

Jane Weber

# Odsev odnosa gospodar - suženj v glasbah juga ZDA

Kula, let.1, št. 2, 2008, str. 40-49.

## Povzetek

Avtor v članku obravnava prezentacije moči skozi glasbo. Na podlagi novejših posnetkov, dokumentov in del Paula Oliverja, Davida Evansa in Gerharda Kubika ugotavlja, na kakšen način sta bila povezana suženj in njegov gospodar. Avtor je opravil terensko delo na jugu ZDA, vendar je članek bolj teoretične narave. S teoretičnega vidika namreč obravnava vprašanja retencije, sinkretizma, reinterpretacije in preporoda v afroameriški glasbi. Gospodar je na različne načine izvajal pritisk na svoje sužnje, prav glasba pa je bilo področje, kjer sta si bila s sužnjem presenetljivo blizu. Suženj je poskušal gospodarju ugoditi s prilagajanjem glasbe njegovemu okusu, po drugi strani pa je prav skozi glasbo in besedila izražal svoj revolt, ki ga vase zaverovani gospodar ni niti opazil.

Ključne besede: blues, afriške korenine bluesa, prezentacije moči gospodarja, grioti, glasba in rasa, retencija, sinkretizem in reinterpretacija

## Summary

The author writes about manifestations of power through music. On the basis of more recent tapes, documents and works of Paul Oliver, David Evans and Gerhard Kubik it is possible to assume that the slave and his master have been connected in many different ways. The author did some research work in the South of the USA, but this article is largely theoretical. The master exercised his power over the slave in many ways, but music was one thing they had in common. The slave tried to please his master by adapting his music to the master's taste, yet at the same time one could easily see his revolt through both his music and lyrics. The master however was far too egocentric to notice that.

Key words: blues, African roots of blues, manifestations of the master's power, griots, music and race, retention, syncretism, and reinterpretation.

### *Praoče griotov<sup>1</sup>*

*Brata sta potovala. Ko sta nekega dne hodila skozi puščavo, se je mlajšemu začela oglašati žeja. Bil je tudi zelo lačen.*

*Starejšemu je dejal: »Tako lačen in žejen sem, da ne morem naprej. Ti nadaljuj pot, mene pa pusti, da tukaj umrem.«*

*Starejši brat se je oddaljil brez besed, skril se je za prvo palmo, izvlekel nož in si odsekal kos mesa s stegna. Ukresal je ogenj. Ko je spekel meso, ga je odnesel bratu. Ta ga je požrešno jedel in ni niti pomislil, da bi brata vprašal, kje ga je dobil. Ko je pojedel, je na bratovi nogi opazil krvave madeže in ga vprašal, kaj je to. Starejši brat ni odgovoril, mu je pa obljubil,*

*da mu bo vse razložil, ko prideta v prvo vas.*

*Čim sta prispela v vas, ga je mlajši brat vprašal: »Zdaj mi povej, kot si mi obljubil, odkod madeži krvi, ki sem jih videl na tvoji nogi?«*

*Starejši je odgovoril: »Kri je tekla iz mojega stegna, s katerega sem odsekal tisti kos mesa in ti ga dal jesti.«*

*»Jedel sem od tvojega telesa,« je rekel mlajši. »In če ne bi videl krvi na tvoji nogi, ne bi ničesar vedel o tvojem žrtvovanju. Zato se bom odslej imenoval »Djeli.« Pokoren ti bom in moji potomci bodo podrejeni tvojim!«*

*Mlajši brat je tako postal oče griotov, ki se pravzaprav imenujejo djeli,<sup>2</sup> kakor je sam sebe imenoval njihov prednik.*

*(povedka ljudstva Peli)*

<sup>1</sup> Povedko z naslovom Praoče griotov sem našel v antologiji ustnih stvaritev afriških narodov. Sodila naj bi v zakladnico ljudstva Peli.

<sup>2</sup> Djeli ali griot je pesnik, glasbenik-instrumentalist in pevec (glej Ivančević 1984: 199).

