
OD ŠIZOFONIJE DO ŠIZMOGENEZE: “WORLD MUSIC” I “WORLD BEAT” KAO DISKURSI I PRAKSE KOMODIFIKACIJE

STEVEN FELD

S engleskog preveo Đorđe Tomić

U svakom društvu proizvodnja diskursa istovremeno je kontrolisana, selektovana, organizovana i redistribuirana time što se koristi određeni broj procedura čija je funkcija da ograniče njegove moći i opasnosti koje nosi, da zagospodare njegovom nasumičnošću, da izmaknu njegovoj sumornoj, zastrašujućoj materijalnosti.

Michel Foucault

Sukobi oko toga šta se može smatrati muzički prihvatljivim i sami predstavljaju oblik političke borbe oko toga čija će muzika, čije slike zadovoljstva ili lepote i čija pravila poretka konačno odneti prevagu.

Susan McClary

U ovom tekstu bavićemo se “sukobima oko toga šta se može smatrati muzički prihvatljivim” u procesu “proizvodnje diskursa” o pojmovima “world music” i “world beat”. U prvom delu eseja pokušaću da ispitam složene i slojevite reprezentacije i uloge glasova koji se različito pozicioniraju kao glasovi pripadnika akademije, novinara, poklonika, muzičara, domorodačkih naroda, kritičara, insajdera u muzičkoj industriji i potrošača. Pregled diskurzivnih praksi, dat u kritičkom čitanju i tekstualnoj jukstapoziciji, otkriva igru široko prihvaćenih i suprotstavljenih pretpostavki o ishodima o kojima se ovde odlučuje, te o tome ko se doživljava kao autoritet sa pravom da, implicitno ili polemički, odredi relativne pozicije koje se opisuju u okviru parova: “unutrašnje” nasuprot “spoljašnjem”, “elitno” nasuprot “vernakularnom”, “teoretsko” nasuprot “iskustvenom”, “progresivno” nasuprot “glavnom toku”, “hegemonijsko” nasuprot “kontrahegemonijskom”. Ukrštanje i preplitanje ovih diskursa ukazuje na društveni proces dolazanja do značenja; figuru “od šizofonije do šizmogeneze” koristim da bih opisao deo dinamike onih procesa kojima se sve veći deo komercijalne i nekomercijalne muzike podvodi pod odrednicu “globalne kulture” (Featherstone, 1990).

U drugom delu eseja uvodim raspravu o konkretnom primeru komodifikacije *world music*, ispitujući sopstvenu ulogu u produkciji komercijalnog kompaktdiska koji treba da predstavi jednu "udaljenu", "etnografsku" muzičku kulturu i njeno okruženje. Želim da ukažem na problematiku širih narativnih figura, ne samo kao na apstrakciju o diskurzivno određenim drugim mestima već, konkretno, u praksi koja se vezuje za samu produkciju i distribuciju muzičkih snimaka. U aktulenoj "globalnoj ekumeni" (Hannerz, 1989), u kojoj su za kulturne međuodnose karakteristični sve složeniji oblici razmene ljudi, tehnologija, novca, medija i ideologije (Appadurai, 1990), produkcija transkulturalnih snimaka pokreće i priče o odgovornosti, autorstvu i posredovanju, o delovanju kapitala, kontroli i kompromisima, kao i o strategijama i mogućnostima za vrednovanje autohtonosti kao nečega što nadilazi esencijalizovanu drugost ili generički shvaćenu opozicionalnost i otpor. Pričajući jednu takvu priču pokušaću da u diskurzivne formacije analizirane u prvom delu rada uvedem spektar ličnih refleksivno-kontekstualizovanih značenja. Moja lična istorija ima za cilj da poveže dva skupa participativnih prostora – onog koji pripada čitaocu, analitičaru-kritičaru, i onog koji pripada producentu, autoru i advokatu.

Obrazlažući terminologiju koju koristi u istraživanju zvučnih pejzaža i akustičke ekologije u knjizi *The Tuning of the World* (1977c: 90), kanadski kompozitor Murray Schafer piše: "Šizofonija se odnosi na rasep između originalnog

zvuka i njegove elektroakustične transmisije ili reprodukcije." Sam ton termina ukazuje na Schaferov sumnjičav i zabrinut pogled na uticaje koje tehnologija ima na muzičku praksu i zvučna okruženja, i u isto vreme otkriva degeneracijski prizvuk tipičan za kritiku masovne kulture. Schafer lamentira nad stanjem akustičke ekologije sveta, od hi-fi do lo-fi zvučnih pejzaža, nad proliferacijom buke koja prati rastuću separaciju zvukova od njihovih izvora, još od prvih fonografskih snimaka. Njegova šema je jasna: Zvukovi su nekada bili indeksno povezani sa konkretnim vremenom i prostorom, izvorom, trenutkom izvođenja, ljudskim i instrumentalnim mehanizmima. Rana tehnologija za hvatanje zvuka podstakla je već postojecu fascinaciju akustičkim i prostornim premeštanjem. Teritorijalna ekspanzija, imperijalistička ambicija i audio tehnologija kao agent i indikator ubrzo su se stopili, kulminirajući izumom zvučnika. Onda su se pojavili javni razglasi, usledila je ekspanzija radija, da bi posle Drugog svetskog rata bio izumljen magnetofon koji je otvorio nove i neslućene mogućnosti editovanja i manipulacije kojima se zvuci mogu beskrajno menjati i reorganizovati uz zadržavanje iluzije bešavnog, neprekinutog prostornog i vremenskog kontinuiteta. Sažimajući uvedeni pojam, Schafer piše:

Termin šizofonija upotrebio sam u knjizi *The New Soundscape* (1969) s namerom da to bude nervozna reč. Želeo sam da blizina šizofreniji izrazi isto odstupanje i dramu. Zaista, poplava hi-fi igračaka ne samo što znatno doprinosi lo-fi problemu već proizvodi i jedan sintetič-

ki zvučni pejzaž u kom prirodni zvuci postaju sve neprirodniji, dok operativne signale kojima se moderni život usmerava obezbeđuju mašinski surrogati. (Shafer, 1977c: 91)

363 Da je Schafer ovu knjigu pisao u današnje vreme, nema sumnje da bi digitalno semplovanje, CD-ROM, te mogućnost snimanja, editovanja, reorganizovanja i posedovanja bilo kog zvuka iz bilo kog izvora doživeo kao završnu fazu šizofonije – potpunu mogućnost izmeštanja, premeštanja i preoblikovanja svih zvučnih okruženja. Ali, ostavimo na trenutak po strani ovu postpokaliptičku retoriku i mnoge socijalne finese koje Schafer ignoriše, kao što je povremeno preotimanje muzičke tehnologije kojim se tradicionalno obespravljenima daje izvesna moć i jača njihova muzička baza. Umesto toga, pokušajmo da se koncentrišemo na osećaj nervoze u Schaferovoj ljupkoj i preciznoj *šizo-* reči i na ono što ona treba da evocira: posredovana muzika, komodifikovani *groove*, zvuk odsečen od izvora, potrošački proizvod koji ima tek neznatne ili nema nikakve kontekstulane veze sa procesom, praksom i oblicima učestvovanja koji bi mu mogli dati smisao unutar lokalnih zajednica.

Schaferova ideja šizofonije upućuje nas na slavni Benjaminov esej objavljen još pre četrdeset godina, “Umetničko delo u doba mehaničke reprodukcije”. Mada je Benjaminovo ispitivanje transformacije iz jedinstvene u mnoštvo egzistencija bilo fokusirano na likovno-materijalne umetničke objekte, njegovim kritičkim interesom za “auru” – ono što se gubi kada se original jednom reprodukuje – prvi put

je formulisana pretpostavka, na koju se oslanja i Schafer, da “reprodukovano umetničko delo postaje u sve većoj meri reprodukcija umetničkog dela koje je i namenjeno reprodukovanju” (Benjamin, 1969: 224, 123). Teza da društveni odnosi bivaju objavljeni u kodovima estetskog najснаžniji izraz dobija u knjizi Jacquesa Attalija, *Buka: Politička ekonomija muzike*, u kojoj on tvrdi da “ponavljanje”, prelazak sa reprezentacije na reprodukciju muzike, proizvodi novu mrežu društvene organizacije:

Tu svaki gledalac uspostavlja usamljenički odnos sa materijalnim predmetom; potrošnja muzike postaje individualna, privid žrtvenog rituala i nevidljivi prizor. Mreža ovde više nije oblik društvenosti, prilika za susret i opštenje gledalaca, već sredstvo kojim stvaranje lične zalihe muzike postaje izvanredno pristupačno. I time se nova mreža u muzici javlja kao nagoveštaj novog stadijuma razvoja kapitalizma, stadijuma serijske proizvodnje, repetitivnog stadijuma svih društvenih odnosa. (Attali, 1985: 32, 58)

Kao Benjaminova “aura” i Baudrillardova “signatura” (1975, 1981) u vizuelnom modusu, Attalijevo “ponavljanje” (1985: 87-132) i Schaferova “šizofonija” pomažu nam da se kritički usredsredimo ne samo na proces razdvajanja već i na posledični status “kopije” i postupak osporavanja njene “autentičnosti”, dok ona pokušava da zadobije “legitimnost” koja se daje “originalu”. Opasnost za izvornu originalnost koju sobom nose reproduktivne tehnologije, a koja se nalazi u središtu kritičkog diskursa viso-

ke kulture o vulgarnosti popularne kulture, sada je prisutnija u diskursima kulturalne analize, posredovanja i komodifikacije. Šizofonija se zato mora zamišljati procesualno, ne kao monolitni događaj u istoriji tehnologije, već kao raznolikost praksi prisutnih u situacijama, tokovima, fazama i obrascima kretanja koji karakterišu određene kulturne objekte, koji pak ulaze u kratkoročne i dugoročne robne statuse i izlaze iz njih, transformišu se iskustvenom i materijalnom situacijom onih koji ih proizvode, razmenjuju se i troše (Appadurai, 1986), u skladu sa istorijski specifičnim nacionalnim i globalnim pozicijama u odnosu na pozni kapitalizam i “razvoj” (Castoriadis, 1985), kulturnu dominaciju (Schiller, 1976), modernost i postmodernost (Berman, 1983; Harvey, 1989).

U svetu prometa popularne muzike takva pitanja su centralno i kritički utemeljena u internacionalnoj ekspanziji muzičkih industrija. U “Industrijalizaciji popularne muzike” Simon Frith nam svojim tipično širokim potezima pomaže da šizofoniju premestimo u jedan širi okvir tehno-ekonomske arene u kojoj se odvija pop-muzički biznis: “Kontrast između muzike-kao-ekspresije i muzike-kao-robe definiše dvadesetovekovno pop iskustvo. Ma koliko rado koristili njene proizvode i uživali u njima, mi i dalje osećamo da je muzička industrija nešto loše – loše za muziku, loše za nas. Pročitajte bilo koju istoriju popa i pronaći ćete u njenoj osnovi istu tužnu priču” (Frith, 1988: 11). Frithov prikaz degenerativnog prelaska sa aktivnog pravljenja muzike na pasivnu pop potrošnju (Frith, 1986, 1981) počinje građenjem nove verzije iste priče, da bi onda od-

lučno prešao u odbranu kako tehnologije (obrazlažući značaj rocka kao posredovane umetničke forme), tako i ukusa i izbora potrošača (suprotstavljajući se na taj način tezama o standardizaciji i pasivnosti u potrošnji pop muzike). Ali, Frith se vraća i na ideološki sigurniji deo rock-kritičarskog terena:

Pop je klasičan slučaj onoga što je Marx nazivao alijenacijom: nešto ljudsko nam je oduzeto i vraćeno u obliku robe. Pese i pevači se fetišizuju, čine magičnim, i mi ih možemo povratiti jedino posedovanjem, gotovinskom transakcijom na tržištu. Rečeno jezikom rock kritike, ono što je ovde u pitanju jeste *vernost* muzike – vernost ljudima koji su je stvorili, vernost našem iskustvu. Ono što je loše u muzičkoj industriji jeste sloj obmane, senzacionalizma i eksploatacije koji se postavlja između nas i naše kreativnosti. (Frith, 1988: 12)

Ovakve odbrane tehnologije i potrošnje rocka govore nam o preokupaciji kulturalnih studija redizajniranjem Adornovih i frankfurtskih dogmi o proizvodnji, standardizaciji, potrošnji i pasivnosti, koje su karakteristične za najveći deo rane akademske literature o pop muzici. Ali, pre nego što izađemo na svetsku scenu potrebno je rešiti dva opšta problema ovakvog pristupa industrijalizaciji muzike. Frith stalno koristi reč “pop” misleći na “rock”, i to internacionalno distribuirani američki i zapadnoevropski rock nastao u poslednjih trideset pet godina. Generalizacije na temu “popa” postaju još komplikovanije kada pokušamo da

u kontekstu industrijalizacije opišemo jednu širu, *svetsku* sliku pop muzike. Na sličan način, Frithova ideja o popularnoj muzici koja je “kolonijalizovana komercijalnim interesima” dobija sasvim nova značenja kada napustimo teren rocka i pokušamo da ispitamo stvarnosti trećeg i četvrtog sveta, u kojima su ljudi i muzika bili kolonijalizovani, ali doslovno, a ne samo komercijalnim interesima. Ono što je ovde ključno jeste pogled na svetsku industrijalizaciju muzike koji odnos moći sagledava kao silu koja oblikuje produkciju muzičkih stilova i ikona kulturnog identiteta.

