

Marija Ristivojević

bombona@gmail.com

Uloga muzike u konstrukciji etničkog identiteta

Apstrakt:

Uloga muzike u konstrukciji identiteta je tema kojoj se sve više poklanja pažnja u antropološkim, etnomuzikološkim, muzikološkim, sociološkim naučnim krugovima. Rad se bavi razmatranjem odnosa muzike i etničkog identiteta kroz osvrt na popularne koncepte *world music* i etno muzike, kako u svetu tako i na domaćem terenu. Osnovna teza od koje se u radu polazi jeste da je muzika, osim što je proizvod jedne kulture, takođe i aktivni činilac koji tu kulturu konstruiše, a kroz nju i određene etničke identitete. Budući da je muzika, kao koncept, neodvojiva od čoveka, tako i ova problematika zahteva širu perspektivu, odnosno sagledavanje muzike u međudnosu sa konceptima kulture i identiteta. Cilj rada je da se istakne ona „aktivna“ strana muzike, odnosno da se, kroz analizu pomenutog međudnosa, pokaže kako muzika može biti moćna kada je reč o kreiranju određenih predstava. Na taj način shvaćena, muzika predstavlja relevantan antropološki problem.

Ključne reči:

muzika, kultura, etnički identitet, *world music*, etno muzika, antropologija

Muzika je fenomen koji na razne načine prožima svakodnevni život čoveka, bilo da je shvaćena kao vid zabave, razonode, uživanja, profesije ili kao izraz određenog identiteta. Poznato je da se pojedine društvene grupe formiraju na osnovu vrste muzike koju njeni članovi slušaju ili praktikuju (npr. supkulture poput „pankera“, „rokera“, „repera“ itd.). Govoreći o muzici unutar supkulturnih grupa, i njenog odnosa sa identitetima tih grupa, Vilijams (Williams) smatra da se muzika mora posmatrati i kao proizvod određene supkulture, ali i kao uzrok njenog nastanka i formiranja (Williams 2006: 174). Naime, kroz slušanje i stvaranje muzike, pojedincima se pruža mogućnost da se pozicioniraju u okviru određene grupe (Isto). Alan Merijem (Alan Merriam), etnomuzikolog, muziku određuje, između ostalog, i kao jedinstveni ljudski fenomen koji postoji samo u pojmovima društvene interakcije, odnosno fenomen koji su ljudi stvorili i koji je, samim tim, neodvojivi elemenat kulture, te ljudskog ponašanja i delovanja (Merriam 1964: 27). Upravo je određenje muzike poput ovog utrlo put budućem bavljenju antropologije muzikom.

Osnovni problem koji se u radu razmatra jeste sprega između muzike, kulture i etničkog identiteta. Muzika je shvaćena kao proizvod određene kulture

i društva, ali se ide i korak dalje. Taj korak podrazumeva osvrt na „drugу stranu medalje“, odnosno na muziku kao aktivnog чinioca u konstruisanju kulture, društva i etničkog identiteta. То нарочито dolazi do изражaja kada se radi о muzici koja je percipirana kao „tradicionalna“. Naglasak je на pitanju *šta* te muzike zapravo predstavljaju, odnosno на koji način одређену культуру презентују Drugome.

Ovoj problematici se prilazi kroz osvrt на концепте *world music* i etno muzike. U свету je poslednjih decenija aktuelna pojava novog музичког жанра, koji je nazvan muzika sveta. Такође se јавља i sve већи број музичких група sa одредницом *etno*. Osim sve веће присутности на светској i домаћој музичкој сцени, ови музички облици представљају добар пример јер су уско повезани са концептима „tradicije“ i етничког идентитета.

U раду se не nude неки коначни одговори, већ се постављају питања i тежи истичању важне улоге музике u креирању етничких идентитета i кulture, односно одређених представа које се конструишу, усвајају i потом користе. Osim поменутог настојања, циљ рада је i појачавање постојећег уверења да је музика плодна тема антрополошких проучавања.

Однос музике i кulture могуће је sagledavати u vezi sa било којим идентитетом, односно sa идентитетом као општом категоријом. Међутим, u раду се акцентује етнички идентитет, пре свега због музика које су узете за примере. Наиме, i *world* i etno музика u свом одређену (па i називу) садрже елементе који упućују најпре на етнички идентитет. Тако сам назив „etno“ музика експлицитно указује на везу између одређене етничке групе i „њене“ музике. Исто тако ове музике се углавном категоризују према kulturama, односно заједницама из којих потићу. Далјим уопштавањем (s обзиром на то да су ове музике намењене i глобалном културном тржишту, те да стога предео из кога долазе мора бити познатији) dolazi се до музике Азије, Африке, Балкана i томе слично. Употреба мношине речи музика могла би се оправдати претпоставком да је музичко мноштво пропорционално културним i идентитетским разноликостима. Такође, израз ’музике’ се свакако односи i на мноштво i разноврсност u уметничком i естетском смислу, ипак, shodno теми, u раду овај израз није коришћен u овako широком смислу.

Теоријска позиција са које се овај проблем sagledava јесте теза француског етномузиколога Lorana Obera (Lauren Aubert), који сматра да се музика не може одредити као „безопасна“ (i тако је не би требало ни percipirati) из разлога што она u великој мери утиче на обликовање наших живота, односно кultura i идентитета. U том смислу је значајно i теоријско полазиште поменутог Алана Merijema, по којем је музика неодвојиви део кulture i друштва i, u складу са тим требало би је посматрати i проучавати.