Za nastanek tega spisa je bilo ključno delo profesorja Paula Oliverja. Oliver je avtor več monografij o bluesu in prav ob preučevanju njegove zbirke posnetkov z naslovom *The Story of The Blues* sem prvič začel resneje razmišljati o koreninah bluesa v Afriki in o odsevu odnosa gospodar – suženj v bluesu in v drugih glasbah Juga ZDA (na primer v gospelu, spiritualu in soulu). Posnetek z naslovom *Yarum Praise Songs*<sup>3</sup> (gre za Oliverjev posnetek afriških glasbenikov Kunnala in Sosira) je bil prvi, ki sem ga imel za enega izmed dokumentov, ki pričajo o afriških vejah korenin bluesa. S sužnji iz Afrike je namreč v Novi svet potovala tudi glasba in se prav skozi prezentacijo moči gospodarjev sužnjevo oblikovala v spiritual, blues in pozneje soul. Prezentacija moči je bila namreč eden ključnih dejavnikov v izjemno dinamičnih glasbenih procesih. Afroameričani so po eni strani izvajali »svojo« glasbo, po drugi pa so se prav z glasbo prilagajali okusu in estetiki gospodarja. Moč gospodarja so torej skušali slabiti na dva načina: po eni strani z bluesom in spirituali (posebej spiritual je imel angažirano tematiko, blues nekoliko manj), po drugi strani pa z glasbo, ki je bila bolj všečna evroameriškemu ušesu (tu, denimo, mislim na country kot »evroameriško« glasbo, ki pa je že od samega začetka črpala tudi iz afroameriških glasbenih tradicij). Šlo je torej za nekakšno hlinjeno ugajanje, katerega namen je bil oslabiti gospodarjev nadzor. Sicer pa afroameriški glasbeniki niso bili imuni za evropske vplive. Tako blues kot spiritual imata tudi jasne evropske glasbene prvine.

Pogosto se zgodi, da protestnih pesmi ne slišimo več kot protestnih. Zanimivo je na primer, da spirituala danes več ne razumemo/slišimo kot angažirane glasbe. Obstaja vrsta vzrokov zakaj, pomembno vlogo pa pri tem igrajo mediji, ki vplivajo na širše občinstvo in na sam kontekst (glej Peddie 2006: 9). Weidlich (2004) kot enega pomembnih torišč, kjer so se srečevale afroameriške in evroameriške tradicije, navaja glasbo za bendžo. Znotraj te je namreč prihajalo do najbolj burnih prepletanj.

### Ko glasba relativizira odvisnost od gospodarja

Opisati moramo razliko med gospelom in

3 Paul Oliver je naredil ta posnetek leta 1964 v severni Gani. V spremni besedi k plošči je napisal, da sta mu poklicna plemenska glasbenika igrala in pela o »soli«, ki je »dobrega okusa«. Kunnala je dajal ritem z ropotuljo iz buče, ki jo je metal iz roke v roko, Sosira pa je igral z lokom na gosli z dvema strunama. Njune pesmi so bile duhovite in melanholične, z improviziranimi besedili in drsnim (slide) načinom, ki je spominjal na blues, v čemer je Oliver prepoznal afriško vez z bluesom. Zavedal pa se je tudi številnih razlik, ki govorijo o vplivu evropskih pesemskih tradicij, ki so jih sužnji spoznali na velikih južnjaških plantažah v ZDA (Oliver 2003: 6). Natančnejši opis je podan v Oliverjevem delu *Savannah Syncopators* (Oliver 2001: 13-5), na strani 14 pa je tudi fotografija glasbenikov.

spiritualom. Na prvi pogled gre za sorodni glasbeni zvrsti, ki imata korenine (tudi) v skladbah, s katerimi so si sužnji lajšali delo in izražali svoj odnos do gospodarja. Sodeč po posnetkih in intervjujih, ki sta jih naredila etnomuzikologa John A. Lomax in njegov sin Alan, so glasbo v ritmu dela (na primer polaganja železniških pragov in tračnic) izvajali še v dvajsetem stoletju (glej Lomax in Lomax 1994: 3-41). Šlo je sicer za spremenjene družbene, ekonomske, politične in kulturne kontekste, a vedeti moramo, da se je nekdanji suženj (torej v obdobju po uradni ukinitvi suženjstva) znašel v nič kaj zavidljivem položaju, saj ga je nekdanji gospodar še vedno izkoriščal na druge, morda manj krute in drugačne, a še vedno dovolj neposredne načine.<sup>4</sup>

