzika u ovom modalitetu nije, kao kod nas, otuđena roba, proizvedena za tržište, već afektivna vrednost koju je stvorila zajednica. Ovo jedinstvo forme i sadržaja (i forme sadržaja i sadržaja forme) se može shvatiti samo u pogledu na društvene odnose proizvodnje, cirkulacije i potrošnje koji karakterišu različite folk muzike. Ovo su odnosi bazirani na ljudskom, a ne na tržišnom opštenju.

Možda se sada možemo vratiti i opravdati tvrdnju da su pop i rok i radijska muzika neka vrsta savremenog folka, i da možda kao istoričari, a ne kao ideolozi, stavimo u fokus savremene folk izvođače. Jer ako prihvatimo da folk muzika može da postoji samo pod određenim društvenim odnosima (a koji mogu biti definisani načinima i odnosima proizvodnje, cirkulacije i potrošnje), onda mora da bude jasno zašto iskopavanje starih folk *formi* ne može samo od sebe da povrati imanentno i neotuđeno značenje ovih formi.

Čak je i verovanje da je takvo ponovno postavljanje moguće, kao što to čine neki levičarski teoretičari i folk puristi, dokaz sveprisutne pomešanosti forme sa sadržajem, jer sadržaj nije sadržan u *intenciji*, niti će reprodukcija forme indukovati značenja i odnose endemskih formi drugih vremena i drugih okolnosti. Da budem jasan: i) zajednica koja ne konstituiše "narod", odnosno koja ne živi u kolektivitetu kao riba u vodi, ne može da ima folk muziku; ii) *popularna muzika nije folk muzika*. U svim formama, popularna muzika je kategorija koja pripada svetu robne razmene. Zato je kalemljenje progresivnih tekstova na popularnu muziku, kao da je popularna muzika neka vrsta folk muzike i kao da ima isti legitimitet i značenje kao folk muzika, samoporažavajuće i samoobmanjujuće. Ono u potpunosti ignoriše društveni kontekst formi koje koristi, kao i aktuelne društvene odnose u kojima se odvija razmena.

Postoji alternativa: politizacija muzike. Jer nema dima bez vatre. I postoji izvesna osnova za spajanje popularne i folk muzike. Odvajanje žita od kukolja, kulturne potrebe od robovanja tržištu samo je jedan od zadataka sa kojima se suočava politizacija muzike. Ove zadatke takođe prati i borba za revolucionarnu transformaciju odnosa proizvodnje, cirkulacije i potrošnje muzike. Sve manje od ovoga podrazumeva produžavanje trenutnog stanja stvari.

Nadam se da će kratki pogled na trenutno stanje stvari istaći potpunu suvišnost kompromisa ili reforme.

Odnosi proizvodnje, cirkulacije i potrošnje robne muzike

Klasičnu ili umetničku muziku, kao i većinu popularne muzike odlikuju hijerarhijski, novčani i eksploatatorski odnosi PROIZVODNJE (kompozitor-dirigent-muzičar; lider benda-svirači; izdavačke kompanije-studio-muzičari; poslodavci-zaposleni). Njeni odnosi CIRKULACIJE su robni i tržišni (kupci-prodavci). Njeni odnosi POTROŠNJE su često otuđeni i konzumeristički. (U određenim slučajevima slušaoci mogu *ponovo stvoriti* muziku kroz kreativni akt slušanja. Ipak, takva potrošnja je moguća, ali ne i nužna, i svakako nije sadržana u strukturi same muzike.)

Cirkulaciju i potrošnju takođe odlikuje društvena podela na osnovu “šta kome pripada”. U nekom smislu, potrošački izbor iskrivljuje operaciju “savršene” slobodne cirkulacije tržišta, dok u drugom smislu “zamenjuje” specifično zajedničku svojinu koju je zbrisala robna forma.

A. *Proizvodnja*: Voleo bih da mislim kako niko neće osporiti da gore istaknuti proizvodni odnosi mogu samo da inhibiraju i uspore snage koje bi mogle da unaprede muziku. Muzičarima je naročito uskraćena kreativna akcija, pa dolaze u protivrečnost sa kompozitorima koji su odsečeni od praktikovanja muzike, a pogotovo od izvođenja i dubokog odnosa muzičara prema instrumentu (ovo je razlog zašto su džez muzičari imali tako bitnu ulogu u unapređenju tehničkih i izražajnih kvaliteta mnogih instrumenata i zašto sada rok muzičari

imaju sličnu ulogu sa novim instrumentima i tehnikama koje su muzici na raspolaganju: oni ih *sviraju*).