Музика и антропологија

Традиционално shvatanje антропологије као научне discipline која се бави проучавањем културе, обичаја и начина живота „других“, „удалjenih“, „manjih“ заједница, усмерило је антропологе на истраживања која су се одвијала изван сопствених, урбанизованих и технолошки развијених, друштava. Самим тим теме које су се наметале као производ урбаног начина живота и уопште теме које су биле везане за Запад у прво време нису улazиле у зону антрополошког интересовања. Музиком су се први антрополози бавили једино у смислу да су је beležили као део „културног пакета“ неке удаљене заједнице, што обично није подразумевао нарочит критички осврт. У деветнаестом веку, са развојем романтичарске тежње за чувањем „народног блага“, постало је важно сакупљати песме „из народа“ како би се, као део културе у изумирању, „спасиле од заборава“.

Музика је дуго била shvaćена као феномен који је предмет проучавања искључиво музикологије (Nettl 1991: xii). Као први вид симбиозе музикологије и антропологије појавила се етномузикологија од средине двадесетог века. Према Merijamu, етномузикологија се најпре бавила проучавањем неzapadног света (Merriam исто: 4). Такво виђење етномузикологије је било у потпуности у складу са dotadašnjом улогом антропологије у проучавању културе и друштва о коме је било речи. С тим у vezi је и *zapadно* shvatanje уметности (klasićне, високе/high art), која је јасно одвојена од „народног stvaralaštva“. Такође, назив науке који у себи садржи одредницу „etno“, аутоматски указује на везу између одређене музике и етничког идентитета. У том смислу се етномузикологија може одредити као наука која се бави проучавањем традиционалне народне музичке културе. Будући да је реч о кључним концептима којима се антропологија бави (традиција, народ, култура), није тешко уочити везу између ових наука. Етномузикологија је имала ваћну улогу у „lansiranju“ музике као концепта који је neodвојив од друштва и културе из које произлази (исто: 7). У том смислу, Merijem сматра да се етномузикологија бави проучавањем *музике у kulturi* (исто: 6). Оно што је битно jeste да овај аутор проблематизује и сам концепт музике, сматрајући да свако друштво и свака култура одређују шта је за њих музика, односно шта ће под тиме подразумевати (исто: 27). Dakле, музика није универзални концепт у смислу да све културе њиме означавају исту ствар, већ пре културни и друштвени конструкт који у различитим контекстима добија различита значења. Džon Bleking (John Bleking), ирски етномузиколог, се у својој studiji „Појам музичности“ бавио проучавањем феномена музичирања у различитим kulturama (као на пример, музичирањем Venda из Juћне Африке). Blekingово shvatanje музике је повезано са одређеном друштvenом заједницом па тако музiku дефинише као људски организован звук, односно као производ формалног или неформалног људског понашања (Bleking 1992: 18). На примеру музике Venda, Bleking показује како се shvatanje концепта музике разликује од културе до културе (слићност са Merijemовим shvatanjem) и како су, самим тим, у великој мери разумевање, као и procesи stvaranja одређене музике културно одређени. Како би било могуће sagledати postojeћу музичку raznolikost, neo-

phodno je imati na umu da muzika ne predstavlja uvek sistem organizovanja zvukova u okviru koga vlada određeni skup pravila i dopustivih zvučnih obrazaca, koji su Evropljani izmislili i praktikuju (isto: 8). I unutar kulture Venda nisu sve muzike shvaćene isto, odnosno postoje muzike koje su utilitarne tj. vezane su za određena društvena događanja, kao i one koje Bleking naziva artističnim, kada je muzika ključni činilac doživljaja (v. isto: 58–60).

Sa postkolonijalnom i postmodernističkom kritikom, počevši od šezdesetih godina dvadesetog veka, dolazi i do promene u shvatanju samog koncepta kulture (Rapport, Overing 2000: 95). Do tada se pod kulturom podrazumevala jedna stabilna, nepromenljiva celina koja obuhvata znanja, verovanja, običaje, vrednosti određene zajednice (isto: 94). Taj koncept kulture, kao zatvorenog sistema, omogućavao je da se kulture međusobno porede i na taj način vrednuju (npr. evolucionistička teorija). Međutim, pokazavši se kao anahroni model, ovaj koncept je doživeo brojne kritike još na početku 20. veka (v. isto: 94–95). Preispitivanja u društvenim i humanističkim naukama su iznedrila novi koncept kulture, po kome je kultura zapravo fluidna kategorija, koja se mora posmatrati u širem društvenom i kulturnom kontekstu. Kao stalno promenljiva kategorija, kultura je sve više shvatana kao vrsta procesa. Tako dugo „odsutni“ antropolozi počinju da se „vraćaju svojim kućama“ (Nettl, isto: xi) i da proučavaju fenomene koji proizlaze iz urbanog i tehnološki razvijenog društva. Samim tim se širi raspon tema za proučavanje, pa na taj način i muzika počinje da bude kritički preispitivana.

Prema nekim autorima, pojam kulture je ključan za razumevanje etniciteta (Nedeljković 2007: 25).

„Dok su starije definicije etnosa naglašavale statične kulturne kategorije kao objektivne parametre pripadnosti, definicije etnosa koje sadrže pojam etničkog identiteta kao značajne komponente premeštaju akcenat s kulturnog sadržaja na etničke manifestacije, odnosno na manifestovanje etničkog putem međusobnih kontakata i komunikacije“ (isto: 27).

Odnos s drugim grupama je ključan jer se identiteti uvek određuju u odnosu na Drugog.