365 Kao i Schaferov “zvuk odsečen od izvora”, Frithova ideja o “vernosti ljudima koji su je stvorili” povlači posebne zaključke kada su u pitanju zvuci, njihovi izvori i tvorci koji za ogromnu većinu potencijalnih potrošača predstavljaju nešto zaista egzotično. Razlog je to što neverovatna količina zvučno raznolikih žanrova, koji stižu iz rezervata s one strane zapadnoevropske i sa njom povezane umetnosti i popularne muzike, po više osnova uopšte ne liče na druge oblike posredovane muzike, a naročito ne na rock. U šikarama i postajama na granicama imperije, lokalni muzički stilovi i načini distribucije već dugo i ujednačeno pevaju melodije otpora i prilagođavanja hegemonijskim ritmovima međunarodnog zakona o kopirajtu i prakse izdavačkih kompanija. Egzotične muzike sveta uvek će biti finansijski i estetski udaljene od istorijskih lokacija utvrđivanja internacionalnog muzičkog biznisa – približno devedeset tri procenta vlasništva i kontrole nad onim što kruži svetskim muzičkim tržištima nalazi se u rukama šest evropskih/severnoameričkih/japanskih kompanija: Time-Warner, CBS-Sony,

MCA, Thorn-EMI, BMG/RCA i Philips-Polygram. Vertikalna i horizontalna integracija produkcijskih i izdavačkih muzičkih industrija, ostvarena u posedovanju tehnologije i kontroli produkcije, usko je povezana sa centrima moći tehnoloških inovacija na Zapadu i, odnedavno, u Japanu (Boyer, 1988). U poslednjih dvadeset pet godina zapadne zvezde umetničke, rock i pop muzike doživele su tržišni rast koji je van Zapada nečuven i gotovo neverovatan, čak i kad se uporedi sa, na primer, statusom jedne nezapadne zvezde kao što je Ravi Shankar.

U kolumni “Pop View” pisanog za *New York Times* (19. 3. 1990), Jon Pareles ispituje svet utemeljenja muzičkog biznisa (u kojem “veće znači manje”) kao impuls koncentracije procesa promocije, investiranja, distribucije i ukupne kontrole: “Ulazeći u devedesete godine, muzički biznis se podelio na dva bloka: nezavisne kompanije bave se specijalizovanim stilovima i novim izvođačima – pa su gotovo u celosti preuzele na sebe posao pronalaženja novih talenata i njihovog testiranja na tržištu – dok se velike kompanije drže proverenih veličina.” Takva marketinška strategija, kao dobra ilustracija Frithove “kolonizacije komercijalnim interesima”, naročito je kolonijalna u domenu *world music*. Konsolidacija vodi do profitne strategije zasnovane na velikim pojedinačnim hitovima, a ne na raznolikosti projekata ili širokoj diseminaciji mnoštva muzika. Velike hitove neizbežno proizvodi mala grupa pop zvezda koje imaju ugovore sa velikim izdavačima i dobijaju promociju i podršku industrije srazmerno ostvarenoj prodaji i potencijalu.

Šizofonija ovde postaje naročito šizoidna zbog načina na koji odsecanje zvukova

od njihovih izvora istovremeno podrazumeva pitanja muzike, novca, geografije, vremena, rasa i društvenih klasa. Ipak, mnogi istraživači i pisci (neki bi rekli većina) naglašavaju optimističke aspekte svetskih muzičkih kontakata i industrijalizacije. Frith, na primer, u uvodu za zbornik *World Music, Politics, and Social Change*, u kojem su sabrana izlaganja sa konferencije Međunarodne asocijacije za proučavanje popularne muzike održane početkom osamdesetih godina, piše: "Ovde sabrani eseji slave bogatstvo lokalnih muzičkih scena i dokumentuju izuzetnu veštinu, energiju i imaginaciju sa kojom lokalni muzičari i njihovi poklonici preuzimaju "hegemonijske" pop forme. Popularna muzika, čak i u doba Sony-CBS-a, MTV-Europe i Michaela Jacksona kao globalnog promotera Pepsi-Cole, i dalje je progresivna, oslobađajuća i demokratska sila." (1989: 5) A Andrew Goodwin i Joe Gore, pišući za *Socialist Review* o debati vezanoj za world beat i kulturni imperijalizam, zaključuju: "Mada je World Beat i sam velikim delom proizvod... kulturnog imperijalizma... složenost rezultata takve prakse demonstrirana je... transkulturacionom" (1990: 77), što je pozicija neobično bliska onome što zagovara Bruno Nettl (1985) svojim etnomuzikološki intoniranim pozdravom svetu "nečuvene" muzičke raznolikosti. Takvi pogledi, koji se oslanjaju na normativniju konceptualizaciju sveta u kreolizaciji (Hannerz, 1987), rizikuju da protok muzičkih sadržaja i muzičku ekspanziju dožive kao promenu u protoku i odnosima moći. Čak i ako lokalni muzičari preuzmu kontrolu na nekim udaljenim mestima, koliko progresivan može biti svet popularne muzike kada praksa transnacionalne kulturne indu-

strije uporno reprodukuje forme i sile dominacije kojima se autsajderi zadržavaju napolju, kao "uticaji" i radna snaga u produkciji popa?

Komodifikacija svetske muzike na internacionalnom tržištu pojačana je osamdesetih godina. Muzike koje su nekada bile nešto sasvim "drugačije" sada su nešto opštepoznato. Pišući o kompilaciji *Music and Rhythm* u izdanju WOMAD-a, John Szewd 1982. godine predstavlja čitaocima časopisa *Village Voice* termin "etnomuzikologija", da bi ga odmah potom odbacio pod optužbom za modernistički purizam: "Kome su danas potrebni doktori nauka kada u pretrpanim prodavnicama u Njujorku, Tokiju, Majamiju, Londonu i Parizu ima sasvim dovoljno materijala da vas održi u stanju stalnog kulturnog šoka do kraja života?" U sličnom tonu počinje i tekst objavljen u magazinu *Option*, u okviru serijala o *world music* iz 1990. godine:

366

Dosadila vam je muzika koju slušate? Zašto u svoju dnevnu sobu ne pozovete kenijski svadbeni orkestar ili grupu Roma pod turbanima sa obala Nila? U prodavnicama ploča ovih dana možete pronaći obilje muzičkog blaga iz najudaljenijih krajeva sveta. A najveći deo zasluge za to pripada nekolicini hrabrih duša sa periferije pop establišmenta, ljudima koji su na tom trnovitom putu proveli godine, da bi tehnički savršene snimke svetske muzike konačno izneli na tržište masovne kulture. Pre desetak godina polica sa natpisom "International" bila je popunjena skupim uvoznim francuskim izdanjima i šuštavim snimcima na etiketama kao što su Folkways, Nonesuch

Explorer i Lyrichord – koje su uglavnom licencirali izgledniji etnomuzikolozi spremni da unovče svoj terenski rad. Ova izdanja bila su pretežno akademske prirode, sa isečenim trominutnim zvučnim primerima, nenajavljenog početka i neočekivanog kraja, sa didaktičkim komentarima prepunim prašnjavim klasifikacija i muzikološkog žargona. Ali sve se promenilo. Čak i ako zanemarimo internacionalni pop, koji je već postao industrija za sebe, videćemo da se veterani tradicionalne muzike kao što su Nonesuch Explorer i Lyrichord uspešno probijaju na tržište kompakt diskova. Ipak, u tome ih pretiču energičniji i ambiciozniji istraživači, pre svih Globestyle Records, čedo neumornog muzičara i producenta Bena Mandelzona; Rykodisc sa edicijom World Series, koju uređuje Mickey Hart, bubnjar grupe Grateful Dead; i Real World Records, projekat koji u saradnji sa WOMAD-om (World of Music Arts and Dance) vodi Peter Gabriel. Za ove nove snage pitanja o tome šta je klasično a šta tradicionalno, šta je folk a šta pop ne predstavljaju problem. One se rukovode verom da velika muzika sveta, ako se predstavi na pravi način, može biti komercijalno uspešna. (Eyre, 1990: 75)

Tako sada uz elitne internacionalne avangardiste – umetnike kao što su Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass i Kronos Quartet, koji su promovisali azijsku i afričku muziku u svojim eksperimentima u komponovanju i izvođenju,

ili prestižni New Music America Festival, koji nam je prvi predstavio *inuit* pevanje i tango harmoniku – imamo elitne pop zvezde koje dikтираju tempo *world music* diskursa, ljubitelje folka koji su ovde slučajni prolaznici, profesore, kao i prethodne generacije kolekcionara, tumača i promotera kao što su Moses Asch i Alan Lomax. Folkways Records, izdavačka kuća koju je preuzeo Smithsonian, povezuje ovu daleku prošlost i obnovljenu dostupnost distributivnom mrežom Rounder. A u prodavnicama, tamo gde je odeljak “Afrika” ili čak “Evropa” nekada bio predstavljen sa tek nekoliko desetina izdanja, danas na policama obeleženim kao *world music* imamo mnoštvo odeljaka i pododeljaka, formiranih na nekoliko načina i nakretnih pločama. Reči kao što su cajun, zydeco, polka, salsa, soukous, ska, tango, afro-beat, juju, highlife, township, conjunto i klezmer svedoče o sve raznovrsnijoj i sve široj ponudi odeljaka izmešanih sa već prihvaćenim kategorijama određenim prema zemlji i regionu, složenih pored već poznatih etničkih/regionalnih žanrova kao što su reggae ili blues.

Sada ćemo se sa ovim šizofonim beleškama u ruci prebaciti u zemlju naroda Iatmul u oblasti Sepik, Papua Nova Gvineja, gde je nekih četrdeset godina pre nego što je Schafer podlegao čarima šizo-prefiksa Gregory Bateson skovao termin “šizogenezna” da bi opisao progresivnu diferencijaciju kroz kumulativne procese interakcije i reakcije (Bateson/1936/1958: 171-197, 1972: 61-87, 107-127). Batesonovim formalnijim jezikom rečeno, šizogenezna se odnosi na “klase regenerativnih ili zatvorenih ciklusa... tako da radnje tipa A predstavljaju stimulanse za radnje tipa B, koje opet postaju sti-

mulans za intenzivnije postupanje strane A, i tako dalje” (1972: 109). Bateson je identifikovao dva povezana obrasca šizmogeneze i onaj drugi nazvao komplementarnom šizmogenezom. Ovaj obrazac odnosi se na cikluse “u kojima su radnje koje se uzajamno podstiču suštinski različite, ali i primerene jedna drugoj, na primer, u slučajevima odnosa kao što su dominacija-podređenost, pomaganje-ovisnost, egzibicionizam-posmatranje, itd.” (1972: 109). U komplementarnom modusu progresivna diferencijacija dovodi do obostrano eskalirajuće reaktivnosti čije produžavanje rezultira bližom simbiotskom međuzavisnošću učesnika. U isto vreme, anksioznost, paranoja i sve veća distorzija čine ovaj odnos uzajamnosti destruktivnim i sve manje podložnim samokorekciji – osim ako se učesnici ne ujedine u suprotstavljanju nekoj spoljašnjoj sili ili obostrano smanje intenzitet rastuće distorzije dostizanjem novih oblika samosvesti o sopstvenom položaju. Bateson prepoznaje tri moguća krajnja ishoda takvih ciklusa: to su stapanje učesnika, odstranjivanje jednog ili oba učesnika, ili opstanak oba učesnika u dinamičkoj ravnoteži (Bateson /1936/ 1958: 184). Batesonovo tumačenje granica stabilnosti u velikim sistemima znatno je šire od viđenja kumulativne, interaktivne eskalacije kao jednosmernog puta koji vodi do eksplozije nasilja; on se koncentriše na snage samoregulacije, mogućnost korekcije i fidebeka u raznolikim društvenim utemeljenjima.