Takođe, ovaj način proizvodnje zahteva da slušaoci ne učestvuju u kreativnom procesu, već da u najboljem slučaju budu tek puki posmatrači reprodukovanog. Njihova kreativna slušalačka uloga je umanjena i nerazvijena, sve dok ne postane nepotrebna i u potpunosti se ne okošta, što stvara osećaj da je “normalno” pasivno se nositi sa teretom teškog, mrtvog materijala koji je često zastareo i irelevantan.

B. *Cirkulacija*: Na stranu subvencije, cirkulacija je isključivo komercijalna stvar. Šta se prodaje? Šta je najlakše kontrolisati i prodati na tržištu? Šta se uklapa u postojeće strukture i formate? Na osnovu striktnog interesa za profitom, muzički preduzetnici predstavljaju publici unapred odabran raspon dobara. Publika je “slobodna” da izabere neka od ovih dobara.

C. *Potrošnja*: Poput robe, muzika je, osim u posebnim slučajevima, društveno otuđena od svojih uživalaca i ne dolazi iznutra, već spolja. Zarobljeni istim razmenschkim vezama, stvaraoci muzike mogu samo da “izraze sebe” ili da “ulažu na berzi”. U svakom slučaju, i oni ostaju “autsajderi” poput slušalaca.

Ako je ovo stanje stvari, onda bi *politizacija muzike* u našem industrijskom, urbanom, robno-otuđenom kontekstu značila *revolucionarnu transformaciju prevladajućih odnosa proizvodnje, cirkulacije i potrošnje*. Neodvojiva od ove transformacije bi bila i potreba da se prepozna i svesno razvije jak međuodnos “forme i sadržaja” – da se ponovo uspostavi njihov dijalektički integritet. Ovo znači: obezbediti da ono što sam nazvao formom sadržaja i sadržajem forme ne bude u protivrečnosti i da se ne harmonizuje na osnovu robnog “merila”.

Sada bih voleo da detaljnije razmotrim ove tri glavne kategorije i skiciram praktične predloge.

2. DEO: Praktični

A. *Proizvodnja*: Da bi se nove proizvodne snage oslobodile i razvile, a naročito one povezane sa novim tehnološkim sredstvima, od suštinskog je značaja da sami muzičari postanu tvorci i organizatori zvuka, reintegrišući razdvojene funkcije stvaranja i interpretacije. (Uostalom, oprema za snimanje, kao kompoziciono sredstvo, koristi *izvođenje* kao prvi i poslednji materijal: ona je istovremeno instrument i integralna *ekstenzija* bilo kog instrumenta koji se snima. *Kao ekstenzija instrumenta* najbolje se razvija kroz praksu izvođača; *kao kompozicioni medijum*, baveći se strukturom i celinom zvuka, zahteva kooperativan angažman izvođača-kompozitora.) Nije li stara i nekada progresivna podela rada između specijalizovanih kompozitora i izvođača dostigla kritičnu tačku destruktivne protivrečnosti gde su se kompozitori, radeći u medijumu notacije, teorije i matematike, zadesili u ekstremnoj nemogućnosti da razviju (pišu note za) nov muzički materijal i zvučne resurse? Ovde je notacija jednostavno neadekvatna. Čak i kod tačke kompleksnosti gde su izvođači ili u nemogućnosti ili nevoljni da prate, notacija ne može da enkodira preciznu interakciju, nijansu i specifične sonornosti koje sve više okupiraju estetski centar modernog muzičkog diskursa.