„Nema grupe koja je sama po sebi etnička; ona to postaje kroz odnos s drugim zajednicama, kroz identifikaciju samih pripadnika i manifestovanje njihovog identiteta u društvenoj praksi“ (isto: 28).

Jedna od tih praksi je i stvaranje muzike.

Etnički identiteti

Da bi se razjasnila veza između muzike i identiteta, neophodno je najpre razjasniti šta se u radu pod identitetom podrazumeva.

Pozicioniranje čoveka, društva, kulture u svetu je neodvojivo od identiteta jer su upravo identiteti ti pomoću kojih se neko određuje i određuje Drugog u odnosu na sebe.

„Osnova za uspostavljanje društvenog identiteta je sposobnost razlikovanja na relaciji ja – drugi i mi – oni, koja se pravi u svim jezicima i kulturama, a ove relacije izazivaju stalnu tenziju u društvenim odnosima“ (Prelić 2008: 25).

S obzirom na to da je koncept identiteta neodvojiv od čoveka i društva, što implicira da je to tema stara maltene koliko i sam čovek, zanimljivo je to da se društveni identitet, tek od šezdesetih godina dvadesetog veka, javlja kao specifično označen predmet istraživanja društvenih nauka (isto: 26). Različite teorije su različito tretirale pitanje identiteta. Najpoznatije teorije (kao i dve krajnosti) su esencijalistička (prvobitna) i konstruktivistička teorija (potonja). Prvobitno shvatanje identiteta je ovaj koncept videlo kao nešto nepromenljivo, dato kao takvo, zatvoreno (slično konceptu kulture). Međutim, moderno doba je sa sobom donelo ambivalentnost, heterogenost, multiplicitet i otvorenost perspektiva (Golubović 1999: 2). Identiteti su postali nešto promenljivo, istorijsko, kontekstualno, dinamično (Prelić isto: 26). Prema drugoj teoriji (koja je u radu zastupljena) subjektivitet postaje stvar konstrukcije, a ne automatski proizvod (Golubović, isto: 4).

Shvaćen kao kontekstualan i konstruisan, identitet se mora analizirati u skladu sa širim društvenim i kulturnim kontekstom iz koga i proizlazi. Imajući to u vidu, pitanje muzike i etničkog identiteta je neophodno razmatrati u vezi sa aktuelnim, globalnim društvom.

Ljudi se kroz društvene i kulturne grupe dele po više osnova: etničkoj, klasnoj, rodnoj, političkoj itd.

„Podela na različite etničke grupe zasniva se na uočavanju i izdvajanju razlika između grupa koje predstavljaju, uslovno govoreći, primarne okvire identifikacije, zatim na potrebi za klasifikacijom tih grupa, kao i na uverenju da je te razlike moguće standardizovati, podvesti pod jedan princip“ (Nedeljković, isto: 11).

Sam koncept etničkih grupa se različito koristi u smislu da može da označava etničku zajednicu bilo koje vrste, ili zajednicu koja se još nije razvila do stepena nacije ili naroda (isto: 16). U radu se koristi prvo određenje etničke grupe. Ovaj koncept je, takođe, varirao u smislu određenja (esencijalistički/konstruktivistički model). Prema teorijama koje su se pojavile osamdesetih godina dvadesetog veka, etničke grupe i etnički identiteti nužno se dovode u vezu sa hijerarhijskim odnosima moći, te političkim i ekonomskim (Blagojević 2005: 69). Dakle, etničke grupe i etnički identiteti nisu više neke „date“ kategorije, već postaje jasno da su konstruisani koncepti koji su u velikoj meri instrumentalizovani. Isto tako bi se moglo reći da etnički identitet

„*ima i reprezentativni karakter, koji odgovara kako konfiguraciji kulturne scene, tako i ideološkim zahtevima društveno-političkih situacija i određenim vremenskim epohama*“ (Lukić-Krstanović 2007: 94).

„World“ i(li) etno muzika

Da bi bilo moguće problematizovati odnos muzike, identiteta i kulture, trebalo bi najpre definisati same pojmove „world“ i „etno“ muzike. Međutim, definisanje tako širokog muzičkog polja nije nimalo lak zadatak. Veliki je broj definicija koje muziku sveta određuju kroz nabranje muzika koje u nju spadaju (odnosno, ne spadaju), mada često bez nekog jasnog kriterijuma, te stoga ne bi imalo smisla nabrajati ih. No, neko opštije određenje, zajedničko većini definicija, pod *world music*-om podrazumeva muziku koja je tradicionalna, narodna, izvorna, koju stvaraju i izvode starosedeoци, koja obuhvata svaku kulturu i društvo na planeti (Nidel 2005: 2). Upravo su pojmovi poput *tradicionalnog, izvornog, narodnog* ključni za analizu ove muzike i pomenute problematike. Nešto drugačiju definiciju ovog muzičkog fenomena daje Loran Ober, koji smatra da se muzika sveta može opisati kao popularna muzika u kojoj su isprepletana razna iskustva mnogih kultura (Ober 2007: 105). Ova definicija akcentat stavlja na kulturnu i muzičku hibridnost. Ipak, ovaj autor ističe kako je to samo uže značenje ovog termina, a da on, u svom širem smislu, može da označava i tradicionalne muzičke vrste nezapadnih civilizacija (isto). Ovakvo određenje u sebi sadrži dva pola, u smislu da se u svom širem značenju gotovo poklapa sa prethodno navedenom, s tim što se uvodi termin *nezapadne civilizacije*, dok se sa užim određenjem uvodi i jedno novo shvatanje po kome je to muzika koja je *popularna* i koja je nastala kao *mešavina* različitih tradicija. Sumirajući napred navedene odrednice, moguće je izdvojiti bitne koncepte: tradicija, izvornost, nezapadne civilizacije, popularnost, hibridnost. Određivanje muzike sveta kao *muzike nezapadnih civilizacija* može biti problematično upravo zbog njene *hibridnosti*, odnosno mešanja najrazličitijih muzika koje često podrazumeva upravo ukrštanje muzika poteklih iz „zapadnih“ i „nezapadnih“ kultura.¹ Dakle i sama muzika sveta počiva na „tradicionalnim muzičkim osnovama“ (Golemović 2006: 236). Međutim, i pojmovi *tradicija* i *izvornost* su prilično problematični, u smislu da nisu jasno određivi i da stoga lako mogu da postanu ideološko oruđe. Pod tradicijom se obično podrazumeva