Jukstapozicija Batesonove i Schafferove šiz– reči mogla bi biti od koristi u razmišljanju o nekim od materijalnih i diskurzivnih tokova povezanih sa intenzivnom komodifikacijom i industrijalizacijom *world music*. Zvuci su

u sve većoj meri posredovani, odsečeni od svojih izvora, pa posle eksplozije *world music* ponude i desetogodišnje marketinške kampanje možemo zaključiti da se nalazimo u raljama jednog zaista masivnog trenda, koji nam obuhvaćenim muzičkim aktivnostima i nastajućim diskursima koji ih okružuju otkriva obrazac komplementarne šizmogeneze. Scenario opozicije ili odnosne diferencijacije u ovom obrascu retorički kontrastira polaganje prava na “istinu”, “tradiciju”, “korene” i “autentičnost” – pod opštom odrednicom “world music” (ili, u žargonu najgorljivijih promotera, “real world music”) – i prakse miksovanja, sinkretičke hibridizacije, mešanja, fuzije, kreolizacije, prekomorskih saradnji, pod opštom odrednicom “world beat”.

“World music” za mnoge, sasvim jednostavno i naivno, označava muzičku raznolikost. Ideja je da muzika dolazi iz svih krajeva sveta, kultura i istorijskih formacija. “World music” se u širem smislu kreće unutar jednog liberalnog, relativističkog polja diskusura. U užem smislu on predstavlja akademsku oznaku, cirkularnu protivtežu za podrazumevani odnos sinonimije između reči “muzika” i zapadne evropske umetničke muzike. U ovom drugom smislu to je izrazito opozicioni termin, više polemičan i političan nego u prvom, termin koji se suprotstavlja eurocentризму i pretpostavlja mu muzički pluralizam.

Ali, danas je uobičajeno da se oznaka “world music” koristi kao etiketa komercijalnog marketinga. U ovom kontekstu termin se odnosi na svaku komercijalno dostupnu muziku nezapadnog porekla, kao i na muzike podređenih etničkih manjina na Zapa-

du: muzika iz sveta koja se prodaje *oko* celog sveta. Termin se ovde diskurzivno preklapa sa terminom "world beat", a oni se koriste i kao sinonimi kada se govori o najpoznatijim komercijalnim i popularnim vrstama svetskih muzičkih stilova, kao što su reggae, blues, zydeco, conjunto ili salsa. Skrećući pažnju na dijalektiku izolacije i hegemonije, otpora i prilagođavanja, diskurzivno stapanje termina "world music" i "world beat" ukazuje na komodifikaciju drugosti i zamagljivanje granica između egzotičnog i poznatog, između lokalnog i globalnog unutar transnacionalne popularne kulture.

369 Etiketa "world beat" obično ima preciznije određene referente. Nakon što je ovaj termin osamdesetih godina u upotrebu uveo Dan Del Santo, muzičar i radijski promotor iz Ostina u Teksasu, on je vrlo brzo prihvaćen na radiju i u muzičkoj industriji kao oznaka za mešavinu etničkog popa, fuzijske plesne muzike i nastajuće sinkretičke populističke muzičke hibride iz čitavog sveta, naročito iz urbanih centara. Ono što ovaj termin često označava jeste pretpostavka jedne nove, postmoderne vrste "autentičnosti" koju ne konstituise izolacija ili razlika već upravo kreolizacija, one vrste koja je garantovana upravo očevitim mešanjem, sintezom i sinkretizmom koji se ovde promoviše.

No, obratimo pažnju na reč "beat". Izbor reči takođe podseća zapadnjake da su "drugi" oni koji imaju osećaj za ritam, oni koji prave muziku iz tela i za telo, muziku za ples i telesna zadovoljstva. Povezano sa dugom istorijom esencijalizacije i rasijalizacije drugih tela kao onih koja imaju prirodni "osećaj" za ritam, uvođenje termina "world beat" reprodukuje zapadni pogled na egzotično i erotično, često

tamnoputo, telo u pokretu. Egzotizovani "ritmovi" tako obezbeđuju puls i *groove* uz koji zapadna tela mogu zbaciti svoje inhibicije na plesnom podijumu. U tom smislu "world beat" je izraženije obeležen nego "world music" – neki ga kritički otpisuju kao plesnu muziku drugih (često potlačenih) naroda, komercijalno prilagođenu zabavi belih ljudi, dok ga drugi slave kao novi, populistički, iskreni, komercijalno održivi oblik dijaloga ili izjednačenja između muzika i muzičara sa različitih kulturnih prostora.

Narastajući diskurs razlikovanja koji obuhvata predstave o tome šta su "world music" i "world beat" prepoznatljiv je kako u vernakularnoj tako i u akademskoj formi. Prema vernakularnoj formi, popularnoj među muzičarima i onim novinarima koji se sa njima rado solidarišu, ovo širenje tržišta, globalni kontakti različitih stilova i priznavanje globalne muzičke raznolikosti neizbežno prate problemi cirkulacije. Ovde komodifikacija i promocija uzimaju svoj obol uprosećavanjem, vulgarizacijom, krivljenjem ili kvarenjem onih koji navodno imaju koristi od rastuće izloženosti. Tako se širenje i razvoj u areni muzičkog stila često vidi kao pozitivna strana procesa koji, opet, neizbežno uključuje sužavanje i preživljanje istog. Uverenje da je banalnost deo cene koja se plaća za publicitet, inače rašireno među producentima i kulturnim stvaraocima, nalaže da se autsajderska muzika i muzičari u situacijama učešća u muzičkoj sintezi povinuju zapadnim pop zvezdama i muzičkoj industriji. *World beat* može biti stvoren i inspirisan stranim ritmovima, ali kreatorima se nameće shvatanje da ono što prodaje muziku nisu egzotični ritmovi već status i pred-

uzetnička uloga pop zvezde, kao i njen pristup sistemima podrške koje obezbeđuju velike izdavačke kuće.

Ova nelagodnost izražena je u sledećem pasusu, opet iz teksta Jona Parelesa napisanog za *New York Times* (28.8.1988), pod naslovom “Pop passport – At a Price”: “Kada Paul Simon, Peter Gabriel i Talking Heads prodaju milione ploča koristeći jamajčanski reggae ili južnoafričku mbaqangu, nema sumnje da i izvori koje koriste zaslužuju deo kolača. Pitanje je koliko će regionalni muzičari morati da se promene da bi stigli do svetske publike, i da li će ta promena biti na bolje ili na gore?” Tekst se nastavlja u istom tonu, da bi se onda približio jednom umerenijem predlogu ravnoteže:

Ne bi bilo pošteno jednostavo ih optužiti da su se prodali... Lokalni i spoljašnji uticaji izmešani su već decenijama, možda i vekovima. Upoznajući svet oko sebe, muzičari prihvataju ideje i ritmove sa kojima žive. Pored toga, najveći deo popularne muzike demonstrira gostoljubivost, a jedan od načina da se slušaoci osete kao kod kuće jeste da im se ponudi nešto što im je poznato... Morali bismo usvojiti dvostruke standarde da bismo tvrdili da Paul Simon i Sting mogu pozajmljivati šta god požele, dok se njihovi izvori moraju držati lokalnih ili nacionalnih stilova – kao da je kolonijama dozvoljeno samo da obezbeđuju sirovine za fabrike u metropoli.

I konačno, govoreći o konkretnim nezapadnim muzičarima uključenim u world beat projekte,

Pareles zaključuje da im treba “prepuštiti da sami odluče da li će ih publika zapamtiti samo kao članove još jednog pop sastava bez zemlje ili kao tvorce nacionalnog standarda”. Stajući na stranu muzičara Pareles ih ovde postavlja u prilično neugodan položaj, jer zamišlja da poseduju moć i kontrolu koje oni svakako nemaju. U isto vreme on ignoriše šire društvene i ekonomske dimenzije kulturnih industrija kojima su muzičari primorani da “obezbeđuju sirovine” za potrebe imperije.

Zabrinutost koju kod Parelesa izaziva “world beat” neutralisana je njegovim entuzijazmom za ono što naziva “real world music”. U tekstu o “roots pokretu” napisanom nekoliko meseci kasnije (1.11.1988), Pareles hvali panamskog političara i salsera Rubena Bladesa i Los Lobos, rock sastav iz Los Anđelesa (čija je “La Bamba” u to vreme na top listama). Zašto? Zato što oni “poručuju slušaocima na čitavoj hemisferi da je uspeh u Americi moguć i bez odsecanja korena, bez odricanja od sopstvenog jezika i muzike, bez asimilacije i amerikanizacije. Dok popeglani američki *mainstream* pop premrežava planetu, oni svojim zvečćim harfama i složenim salsa ritmovima ostaju čvrsto na stanovištu da se raznolikost ne sme izgubiti”. Ova poslednja rečenica zvuči mi kao proglas pop patriotizma u ime onoga što bi Pareles opisao kao “real world music”. Ono što još više zapanjuje jeste mera u kojoj se ovde ignorišu višeslojni sinkretizmi i sinteze u samoj osnovi muzike koju prave Ruben Blades i Los Lobos.

Prelazeći na akademski teren spreman sam da sopstvene nervozne reakcije ponudim kao simptom nelagodnosti koju iza-

ziva i sam pogled na ovu scenu. Moj prikaz politike prisvajanja i raspodele autorskih prava koju Paul Simon primenjuje na albumu *Grace-land* svakako bi bio ciničniji i glasniji od Parelesovih komentara, ali nema sumnje da je nelagodnost koju osećamo slične vrste. To je nelagodnost povezana sa skupom sve usredsređenijih i intenzivnijih interakcija čije su posledice danas još izraženije, ne samo u proizvodnji asimetrije moći u kontroli tehnologije već i prostoru obeleženom naglašenim simbolizmom rase i/ili etniciteta. Ove rasprave smeštene su unutar jednog šireg i jednako opterećenog diskursa posvećenog načinima na koje muzičko vlasništvo i prakse kopirajta u kontekstu odnosa monetarnih snaga i komunikacijske industrije sistematski obnavljaju neravnotežu moći između pisanih i usmeno prenošenih muzika. (Za kopirajt, vidi pregled kod Fritha /1987/; Wallis i Malm /1984: 163-215/ daju odlične kratke prikaze za muziku Jamajke, Kube i Malavija, i u isto vreme smeštaju pripadnike folk elite, kao što su Harry Belafonte i Pete Seeger, u kontekst problema vlasništva. Laing /1986/ i Tomlinson /1991/ vezuju ove probleme za debate o medijima i kulturnom imperijalizmu.)

Arjun Appadurai opisuje ovo jačanje globalnih interakcija na sledeći način: "Svet u kom danas živimo izgleda rizomski, čak i šizofreno, dok s jedne strane prizva teorije neukorenjenosti, alijenacije i psihološkog distanciranja pojedinaca i grupa, a s druge fantazije (ili noćne more) o elektronskoj bliskosti... Centralni problem današnjih globalnih interakcija jeste tenzija između kulturne homogenizacije i kulturne heterogenizacije" (1990: 2-3, 5). Na-

suprot pesimizmu Jamesonove vizije postmoderne šizofrenije (1990) – pastiša obezvremljenih površi, aistorijske disperzije, dekontekstualizovane stilske raznovrsnosti, brisanja autora i navike posvećenosti sebi – u ovom šizofrenom stanju Appadurai prepoznaje ključno mesto borbe i kreativnih sukobljavanja. Naročito muzika postaje napeto mesto razumevanja ukorenjenosti i neukorenjenosti, homogenizacije i heterogenizacije, jer, kako to Attali upečatljivo formuliše: "Muzika je proročanstvo. Njeni stilovi i ekonomska organizacija nalaze se ispred ostatka društva jer ona istražuje celokupno polje mogućnosti datog koda brže nego što može činiti materijalna stvarnost" (1985: 11). Ako nam se učini da za takav privilegovani status muzike ovde nema osnova, postoji i jedan fundamentalniji razlog za njen centralni položaj u ovom rizomskom trenutku: Muzika je najstilizovanija od svih društvenih formi, ikonički povezana sa širom kulturnom produkcijom lokalnog identiteta i indeksno povezana sa kontekstima i situacijama učešća u zajednici.