Uporedo sa specijalistima u stvaranju razvijali su se i njihovi pandani, specijalisti u reprodukciji: muzičari na traci, u svom radu zavisni od poslodavaca, a od kompozitora u pogledu na materijale i instrukcije. Budući da su predugo bili samo ruke i usta sa sve manjom slobodom odlučivanja ili izražavanja, izgubili su, manje-više, dodir sa izvorima i značenjem muzike: nekada pozitivni, stari proizvodni odnosi postaju sve više prepreka daljem razvoju. Nema više prostora za dalje kvantitativno napredovanje, samo kvalitativna promena može biti progresivna. Zbog toga napredovati dalje od ovog zastoja podrazumeva oslobođenje i razvoj novih proizvodnih sredstava. A ovo podrazumeva ostvarenje ponovnog ujedinjenja stvaranja i interpretacije, i podsticanje volje za kooperativni rad i kolektivnu odgovornost. (Već sam istakao da sami imanentni kvaliteti novih medijuma – naročito električnih instrumenata i procesa snimanja – podrazumevaju i zahtevaju kao uslov svog razvoja, razvoj novih kooperativnih odnosa,

odnosno, da se ova sredstva mogu osloboditi i razviti *samo* kroz ove nove odnose).¹

B. *Cirkulacija*: Elementi novih produktivnih i reproduktivnih sredstava koji su se naj snažnije razvili su, naravno, oni koji su najviše u skladu sa potrebama i mehanizmima države i industrije (i u skladu sa tim, koji najviše odgovaraju njihovim kulturnim i ideološkim interesima). Masovna cirkulacija je delimično posredovana radijom, ali se naročito ostvaruje preko tipično muzičkih roba: preko gramofonskih ploča, kompakt diskova i kasete. Ove robe su u posebnim pakovanjima, masovno proizvedene, potrošne, predmeti prolazne mode. Muzika kad god i gde god je potrošač poželi, da se sluša, skuplja, ignoriše, prekida, koristi kao pozadina ili kao muzika za film, čiji je vlasnik i režiser i zvezda u filmu; industrijska muzika, prilagođena momentu i raspoloženju. Kada je muzika otelotvorena u robama, cirkulacija je “slobodna”, što znači da svako može da kupi ono što hoće (pod skrivenim uslovima). Prvo, producenti (producenti predmeta, a ne muzike) moraju da odluče da je predmet “vredan” pravljenja i ulaganja novca u promociju. Drugo, maloprodajni objekti moraju da promisle o isplativosti skladištenja ili promovisanja. Za biznis, čiji je imperativ da napravi profit, “vredno” znači profitabilno. Za procenjivače i administratore subvencionisanih produkcija i distribucija “vredno” je umetnička, ideološka i moralna procena vrednosti. Stvar je u tome da će se samo ona dela koja su procenjena kao “vredna” produkcije pojaviti na listi mogućih dobara među kojima je publika “slobodna” da bira, a o ovome odlučuju oni koji imaju ideološku ili ekonomsku moć.

Izvođenja imaju ista ograničenja. Muzičari su slobodni da sviraju bilo kada i bilo gde – sve dok je neko spreman da radi posao i snosi troškove, rizik i odgovornost za obezbeđivanje koncertnih prostora, da radi promociju i da plati muzičare. U komercijalnoj sferi, ovo nije pitanje komunikativnog ili estetskog kvaliteta, već finansijske odr-

¹ Videti belešku na str. 45. Ne mislim da postoji ikakva protivrečnost između produktivne jednakosti i interne specijalizacije, sve dok je proces u svojoj završnoj fazi kolektivan. Henry Cow (videti Dodatak u prethodnom poglavlju) je radio na ovaj način. Individulani kompozitori bi proizveli dela koja bi grupa, kao celina, naučila, diskutovala, menjala, doradila kako je htela. Nijedno delo nije “pripadalo” svom autoru, koji takođe nisu imali poslednju reč *na osnovu samog integriteta autorstva* u pogledu na njen krajnji oblik.