Gospel črpa iz evangelija in torej odraža odnos afroameriške skupnosti do Jezusa, spiritual pa ima korenine v zgodbah iz *Stare zaveze Svetega pisma*. Afroameričani so v Jezusu videli novega gospodarja, do katerega so imeli do neke mere odklonilen odnos, zato so gospele peli v drugačnih, manj angažiranih kontekstih – na primer pri katoliških mašah. Ko je leta 2002 v Ljubljani nastopila Odetta, je protestirala pri organizatorju, ki je na plakatu za koncert zapisal, da gre za pevko gospela.<sup>5</sup> Vztrajala je pri tem, da poje spirituale in ne gospelov. V Evropi, pa tudi v ZDA, se je za obe zvrsti uveljavil izraz gospel, a gre v bistvu za dve vsebinsko in tudi izvedbeno različni glasbi. Če gospel lahko razumemo kot opevanje novega gospodarja, je spiritual v osnovi bolj angažirana glasba, ki skuša zmanjšati odvisnost sužnja od gospodarja.

Paul Oliver si je ob omenjenem posnetku Kunnala in Sosira (glej fotografijo v Oliver 2001: 14, ki dobro kaže, za kakšna glasbila je šlo) postavil nekaj ključnih vprašanj, ki se danes sicer lahko zdijo povsem retorična in naivna, a še vedno kličejo po zadovoljivih odgovorih. Ta vprašanja so: Na kaj mislimo z »Afriko«? Kje v Afriki lahko najdemo glasbene oblike, sorodne bluesu in drugim glasbam z Juga ZDA? Ali lahko upravičeno domnevamo, da so sužnji prišli iz določenih območij v Afriki, če obstajajo podobnosti med glasbo in sploh folkloro z Juga ZDA ter tisto iz določenih predelov Afrike, od koder izvirajo sužnji? Ali lahko Afričane obravnavamo kot homogeno skupnost ali pa se delijo v specifične skupine? Ali imamo lahko

4 Še vedno ostajajo mnoge oblike suženjstva, na primer delo za odplačevanje dolga, prisilno delo, otroško delo in suženjstvo v ritualne ali verske namene. Svet se dandanes bori še z novo obliko suženjstva – s trgovino z ljudmi, pri čemer pravni in socialni sistemi ranljive ljudi prepustijo izkoriščanju in zlorabi.

5 V šestdesetih letih dvajsetega stoletja je bila Odetta najpomembnejši glas ameriškega gibanja za državljanske pravice. Protestirala je z dr. Kingom v Selmi, pela za množice na protestu v Washingtonu leta 1963 in nastopila za predsednika Johna F. Kennedyja in njegov kabinet v posebnem programu o državljanskih pravicah – »Dinner with the President«, ki ga je predvajala nacionalna televizija.

afriško glasbo za homogeno ali pa se njen značaj spreminja glede na območja, s katerih so bili sužnji odpeljani? Ali obstajajo glasbene značilnosti in instrumentacije, ki so ali niso v sozvočju s tistimi v Severni Ameriki? Če v Afriki najdemo glasbene oblike, sorodne bluesu, ali lahko utemeljeno domnevamo, da so sužnji prišli iz teh območij? Ali so bile v Severni Ameriki okoliščine, ki so bile naklonjene obstoju afriških glasbenih tradicij ali pa so jih celo poživile in ojačale (po Oliver 2001: 19)? Moj namen ni odgovoriti na vsa ta vprašanja, gre pa mestoma za izzivalna znanstvena vprašanja, na katera bi morali glasbeni antropologi odgovoriti v prihodnosti. Nenazadnje pa je treba omeniti, da so znanstveniki pred desetletji šli v duhu fizične antropologije celo tako daleč, da so »rasne tipe« z juga ZDA primerjali s tistimi iz Afrike in tako določali, iz katerega območja v Afriki je prišel določen glasbenik (ali njegovi predniki) ali celo glasbeni slog. Naivno so mislili, da so v ZDA zaživel predvsem glasbeni slogi iz tistih področij, s katerih je bilo v ZDA prepeljanih največ sužnjev. Ker pa je določen glasbenik lahko bolj vpliven od vrste drugih, ne moremo sklepati, da je v ZDA najbolj zaživila prav glasba s tistih območij, od koder je bilo prepeljanih največ sužnjev.