Ovi žurnalistički i akademski diskursi o muzičkim svetovima i svetskim muzikama obeleženi su načinom na koji doživljavaju, osećaju ili naslućuju eskalaciju: progresivno, kumulativno, interaktivno razlikovanje u odnosu na obrasce isprepletane odnosnosti, to jest komplementarnu šizmogenezu. Ako šizofonija, kao razdvajanje zvukova i njihovih izvora, anticipira život u današnjem globalnom i transnacionalnom svetu muzike, onda šizmogeneza opisuje rezultirajuće stanje progresivnog uzajamnog razlikovanja koje se odvija na bar četiri načina: kao (a) rastući vlasnički obrazac dominacije-podređenosti u odnosu između velikih ku-

ća i nezavisnih izdavača, koji je naporedan sa sličnim odnosom između zapadnih pop zvezda i nezapadnih muzičara; (b) rastući odnos po obrascu pružanja pomoći-ovisnosti između *world beat* i *world musica*; (c) rastući egzibicionističko-posmatrački obrazac u odnosu između kreatora trećeg i četvrtog sveta i njihovih poklonika iz prvog sveta; i (d) rastući sukob homogenizujućih-heterogenizujućih tendencija na području muzičkog stila. Prakse i diskursi koji se odnose na *world beat* i *world music* nalaze se u sve ispolitizovanijoj i sve polemičnijoj zoni u kojoj se vode ključne borbe oko pitanja autentičnosti – prava i načina da se verifikuje ono što Frith naziva “istinom muzike” – i dinamike prisvajanja, naročito kada su u pitanju prava i sredstva za sticanje vlasništva u muzici.

Ako su autentičnost i aproprijacija mesto borbe, na koji način je komplementarna šizogeneza određena u praksi kojom se proizvode *world music* i *world beat*? Jedna od stvari na koje treba obratiti pažnju jeste izgradnja znakova kolaboracije. Oni koji brane “*world beat*” ukazuju na to da je u pitanju sintetički žanr i znak internacionalne, kooperativne kolaboracije. Muzičari kao što su Sting, David Byrne, Peter Gabriel i Paul Simon već su o tome govorili u intervjuima, i većina njihovih obožavatelja, kao i mnogi kritičari, spremni su da ih na osnovu toga prikažu u pozitivnom i politički progresivnom svetlu. Nema sumnje da mnogi promoteri, muzičari i ljudi iz medija doživljavaju “*world beat*” kao politički progresivan i umetnički avangardan pokret. Jedan od načina izražavanja ove progresivne agende jeste pokroviteljstvo, i to promotivnim i posredničkim angažmanom pop zvezda u korist onoga što

se opisuje kao “*real world music*” kao i pomaganjem karijera njegovih tvoraca. Ovaj proces ima pozitivne efekte, utoliko što istorijski marginalizovanim muzičarima i muzici priznaje vrednost, ali on u isto vreme reprodukuje institucije pokroviteljstva i sa njima povezana prava vrednovanja, kao i njihovu povezanost sa starim obrascima kultivacije koji su centralni za elitni avangardizam. Ovakva situacija dovodi muzičku praksu u blizinu likovno-grafičke prakse, koja je uveliko izložena novijim analizama načina na koje se lokalni “primitivni” “zanati” pomoću retorike, sponzorstva i interesa zapadnih umetnika, dileru, profesora, kolekcionara i muzeja transformišu u estetski i komercijalno značajne etno-“umetnosti” (Clifford /1988: 189-251/; Myers /1991/; Price /1990: 23-99/; Torgovnick /1990: 119-37/).

Jedan od postupaka za utvrđivanje zasluga i značaja, kao i za izražavanje prirode pokroviteljstva i vrednovanja u domenu muzičkih snimaka, jesu projekti istorijskih kompilacija na kojima su dokumenti o nastajućim tradicijama kombinovani sa promocijom savremene muzike. To je dobar primer bezbednog žanrovskog izražavanja autentičnosti; time se pokazuje briga za korene i izražava želja da se vrednuju istorijski dinamične i promenljive tradicije. Ova praksa tesno je povezana sa skorašnjom pojavom benignih, mada akademski ozbiljnih studija internacionalnih pop žanrova. Dobri akademski primeri profesionalnog etnomuzikološkog istraživanja istorija određene popularne muzike uspešne su kompilacije Christophera Watermana i Veita Erlmanna, koje za predmet imaju juju i mbube, objavljene za Rounder Records, a na koji-

ma se dokumentuje uspon značajnih muzičkih sinteza u Nigeriji i Južnoj Africi u poslednjih šezdeset godina. Imajući u vidu ovakva izdanja kao model, teško je kritikovati poznatije komercijalne kompilacije nastale u produkciji velikih pop zvezda, kao što su izdanja na kojima David Byrne predstavlja klasike brazilske ili kubanske muzike.

Isto tako, ko bi mogao kritikovati izuzetno poštovanje primetno u pažnji s kojom su uz korišćenje najsavremenije tehnologije napravljene snimci Gyuto sveštenika, Dzintara, Hamze el Dina, Zakira Hussaina ili Babatunde Olatunja, svi objavljeni u ediciji *The World*, koju za Rykodisc uređuje Mickey Hart? Zašto se ne bismo pridružili sudu koji Kyle Kevorkian iznosi u članku "Evolution's Top Forty" objavljenom u časopisu *Mother Jones* (1990): "The World nije 'world beat' – ovo je prava stvar, nerazblažena." Takođe, zašto bismo morali biti cinični pred onim što radi Peter Gabriel u projektima Real World Studios, Real World Records i WOMAD Talking Book, koji su nam doneli neke od možda ne naročito zapaženih ali izuzetno značajnih snimaka, poput muzike koju su objavili Tabu Ley Rochereau i Remmy Ongala, ili izuzetni glas Youssou N'Doura, ili qawwali muzika Nusrat Fateh Ali Khana. Zašto bismo verovali da Gabriel nije iskren kada kaže, "Namera mi je da ove umetnike učinim poznatim onoliko koliko sam ja poznat" (Cheyney 1990). S druge strane, izražavajući optimizam u pogledu saradnje sa drugom stranom, Nusrat Fateh Ali Khan govori novinarima da bi "Zapad trebalo da razume našu muziku i kulturu, i obratno. Takvom saradnjom umetnici se mogu upoznati i približiti jedni drugima" (Khan

1991). Tekst u knjižici svog popularnog CD-a, *The Lion* (Virgin Records, 1989), Youssou N'Dour zaključuje rečima: "Posebno zahvaljujem mom prijatelju Peteru Gabrielu na svemu što je učinio za mene i muziku uopšte. Afrika mu zahvaljuje kao najvećem promoteru muzike bez granica."

Budući da su iste pop zvezde u sve većoj meri angažovane u ulogama kustosa, promotera i saradnika, kao i u ulogama preduzimača i zaplenjivača, nije teško shvatiti zašto se u kritičkom diskursu koji okružuje produkciju i cirkulaciju *world beat*, izjave altruizma i širokogrudosti čuju jednako često kao i optužbe za kanibalizam i kolonijalizam. Ali, ako se stvari posmatraju strukturalno, ovo mešanje tutorskih, promoterskih i prisvajajčkih uloga takođe znači da žanrovske granice između onoga što je pravi "world music" i onoga što je "world beat" postaju sve zamagljenije. Dok slušaoci i kritičari vode rasprave o političkim namerama umetnika ili implikacijama stilskih fuzija iz perspektive "ciljeva tradicije" ili "autentičnosti", izdavačke kuće ostvaruju solidan profit zahvaljujući zasićenju tržišta i većoj obaveštenosti publike. Drugim rečima, rast tržišta na kom granice nisu jasno određene znači da *world beat* promoviše prodaju izdanja *world music* i obratno. To nas dovodi do situacije u kojoj Peter Gabriel i Real World mogu zaraditi gotovo istu sumu novca na filmskoj muzici za *Poslednje Hristovo iskušenje* kao i na kompilaciji *Passion Sources*, sastavljenoj od snimaka koji su Gabrielu poslužili kao izvor inspiracije, što uključuje pakistanski qawwali, marokansku svadbenu muziku, jermenski duduk, zairski soukos i kubanski son-changui, pored snimaka iz Indije,

Tanzanije i sa obala Nila. Naravno, takav prezentacijski spektar pomaže predstavljanje kako pojedinačnih umetnika tako i same Real World mreže, promovisanjem predstave o umetnicima i muzici koji su estetički, politički i komercijalno ujedinjeni. Pristup sličan pristupu koji imaju WOMAD i Real World Studios mogao bi se istražiti i na primeru CD-a *Planet Drum* iza kog stoji Mickey Hart (dobitnik Grammy nagrade za *world music* 1992. godine) ili njegovih produkcija u ediciji *The World*; na primeru sastava Bena Mandelsona, *Three Mustaphas Three*, i njegove izdavačke kuće *Globestyle Records*; ili Davida Byrnea i njegovih kompilacija muzike iz Brazila i sa Kube ili projekta *Rei Momo*.

Takvi obrasci prihvataju se i u štampanim medijima – na primer, u knjigama koje je objavio Mickey Hart, *Drumming at the Edge of Magic* (Hart i Stevens, 1990) i *Planet Drum* (Hart i Lieberman, 1991) – i na televiziji. Gledanje filma *Ile Aije*, u kom se David Byrne bavi kultom *candomble*, otvara nove perspektive u pogledu procesa rastakanja opozicione odnosno zamagljivanjem žanrova; visoko dizajniran i stilizovan, a ipak veoma blizak konvencionalnom obrascu PBS “dokumentaraca” (tečna naracija začinjena zrcima drevne mudrosti drugih, mnogo zalazaka sunca i razigranih tela), film sasvim predvidljivo nema ni vremena ni prostora za smeštanje kulta u okvire lokalne politike, ekonomije i društva. Byrne je u ulozi tutora toliko zaokupljen zadatkom prenošenja gledalaca u svet “čistog muzičkog bića” da pitanje muzičke kontrole, kao što primećuje Amy Taubin u tipično visprenoj kolumni pisanoj za *Village Voice* (II. 7. 1989), jedva izranja, i to ma-

lim slovima, na samom kraju filma: “Originalnu muziku Davida Byrnea izvode: [sledi podužna lista brazilskih muzičara]”.

I dok ovi varijeteti dijalektike homogenizacije-heterogenizacije jačaju, dinamička ravnoteža koja bi mogla proisteći iz rastuće komplementarnosti šizmogenezе “world music” i “world beat” ima na raspolaganju i sledeći oblik: dok diskurs autentičnosti postaje sve militantniji, nativističkiji, sve složeniji i sve uže povezan sa određenim grupama zajedničkog interesa i ukusa, aktivnosti prilagođavanja postaju sve otvorenije i bezobzirnije, a u isto vreme i sve suptilnije, pravno regulisane, odobrene i prihvaćene zdravo za gotovo. Postavljanjem jednih te istih pop zvezda, izdavačkih kuća i medijskih konglomerata u uloge tutora, čuvara “istine” i “autentičnosti”, i u isto vreme u uloge preduzetnika, čuvara imovine i sredstava prilagođavanja stapaju se ove uloge za svrhe zajedničke poslovne dobiti i ujedinjenja protiv konkurentskih žanrova i poslovnih inicijativa. Čini se da je imperijalna transnacionalna adaptacija, ili antipacija tog procesa na drugoj strani, ovde, nažalost, povezana sa mehanizmom “kulturnog ujednačavanja” (Lomax 1977). Ali ujednačavanje i pretpostavljena degeneracija na kojoj ujednačavanje počiva ne moraju nužno odneti prevagu. Promocija “world beat” nesumnjivo je dovela do nezabeleženog interesovanja i brige za promociju i cirkulaciju “world music”. Sve veće prisustvo i moć na tržištu poboljšali su izgleda za preživljavanje i razvoj lokalne muzike na neočekivane načine. Pored toga, rastuća neodređenost “world beat”, kao i zasićenje generičkom etno-pop muzikom, takođe mogu dovesti do naglašenih i veoma dramatičnih potvrđivanja

otporom inspirisane lokalne muzike. Reggae je ovde ključni primer tenzije između generizacije i stilske obeležnosti u internacionalnoj areni. Činjenica da ga domorodačko stanovništvo izvan Kariba doživljava kao opozicionu etno-pop formu sa korenima dovela je do toga da ga prihvate migranti i lokalno stanovništvo na tako raznovrsnim područjima kao što su Evropa, Havaji, Severna Amerika, aboridžinska Australija, Papua Nova Gvineja, Južna Afrika i Jugoistočna Azija. U isto vreme, ova forma je poprimila generičke konotacije koje su često nepolitičke.

375 Kao primer za ovakva kretanja možemo navesti i hip-hop, na crno-belom muzičkoj sceni u urbanoj Americi. Hip-hop je sada žanr obeleženiji i više opozicion nego soul, R&B ili neki drugi od crnih stilova koji su odavno prilagođeni ili preuzeti ukrštanjem. Obeležnost hip-hopa izvodi se iz načina na koji on raskida uobičajenu povezanost etikete “umetničke veštine” i onih formi koje prihvataju da učestvuju u određenom diskursu originalnosti. Digitalno semplovanje, visokotehnoški fetiš imperije, ovde je subverzivno upotrebljen za svrhe otpora i odbijanja učešća u evro-svetskim konvencijama autentičnosti, kojima se suprotstavlja usmena estetika citiranja. Ovo se naročito kosi sa na Zapadu “prirodnim” zakonskim normama kopirajta i vlasništva.

