

ПУБЛИКАЦИЈЕ / BOOKS

Dan Lundberg, Krister Malm, Owe Ronström

MUSIC, MEDIA, MULTICULTURE: CHANGING MUSICSCAPES

Svenskt Visarkiv, Stockholm 2003.

Став да је музика ‘симптом’ друштва, али и замајак који покреће промене у социјалној структури, данас је неизоставни део репертоара свих научних дисциплина које се баве музиком, у оквиру којих се све већа пажња преусмерава са праћења изолованих музичких култура у смеру детаљног изучавања спреге глобалних токова и појединачних микропракси музичке свакодневице широм света. Постиндустријско капиталистичко глобално друштво изнедрило је низ „нових“ ситуација у којима се музицирање, музичари и заједнице суочавају са брзом променом технологија, медија и контекста, прилагођавајући постојеће праксе измењеним условима стварања, извођења, рецепције и чувања музике. Један од амбициознијих покушаја да се одговори на питање *како* музика следи две велике детерминанте глобалне савремене културе, вртоглави развој медија и све већу видљивост (а у многим случајевима и императив) мултикултуралности, – јесте заједничка студија тројице шведских аутора, Дана Лундберга (Dan Lundberg), Кристера Малма (Krister Malm) и Овеа Ронстрема (Owe Ronström), под насловом *Музика, Медији, Мултикултуралност: Промене музичких пејзажа*. Објављена 2003. године, студија је проистекла из истоименог пројекта који је Шведска краљевска музичка академија (Royal Swedish Academy of Music) покренула 1996. године, и чији су резултати, поред књиге, доступни и у електронској форми на адреси <http://www.visarkiv.se/mmm/>.

Пледирајући на глобалну перспективу транснационалних умрежених токова културе, аутори за огледни материјал углавном узимају инстанце музичког живота Шведске у последње две деценије прошлог века, а у много мањем обиму и музичке културе Кариба и источне Африке. Замашну количину података прати строго дефинисана научно-истраживачка перспектива, заснована у највећој мери на премисама социологије музике. Књига је издељена у три макропоглавља: *Циљеви, теме и појмови*, где се експлицирају теоријска

полазишта, *Студије случаја*, где се од укупно четрнаест музичких култура обухваћених истраживањем говори о чак једанаест, и *Промене у музичким пејзажима*, у којем наступа финално интегрисање аналитичких модела и приказаних музичких пракси. Више пута поновљен мото „музика је ‘кључаоница’“, којим се жели истаћи хеуристичка изузетност музике у разоткривању погледа на свет, ставова и хтења актера друштвених групā, јасно дефинише магистрални ток студије и консеквентно диктира одабир чињеница и интерпретативни оквир. Са друге стране, арбитрарност у избору представљених пракси, као и сажимање историјског и етнографског контекста – неопходно из перспективе варијетета података, али и недостатно у светлу оцртавања потпуније позадине разматраног музичког феномена – данак су поставци у којој је музика преваходно путоказ у сложену димензионалност друштвене реалности, при чему се музичка „густа“ етнографија подређује мултифацетној анализи *улоге* музике у индустрији, медијима, и преговарањима око идентитета у преласку на мултикултурални модел.

У првом поглављу изнете су основне црте општег теоријског модела¹ заснованог на базичној поставци да су људи „бића која интерпретирају, класификују и категоризују“², у односу на и кроз коју се музика посматра. Издвојена су два пола у сталној дијалектици напетости и промене: ‘реалност’ као (материјална) пракса и ‘реалност’ као дискурс, у виду темеља за праћење друштвених континуитета и промена покренутих музиком. У односу на специфичну културну димензију музике, разматрају се добро познате и до сада увелико рашчлањене категорије попут класе и етничитета, видљивости друштвених група, симбола представљања, а посебна пажња посвећена је и профилисању разлике, диверсификацији и успостављању мултикултуралности. Очигледно се руководећи социолошком традицијом мисли о музици, аутори предлажу корисну и обухватну класификацију процеса и елемената који учествују у процесима стварања, извођења и преношења музике. *Ареном* се, тако, назива

¹ Прво поглавље доноси својеврстан репетиторијум познатих питања и проблема, укомпонованих тако да прате специфичну проблематику музике и њене улоге у садашњем и будућем друштву интензивних промена, док се у последњем поглављу, на основу подробно расправљених теза, развијају засебни аналитички модели и повезују са претходно приказаним студијама случаја.

² Аутори наводе да је у изради модела важну улогу имала феноменолошка филозофија Мориса Мерло-Понтија (Maurice Merleau-Ponty), као и социолошке поставке Ирвинга Гофмана (Erving Goffman), Алфреда Шульца (Alfred Schultz) и аутора сродне провенијенције.

Dan Lundberg, Krister Malm, Owe Ronström, *Music, Media, Multiculture: Changing Musicscapes*, Svenskt Visarkiv, Stockholm 2003, p. 20.