živosti. Kada je koncert finansijski podržan, onda su kriterijumi isti kao i za subvencionisane ploče. Aksiomatično je da će se na tržištu najlakše probiti ono što je najkonvencionalnije i najpoznatije. Dalje, komercijalno gledano, što se proces masovne proizvodnje više kreće u polju rastućih cifara, sve više zahteva *stvaranje potražnje koja će da pokrije planiranu proizvodnju*, jer se ekonomija obima, od koje zavise bolja konkurentnost i veći profit, zasniva na masovnoj proizvodnji i prodaji. Ova proizvodnja ne može da priušti da bude spekulativna, njeno tržište mora da bude unapred osigurano i zato, u idealnom slučaju, stvoreno. Zato je manipulacija “ukusom” i potražnjom (što nužno prati ograničenje izbora) postala suštinski deo moderne proizvodnje muzičkih izdanja. Naravno, subvencionisani producenti se ne suočavaju sa ovim problemom u istoj formi i ne moraju da se takmiče, jer nisu vođeni profitom. Ali ovo ne povećava izbor roba, ono ga zapravo dodatno smanjuje kroz restrikciju ponude. U svakom slučaju, čini se da je cirkulacija sve manje “slobodna” i daleko od “bilo gde” i “bilo kad”. Generalno, možemo očekivati da će ovi uslovi ići na uštrb inovacije (osim, naravno, samokontrolisane inovacije u formi mode i trika, tj. zauzdane, “bezopasne” inovacije). Prava inovacija se mora dogoditi van industrije, na margini. Industrija nikada ne stvara, ona samo prisvaja.

Stoga, revolucija odnosa cirkulacije pre svega zahteva direktan kontakt između *izvođača-producenata i publike*. Ovo inicijalno znači *nezavisno organizovanje* koncerata, a naročito produkcije muzičkih izdanja uz podršku nezavisne distribucije snimaka i širenja informacija. Samo na ovaj način može da dođe do nezavisnog izdavaštva, distribucije i povećanja broja koncerata, oslobođenih od diktata kontrolisane distribucije i tržišta. Ali, da bi bile revolucionarne, ove strategije zahtevaju tip nezavisnosti koji nije *sitno-buržoaski* (pokušavajući da postane komercijalno “uspešan” ili da “pokori tržište” kroz progresivne robe), već nezavisnost koja je svesna da je politička i privremena, posredujuća ćelija otpora (uostalom, ona se uvek mora naći u opoziciji i stoga definisana stvarima kojima oponira).

Na kraju, u praktičnom smislu, od krucijalnog je značaja da sve ovakve nezavisne mreže deluju *amaterski* i da nikada ne budu više od pomoćnih sredstava proizvodnje same muzike, kao i da razvijaju poli-

tičku svest – jer samo politička svest može da nas spase da ne upadnemo u zamke tržišta i njegovih “nužnosti”.²

Ovakve krhke strukture moraju da budu svesne da je “nezavisnost validan korak, samo ukoliko nakon njega sledi revolucija.”

C. *Potrošnja*: Kada je muzika roba onda se i koristi kao roba – upotrebna stvar, ali ne u formi ljudske interakcije. Ona je u celosti potrošna, uredno upakovana, uobičajena do tačke marginalne svesnosti. Na ovaj način, slušanje muzike je poput pušenja cigareta: prijatno, poznato, uvreženo, refleksno. Verovatno masa potrošača više ni ne očekuje (niti traži) *komunikaciju*. Uzornu modu, stil, možda stav, ali ne i komunikaciju. Zato potrošač i proizvođač nisu u međusobnom odnosu, već je svako u odnosu prema robi. Gledajući masovno proizvedene i distribuirane forme poput gramofonskih ploča, kasete, muziku za liftove, radio itd, lako je uvideti otuđenje – distancu – koja se stvara između proizvođača i potrošača. Ali isti odnosi karakterišu i razmene licem u lice, na primer, na pop koncertima, a naročito na velikim i spektakularnim koncertima. Na takve koncerte se ide da bi se bio *viđen*; to je modno prikazivanje individualnosti, znak trenda ili šansa da se bude deo “naduvane priče” u samom *duhu* konzumiranja. Koncert je mesto neprijatne pogodbe između muzičara i publike: svako može da upotrebi, da konzumira onog drugog (zbog novca ili slave ili da bi se hranili jedni drugima). Budući da komunikativna razmena nije moguća, publika može da “zahvati” samo nekoliko “sadržaja”: i) kliše, sloganistički ili poznat verbalan sadržaj (koji mora da bude prenesen u svarenoj formi i da ne zahteva kritički angažman); ii) sadržaj imanentan formi muzike; iii) stav, imidž ili držanje grupe (pank, metal, novi romantizam, dekadentni, ozbiljni, opasni, normalni itd, i sve što sa sobom ovo nosi). Svi ovi sadržaji se konzumiraju većim delom podsvesno, refleksno, i upravo ova otuđena navika konzumerizma oblikuje osnovnu barijeru za uspostavljanje komunikativne razmene u kulturnom delu. (U svetu roba nije bitno sa kojom namerom je delo nastalo jer nijedna namera ne može da garantuje dobar odziv).