Hip-hop tako oživljava usmenu tradiciju koja je dugo bila u rukama autsajdera. Ova inverzija – ponovno prilagođavanje crnog i belog muzičkog materijala koje sprovode crni muzičari semplovanjem i digitalnom manipulacijom – odgovor je na istoriju belog prisvajanja crnih muzičkih formi i stilova (vidi Chapple i Garofalo 1977).

Ako je današnja crna muzika, kao što to retorički tvrde pisci koji se između sebe razlikuju onoliko koliko se razlikuju Amiri Baraka i Robert Christgau, odjek silovanja afričkih ritmova evropskom harmonijom u robovlasničkim javnim kućama, onda “Fear of a Black Planet” (Public Enemy) treba poslušati ne samo kao odgovor na retoriku “mešanja rasa” već i kao alegoriju o muzičkom kontaktu kao šizmogenezi. Ako obratite pažnju, čućete da kroz snimak iz pozadine dopire drugi glas, u kontrapunktu prema dominantnom verbalnom toku. Govoreći odmereno, gotovo monotono, sa uglađenom visoke izvođačke umetnosti, ovaj glas ravno-dušno ponavlja sledeći tekst:

black man... black woman... black baby
white man... white woman... white baby
white man... black woman... black baby
black man... white woman... black baby

Ovo nije samo vernakularni promotivni džingl za afrocentrizam. Ovaj tekst se stilom suprotstavlja stereotipu, i postavlja pitanje:

white music capital... white pop starts...
black roots grooves...
white music?... or... black music?

Hip-hop, koji se danas rutinski određuje kao mesto borbe ili sukobljavanja oko ukorenjenosti i neukorenjenosti, rase i etniciteta, identiteta i autoriteta obeležava konkretno mesto društvene intenzifikacije. To je moćan primer one iste dinamike puta od šizofonije do šizmogeneze koja sada sve izraženije obeležava i diskurse o popularnoj muzici sveta.

* * *

Ono oko čega se vode borbe za značenje društvenog sveta jeste moć upravljanja klasifikacijskim šemama i sistemima koji su osnova predstavljanja grupa i otuda osnova njihove mobilizacije i demobilizacije.

Pierre Bourdieu

(Muzika) čini čujnim ono što je suštinsko za kontradikcije u razvijenim društvima: neodložnu potragu za izgubljenom razlikom, korišćenjem logike iz koje je razlika proterana.

Jacques Attali

Da bismo sada na iskustveno konkretniji način ispitali kako nelagodnost izazvana dinamikom šizofonije i *world music/world beat* šizmogeneze deluje na praksu dokumentovanja i komodifikacije u etnomuzikološkim krugovima, razmotriću pitanja “borbe za značenje društvenog sveta” i “potrage za razlikom” na primeru izdavanja *Voices of the Forest* (Rykodisc, 1991), CD-a na kojem su objavljeni moji snimci muzike i zvučnog okruženja iz oblasti Bosavi na Papui Novoj Gvineji. Nakon što sam godine istraživačkog rada pretvorio u objekat popularne kulture, sada osećam ironijsku obavezu da popularni proizvod pretvorim u predmet istraživanja. To znači prepoznati presek lokalnih i globalnih sila u novim formama kulturne produkcije, presek koji ilustruje kako učešće u komodifikaciji i prometu komercijalnog *world music* otvara ono što je Renato Rosaldo (1989) nazvao “imperijalističkom nostalgijom”, situaciju u kojoj visoko pozicionirane strane lamentiraju ili čak osećaju pravedni bes zbog nestajanja nečega čijoj su transformaciji sami doprineli. U takvom kontekstu, projekti kao što je *Voices of the Rainfo-*

rest mogu istovremeno kodirati poruke koje se mogu čitati kao da dolaze sa oba kraja političkog spektra.

Ova vežba u tumačenju prirode profesionalnog saučesništva u šizofoniji takođe se može čitati kao deo kritike uobičajenih etnomuzikoloških praksi snimanja i cirkulacije snimaka i, konkretno, njenih predstavljačkih tendencija kojima je ona okrenuta u konstruisanju transparentnih, autoritativnih, realističkih uzoraka “tradicionalnih muzika”. Imajući u vidu presudnu ulogu snimka u istoriji etnomuzikologije, kritička svest o načinu na koji se određuje priroda predstavljanja za današnje stanje stvari na ovom području jednako je važna kao i politički upadljiviji diskurs o kulturnom vlasništvu i repatrijaciji. Mada se većina vežbi u demaskiranju konvencija etnografskog predstavljanja bavi štampanim, literarnim, vizuelnim ili filmskim žanrovima (na primer, Marcus i Fischer 1986; Clifford i Marcus 1986; Clifford 1988), rasprave o “pisanju” kulture ili upisivanju “drugosti” jednako se lako mogu primeniti i na probleme zvučnog “snimanja”, “magnetizacije”, “utiskivanja”, “digitalizacije” i “modulacije”.

Jedna od osobenosti ovog trenutka svakako je to što kolizija sila odgovornih za *Voices of the Rainforest* ne predstavlja naročito iznenađenje i ne izgleda nimalo neverovatno. Ali u ovaj konkretni kulturni proizvod ugrađene su izvesne temeljne disjunkcije. Na primer, tu je kontrast između snimanja na Papui Novoj Gvineji, “poslednjem nepoznatom” mestu (fraza koja je ušla u optičaj zahvaljujući knjizi Gavina Soutera iz 1963. godine i do danas ostaje popularna), gde su stanovnici sa visoravni u unutra-

376

šnjosti stupili u kontakt sa strancima tek u poslednjih pedeset godina, i pravljenja komercijalnog *ultra-high-tech* CD-a korišćenjem najnovije opreme i u eksperimentalnih, čak pionirskih tehnika terenskog i studijskog snimanja. Ili, kontrast između snimanja zvukova ptica i zvuka muzike unutar male zajednice izolovanog naroda Kaluli, čije su šumsko okruženje i kulturna budućnost – posle dvadeset godina evangelističkog misionarskog rada – sada dodatno ugroženi potragom za naftom koja će doneti milijarde dolara profita američkim, britanskim, australijskim i japanskim kompanijama, kao i vladi Papue Nove Gvineje – vladi koja je stekla prava na sve što se nalazi ispod površine zemlje i zahvaljujući tome aktivno, manje ili više svesno, stvara geto četvrtog sveta nastavljajući da iz nje crpe bogatstvo, po cenu građanskih nemira i protesta.

Tu je zatim kontrast između akademski treniranog antropologa, lingviste i etnomuzikologa (to sam ja), koji iza sebe ima šesnaest godina proučavanja jezika, muzike i kulture naroda Kaluli, i rock-and-roll bubnjara Mickey Harta iz grupe Grateful Dead, angažovanog na poslovima očuvanja muzičke raznolikosti prikupljanjem sredstava za obrazovne programe, koncertne promocije (turneja tibetanskih sveštenika po Americi), knjige (*Drumming at the Edge of Magic*, 1990, i *Planet Drum*, 1991), i muzička izdanja. I kontrast u konačnom proizvodu: prethodna dva LP-a mojih terenskih snimaka (Feld 1981, 1985) bila su objavljena u potpunosti opskurnim akademskim edicijama, dok Mickey objavljuje prilično uspešna i poznata izdanja u ediciji The World etikete Rykodisc, velike nezavisne kuće čiji se katalog proteže od

ezoteričnih (Frank Zappa) do glamuroznih (David Bowie) aktuelnih rock zvezda.

Paralelni kontrasti postoje i u oblasti promocije. Događaji koji su pratili izdanje *Voices of the Forest* sasvim su neuobičajeni u poređenju sa onima koji obično prate akademska izdanja. Gala večer kojim je promocija započela organizovano je na Dan planete Zemlje u luksuznoj projekcionoj sali na Skywalker ranču čiji je vlasnik lično George (*Star Wars*) Lucas, gde su Randy Hayes (direktor Akcije za očuvanje kišnih šuma) i Mickey Hart govorili o povezanim temama opstanka kišnih šuma i muzičkog opstanka, dok sam ja za okupljene predstavnike audio, radio i izdavačke industrije održao prezentaciju CD-a na hiljadu vati bioskopskog ozvučenja, praćenu kompjuterizovanim slikama sa terena. Sledeće večeri smo isto uradili u San Francisku, u restoranu Greens, koji je bio domaćin dobrotvornog koktela a ulaznica od sto dolara bila je namenjena Fondu za pomoć narodima u oblasti Bosavi – koji smo Mickey Hart i ja osnovali kao trust u koji će se slivati i prihod od prodaje CD-a *Voices of the Forest* – i fondu Akcije za očuvanje kišnih šuma za potrebe organizacije kampanje u oblasti Kutubu-Bosavi na Papui Novoj Gvineji.

U naredna dva meseca proputovao sam čitavu Ameriku prikazujući svoje slajdove na najrazličitijim mestima, od učionica i zooloških vrtova do klubova i tržnih centara. Besplatne prezentacije bile su usklađene sa intervjuima na radiju i u popularnoj štampi, promotivnim koktelima i pojavljivanjem u knjižarama i prodavnicama ploča; kad god bi mu to raspored koncerata omogućio, pojavljivao se i Mickey Hart. Koordinacija ovih aktivnosti zahtevala je

stalni angažman uprave i tehničkog osoblja Hartove kompanije, 3600 Productions, kao i osoblja zaduženog za marketing i publicitet u kući Rykodisc. U Australiji je etiketa Festival Records u aprilu 1992. upriličila preko pedeset nacionalnih i lokalnih radio i novinskih intervju. Razmere ove kampanje stoje u zastrašujućem kontrastu kako prema materijalnom bogatstvu nekoliko hiljada pripadnika naroda Kaluli u oblasti Bosavi tako i prema uobičajenim fondovima i tehnikama promocije većine akademskih istraživačkih radova i publikacija.

Proces koji je kao rezultat imao CD *Voices of the Rainforest* počeo je konfrontacijom koja naglašava neki od pomenutih kontrasta. Posle nekoliko istraživačkih boravaka na terenu među pripadnicima naroda Kaluli na Papui Novoj Gvineji u periodu između 1976. i 1984. godine, objavio sam dva izdanja načinjenih snimaka. Ploča *Music of Kaluli* (1981) objavljena je na Papui Novoj Gvineji kao prva u ediciji pokrenutoj u Institutu za istraživanje Papue Nove Gvineje; *The Kaluli of Papua Niugini: Weeping and Song* (1985) izdanje je kuće Barenreiter kao treći disk u seriji posvećenj muzici Okeanije koju je uređivao Hans Oesch. Obe edicije predstavljaju prestižna akademska etnomuzikološka izdanja, ali distribucija za oba diska bila je mala; svaki je prodat u nekoliko stotina primeraka i nijedan nije recenziran u stručnoj literaturi a kamoli emitovan na radiju. Većina ljudi koji su čitali moje tekstove posvećene narodu Kaluli nisu imali pojma da ova izdanja postoje.

S druge strane, radio-program pod naslovom "Voices of the Forest", koji sam producirao za National Public Radio 1983. godine – i koji čini dvadeset četiri sata zvučnog

pejzaža šume u oblasti Bosavi – doživeo je munjevit uspeh (Feld 1990: 264-268). Program je čulo više od deset miliona ljudi širom sveta, i ponovljen je na nekoliko kontinenata, mada formalno nije publikovan do 1987. Na osnovu ovih iskustava zaključio sam da medijum popularnog radija i kasete, te publika do koje sam preko njih mogao stići, nude jedan uzbudljiv način da zvučna bogatstva koja sam doneo sa Papue Nove Gvineje podelim sa svetom. Nisam osećao želju da napravim još jednu ploču.