„*specifičan način prenošenja kulture [...] – usmena predaja (predanje) – kojom se u nekoj zajednici elementi kulture neposredno prenose sa generacije na generaciju [...]*“ (Naumović 1996: 112).

Isto tako tradicija može da označava i

¹ Trebalo bi napomenuti da je podela na zapadne/nezapadne kulture koja je korišćena u radu, uslovljena postojećim određenjima *world music* fenomena koja se u radu analiziraju, a u kojima je ovakva kategorizacija zastupljena (npr. Ober, Birn, Kvište), te ne odražava stav autora.

„*tip kulture* – skup verovanja, vrednosti, simbola, pravila ponašanja i tehnika proizvodnje, koji se prenosi usmenom predajom i čije se postojanje održava i opravdava pozivanjem na prošlost – *karakterističan za društva koja ne poznaju drugi način prenosa znanja*“ (isto).

Dakle, ključni elementi u definicijama tradicije bi bili kontinuitet, prošlost, zajedništvo.

Ober kritikuje shvatanje tradicije kao nečeg nepromenljivog i smatra da je tu reč o zabludi (Ober isto: 49). Sam stav da je

„*tradicionalni izraz po definiciji nešto okamenjeno, zaleđeno, nesposobno da se razvija, pa i retrogradno i reakcionarno [...] opovrgavaju same činjenice a on predstavlja dokaz našeg kulturnog etnocentrizma i nazadnih shvatanja*“ (isto).

Nakon malog osvrta na koncept tradicije, moguće je uvideti zbog čega je problematična sama definicija tradicionalne muzike.

Koncept *world music* je vrlo koristan primer za prikazivanje puta od muzike kao proizvoda određenog kulturnog i društvenog momenta, do muzike kao elementa konstrukcije kulture i (etničkog) identiteta. U prilog tome da je koncept *world music* „čist proizvod“ govore podaci kada je i zašto nastao ovaj termin. „Rođenje“ muzike sveta se vezuje za 1987. godinu. Tada je u jednom londonskom pabu održan skup povodom zajedničke marketinške kampanje, koja je za cilj imala osmišljavanje nove kategorije, pod koju bi se mogle podvesti sve one muzike koje, do tad, nije bilo moguće na neki smislen način razvrstati i prezentovati javnosti. Kao najmanje loše rešenje je izabran termin „world music“, jer po mišljenju tvoraca najviše toga obuhvata i najmanje toga isključuje. Promovisanje ove nove, muzičko-industrijske kategorije je podrazumevalo i

„*štampanje i distribuciju kartonskih razdelnika za police s pločama sa natpisom 'world music', flajere sa korisnim informacijama, starter-pack od pedesetak ploča pogodnih za preobraćenje neposvećenih, promo kasetu koja će se distribuirati uz NME², seriju reklama u magazinu The Music Week, publikovanje specijalizovane top-liste i angažovanje zajedničkog predstavnika za javnost koji će sve to koordinirati*“ (Tomić 2002: 331).

Određeni društveni i kulturni momenat, sve veća globalizacija, učestalije povezivanje ljudi, širenje muzike putem novih tehnologija (što je opet povezano sa sve većim i bržim tehnološkim razvojem) proizveli su pogodno tlo za razvoj ovog muzičkog oblika. Da bi neki koncept bio šire prihvaćen, neophodno je da se medijski promoviše, kako bi se što veći deo populacije upoznao sa njim i počeo da ga upotrebljava (što je vidljivo iz navedenog primera). Da je ova muzika u poslednje dve decenije postala planetarni fenomen, ukazuju podaci o broju

² NME je skraćenica od *New Musical Express*, popularnog britanskog muzičkog časopisa.

prodatih ploča i kompakt diskova sa *world* sadržajem, koji „govore“ da je to jedna od prodavanijih muzika poslednjih godina (v. Ober, isto: 126).

Uporedo sa terminom *world music*, prisutan je i termin etno muzika. Međutim, kao i u prethodnom slučaju, ni određenje ovog koncepta nije ništa jednostavnije. Čak i u okviru jedne kulture (uzmimo za primer domaću muzičku scenu) postoje neslaganja po tom pitanju. Na osnovu istraživanja koje je sprovedeno 2008. godine u Beogradu³, kao i naknadnih razgovora na temu domaće etno muzike i, pre svega, njenog određenja, moguće je stvoriti neku predstavu o toj razlici u shvatanjima. Naime, jedan deo ispitanika pod etno muzikom podrazumeva grupe i izvođače poput Bilje Krstić, Balkanike, Gorana Bregovića, dok drugi ispitanici ovim terminom označavaju „izvornu“ muziku, pre svega vokalnu, koja se sve ređe nalazi na terenu. Svi ispitanici se slažu u stavu da je etno zapravo sinonim za nešto tradicionalno, s tom razlikom što se neki ne slažu da je i „modernizovana verzija“ etno muzike, koja je sve rasprostranjenija, i dalje tradicionalna muzika. U stranoj literaturi je korišćenje izraza etno, kada je muzika u pitanju, ređe, ali se kao sinonimi koriste izrazi poput etničke (ethnic), tradicionalne (traditional) ili narodne (folk) muzike. Ober pod tradicionalnom muzikom podrazumeva muziku u „javnom domenu“, odnosno muziku čiji su autori „anonimni ili neprijavljeni“ (Ober isto: 39). Imajući to u vidu, može se postaviti pitanje šta je tradicionalna muzika i ko određuje njenu „tradicionalnost“? Koji je glavni uslov za percipiranje neke muzike kao tradicionalne? Ova pitanja su važna, jer se kroz tradicionalnu muziku Drugome predstavlja i sopstvena kultura.