потенцијални или фактички простор „збивања“ музике у распону од студија за снимање до велике концертне дворане, дефинишу се централни актери као „они који чине“, „знају“ и „производе“ (doers, knowers, makers), и издвајају важне засебне улоге попут „чувара капије“ (gatekeepers) – посредника који имају моћ да дозволе или пак забране улазак музике у институцију или структуру (нпр. селектори за поједине медијске куће или, једноставно, ауторитети „доброг укуса“). Специфичној природи функционисања музичких заједница одговарају теоријска решења попут разликовања ‘групе’ и ‘групације’ (group/grouping) – последње дефинисане у виду интересних уједињавања на основу укуса или заједничке музичке идеологије, дакле оних окупљања која секу кроз класне, родне, етничке и расне класификације, или која их, пак, могу на посебан начин подржати. Међутим, још је значајније увођење појмовног пара „посредовање/медиј(а)изација“ (mediation/mediaization), где се танано нијансира за савремену технокултуру важна разлика између улоге медија у репрезентацији музике, с једне, и адаптације и промене музичког артефакта следствено захтевима медијског супстрата, с друге стране. Самој „медијизацији“ (неологизам Кристера Малма из 1984. године) до сада је посвећена релативно мала пажња, а управо се у различитим аспектима овај одсудни процес осветљава кроз праћење националних, хибридних и имигрантских музичких култура Шведске и неколико других земаља. Почев од историјских примера уподобљавања експресивних форми медијском носачу, као што је случај са прилагођавањем музике троминутном трајању грамофонске плоче од 78 обртаја у минути, па све до савремених примера „ре-медијизације“, односно уласка локалних варијанти глобалних музичких жанрова у медијски универзум, ова теоријска платформа указује се као значајна и, чак, незаобилазна перспектива приступа садржају и условима постојања и трајања музичке поруке. Извесне мањкавости које се јављају првенствено на теоријском плану, као што је поставка класне идеологије за коју није јасно на коју се дискурзивну традицију позива, или донекле арбитарно, премда контекстом оправдано коришћење одређења „музички тип“ и „музичка форма“ за појаве у распону од жанра до историјске епохе, – не ометају изградњу и целовитост теоријског модела.

Можда је најзбудљивији део студије управо централно поглавље посвећено резултатима емпиријског истраживања и дискусији једанаест музичких култура. Подељене у две велике групе на основу критеријума географског ареала или груписања по пореклу/интересовањима, ове студије случаја, свака на подједнако интригантан начин, осветљавају интергрупну динамику, повећавање видљивости

разлике путем експресивних форми, утицај медија на посредовану и живу музику, као и низ сродних проблема. Акцентат је, поред тога, стављен и на однос глобалног и локалног, пре свега кроз издвајање конкретних примера ‘медијизације’ и ‘медијизационе прераде’, те ‘де-медијизације’ као присвајања глобалних музичких форми кроз жива извођења у локалним културама и ‘ре-медијизације’ као повратка локално преиначених глобалних музичких форми и токова у глобални медијски контекст. Сразмерно највише простора резервисано је за представљање мултикултуралног модела Шведске и његове (релативне) интегрисаности у различите стратуме друштва. Без потребе за улепшавањем, стреми се слици која ће на објективан начин приказати дистрибуцију музичког диверзитета тамо где га има, а на другим местима испитати разлоге привидне или стварне униформности музичког живота. У уводним поглављима централног дела књиге насловљеним „Мултикултурални Визби“ и „Стокхолм – хомогени диверзитет“, анализе музичких сцена, актера и арена показују како се, испод наизглед једнообразне површинске егалитарности, крију сасвим другачије констелације приступа имигрантских и других засебних групација инфраструктури јавног простора, које подједнако зависе од локалне културне климе као и од унутрашњег устројства самих микро-заједница. Примера ради, у острвском граду Визбију обитава велика имигрантска популација, самоорганизована у оквиру „Латиноамеричке асоцијације“ и клубова других етничких групација. Међутим, дискурс мултикултуралности подређен је дискурсу специфичног локалног идентитета који би могао бити означен као „бити острвљанином“. Овај пример послужио је да би се поткрепила раније изложена теза како диверзитет није исто што и мултикултуралност: постојање културног капитала у виду виталних свирачких пракси на балалајки, дицеридуу, харди-гардију, ситару, итд., само по себи, како апострофирају аутори, није довољно да зачне мултикултуралну сцену Визбија, јер се за то нису стекли неопходни економски, инфраструктурни и идеолошки услови. Сасвим је другачија ситуација у шведској престоници, где је имигрантска популација сразмерно већа, а самим тим је појачана и њена видљивост и учешће у јавном музичком животу. Мултикултурални потенцијал Стокхолма реализује се кроз акције сâмих заједница, али и снажну медијску подршку радио станица, музичких продавница у центру и на периферији, као и покретање фестивала и појединачних пројеката. Међутим, од радија и телевизије као најмоћнијих медијских форми, како је приказано у поглављу о шведској музичкој индустрији, не треба *a priori* очекивати бескрајну прилагодљивост захтевима мултикултуралности, чак и тамо где постоје институционализовани услови за то. Како наглашавају аутори, количина доступних издања

много је већа од оних заступљених у медијском простору, на шта утиче више локалних и транснационалних фактора, од заштите права извођача и продукцијске куће, до улоге великих трансглобалних корпорација и сталне борбе малих издавача за опстанак на музичком тржишту.