Onda sam sreo Mickeya Harta. Dogodilo se to 1984, dok su mu Thomas Vennum Jr., etnomuzikolog iz Folklife programa u institutu Smithsonian, i Frederic Lieberman, etnomuzikolog sa Univerziteta Santa Kruz u Kaliforniji, pomagali da prikupi materijal za svoje knjige o perkusivnim instrumentima sveta; predložili su mu da se konsultuje sa mnom u vezi sa informacijama o bubnjevima sa Papue Nove Gvineje. Mickey mi se javio onog dana kada je Grateful Dead imao koncert u Filadelfiji. Pošto smo porazgovarali o bubnjevima, ponudio sam mu da čuje tek dovršene trake sa snimcima zvučnih pejzaža koje sam spremao za NPR. Slušao je i postavljao pitanja o poreklu nepoznatih zvukova. Kada je prošlo pola sata, na koliko sam sveo ceo jedan dan u selu naroda Kaluli, pogledao me je i rekao: "Ovo je neverovatno. Ovo je previše dobro da bi ostalo akademska tajna." Odgovorio sam da to nije "akademska tajna" i da će ove snimke emitovati National Public Radio. "Vrlo intelektualno", odgovorio je i predložio mi da pusti snimak u pauzi koncerta Grateful Dead! Bio sam zapanjen njegovom ponudom, najviše zbog ležernog tona i stava podrazumevanja populističke vizije novog

svetskog poretka muzičke potrošnje. Nametnuo mi je stanovište sa kog sam uspeo da shvatim da u prelasku sa akademskih izdanja na NPR nema ničega revolucionarnog, pošto su oba ova kanala zatvorena unutar bezbedno omeđenih, re-spektabilnih, uljudno buržoaskih institucija i mesta potrošnje. Progutaoh sam knedlu: “Pustićeš ovo na koncertu Grateful Dead?” Mickey se nasmejao: “Naravno! Posle dva minuta preko razglaša dvadeset hiljada Deadheada će se pretvoriti u majmune na drveću.” Kada je to izgovorio osetio sam nešto neobično. Odjednom mi je bilo neprijatno što nikada pre toga nisam razmišljao o ovoj muzici kao nečemu što bi moglo privući širu publiku, kao muzici u kojoj drugi mogu uživati onako kako uživam ja. Deo mene je znao da bi ove snimke trebalo da čuje što više ljudi. A onda mi je bilo jednako neprijatno zbog shvatanja da akademija kažnjava popularizatore i da bih uskoro mogao osetiti krivicu, kako zbog potrebe da ovu muziku predstavim pred što više ljudi tako i zbog znanja o mogućem doprinosu eskalaciji audio voajerizma, egzotizma i bezobzirnog kapitalizma, ukoliko bih prihvatio učešće u onoj vrsti komercijalne produkcije koja bi ovu muziku mogla predstaviti najširoj publici.

Posle godina razmišljanja, konačno sam odlučio da sa Hartom napravim nešto veliko, i ta odluka me je primorala da se suočim sa načinom na koji *world music* komodifikacija enkodira višestruka značenja, od benignih i plemenitih do sumnjivih i razornih. Kao prvi kompakt disk u celosti posvećen indigenoj muzici Papue Nove Gvineje, *Voices of the Rainforest* označava napor da se vrednuje jedna konkretna kultura i muzički region koji su u američkim

prodavnicama ploča inače zatrpani negde na polici na kojoj piše “Pacific”. Mada snimak ne bi bio moguć bez prethodnih istraživanja na terenu i kontakata koje sam imao u Kaluli zajednici, *Voices of the Rainforest* nije primarno istraživački dokument. To je pre bestidno komercijalan proizvod koji treba da privuče najširu moguću publiku savršenom audio reprodukcijom i vibrantnim muzičkim i prirodnim zvucima. Publicitet u štampi, puštanje na radiju i prodaja nekih deset hiljada primeraka u prvoj godini na tržištu, pokazuju da je ovaj cilj donekle ostvaren.

Kompakt disk *Voices of the Rainforest* u jednom satu evocira dvadeset četiri sata života u regionu Bosavi. Počinjemo pre svitanja snimkom preklapajućih glasova ptica koje se bude u selu naroda Kaluli, pod naslovom “From Morning Night to Real Morning”. Sledi segment jutarnjeg pripremanja jela od sagoa; žene pevaju dok tuku i melju sago u skrobnu kašu, a njihovi glasovi se preklapaju sa glasovima dece, među kojima neki ponavljaju osnovnu melodiju imitirajući glasove ptica koji se čuju u daljini. Sledi još jedna jutarnja aktivnost: grupa muškaraca peva, viče i jodluje u polifoniji dok obaraju drveće da bi napravili mesto za vrt; kada je drveće oboreno, žene pevaju dok raščišćavaju šikaru mačetama. Jutarnje snimke prate dva dnevna snimka koji ilustruju pravljenje muzike u dokolici, prvo serija dueta drombulja od bambusa uz glasove ptica i ritmove cvrčaka, a zatim žena koja pored vodopada, zajedno sa vodopadom, peva pesmu o vodopadu. Sledi deo sa ambijentalnim snimcima. “From Afternoon to Afternoon Darkening” prati prelazak od popodnevni glasova ptica do gustih “elektronskih”

tekstura insekata i večernjeg oglašavanja žaba. Zatim je večernja kiša ukrštena sa glasovima žaba, insekata i slepih miševa. Onda dolazi ceremonijalna sekvenca, prvo grupa bubnjara, a onda izvođenje ritualne pesme koja će nekoga u publici dirnuti do suza. Izbor se završava ambijentalnim segmentom "From Night to Inside Night", u kojem glasovi žaba, sova, vodomara i noćnih insekata pulsiraju kroz izmaglicu do svitanja. Sve u svemu, Bosavi je predstavljen kao naglašen svet stalno preklapajućih zvučnih časovnika, ambijentalnih ritmova i ciklusa isprepletanih sa ljudskom muzičkom invencijom, muzičkim izvođenjem i spontanom interakcijama.

Voices of the Rainforest estetski i strukturalno odstupa od tipičnog, komercijalnog CD-a iz žanra *world music* i na sebe preuzima znatan muzički rizik: pojedinačni snimci, mada su zbog komfora uredno označeni i numerisani na displeju plejera, međusobno su povezani, traju u kontinuitetu i sadrže u jednakoj meri zvukove okruženja i primere lokalnog muzičkog izraza. Svi ovi zvuci, ambijentalni i muzički, priređeni su tako da proizvedu jedan fluidni šezdesetominutni zvučni pejzaž, metakompoziciju koja tehnološkim posredovanjem evocira načine na koje Kaluli doživljavaju i izražavaju muziku prirode kao prirodu muzike. Bez akademske eksplikacije, ovaj snimak omogućava slušaocu da subjektivno doživi iskustvo koje Kaluli nazivaju *dulugu ganalan* "prevrtanje zvuka". Kaluli koriste ovu ideju da bi opisali preklapanje, preplitanje i alternaciju kao prirodu svih zvukova, ambijentalnih i ljudskih, kao i teksturalnu gustinu i nesinhronu, izvanfaznu organizaciju svojih vokalnih i instrumentalnih

žanrova. Vokalni i instrumentalni snimci na disku inspirisani su, kako sonično tako i teksturalno, prirodnim zvucima, a priređivanje omogućava slušaocu da iskusi kako Kaluli preuzimaju i uključuju ove zvuke u sopstvene tekstove, melodije i ritmove, koji se stapaju sa muzičkom ekologijom mesta. U kontekstu rada, dokolice i ceremonije, njihova muzička invencija čini jedno sa zvucima ptica ili vodopada ili pulsevima žaba i cvrčaka. Snimci tako osvetljavaju način na koji "prevrtanje zvuka" funkcioniše kao šumski *groove* u Bosaviju, kao transformativni puls koji zvuke prirode čini tako muzičkim i zvuke njihove muzike tako prirodnim.

Kao tehnološki posrednici, Mickey i ja smo se složili da nam je za uspešno dočaravanje zvuka šume potrebna najbolja oprema za terensko snimanje koja postoji.

Imajući u vidu nepouzdanost DAT tehnologije u uslovima tropske vlage, kao i tendenciju DAT-a da istanji kritične visoke frekvencije za koje smo zbog snimanja ptica, insekata i zvukova vode želeli da ovde budu tople i zasićene koliko god je to moguće, opredelili smo se za analognu opremu. Kombinovali smo prerađeni Nagra magnetofon sa portabl Dolby SR uređajem za redukciju šuma firme Bryston i Aercu pretpojačalom kojim je poboljšan signal naših AKG mikrofona. Uređaj za redukciju šuma, koji još nije korišćen na lokacijama u tropskim šumama, spustio je prag šuma naše analogne opreme dovoljno da nam omogućí snimanje i najtiših ambijentalnih zvukova.

Mikrofoni su za čulo sluha ono što je objektiv kamere za čulo vida, reduktivno tehnološko sredstvo koje imitira ljudski senzorni aparat izvršavajući određeni opseg limi-

tiranih funkcija na osnovu kojih korisnik može ponovo uobličiti jedan puniji perceptivni opseg. Korišćenje dva ukrštena *cardioid* polja u XY konfiguraciji – krajevi mikrofona postavljeni su poprečno jedan iznad drugog da se dobije X – daje najšire stereo zvučno polje u gustoj tropskoj šumi. Ali, bez većeg broja mikrofona i mogućnosti miksovanja na licu mesta i dalje nije moguće u isto vreme snimiti, uz punu prostornu dimenzionalnost, visinu i dubinu ambijenta šumskog okruženja, bilo izolovano ili kao deo pozadine drugih zvukova. Znajući da jedan snimak na dva kanala u realnom vremenu ne može proizvesti punu zvučnu sliku, odlučio sam da dimenzije visine i dubine šume snimim odvojeno i da ih naknadno sklopim u celinu u Mickeyovom studiju koristeći tehnologiju višekanalnog snimanja. To je često zahtevalo miksovanje dva ili tri seta stereo snimaka, da bi se tako konačno uobličila potpuna audio atmosfera bilo kog datog doba dana ili muzičke situacije.

Očigledno, takva praksa narušava prostorni i vremenski integritet svakog snimljenog trenutka ili događaja, ali zauzvrat nudi mogućnost da se postigne najpribližnija predstava o slojevitom zvučnom okruženju. Ova terenska i studijska praksa nije samo primer *trompe l'oreille*, eksperiment koji treba da prevaziđe tehnička ograničenja mikrofona i snimka na dva kanala u realnom vremenu. Ona je inspirisana i prirodom zvučnog sveta Kalulija. Oduvek sam se pitao da li lokalna ideja “prevrtanja zvuka” ukazuje na to da je temporalnost zvuka kod Kalulija doslovno zamišljena kao visina u prostoru koji se krivi napolje. Pravljenje komponentnih zvučnih snimaka na terenu omogućilo mi je da

bez ikakvih obaveza eksperimentišem i pokušam da dublje proniknem u estetiku “prevrtanja” gustine zvuka. Puštajući im prebačene komponentne snimke sa dva kasetofona, tražio sam od svojih Kaluli-pomoćnika da podese nivoe jačine zvuka u odnos kojim su zadovoljni. U slučajevima kada su pušteni snimci kombinovali muzičko izvođenje i zvuke okruženja, Kaluli su pokazivali sklonost da dodatno pojačaju snimke okruženja, naročito one sa srednjih i viših spratova šume. Komentari koje sam na taj način dobio potvrdili su nešto što mi je već bilo stavljeno do znanja: da zvuci šume učestvuju u prisustvu muzičkog izvođenja i da su u njemu jednako važni. Takav preliminarni *mix* pravljen u šumi omogućio im je direktno dijaloško učešće u radu na projektu, što je ujedno nastavak mojih eksperimenata sa dijaloškim priređivanjem snimaka (Feld 1987). Tako sam po povratku u studio, gde sam četiri meseca radio na produkciji i miksovanju jednosatnog studijskog snimka sastavljenog od osamnaest sati terenskih snimaka, bio u prilici da u tom procesu primenim ideje Kalulija, prihvatajući i potvrđujući njihovu društveno definisanu i konstruisanu etnoestetiku produkcije.

Drugim studijskim postupcima takođe su prekršena osnovna načela dokumentarnog realizma u korist hiperrealizma za koji verujem da je u ovom slučaju opravdan kako tehnoestetskim tako i etnoestetskim idealima. Boraveći u oblasti Bosavi, često sam snimao ptice iz blizine, bez paraboličnih reflektora, sa tremova ili iz skrovišta na drvetu. Brzom reprodukcijom onoga što sam snimio ponekad sam uspevao da ih navedem da mi se približe i ponovo se ogłase, a u nekim slučajevima, posle neko-

liko dana ili nedelja, bio sam u prilici da ih snimim i iz neposredne blizine, sa udaljenosti sa koje sam snimao i Kaluli pevače. Da bismo poboljšali performanse reprodukcije teksturalnog “prevrtanja zvuka”, studijski tehničar Jeff Sterling i ja digitalno smo semplovali sedamdeset pet zvukova ptica, žaba i insekata snimljenih iz blizine, i onda, koristeći kao predložak snimke koje sam na kaseti pravio na terenu u realnom vremenu, prebacili semplove na višekanalni master, što nam je omogućilo da im u miksu šumske visine i dubine damo potrebnu vremensku i prostornu određenost. Čistoća digitalnih semplova takođe nam je omogućila da dobijemo veliku transparentnost kombinacije zvukova ptica i ljudi i tako stvorimo ambijent u kom slušalac, baš kao i u tropskoj šumi, stiče snažan osećaj prisustva ptičijeg sveta u visinama i dubinama šume. Pošto su ptice inspirisale muziku naroda Kaluli, koji ih doživljava kao učesnike u muzici i kao *ane mama*, “nestale odsjaje”, duhove mrtvih, njihovo prisustvo u šumi je kod Kalulija iskustveno pojačano. Naš rad na produkciji i miksu imao je za cilj da se to naglasi izvlačenjem ptica u prednji zvučni plan, tamo gde se one nalaze i u imaginaciji i u iskustvu Kalulija.