Moguća razlika između koncepta *etno* i *world*, na osnovu pomenutih shvatanja, bi mogla biti u tome što je muzika sveta muzički žanr koji je popularan i sinkretički, dok bi se etno muzika mogla odrediti kao nešto što je vezano pre za „jednu“ tradiciju nego za više, a i kao nešto što je „autentično“. Imajući u vidu problematičnost koncepta tradicije, i samo pitanje autentičnosti postaje sklonu kritičkom preispitivanju. Dosta radova na temu muzike sveta je upravo rađeno po principu podele muzike prema oblasti iz koje muzika potiče kao na primer muzika Latinske Amerike, muzika Afrike, muzika Balkana itd. Podela poput ove, implicira da postoji muzika „karakteristična“ za tu kulturu, odnosno vezana za određenu tradiciju. Upravo se tu vidi veza na relaciji muzika – kultura – identitet. Jer muzika koja je označena kao tradicionalna, zapravo „predstavlja“ određenu etničku zajednicu, predstavlja njen identitet, njenu kulturu.

U devetnaestom veku, u doba romantizma, bila je aktuelna potraga „za korenima“, a između ostalog i tradicionalnom muzikom kako bi se ona sačuvala od zaborava (Davis 2005: 5). Izgleda da se ovaj trend, u sveopštoj globalizaciji, poslednjih decenija vraća, pa tako fenomen *world music* za Telefa Kvittea

³ Istraživanje je sprovedeno za potrebe master rada na temu *Čija je ovo muzika? Razmatranje (etno) muzike sveta kao jednog vida globalizacijskih procesa* u junu 2008. godine.

(Tellef Kvifte), norveškog profesora narodne (folk) muzike, predstavlja globalni romantizam (Kvifte 2001). Ovaj autor pravi paralelu između etno muzike i popularne muzike na primeru norveške muzičke scene. Osnovno pitanje koje postavlja jeste ko je zapravo narod (folk)? Kada je reč o etno muzici, Kvifte smatra da je narod konstrukt nacionalnog romantičarskog perioda, dok je koncept naroda u urbanoj muzici zapravo konstrukt urbanog i modernog društva. U tom smislu, *world music* vidi kao muziku ljudi „četvrtog sveta“, jer da bi nešto (ili neko) bio *etno* mora da bude eksploatisan i potlačen (isto). Prema ovom autoru, muzika sveta postaje nešto što je vezano za „četvrti svet“, odnosno manje (tehnološki, ekonomski, privredno, pre svega) razvijene zajednice. U takvom viđenju, narodi četvrtog sveta danas postaju ono što je koncept „naroda“ bio u romantičarskom periodu (narod u smislu seljaštva). Ova Kvifteova kritika muzike sveta, a kroz nju i ideologije globalnog romantizma, se odnosi pre svega na doživljavanje određenih zajednica kao utočišta, u kojima je očuvano *jedinstvo identiteta* uprkos sveopštoj turbulenciji izazvanoj globalizacijom. Međutim, zašto autor muziku koja potiče iz tzv. „četvrtog sveta“ smatra potlačenom, nije baš najjasnije. Eksploatisanje ovih naroda i njihove „etničnosti“ kroz muziku, od strane nacionalnih kompanija, autor vidi u njihovoj potrazi za „egzotičnim“ i „autentičnim“ čiji glavni potvrdni argument postaje njihovo geografsko poreklo. Iz ovakvog stava se stiče utisak da određene društvene zajednice nemaju dovoljnu kontrolu nad svojom muzikom koju proizvode. Nije eksplicitno navedeno da li se pod „kontrolom“ podrazumeva finansijski momenat ili je reč o „odabiru“ muzika, instrumenata, muzičara te njihovom plasiranju na svetsko tržište, ili, pak nešto treće. Kada je reč o izboru, zgodan primer pruža Ober opisujući svoj susret sa muzičarima iz Malija, u studiju u Parizu, prilikom snimanja kompakt diska „Klasična bambara muzika Malija“ (v. Ober, isto: 35-36). Budući da je reč o „tradicionalnoj“ muzici Malija, etnomuzikolozi, među kojima je i Ober, su shodno tome očekivali i „tradicionalne“ instrumente na snimanju. Međutim, muzičari su među instrumentima imali i električnu gitaru, koju su, u dogovoru sa etnomuzikolozima, morali da ostave po strani, kako se njenom upotrebom ne bi narušila boja zvuka koju daju tradicionalni instrumenti poput kore, balafona i bambara frule. Ovaj primer pokazuje jedan od načina konstruisanja određene muzičke tradicije. Imajući na umu šta je trebalo taj dan snimiti, muzičari su poneli odgovarajuće instrumente sa sobom. Međutim, sa druge strane, etnomuzikolozi, u svom shvatanju kako bi klasična muzika Bambara trebalo da izgleda, nisu predvideli upotrebu električne gitare. Nakon postignutog dogovora, snimljena je muzika koja je „očišćena“ od modernosti oličene u električnoj gitari. Sâmo shvatanje određene muzike, kao i izbor instrumenata predstavlja svojevrsnu konstrukciju. To naročito postaje važno kada je reč o „tradicionalnim“ muzikama. Kvifteov kritički stav se podudara sa gledištima brojnih kritičara koncepta muzike sveta, koji smatraju da se tim terminom označavaju samo ne-zapadne muzike što samo produbljuje već postojeći jaz na relaciji Zapad/ne-Zapad (v. Byrne 2002: 309 – 312) što takođe može biti