2 Ponovo naglašavam da politiku mislim u širem, a ne u “partijskom” smislu.

Zar nije naš prvi zadatak da opovrgnemo ovo otuđenje – da ga otuđimo? Ovo znači da pokušamo da onemogućimo jednostavno konzumiranje (i čini mi se da je ovo još jedan argument u korist odbacivanja familijarnih muzičkih klišeja, umesto da pokušavamo da ih “upotrebimo”). Ako zauzmemo progresivan pristup prema muzici, kao i prema tekstovima, ako se borimo da zajednički unapredimo formu i sadržaj našeg dela, u međusobnoj upućenosti i angažovanosti, onda možemo da budemo sigurni da će začudnost i inovacija – naročito formi – zbuniti automatizovan potrošački refleks, bez obzira na estetiku i komunikativnu silu koju pri tom možemo da proizvedemo. Naravno, ne pokušavam da nametnem da je ovo zbunjivanje uslovljenog očekivanja automatski “dobra stvar”. Nove forme moraju biti “nužne”, moraju da učine elokventnim nova komunikativna sredstva.

Posvećenost i dobronamernost ovde moraju da budu naši aduti. Okolišanje i kompromisi mogu samo da nam štete. Naš rad mora da bude opravdan, i treba da budemo strpljivi i da ne očekujemo previše. Uostalom, suočavamo se sa uslovljenim konzumerizmom i moramo očekivati da javnost više ne vlada, niti je naviknuta na “jezik” muzike jer instinktivno odbacuje svaku stranu formu. Makar u početku. Najpre se moramo *angažovati* jer ono je *sine qua non* našeg rada. Ovde će iskrenost biti naše jedino odelo: iskrenost zasnovana na jednakosti. Jer mi nismo “edukatori” čiji je cilj da zadobiju poverenje neposlušne mase. Moramo da se naviknemo da budemo učesnici većeg procesa, a ovo znači da moramo da budemo spremni da diskutujemo i da ozbiljno uzmemo u obzir kritičizam, makar angažovan kritičizam.

Da zaključimo. Revolucija u odnosima potrošnje se neće dogoditi serviranjem starog jela na stari način, ali ovoga puta sa novim “progresivnim” načinom. Moramo da prigrlimo i oslobodimo novo. S obzirom na rečeno, nećemo biti u mogućnosti da učinimo ništa više od *borbe za nove odnose potrošnje* i da osnažimo oslobađajuće procese. Otuđenje koje je inherentno odnosima robne razmene neće biti prevaziđeno dok sama robna razmena ne nestane, a taj zadatak je izvan delokruga umetnosti.

U međuvremenu, ne možemo da delimo poglede drugih savetodavaca sa leve, niti konzervativaca koji gledaju unazad sa čežnjom umesto sa poštovanjem prema Bachu, Beetovhenu, Mozartu

i drugima, kao da je jedino to bila prava muzika, a sve od tada je čist dokaz iscrpljujućeg procesa propadanja, niti najnovijih oportunisti koji tajno veruju u istu stvar, ali su iz strateških razloga spremni da uprljaju ruke popularnim stvarima, niti onih koji se samoobmanjuju i kojima zapravo uopšte i nije stalo do muzike, ali misle da bi trebalo da bude “upotrebljena” u borbi. Čini se da niko od njih ne uviđa da je progres, ili u najmanju ruku promena, neizbežan proizvod i izraz promenljive stvarnosti. Pitanje nije: “Da li je možemo zadržati?”, već: “Da li joj možemo pomoći da napreduje?”

3. DEO

Na osnovu svega do sada rečenog, treba naglasiti jednu primarnu potrebu: da muzičari sami razviju teoriju muzike i kulture izvedenu iz svojih praksi. Takva teorija, praćena borbom za smislene forme, mora da bude početna tačka našeg delovanja.