Uz ove aspekte eksperimentalne zvučne prakse primenjene na *Voices of the Rainforest* potrebno je razmotriti i mogućnost da iza ove tehnoestetike stoji tehnofetišizam. U kritici masovne kulture, u opticaju je argument po kom takvi projekti imaju za cilj samo da ispune ekonomske i društvene potrebe njihovih kreatora, reprodukujući pozicije privilegovanog pristupa i moć definisanja avantura koje nam stoje na raspolaganju. Ipak, jednako je važno da

istražimo mogućnost tehnoestetika da proizvedu poštovanje za određenu kulturu ili preuzmu muzičku kontrolu. Već mnogo godina domorodački narodi, slikovito rečeno, “putuju drugom klasom” zbog korišćenja jeftine opreme za snimanje u procesu “onostranjene” produkcije muzičkih snimaka – za šta se koristi i dostojanstveniji eufemizam, “nekomercijalno”. Minimalni audio kvalitet često je kombinovan sa odsustvom interesa za distribuciju i podrazumevanjem da nema honorara i autorskih prava, naročito ne u korist muzičara ili zajednica u kojima je muzika snimljena. Takva praksa je od presudnog značaja, kako za retorički promet tako i za distribuciju materijalnih proizvoda muzičkog diverziteta. Odsustvo distribucije i izostajanje bilo kakvih isplata postali su nerazdvojno povezani sa polaganjem prava na autentičnost; marginalnost na tržištu je centralna oznaka “prave”, “autentične”, “etno” muzike. Izjednačavanje popularnosti sa vulgarnošću i gubitkom autentičnosti etnomuzikološke projekte izmešta u elitističke diskurse koji vrednuju “drugu” muziku građenjem imitacije autonomne arene, onakve kakvu su muzikolozi nekada davno izgradili za zapadnu evropsku umetničku muziku.

Ali, da li takva praksa zaista može pobuditi poštovanje za muzičku raznolikost? Zar je ne bismo lako mogli tumačiti i kao reprodukovanje muzičkog kolonijalizma, kao raspodelu plena u obliku snimaka čiji je egzotični sadržaj indeksno obeležen zvukom sumnjivog kvaliteta? S druge strane, alternativu koju nudi Hart, u kojoj sam sada i ja saučesnik, takođe prate određene imperijalističke implikacije. Ovde se insistira na tome da vrhunska

oprema, inženjeri, budžeti i mreže distribucije mogu i moraju biti podeljeni sa svetom u kom nema simfonijskih orkestara i tehnologizovanog rock and rolla. Mickey sebe zamišlja kao aktivistu koji se bori za tehnološku redistribuciju bogatstva i muzike, od čijeg aktivizma najviše koristi imamo ja, Kaluli i slušaoci. Kaluli uz to dobijaju i prihod od prodaje. Ovaj deo nije lako rastumačiti; takav potez skreće pažnju na pitanja jednakosti i odnosa moći, ali i na značajan način reprodukuje preduzetničke i tutorske pozicije onih koji već imaju moć.

U tekstu knjžice koja prati CD napisao sam imaginarno pismo Hartu iz tropske šume. To mi je omogućilo da govorim vernakularnim glasom i usredsredim se na mesto na kom se nalazim i na koje vodim slušaoca. Pored opisivanja sadržaja i konteksta snimaka, ove beleške na neki način potvrđuju ironiju čitavog projekta: upravo u trenutku kada njihova muzika dobija svetsku promociju jednim od izdanja u Hartovoj ediciji, pesme Kalulija, kao i druga lokalna kulturna praksa, transformišu se i nestaju, dok je prirodno okruženje visoravni na kojoj žive ugroženo naftovodima, putevima i sećom šuma. Da bih skrenuo pažnju na vezu između kulturnog i ekološkog razaranja, u pismu koristim termin “ugrožena muzika”, čime slušaoca upućujem na razmišljanje o odnosu između umetničkog gubitka indigenih naroda i gubitka vrsta iz lokalne flore i faune, kao i na uništavanje vode i zemlje.

Načini na koje se različite dimenzije *world music* manifestuju u projektu *Voices of the Rainforest* kao komercijalnom poduhvatu očividno su povezani sa tekućim debatama u antropologiji i drugim disciplinama koje se bave politi-

kom kulturnog predstavljanja, dimenzijama kontrole, autoriteta, vlasništva, “autentičnosti” i odnosa moći. Mnogi antropolozi nekada su bili spremni da se zadovolje time što će pohvaliti i preporučiti integritet lokalnih intelektualaca i njihovih društava, naročito onih manjih; poneći mnoštvom oblika inventivnosti i iskustvenih obrazaca koji su problematizovali njihove konvencionalne predstave o sopstvu i drugom, slavili idealizovanu raznolikost. Sada, kada se pretpostavlja da je na planeti ostalo neuporedivo manje kulturne raznolikosti ili integriteta, mnogi antropolozi kritikuju odnose države i indigeniteta, postaju navijači pokreta otpora i zagovornici kulturnog opstanka čija je osobena vizija, alijenacija ili potreba za borbom inspirisana samim intenzitetom haosa i štete koja je sa pozicija moći i bezobzirnosti naneta onim drugima čiju istoriju beleže. Politika delovanja u ulozi angažovanog i odgovornog istraživača danas je povezana sa davanjem glasa narodima čiju vrednost i samu ljudskost poriču ili guše dominantne svetske kulture. Pošto je praksa antropologije tako čvrsto smeštena unutar diskurzivnog izbora strane u sukobu, intelektualni proizvodi sa ovog područja – reči, tekstovi, snimci, filmovi – privlače sve veću kritičku pažnju, jednako spolja i iznutra, kako zajednice koja istražuje tako i zajednice koja se istražuje (vidi Said 1989).

Kako bismo dalje mogli kritički ispitivati reprezentacijsku politiku projekta *Voices of the Rainforest* kao nečega što je u isto vreme komercijalno avangardna kulturna produkcija i “world music”? Jedan način je da se kaže da *Voices of the Rainforest* predstavlja jedinstveni zvučni pejzaž predela Bosavi, bez zvuka traktora koji kosi travu na poletno-sletnoj stazi lokalne misi-

je, bez brundajućih ritmova generatora, mašine za pranje veša ili strugare. Bez aviona koji poleću i sleću, bez zvuka zvona seoske crkve, čitanja Biblije, molitvi i himni. Bez glasova nastavnika i učenika u školi u kojoj se govori engleski, ili nekoliko lokalnih radio aparata koji se naprežu da uhvate signal radio stanica na jugu, ili kasetofona sa umirućim baterijama iz kojih zavijaju pohabane kasete gudačkih sastava iz centralne provincije Rabaul. Bez glasova mladića koji uz gitaru ili ukulele ispred lokalne prodavnice pevaju pesme Tok Psin. I bez sve češćeg, sada već svakodnevnog zvuka helikoptera i lakih aviona koji obilaze probne bušotine u oblasti koja se proteže na trideset milja prema severoistoku.

Da li sve to znači da je *Voices of the Rainforest* samo lažno idealizovan portret aktuelne akustičke ekologije oblasti Bosavi u najboljem slučaju romantičan, u najgorem lažan? Sa izvesnih kritičkih pozicija i to bi se moglo tvrditi, a pošten odgovor bi morao prihvatiti razloge za takav pogled i uvažiti aktuelnost njihove politike. Uostalom, *Voices of the Rainforest* transparentno izražava najvišu među postmodernim ironijama: predstavlja nam svet nezagađen tehnologijom, koji je ovde moguće čuti samo zahvaljujući najsavremenijoj audio tehnologiji za terenski i studijski rad. Ali ne treba zaboraviti da ovaj snimak predstavlja i osoben portret zvučnog pejzaža oblasti Bosavi koji se sve više potiskuje i degradira. Očigledno, to je zvučni pejzaž za koji neki Kaluli ne mare, svet koji su neki Kaluli spremni da zaborave, svet koji kod nekih Kalulija izaziva nostalgiju i nelagodnost i svet u kojem neki Kaluli još uvek žive, stvaraju ga i slušaju. To je zvučni svet koji će sve manje

Kalulija aktivno poznavati i vrednovati, ali i svet koji će sve više Kalulija slušati sa kasete i razmišljati o njemu u sentimentalnom raspoloženju.

Da ne biste pomislili da pokušavam da se izvučem, izložiću stvar još otvorenije i još ličnije. Nalazim da zvučni svet oblasti Bosavi ima snagu i uznemiravajuću dinamiku; što je još važnije, to je svet koji se još uvek može čuti. Pošto je moje učešće u projektu bilo ravnomerno podeljeno između uloga istraživača i audio skulptora, osećam potrebu da, bez i najmanjeg snebivanja, taj svet učinim glasnijim, u nadi da će druge inspirisati i dirnuti na način na koji je inspirisao i dirnuo mene. Otuda sam snimak ne predstavlja iluzorno poricanje činjenice da priroda i kultura ovog dela sveta upravo tonu u "razvoj", što je eufemizem kojim apologete opravdavaju njihovu eksploataciju i razaranje. U pitanju je pre "protivpotapanje" buke "razvoja" agresivnim potvrđivanjem zvučne ekologije i estetike koje su se zajednički razvijale. Moje reprezentacijsko "brisanje brisanja", koje je u isto vreme proslava i upozorenje, jednako je motivisano naklonošću i frustracijom koje osećam, i na taj način potvrđuje sećanje na doba procvata i eskalirajući osećaj gubitka kao obeležja današnjeg života Kalulija. *Voices of the Rainforest* obraća se sećanju u trenutku zaboravljanja i govori mučninom koju u meni izaziva način na koji retorika misije i vlade o "razvoju" i "boljoj budućnosti" odnosi autonomiju, kulturu i integritet naroda oblasti Bosavi i čini ih samo još ranjivijim.

Ideje "ugrožene muzike" i "ugrožene kulture" takođe zahtevaju našu pažnju: izjednačavanje muzike i kulture sa biljnim i životinjskim vrstama moglo bi ostaviti utisak da

projekat promoviše protekcionistički purizam, kulturne zoološke vrtove, rezervate i spomenike. Programi zaštite često se vezuju za veoma konzervativna politička opredeljenja, a korišćenje ideje ugroženosti može proizvesti strah od kontrole, želje da se stvari zamrznju u vremenu i prostoru. Nema sumnje da je korišćenje etikete “ugroženosti” problematično, potencijalno opasno, i za indigene narode verovatno uvredljivo, u kontekstu borbe za preuzimanje kontrole nad terminologijom i slikama kojima se predstavljaju njihovi interesi i identiteti.

S druge strane, poređenje statusa nekih muzika i kultura sa statusom “ugroženih” vrsta podstiče jedan potencijalno značajan intelektualni i politički savez. Svaki aktuelni primer gašenja biološkog diverziteta povezan je sa stvarnim ili potencijalnim gašenjem kulturne, lingvističke i umetničke raznovrsnosti. Ekolozi su sve svesniji važnih načina na koje interakcija između ljudi, biljaka i životinja ne samo oblikuje procese prilagođavanja već definiše i samu prirodu regiona i zajednica. Povezivanje borbe za šumske eko-sisteme sa borbom za budućnost ljudi koji u njima žive od suštinskog je značaja za promovisanje integriteta, pa i samog opstanka ljudi, mesta i lokalnih prava. Pored toga, antropolozi su pustili ekologe da stvore iluziju da ćemo razaranjem životne sredine izgubiti samo nekoliko simpatičnih životinja i biljaka koje su možda mogle pomoći farmaceutima na Zapadu da pronađu lek protiv raka. A zapravo je neophodno insistirati na tome da borba za ova mesta mora biti i borba za opstanak ljudi čije poznavanje životinja i biljaka ima presudan značaj za održivi razvoj, pa i za moguće primene biljaka i životinja u medicini.