problemizovano ako se ima u vidu plastičnost i pojednostavljenost podele Zapad/ne-Zapad, koja u sebi krije shvatanje kulture kao homogene kategorije.

Globalni romantizam, tojest *world music*, i sve moćnije globalno tržište, je ponovo pokrenulo pitanje koja je čija muzika, iako ovaj muzički koncept predstavlja zapravo jedan kulturni hibrid. Upravo se tu javlja paradoks. Da li je u toj hibridnosti uopšte moguće odrediti „šta je čije“? Međutim, to povlači za sobom jedno drugo pitanje, a to je pitanje percepcije „tuđih“ kultura kroz njihovu „tradicionalnu“ muziku. Kao što je napred pomenuto, čak je i u okviru jedne kulture teško utvrditi šta je tradicionalna muzika te zajednice. Međutim, nedoumice tog tipa ne usporavaju rast broja grupa i izvođača sa odrednicom *etno*. Tako se i na srpskoj muzičkoj sceni taj trend može uočiti. Da je ovaj muzički žanr uzeo maha ukazuje i udruženje pod nazivom *World music asocijacija Srbije*.⁴ Na njihovoj internet stranici je moguće videti spisak grupa i izvođača koji su *world*, kao i preuzeti formular za registraciju srpskih *world music* sastava i umetnika. Isto tako postoji i časopis „Etnoumlje“, koji sadrži prevode stranih radova na temu muzike sveta, ali i članaka domaćih autora. Takođe se mogu saznati informacije o aktuelnim projektima i festivalima. U toku je i stvaranje arhiva, odnosno fonoteke srpske muzike sveta. Postojanje ovakvog udruženja, ukazuje na to da se ovaj fenomen sve više razvija i kod nas. Međutim, zanimljivo je to da ta „srpska“ muzika nije definisana kao tradicionalna srpska muzika, već kao *srpska world music*. Ukoliko *world music* odredimo kao nešto hibridno i sinkretičko, već u samom nazivu se susrećemo sa kontradikcijom. Naime, odrednica „srpska“ ukazuje na muziku koja je u određenom odnosu sa srpskim etničkim i kulturnim identitetom, dok je muzika sveta nešto što je nastalo kao rezultat mešanja različitih tradicija. Možda je moguće iz ovog, na prvi pogled, protivurečnog shvatanja zaključiti da je, u ovom diskursu, *world music* zapravo drugi naziv za *etno*.

Od mnoštva izvođača i sastava koji se na domaćoj sceni označavaju kao *etno*, *world*, tradicionalna muzika – samo deo će se „probiti“ na strano tržište i nastupati po festivalima, praviti samostalne koncerte, odnosno postati poznati i van granica svoje zemlje. Ono što je bitno uočiti jeste da tako „upakovana“ (kao *etno* iz Srbije, ili *world* iz Srbije) ta muzika postaje naš „ambasador“, odnosno počinje da nas predstavlja u svetu. Daljim uopštavanjem, postaje sve jasnije da mi na osnovu slušanja neke muzike sa odrednicom *etno*, stvaramo određene predstave o kulturi iz koje ta muzika dolazi (svesno ili ne). Budući da su te muzike *etno*, onda to biva intenzivnije povezano sa etničkim identitetom. Etno muzike u tom smislu predstavljaju otelotvorenje kolektiviteta, zajedništva, pripadnosti istoj etničkoj grupi. Samim tim i festivali postaju mediji proizvodnje novih društvenih prostora (Leon 1999: 176). Upravo je tada vidljiv proces konstrukcije Drugog u vidu muzičkog prepoznavanja (Davis, isto: 8). Naime, bivajući kategorizovana kao muzika Balkana, Afrike ili Azije, ta muzika, zapravo,

⁴ <http://www.worldmusic.autentik.net/>, 16.6.2009.

predstavlja muzičku „tradiciju“ tog područja, odnosno publika počinje tako da je percipira i prepoznaje. U percepciji i doživljaju neke muzike kao predstavnika određene kulture, muzika dobija ulogu u konstruisanju određenog etničkog identiteta. S tim u vezi potrebno je vratiti se na pitanje određenja tradicionalne, etno, odnosno world muzike, te njenih granica. U okviru tog globalnog muzičkog sveta postoje određena pravila, to jest, nije svaka tradicionalna muzika *world*. Da bi neka muzika bila *world*, nije dovoljno da sadrži elemente neke „tradicije“ već i da bude prepoznatljiva, jer je to muzika namenjena globalnom tržištu, odnosno čitavom svetu (Kvifte, isto). Dakle, određena muzika biva odabrana i označena kao tradicionalna i onda, obrađena modernim tehnologijama, postaje *world*, koji je, s jedne strane, široko prepoznatljiv u smislu obrade, tj. popularno upakovan, dok s druge strane, i dalje u sebi sadrži taj momenat tradicije, koji je vrlo bitan i po kome se razlikuje od ostalih popularnih muzičkih žanrova.