Progres?³

Muzički progres ne čeka na teoriju, jer ima svoju autonomiju. Ovo je integralna uloga razvoja muzičke prakse u istoriji, problema i protivrečnosti sa kojima su se susretali posvećeni muzičari tokom borbe sa formom i materijalom. Modifikacija instrumenata pomaže ekstenziranju tehnike i jednom ekstenzirana, pruža nove mogućnosti svim muzičarima. Ravnomerno štimovanje je “rešilo” problem ograničene modulacije između “modusa” i otvorilo novi svet strukture i senzibiliteta. Kompozitori *treba* da otkriju “slabe tačke”, anomalije, dvosmislenosti, probleme koje treba rešiti, kako bi ograničili i fokusirali svoje napore. Izvođači su upoznati sa problemima i teškoćama, i tokom sviranja – naročito kroz improvizaciju – otkrivaju efekte i tehnike na čist empirijski način (npr. aplikaturu, ambažuru, kako da duvaju “akorde”, harmonike, kako da sviraju “nedostižne” note ili da koriste zvučni fidbek, kako da prepariraju i izumeju instrument ili da upotrebe nove instrumente, naročito na polju perkusija i elektronike. Lista je beskrajna, kao i sam proces). Svako otkriće ili “rešenje” otvara vrata novim mogućnostima i novoj garnituri “problema” i na ovaj način se muzika organski razvija i transformiše, njene tehnike i vokabular se ekstenziraju, a pažnja preusmerava. Nijedna od ovih stvari ne može da bude opozvana ili odstranjena. Ukoliko se ignorišu, one neće nestati, neće se samoukinuti ili prestati da vrše transformišući pritisak na celinu.

Sve što ovde hoću da naglasim je da budući da ova vrsta progressa proizilazi direktno iz “datih” imperativa, imanentnih “mehanic” mu-

3 Ovde mislim na profinjenje detalja, forme, ekspresivnosti, primenu novih proizvodnih detalja, itd, a ne na “progres” kao stalni razvojni put od majmuna do Ronalda Regana.

zičke proizvodnje i reprodukcije, *teorija* nije nužan preduslov za njeno napredovanje. (Zapravo, praksa i realni problemi moraju da daju podsticaj teoriji, dok teorija može samo da pokuša da tačno identifikuje šta je imanentno). Po mom mišljenju, “progresivno” bi bilo prigrliti, a ne odbaciti ova napredovanja, identifikovati ih, razumeti i pozabaviti se njima. Trenutno, kaos, solipsizam i formalizam nekontrolisano bujaju, a ipak, unutar ovog nezaustavljivog rasta učinjeni su stvarni i revolucionarni pomaci.

Završna reč: O robi kao bojnom polju

Očigledan argument protiv donekle grubo opisanog odnosa između roba i njihovog afektivno zatupljujućeg i manipulativnog efekta je da zapravo transmisija “smisla” ili sadržaja nije jednosmeran proces, i da je smisao koji konzumenti nalaze, odnosno koji im je dat u pop proizvodima često pozitivan, asertivan, kritičan i kreativan. Kako objasniti diskrepanciju između proizvodnje radi razmene i aproprijacije radi upotrebe? Šta je sa onima koji “stvaraju svoju kulturu” od onoga što ih okružuje, prisvajajući na tržištu ponuđene forme i smisao? Da bi odgovorili na ovo mislim da prvo moramo uzeti u obzir aktivnosti proizvodnje i potrošnje u manjoj međusobnoj povezanosti, nego što je svaka od njih povezana sa zagonetnim proizvodom (poput svih roba koje po svojoj prirodi prikrivaju uslove i ljudski sadržaj njihove proizvodnje). Moramo na trenutak odvojeno da razmotrimo proizvodnju i potrošnju, povezane samo dvopolnim proizvodom: robom. Takođe, moramo da razmrsimo ekonomske kvalitete od socijalnih kvaliteta, kako proizvodnje i potrošnje, tako i same robe.

Na primer, posvećeni umetnici mogu da naprave ploču bez komercijalnih namera i bez obzira na prođu ili modu. Mogu da ukazuju na određena osećanja i probleme i da probaju da maksimizuju imanentan društveni sadržaj masovne proizvodnje. Uprkos namerama ovih proizvođača, njihove ploče se pojavljuju na tržištu poput drugih ploča – u prometu i konkurentne kao roba. I zašto bi se smatrale ili upotrebljavale drugačije nego kao roba? Poput zgusnutog rada u

njima, robe su homogenizovane i pojavljuju se kao “jednake”, nudeći se za izbor i potrošnju. Ali konzumiranje nije isto što i angažovanje...