Očigledno, ukrštanje ovakvih pitanja čini izdavačku politiku i estetiku CD-a *Voices of the Rainforest* prilično složenim. Isto važi i za pitanja potrošnje koja su sa njima povezana. Do sada niko nije zamenio ovo izdanje sa nekom od onih New Age traka za meditaciju čiji naslovi, mada slični, povlađuju i zavode obećanjem audio-idiličnog. Ali, kao što već znamo, podređene društvene formacije u popularnoj kulturi uvek predstavljaju izvor fantazija i relaksacije za dominantne klase ili društva. Tako *Voices of the Rainforest* nesumnjivo daje doprinos popularnim zapadnim primitivističkim fantazijama i voajerizmu, a i slušaocu omogućuje da uživa u japijevskoj verziji ekološke politike ili dokoličarskom audio-turizmu, čak i dok misli samo pravične misli o raspodeli svetskog bogatstva. “Oslobađanje” iz modernog sveta i bekstvo u “fantastičnu” prirodu nalaze se u osnovi nostalgije koju promoviše New Age, pokret koji preoblikuje prethodeće romantizme i obnavlja ih kao kvaziduhovno iskustvo koje povezuje “nas” i “njih”. Da li sve to podriva moje namere ili mogućnost izdanja da deluje suprotno trendovima destabilizacije?

Kada se muzički snimak jednom nađe na tržištu više ne možemo imati kontrolu nad tim kako će se on koristiti. Tekst koji prati izdanje i materijali koji ga kontekstualizuju, kao i intervju i druge medijske intervencije, mogu ukazati na želju da se prihvati odgovornost za predstavljanje, ali svakako ne mogu kontrolisati ono što će se događati nakon što je odluka o komifikaciji jednom doneta. To jednako važi i za “samo akademske” snimke (vidi Seeger 1991a, 1991b), čak i one koji su zaštićeni komentarima pisanim akademskim žargonom, notnim tran-

skripcijama ili konkretnim uputstvima za korišćenje. Na primer, snimci australijskih Abo-ridžina ili Sepika (Papua Nova Gvineja) mogu nositi nalepnicu na kojoj jasno piše, "Snimke ne puštati u prisustvu žena ili neiniciranih muških pripadnika (datog) društva", ali nalepnica ne može kontrolisati ko muziku zapravo sluša. Da li se oslobađanje od moralne obaveze lepljenjem nalepnice razlikuje od propisivanja "ispravnog" oblika recepcije i potrošnje u beleškama kojima se tumače značenje i namera?

Dodatni problem u ovom slučaju je u tome što se antropološke i političke debate o kontroli i odgovornosti za predstavljanje određuju gotovo isključivo realistički i literalistički. Tipična kritika poduhvata *Vocices of the Rainforest* izražava se stavom da se destrukcija i dominacija moraju tretirati na jedan otvoreniji i "ozbiljniji" način. Nalazim da je ta kritika iskrena, ali i naivna. Jedini odgovor, prilično star, jeste da su umetnički projekti, bar za neke, dovoljno otvoreni i ozbiljni, uprkos neuporedivo većim rizicima koje njihove nijanse unose na područje kulturne politike.

Mickey Hart i ja prihvatili smo nadu da savremena audio tehnologija i kombinovana umetnička i politička vizija mogu učiniti da muzički snimak postane ne samo najbolji mogući audio dokument već i dramatičan izraz aktuelnih pitanja opstanka eko-sistema i kulture oblasti Bosavi, evokacija procvata i gubitka šumske muzičke ekologije. Ideja je bila da u svetu u kom svake godine nestaje petnaest do dvadeset hiljada vrsta biljaka i životinja zbog seče šuma, širenja rančeva i površinskih kopova (Caufield 1984, Collins 1990) *Voices of the Rainforest* posluži kao upozorenje da moramo pove-

sti računa i o nestabilnoj ekologiji pesama, mitova, reči i ideja u ovim zonama mega-diverziteta. Ogromna količina lokalnih znanja o ljudskom biću, kao znanja na mestu i o mestu, kolateralna je žrtva ekološke katastrofe. Nestajanje ekoloških sistema moglo bi se nastaviti tempom sporijim od tempa brisanja kultura, ali nema sumnje da je brisanje kultura najefikasniji način za ubrzavanje ekološkog propadanja. Politike ekološke i estetske koevolucije i kodegeneracije u kišnim šumama povezane su. U jednom širem kontekstu političke ekonomije muzičke i kulturne destrukcije, prva Hartova reakcija na snimke iz oblasti Bosavi bila je sasvim primerena: ovo *jeste* previše važno da bi ostalo samo akademska tajna.

Pitanja predstavljanja – koja se nameću u procesu snimanja, priređivanja, marketinga i raspodele prihoda od CD-a *Voices of the Rainforest* – deo su šireg procesa koji sam opisao kao napredovanje od šizofonije do šizmogeneze. Kada se zvuci poput ovih jednom odvoje od svojih izvora, čin odvajanja biva dinamički povezan sa narastajućim ciklusima iskrivljujuće odnosnosti, koja se opet vezuje za polarizujuća tumačenja značenja i vrednosti. Kretanje "od šizofonije do šizmogeneze", u konkretnom slučaju kreiranja i nuđenja *world music* za potrošnju, daje nam primer šireg društvenog iskustva koje u našem istorijskom, diskurzivnom i kulturnom trenutku zauzima središnju poziciju: onako kako je "tradicija" konstruisana kao nostalgija modernosti, tako se njena rođaka "memorija" uvodi kao nostalgija postmodernosti. U ovom kontekstu moram priznati da želja da podelim sa drugima ono što sam bio privilegovan da iskusim ne može pri-

kriti moje saučesništvo u institucijama i praksi dominacije na kojima počiva komodifikacija drugosti. Otuda i potreba da se zađe u problematiku onoga što Rosaldo opisuje kao “imperijalističku nostalgiju”, kao i naporedna potreba da se istraži činjenica da projekti u koje ulazimo sa progresivnim političkim i estetskim namerama nisu ni nedužni ni bezbedni pred postkolonijalističkom kritikom.

Izvornik: Steven Feld & Charles Keil, *Music Grooves* (Chicago University Press, 1995).

LITERATURA:

Appadurai, Arjun. “Introduction: Commodities and the Politics of Value”, *The Social Life of Things: Commodities and the Politics of Value*, ur. Arjun Appadurai, New York, Cambridge University Press, 1986, str. 3-63.

Appadurai, Arjun. “Disjuncture and Difference in the Global Culture Economy”, *Public Culture* 2 (2), str. 1-24.

Attali, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985

Baudrillard, Jean. *The Mirror of Production*, Telos Press, Saint Louis, 1975

Baudrillard, Jean. *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, Telos Press, Saint Louis, 1981

Bateson, Gregory. *Naven*, Stanford University Press, Stanford, 1958

Bateson, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind*, Ballantine, New York, 1972

Boyer, Peter. “What a Romance! Sony and CBS Records”, *New York Times Magazine*, 18.septembar 1988, str. 34-49.

Benjamin, Walter. *Illuminations*, ur. Hannah Arendt, Schocken, 1969

Berman, Marshall, *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, Verso, London, 1983

Castoriadis, Cornelius. “Reflections on ‘Rationality’ and ‘Development’”, *Thesis Eleven* 10/11, 1985, str. 18-36

Caufield, Catherine. *In the Rainforest: Report from a Strange, Beautiful, Imperiled World*, University of Chicago Press, Chicago, 1984

- Chapple, Steve i Reebee Garofalo. *Rock and Roll is Here to Pay: The History of and Politics of the Music Industry*, Nelson-Hall, Chicago, 1977
- Cheyney, Tom. "The Real World of Peter Gabriel", *The Beat* 9 (2), 1990, str. 22-25.
- Clifford, James. *The Predicament of Culture*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1988
- Clifford, James i George Marcus (ur.). *Writing Culture*, University of California Press, Berkeley, 1986
- Collins, Mark (ur.). *The Last Rainforest: A World Conservation Atlas*, Oxford University Press, New York, 1990
- Erlmann, Veit. *African Stars: Studies in Black South African Performance*, Chicago University Press, Chicago, 1991
- Featherstone, Mike (ur.). *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*, Sage, Newbury Park, 1990
- Feld, Steven. *Music of the Kaluli*, LP, Institute of Papua New Guinea Studies, IPNGS 001, 1981
- Feld, Steven. *The Kaluli of Papua Niugini: Weeping and Song*, LP, Barenreiter Musi-caphon/Music of Oceania BM 30 SL 2702, 1985
- Feld, Steven. "Dialogic Editing: Interpreting How Kaluli Read Sound and Sentiment", *Cultural Anthropology* 2 (2), 1987, str. 190-210.
- Feld, Steven. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1990
- Frith, Simon. *Sound Effects*, Pantheon, New York, 1981
- Frith, Simon. "Art vs. Technology: The Strange Case of Popular Music", *Media, Culture and Society* 8, 1986, str. 263-279.
- Frith, Simon. "Copyright and the Music Business", *Popular Music* 7(1), 1987, str. 57-75.
- Frith, Simon (ur.). *World Music, Politics, and Social Change*, Manchester University Press, Manchester, 1989
- Goodwin, Andrew i Joe Gore. "World Beat and the Cultural Imperialism Debate", *Socialist Review* 20 (3), 1990, str. 63-80.
- Hannerz, Ulf. "The World in Creolization", *Africa* 57 (4), 1987, str. 546-559.
- Hart, Mickey i Frederic Lieberman, *Planet Drum*, Harper Collins, San Fran-

- cisco, 1991
- Hart, Mickey i Jay Stevens. *Drumming at the Edge of Magic*, Harper Collins, San Francisco, 1990
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*, Basil Blackwell, Oxford, 1989
- Jameson, Frederic. "Postmodernism and Consumer Society", *Postmodernism and its Discontents: Theories, Practices*, ur. A. Kaplan, Vesro, New York, 1990
- Kevorkian, Kyle. "Evolution's Top Forty", *Mother Jones*, april-maj 1990
- Khan, Zeman. "Classical Music Is Not Against Islam: An Interview with Nusrat Fateh Ali Khan", *The Herald*, Karachi, Pakistan, mart 1991, str. 117-120.
- Laing, Dave. "The Music Industry and the 'Cultural Imperialism' Thesis", *Media, Culture and Society* 8, 1986, str. 331-341.
- Lomax, Alan. "Appeal for Cultural Equity", *Journal of Communication* 27 (2), 1977, str. 125-139.
- Marcus, George i Michael Fischer. *Anthropology as Cultural Critique*, University of Chicago Press, Chicago, 1986
- Myers, Fred. "Representing Culture: The production of Discourse(s) for Aboriginal Acrylic Paintings", *Cultural Anthropology* 6 (1), 1991, str. 26-62.
- Nettl, Bruno. *The Western Impact on World Music: Change, Adaptation and Survival*, Shirmer Books, New York, 1985
- Price, Sally. *Primitive Art in Civilized Places*, University of Chicago Press, Chicago, 1990
- Rosaldo, Renato. "Imperialist Nostalgia", *Representations* 26, 1989, str. 107-122.
- Said, Edward. "Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors", *Critical Inquiry* 15, str. 205-225.
- Schafer, R. Murray. *The Tuning of the World*, Alfred A. Knopf, New York, 1977
- Schiller, Herbert. *Communication and Cultural Domination*, M. E. Sharpe, New York, 1976
- Schneider, Albrecht. "Traditional Music, Pop, and the Problem of Copyright Protection", *Music in the Dialogue of Cultures: Traditional Music and Cultural Policy*, ur. Max Peter Bauman, International Music Studies No. 2, International Institute for Comparative Music Studies and Documentation, Berlin, 1991

- Seeger, Anthony. "Creating and Confronting Cultures: Issues of Editing and Selection in Records and Videotapes of Musical Performances", *Music in the Dialogue of Cultures: Traditional Music and Cultural Policy*, ur. Max Peter Bauman, International Music Studies No. 2, International Institute for Comparative Music Studies and Documentation, Berlin, 1991 (a).
- Seeger, Anthony. "Singing Other People's Songs", *Cultural Survival Quarterly* 15 (3), 1991(b), str. str. 36-39.
- Souter, Gavin. *New Guinea: The Last Unknown*, Angus and Robertson, Sydney, 1963
- Tomlinson, John. *Cultural Imperialism*, John Hopkins Press, Baltimore, 1991
- Torgovnick, Marianna. *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*, University of Chicago Press, Chicago, 1990
- Wallis, Roger i Krister Malm. *Big Sounds from Small Peoples: The Music Industry in Small Countries*, Pendragon, New York, 1984
- Waterman, Christopher. *Juju: A Social History and Ethnography of a West African Popular Music*, Chicago University Press, Chicago, 1990