U muzičkom prepoznavanju je važna percepcija, odnosno kako nas drugi doživljavaju. Na primer, mnogi muzičari koji su u javnom diskursu označeni kao etno muzičari, ne doživljavaju sebe na taj način. Domaća poznata pevačica Bilja Krstić ističe da u određenju svoje muzike pre koristi opisne odrednice poput „naš folklor“, „muzika sa naših prostora“ ili „naša tradicija“, dok izbegava odrednicu „etno“ (Čolović 2006: 15). Sličan primer navodi i Kvifte govoreći o muzici koju stvara Mari Boine, koju mnogi prepoznaju kao predstavnicu samijskog identiteta, samim tim što njeno pevanje poistovećuju sa džoikom (joik), tradicionalnom samijskom pesmom. Sama muzičarka ne smatra svoje pevanje džoikom, ali ni Sami je ne doživljavaju kao nekog ko je vezan za njihov identitet, odnosno nekog ko izvodi njihove tradicionalne pesme (isto). Međutim, slušaoci obično prihvataju onu verziju koju im mediji plasiraju kroz najave koncerata, reklame, članke i tome slično. Sada bi se moglo postaviti pitanje, šta je važnije u određenju, da li shvatanje samog muzičara ili doživljaj publike? Kada se ova priča prevede na globalnu ravan, određene etno muzike bivaju shvaćene kao nečija tradicija (iako je to možda neprihvaćeno od dela zajednice iz koje muzika potiče) i tako posle i prepoznate. Upravo u toj reprezentaciji, odnosno prepoznavanju određenih muzika kao nečijih „tradicija“ leži velika uloga muzike u konstruisanju identiteta, etničkih i kulturnih.

* * *

Period sve većih kulturnih kontakata, veće mobilnosti ljudi, sve bržeg tehnološkog razvoja, stvorili su pogodnu podlogu za pojavu novog muzičkog žanra pod nazivom *world music*. Ova muzička kategorija je zamišljena kao sveobuhvatna kategorija koja obuhvata razne muzike sveta. Razne „tradicionalne“ muzike sveta. Međutim, i sam koncept tradicije, kao i etničkog identiteta je u periodu globalizacije vrlo problematičan s obzirom na dinamiku i promenljivost kojim se ovi procesi odlikuju. U toj opštoj ambivalentnosti i promeni vrlo

je teško odrediti nešto kao „tradicionalno“. Pored kritičara, postoje i zagovornici ovog pojma, koji smatraju da je tek sad, kroz popularizaciju i sve veću produkciju ove muzike, omogućeno i nekim drugim muzikama da se čuju širom sveta.

Povezivanje određene muzike sa etničkom grupom, odnosno njenim identitetom, može da postane i moćno ideološko oruđe. Spajanje muzike i kulture, u vidu neke biologističke veze, može biti iskorišćeno za zastupanje i „odbranu“ manjinskih ili marginalnih grupa, odnosno njihovih muzika od hegemonije dominantnih paradigmi (Davis 2005: 52). Međutim, insistiranjem na nečemu što je „naše“ i „tradicionalno“, moguće je i podići etnocentrične barijere (isto).

Bitnu ulogu u širenju određenog kulturnog, pa i muzičkog obrasca imaju mediji (Williams, isto: 23). Na primeru muzike sveta moguće je videti uloga medija u konstruisanju određenog kulturnog fenomena, počevši od samog naziva pa do njegovog širenja.

Osim medija i tržišta, legitimitet nekoj kulturnoj pojavi daje i obrazovanje. Uvodeći muziku sveta kao predmet izučavanja na mnogim univerzitetским katedrama širom sveta, ona postaje opšteprihvaćeni fenomen, polako izjednačen sa ostalim muzičkim žanrovima. Uvođenje ovog muzičkog žanra u studijske programe na brojnim univerzitetima je povezano sa potenciranjem multikulturalizma u obrazovanju (Davis, isto: 57).

Kao relativno nov društveni fenomen, muzika sveta je pogodan primer za praćenje čitavog puta – od muzike kao proizvoda određenog društva i kulture, do muzike kao konstitutivnog elementa iste te kulture. Momenat percepcije je neizostavan u razmatranju identiteta s obzirom na to da se identiteti određuju u odnosu na Drugog, u odnosu na našu percepciju Drugog. Slušajući određenu etno, odnosno *world* muziku, slušalac stvara neku predstavu o kulturi i etničkom identitetu zajednice iz koje muzika dolazi. Odnosno, ta muzika postaje jedna vrsta ambasadora određene kulture. Nedavno se na domaćoj nacionalnoj televiziji emitovala emisija o grupi Balkanika. Emisija se bazira na priči o grupi, od njenih početaka pa do danas, na osnovu razgovora sa članovima grupe, menadžerom, kao i drugim muzičarima. U jednom momentu, govoreći o svetskim turnejama grupe, narator ističe da su to zapravo „misije“, tj. da ova grupa u kontaktu sa drugim kulturama širi viziju Balkana, odnosno predstavlja nas (srpsku, tj. balkansku kulturu) u „pravom svetlu“ u svetu. Na ovom primeru se može videti taj momenat predstavljanja određene kulture kroz muziku. Dakle, ova grupa svetu nudi predstavu Balkana i „izazivajući emociju kod publike“ spaja Balkan sa drugim kulturama. U ovom slučaju se čak eksplicitno ističe „misija grupe“ i upoznavanje sveta sa ovdašnjom kulturom. Ovo može postati problematično ukoliko se imaju na umu neslaganja oko toga da li je Balkanika uopšte etno grupa ili ne. Takođe sledi pitanje, koja je to „prava slika“ naše kulture? Kao i šta je to „naša kultura“ u ovom slučaju, da li je to srpska, balkanska, ili njihova fuzija? Koji identitet ova grupa zapravo prezentuje svetu? Isto tako je važno kako „svet“, odnosno publika, doživljava ovu grupu. U emisiji se ističe

da grupa Balkanika teži spajanju starog i novog (jedna od osnovnih karakteristika muzike sveta), pa to čini kako u muzici, tako i u kostimima koji su specijalno kreirani za turneje.