#### Primerjava med griotom in sužnjem

Griot<sup>6</sup> je zahodnoafriški pevec, ki ima dolžnost v bogatih družinah s pesmijo slaviti rod, prednike in podvige družine (o afriški folklori glej Peek in Yankah 2004). Po družbenem položaju je bil skoraj na ravni sužnja (Ivančević 1984: 199). V dolgoletnem delu, dolgoletnih stikih z različnimi ameriškimi bluesovskimi glasbeniki in med terenskim delom na ameriškem Jugu leta 1997 (Georgia, Teksas, Misisipi, Louisiana, Tennessee) sem spoznal, da je njihov status velikokrat podoben položaju griotov. Položaj griotov se seveda spreminja, a je, denimo, v Maliju še mogoče srečati griote in griotke, ki nastopajo v vlogah, kakršne opisujejo zgodovinski spisi (glej Hale 2007: 59-113). Celo vrsto ameriških pevcev bluesa in novodobnih griotov sem snemal tudi v Sloveniji. »Pripeljal« sem jih torej na svoj teren. Skušal sem ustvariti podobne kontekste, znotraj kakršnih ustvarjajo (nastopajo) v svoji domovini. Z informatorji sem torej »manipuliral« na svojem lastnem terenu, kar ima svoje prednosti, a tudi pomanjkljivosti, ki nenazadnje zadevajo etiko in folklorizem.

Tako afriški grioti in griotke kot ameriški pevci bluesa so (bili) v posebnem odnosu z očitno nadrejenim poslušalcem, ki je v mojem teoretičnem modelu označen kot gospodar. Stopnja nadrejenosti sega od delne do popolne.

<sup>6</sup> Eric Charry (2000: 63-9) ugotavlja, da je ena najstarejših ohranjenih tradicij opevanje velikih lovcev. Korenine griotske glasbe torej lahko vidimo v glasbi lovcev. Charry piše, da glasbeniki, ki so opevali velike lovce, sami praviloma niso bili lovci (o glasbi lovcev glej Charry 2000: 63-9 in Weber 2006b).

Minimalna je tedaj, ko sta (bila) suženj in njegov gospodar le v odnosu glasbenik – poslušalec. V tem primeru bi težko govorili o ekonomski odvisnosti ali o tem, da gospodar sploh še neposredno ekonomsko izkorišča glasbenika, ki se je rešil suženjskih okovov. Govorim torej o osvobojenem sužnju, ki pa se vzvodom kapitalizma ne more kar tako izogniti in še vedno živi v bolj ali manj intenzivni odvisnosti. O maksimalni nadrejenosti pa lahko govorimo takrat, ko je (bil) suženj v popolni odvisnosti od gospodarja, kar pomeni, da živi na njegovi zemlji, da je v vseh ekonomskih pogledih odvisen od njega in da v skrajnem primeru nima več svoje lastne volje. To je nekoliko pretirana trditev, vendar pa gre za teoretični model, v katerem lahko vse odnose med gospodarjem in sužnjem umestimo med oba pola. V primeru maksimalne nadrejenosti suženj ni imel več nobene volje do glasbe, v primeru minimalne nadrejenosti pa glasba sicer ne izgubi vseh prvin, ki izhajajo iz odnosa gospodar – suženj, vsekakor pa zaživi v modificirani obliki v novih kontekstih. Da ne bo pomote: minimalna nadrejenost je teoretično pravzaprav nična in tu lahko govorimo o navidez svobodnem sužnju, čigar ekonomski status pa je še vedno nezavidljiv. Maksimalna nadrejenost, ko je gospodarjeva moč prignana do skrajnosti, pa je v praksi mogoča. Gospodar v tem primeru nenehno izvaja pritisk na svojega sužnja, ki pa bi v takšnih pogojih umrl in z njim tudi njegova glasba. Vendar je tudi takšen popoln nadzor težko doseči, tako da ljudje pojejo in muzicirajo tudi v najbolj kočljivih življenjskih situacijah (v zaporih, taboriščih, na deloviščih...). Težko je reči, v kakšnem sorazmerju so možnosti in volja, a volja določen čas obstaja, tudi ko suženj nima več možnosti za muziciranje. Gre torej za kompleksen odnos med dominantno in subordinato.