Nasuprot ovome, komercijalni disk koji direktno cilja samo na modu i tržište, proizvod bez ikakve društvene posvećenosti, može i sme da bude sasvim lako prisvojen od strane potrošača, *upotrebljen* na način potpuno suprotan namerama proizvođača. Zato komercijalno može da bude, što se često i dešava, kreativno podriveno od strane potrošača, i na ovaj način se iz robe može izvući dublje jezgro, naročito nesvesno jezgro koje se može učiniti vitalnim u upotrebi. Naravno, u ovom procesu je bitno da takvo jezgro *postoji* i da ima društveni objektivni “smisao”. Osnovu ovog smisla sam pokušao da izložim u trećem odeljku eseja “Carstvo svetlosti” i u eseju “Nužnost i izbor”. Ovdje to neću ponavljati.

Budući da su ovakva prisvajanja moguća i da ne postoji deterministički odnos između proizvodnje i potrošnje, već “jaz smisla” (nejedinstvenost, bojno polje) – objektivno koje leži između i ispod dva subjektivna – pojmu *robe* moramo prići sa istom oprežnošću. Zapravo, bilo bi najbolje ako bi pokušali da podvučemo razliku između *roba* i *masovnih proizvoda*,⁴ gde robe opisuju otuđujuća i otuđena dobra koja se proizvode za razmensku vrednost i tržište, a masovni proizvodi opisuju dobra kao upotrebne vrednosti koristeći nova stvaralačka i proizvodna sredstva da bi ispoljila estetski i afektivni “smisao” i na taj način direktno komunicirale sa masama.

Šta možemo da uradimo sa ova dva suprotstavljena slučaja? Kada ploča ima posvećenu namenu a komercijalno je konzumirana (ili makar komercijalno osuđena i odbačena), i kada ima komercijalnu namenu, a prisvojena je od strane publike i društveno upotrebljena? U prvom slučaju proizvođači ciljaju na *masovni proizvod*, ali se njihovo delo konzumira kao roba. U drugom slučaju proizvođači ciljaju na uspešne robe, ali se njihovo delo upotrebljava kao masovni proizvod. (Kvalifikacija “kao” je ovde kritična.)

Lakše je dati komentar o drugom slučaju jer se ovde proizvođač i potrošač ne susreću na zajedničkoj teritoriji: dok potrošači prisvajaju i redefinišu proizvod, oni ga ipak ne upotrebljavaju kao masovni

4 Ovdje se zahvaljujem Peteru Wickeu i Guntheru Mayeru koji su me upoznali sa ovim drugim pojmom i ohrabрили me da zapišem ove uvide.

proizvod. Umesto toga, njegove odlike kao masovnog proizvoda se izvode iz *upotrebe* masa, iz upotrebe koja može da obori, ali ne i da uništi njegove odlike kao robe. Takođe, u prvom slučaju (gde se posvećen proizvod konzumira kao roba) proizvođači i potrošači se ne susreću na zajedničkom terenu, i ovde potrošači redefinišu proizvod.