Samim tim što ispred sebe ima odrednicu *etno*, muzika postaje više od muzike, ona postaje simbol kulture, identiteta i upravo stoga ne bi trebalo potceniti moć koju ima. Njena moć je u tome što ona proizvodi određene predstave, s obzirom na to da je i sama kulturni proizvod. Pomenuti primer Balkanike je samo jedan nizu kako se određena muzika, a i određeni brend, kreira i širi. Upravo zato što nije bezopasna, muzika postaje plodna tema za antropološka istraživanja.

Literatura

Anderson, Benedikt 1998: *Nacija: zamišljena zajednica*. Beograd: Plato.

Blagojević, Gordana 2005: *Srbi u Kaliforniji. Obredno-religijska praksa i etnicitet vernika srpskih pravoslavnih parohija u Kaliforniji*. Beograd: Posebna izdanja EI SANU 54.

Bleking, Džon 1992: *Pojam muzikalnosti*. Beograd: Nolit.

Byrne, David 2002: Zašto mrzim “world music”. U: *Reč*, № 65/II, Beograd: 309–312.

Čolović, Ivan 2006: *Etno. Priče o muzici sveta na Internetu*. Beograd: XX vek.

Davis, Robert A. 2005: Music Education and Cultural Identity. In: *Educational Philosophy and Theory*, Vol. 37, № 1. Oxford: Blackwell Publishing: 47–63.

Gerstin, Julian 1998: Reputation in a Musical Scene: The Everyday Context of Connections between Music, Identity and Politics. In: *Ethnomusicology*, Vol. 42, № 3: 385–414.

Golemović, Dimitrije 2006: *Čovek kao muzičko biće*. Beograd: XX vek.

Golubović, Zagorka 1999: *Ja i drugi. Antropološka istraživanja individualnog i kolektivnog identiteta*. Beograd: Republika.

<http://www.yurope.com/zines/republika/arhiva/99/jaidруги/>, 16. 6. 2009.

Kotnik, Vlado 2008: Opera and the Anthropologist: An Odd Couple?. U: *Etno-antropološki problemi*, n.s. god. 3, sv. 1: 39–70.

Kvifte, Tellef 2001: Hunting for the Gold at the end of the Rainbow: Identity and Global Romanticism. On the Roots of Ethnic Music. In: *Popular Musicology Online*, Issue 4,

<http://www.popular-musicology-online.com/issues/04/kvifte.html>, 16. 6. 2009.

Leon, Javier F. 1999: Peruvian Musical Scholarship and the Construction of an Academic Other. In: *Latin American Music Review*, Vol. 20, N° 2. Austin: University of Texas Press: 168–183.

Lukić-Krstanović, Miroslava 2006: Politika trubaštva – folklor u prostoru nacionalne moći. U: *Svakodnevna kultura u postsocijalističkom periodu*. Beograd: Zbornik EI SANU 22 (ur. Zorica Divac): 187–205.

Merriam, Alan P. 1964: *The anthropology of music*. Northwestern University Press.

Naumović, Slobodan 1996: Od ideje obnove do prakse upotrebe: ogleđ o odnosu politike i tradicije na primeru savremene Srbije. U: *Od mita do folka*. Beograd-Kragujevac: Liceum: 109–145.

Nedeljković, Saša 2007: *Čast, krv i suze. Ogleđi iz antropologije etniciteta i nacionalizma*. Beograd: Zlatni zmaj.

Nettl, Bruno 1991: Introduction. In: *Comparative musicology and anthropology of music: essays on the history of Ethnomusicology*, (eds. Nettel B. and Bohlman P.). Chicago: University of Chicago Press.

Nidel, Richard 2005: *World Music: The Basics*. London: Routledge.

Prelić, Mladena 2003: Etnički identitet: Problemi teorijskog određenja. U: *Tradicionalno i savremeno u kulturi Srba*, (ur.) Dragana Radojčić. Beograd: Posebna izdanja EI SANU 49: 275–284.

Prelić, Mladena 2008: *(N)i ovde, (n)i tamo: etnički identitet Srba u Mađarskoj na kraju XX veka*. Beograd: Posebna izdanja EI SANU 64.

Rapport, Nigel and Overing Joanna 2000: „Culture“. In: *Social and Cultural Anthropology: The Key Concepts*. London: Routledge: 92–102.

Tomić, Đorđe 2002: “World music”: Formiranje transžanrovskog kanona. U: *Reč*, N° 65/II. Beograd: 313–332.

Williams, Patrick J. 2006: Authentic Identities: Straightedge Subculture, Music, and the Internet. In: *Journal of Contemporary Ethnography*, Vol. 35, N° 2. Sage Publications: 173–200.

Izvori:

World Music Asocijacija Srbije, <http://www.worldmusic.autentik.net/>, 16. 6. 2009.