Tu je zgovorno Scottovo opažanje, ki ga zlahka apliciramo na preučevanje glasbe ali glasbenega odnosa med podrejenim in nadrejenim:

Teatricalni imperativi, ki ponavadi prevladajo v primerih dominacije, ustvarjajo javni transkript v tesnem soglasju s tem, kako si stvari predstavlja dominantna skupina. Ta nikoli popolnoma ne kontrolira dogajanja, a njena stremjenja običajno prevladajo. Skratka, v interesu podrejenega je, da ustvari bolj ali manj kredibilno performanco s teksti in gibi, ki jih od njega pričakuje dominantna. Končni rezultat je ta, da je javni transkript sistematično oblikovan kot libretto oziroma diskurz, ki ga reprezentira dominantna. (Scott 1990: 4)

Gospodar je v različnih fazah odnosa gospodar – suženj na različne načine soudeležen pri glasbenih praksah in v skrajnem primeru lahko celo muzicira s svojim sužnjem, kar se je, sodeč po posnetkih in repertoarjih afroameriških

in evroameriških glasbenikov, tudi dogajalo. Znano je, da je slavni glasbenik Jimmie Rodgers, Evroameričan, ki ga imajo za očeta countryja, na turnejo povabil Afroameričana Mancea Lipscomba – spolovinarja iz Navasote v Teksasu, a se ta vabilu ni odzval (o Manceu Lipscombu glej Alyn 1993).

Odnos med glasbenikom in poslušalcem je lahko izjemno dinamičen: »Poljudna glasba je povezana s soudeležbo. Umetniška glasba pa se sooča z nesoudeležnim poslušalcem. Nastajanje občinstva je povezano s postopnim rojevanjem umetniške glasbe. Občinstvo se izoblikuje povsod, kjer se uveljavijo 'moderne' življenjske razmere.« (Blaukopf 1993: 259) Tu je treba omeniti tudi koncept javnosti oziroma občinstva, ki ga je izoblikoval Jürgen Habermas. Beseda javnost izhaja iz besede *publicum*, ki se nanaša na latinsko besedo *populos*, kar pomeni ljudstvo – javno je torej tisto, kar pripada ljudstvu, zadeva vse in je tudi vsem dostopno; *publicus* se potemtakem nanaša na splošno javnost. Po ameriški tradiciji odnosov z javnostmi se lahko pojem javnosti nanaša le na nekaj družbenih skupin s skupnim, artikuliranim in javno izraženim interesom in ne na splošno javnost. Po Habermasu (1989) sta prav javna artikulacija in posledično vzpostavitev javne razprave ključni za prehod od izključno zasebnih oziroma egoističnih interesov k javnemu interesu, torej za izoblikovanje javnega mnenja.

Namen tega spisa kajpak ni izražanje rasističnih pogledov in odobravanje sužnjelastniškega reda, dobro pa je vedeti, da vendarle obstajajo spisi, ki govorijo o dokaj liberalnih plantažah, na katerih so spolovinarji, posebej ob koncih tedna, veliko muzicirali in zabavali svoje nadrejene (o življenju na plantažah v Misisipiju glej Calt in Wardlow 1988). Nenazadnje o do neke mere liberalnih razmerah pričajo tudi posnetki glasbe. Poleg bluesa, ki je, kot pove že samo ime, otožna glasba, so številni glasbeniki, ki so živeli na plantažah, imeli v svojih repertoarjih tudi glasbo za ples, ki bi ji naši starejši etnomuzikologi rekli poskočnice. Takšen glasbenik je bil na primer Charley Patton, čigar življenje in delo opisujeta Calt in Wardlow (1988). Poleg tega so ti glasbeniki opevali tudi mogočnost svojih gospodarjev, to petje hvalospevov pa je bilo lahko tudi hlinjeno. V tem je bila vloga sužnjev-glasbenikov podobna vlogi griotov.