Ali prisvajanje komercijalnog proizvoda za samoizražajnu društvenu upotrebu zavređuje veću pažnju. Jer, to se ne može dogoditi sa *bilo kojim* proizvodom. Mora da postoji neka direktna izražajna vrednost na koju potrošači mogu da se oslone. Šta bi onda mogla da bude osnova tog vrednosti (na stranu revolucionarni “smisao” koji je duboko sahranjen u formi)? Deo odgovora može da bude da stvarni ljudi koji prave i snimaju ove pesme žive u svetu, da delimično dele kolektivno raspoloženje svog vremena i svoje generacije, i da bez obzira na njihovu ideološku i klasnu poziciju (i ovo je tipično na niskom nivou svesti kod prizvođača popularnih pesama) dele tu “nesvesnu svesnost”⁵ stvarnih odnosa između stvari. Na taj način, nešto od nesvesne preciznosti ili izražajne istinitosti može da nastane iz i u njihovom delu. Manjim delom, pritisak tržišta takođe učvršćuje ovu duboku ekspresivnost, nagrađujući prisvojene robe većom prodajom. ALI: ista ideologija koja prepoznaje snažan i nesvesni revolucionarni sentiment, odbacuje svesno angažovanje u implikacijama tog sentimenta. Prema tome, nema “napredovanja” od prisvajanja i upotrebe roba sa dubokom izražajnom vrednošću do prihvatanja i čak razumevanja posvećenog umetničkog dela, jer se razmena između proizvođača i potrošača i dalje odvija na terenu robe (nesvesna, otuđena).⁶ Međutim, među potrošačima koji ga prisvajaju i transformišu, proizvod postaje prožet smislom i vrednošću koji velikim delom potiču od njihove kreativnosti i kolektivnih težnji. Ovaj “smisao” je nesvesno-svestan⁷ i sporadično se probija u svest. Prema tome, dok je na nivou robe razmena otuđena, na nivou grupe ona je neotuđena, smislena i deljena. Po mom mišljenju, centralni problem je u svesti, i oko nje se kreće razlika između bunta i revolucije. Siguran sam da se na marginama i pukotinama naše kulture nastavlja neka vrsta organske, empirijske

5 Pogledati “Šta je popularna muzika?”, str 13

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

kulturne borbe, ali dok u političkim i ekonomskim uslovima folk društava ovi izražajni mehanizmi funkcionišu (u harmoniji sa uslovima vlastite proizvodnje), u našem društvu su takve organske razmene nepovratno narušene i podrivene politikom i ekonomijom otuđenja (komodifikacijom, ideološkom manipulacijom itd.). Ovome može da se suprotstavi samo svesna i aktivna intervencija, jer se nesvesni izrazi i bunt (uglavnom marginalni i delotvorni na polju mode, ponašanja, držanja itd.) lako zaustave, preusmere i komercijalizuju. Mera fleksibilnosti i kreativnosti potlačenih kontinuirano pronalazi nove stilove i forme. Njihova je tragedija u tome što se nikada ne čuvaju od subverzije i devalvacije od strane industrije.



kuda.org

Naslov:
Pod oznakom popularno

Naslov u originalu:
File under popular

Autor:
Chris Cutler

Izdavač:
Centar za nove medije_kuda.org
Braće Mogin 2
po box 22
21113 Novi Sad
www.kuda.org

Godina izdanja:
2016.

Prevod sa engleskog jezika:
Ozren Lazić i kuda.org

Korektura & lektura:
kuda.org
GKP

Grafičko oblikovanje:
kuda.org & Sputnjik

Ilustracije:
Dirk Vallons

Štampa:
Kalisto-graf, Novi Sad

Tiraž:
500

Publikacija je objavljena u okviru projekta “Proširena estetska edukacija”, koji se realizuje u saradnji kuda.org sa Multimedijalnim institutom iz Zagreba, Kontrapunktom iz Skoplja, Berliner Gazette i Kulturtegerom/Booksom iz Zagreba.

Projekat je podržan kroz program *Kreativna Evropa (2014–2020)* Evropske komisije, uključujući podršku Ministarstva kulture i informisanja Republike Srbije, Evropske kulturne fondacije Amsterdam – BAC program, Pokrajinskog sekretarijata za kulturu i javno informisanje i Grada Novog Sada.

Ova publikacija ukazuje samo na stavove autora i Evropska komisija ne može da bude odgovorna za bilo kakvu dalju upotrebu koja može da proizađe iz informacija objavljenih u ovoj publikaciji.



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Swiss Confederation



Ministarstvo
kulture
i informisanja
Republike Srbije



Pokrajinski
sekretarijat za
kulturu i javno
informisanje



Co-funded by the
Creative Europe Programme
of the European Union



Град Нови Сад

CIP – Katalogizacija u publikaciji
Biblioteka Matice srpske, Novi Sad

ISBN 978-86-88567-19-0

COBISS.SR-ID 309320967



Treba naglasiti jednu primarnu potrebu: da muzičari sami razviju teoriju muzike i kulture izvedenu iz svojih praksi. Takva teorija, praćena borbom za smislene forme, mora da bude početna tačka našeg delovanja.