Флексибилност и, употребимо ту реч са резервом, *универзалност* свог модела, Лундберг, Малм и Ронстрем даље потврђују на примерима шведског *ворлд мјузик-а* (world music), потом и на глобалним и глобализованим поп жанровима у појединим земљама карибског архипелага и источне Африке. У већој мери усмерене на интеракцију глобалних и локалних форми израза, ове мини-студије дају целовитији историјски контекст музичког феномена, и на тој основи пројектују мрежу релација дефинисану сталним напетостима између традиције/локалних особености и тежње за комодификацијом, те интринсичних потреба музичких групација и захтева музичке индустрије. Посебно је занимљива и, у контексту европских фолклорних традиција корисна, опаска о професионализацији троугла улога *чинити/знати/правити*, проистекла из измене статуса народне музике: док ‘музичар’ (doer) постаје ‘подучавалац/зналац’, некадашњи организатор (maker), па и познавалац (knower) замењени су продуцентом који, као у случају групе *Гармарна* (Garmarna), сугерише промене тоналитета да би песму учинио интересантнијом. Продирање локалног у глобално предмет је и студија случаја о шведском класичном цезу. О сусрету двеју традиција посведочио је пример лимених ударачких оркестара (steelbands) карибских имиграната који изводе шведску музику у калипсо (calypso) ритмовима. Промена регионалне традиције у национални симбол, а напослетку и њена интернационализација, испраћена је на случају културног покрета и заједнице *никелхарна* (nyckelharpa) свирача и љубитеља. Додамо ли томе и поглавља о заједницама за рану и средњовековну музику, као и изврсну студију о етно-имагинарној заједници *Асирпија* на интернету, стиче се утисак да је огледни модел успео да сажме не само различите социолошке премисе, већ и да на интерпретативној равни изнивелише на први поглед неспојиво жанровско, културално и типолошко обиље музичких феномена.

Чини се да је управо та версатилност у приступу и одабиру проучаваних музичких објеката, понукала ауторе да у завршним разматрањима трећег дела књиге, насловљеног „Промене у музичким пејзажима“, понуде својеврсну синтезу, али и будућу перспективу развоја свог модела. Поновним повратком окосницама ‘арене’, ‘актера’, као и паровима диверзитет/мултикултуралност, индивидуум/колектив, уживо/медијски посредовано, а у светлу студија случаја као

живе материје музичко-културног живота, помаљају се нове, прецизније класификације и анализе ових проблемских чворишта. Занимљива су, и за етномузикологију корисна, запажања о позицији музике, тј. да ли је музика централна или периферна активност у артикулацији друштвене групе, потом о „календарском ритму“ музичког живота једне заједнице. На пример, чињеница да је имигрантска популација Шведске музички углавном неактивна током лета утиче на њену смањену заступљеност у оквиру релевантне ‘арене’ летњих фестивала. Покренуто је и питање технологије као агенса који све снажније утиче на брисање границе између живог и посредованог извођења, али и иницирана критика капиталистичког система ограничавања приступа технолошким ресурсима, као директног „тихог“ контролора дисперзије и диверсификације музичких пракси. Узимајући изнова шведску музичку културу за парадигму, аутори напошетку предлажу „диверсификацију диверзитета“, чиме наглашавају да је неопходно пратити склиску, променљиву и понекад неочекивано брзу трансформацију мозаика музичких култура једног друштва тако да теоријски модалитети и метафоре избегну замку монолитних, фиксних категорија. (Општи) прелазак са социјалног оквира интерпретације на културални условио је умножавање нових категорија ‘заједништва’ и растакање претходних, па следствено томе и крупне трансформације у друштву на које „промене музичких пејзажа“ недвосмислено указују. Иако је ауторима студије *Музика, медији, мултикултуралност* изложени теоријски конгломерат појмова, поред научне и методолошке вредности, и нека врста политичке агенде или залага за „предвиђање“ блиских будућих трансформација мултикултуралног друштва, додајмо да би *hic et nunc* перспектива његове апликације на друге, па и музичку културу Србије у свим њеним лицима, донела не само потврду ваљаности модела, већ и употпунила како знање о музици у култури, тако и о култури-крозмузику, пружајући нову и важну димензију устаљеним обртима музичке етномузикологије. Уз критички осврт на поједине ставке, за чију непотпуност се може понудити оправдање обима података и напора – али и успеха – у синтези концепата, студију *Музика, медији, мултикултуралност* треба узети за потицај и узор у даљим етномузиколошким напорима да се одговори изазовима сложене и усложњавајуће музичке реалности.

Ива Ненић

UDC 78.09:316.774](082)