Na tem mestu trčimo ob Foucaultovo teorijo o oblasti:

Metodološko opozorilo se nanaša na dejstvo, da oblasti ne smemo imeti za fenomen neke čvrste in homogene dominacije posameznika nad drugimi ali neke skupine ali razreda nad drugimi. Nasprotno, zavedati bi se morali, da oblast, če je ne gledamo preveč od daleč, ne dela razlike med tistimi, ki jo izključno ohranjajo in onimi, ki je nimajo in se ji

podreajo. Oblast moramo razumeti kot nekaj, kar kroži, ali bolje rečeno, kot nekaj, kar deluje samo v obliki verige. Nikoli ni lokalizirana tu ali tam, nikoli v rokah nekoga, nikoli prisvojena kot blago ali del bogastva. Oblast se uporablja in izvaja preko mreži podobne organizacije. In ne samo, da individui krožijo med njenimi nitmi; vedno so v poziciji hkratne izpostavljenosti in izvajanja te oblasti. Niso samo njena inertna ali voljna tarča; vedno so tudi elementi njene artikulacije. (Foucault 1991: 33)

Gospodar je neposredno posegal v družbeno strukturo sužnjev in je v veliki meri sooblikoval habitus skupnosti sužnjev. Zato lahko po eni strani upravičeno domnevamo, da je bil njegov vpliv enormen, po drugi strani pa ne smemo pozabiti, da so sužnji razvili posebne obrambne mehanizme, s katerimi so slabili gospodarjeva prizadevanja. Lahko bi celo govorili o trku dveh habitusov, ali bolje rečeno, o prepletanju dveh jasno ločljivih habitusov. Rapport in Overing pišeta:

Objektivne družbene strukture producirajo habitus: sistem trpežnih, premakljivih dispozicij, ki funkcionirajo kot generativna baza strukturiranih in objektivno enotnih družbenih praks. Takšne dispozicije in prakse skupaj lahko razlagamo kot kulturo, pridobljen sistem habitualnega vedenja, ki determinira in ustvarja individualne sheme akcije. Skratka, družbene strukture ustvarjajo kulturo, ta pa ustvarja prakse, ki v končni fazi reproducirajo družbene strukture. (Rapport in Overing 2000: 2)

### Družbeno zgodovinske okoliščine

Za boljše razumevanje tematike ne bo odveč nekaj besed o bluesu kot glasbeni obliki, ki ima, podobno kot spiritual, korenine v delovnih pesmih, ki so jih sužnji peli na plantažah bombaža. David Evans piše:

Čeprav to ni nujno pravilo, večina bluesov sodi v en sam temeljni vzorec ali v njegov približek – 12 takti vzorec AAB.<sup>7</sup> Blues po tem vzorcu ima več kitic, vsaka od teh zavzame 12 taktov 4/4 takta. Teh dvanajst taktov je razdeljenih v tri sekcije ali vrstice, od katerih ima vsaka 4 takte. Prva vrstica (A) je ponavadi ponovljena kot druga vrstica (A), včasih z rahlo variacijo za poudarek, kitica pa se konča z drugačno tretjo vrstico (B), ki se ponavadi rima ali pa

<sup>7</sup> Prof. Matjaž Kmecl mi je predlagal, naj »bluesovsko« rimo poimenujem kombinacija zaporedne rime z nerimanim verzom (ustna komunikacija z dne 20. 5. 2005).

je v asonanci s prvima dvema. Vendar pa vseh dvanajst taktov ni podvrženih petju teh treh vrstic. Namesto tega vsaka vrstica pri petju ponavadi zavzame malce več kot dva takta, sledi pa ji instrumentalen prehod, malce krajši od dveh taktov, kot odgovor vokalni vrstici. Kombinacija treh takšnih vokalnih vrstic z njihovimi instrumentalnimi odpevi zavzame skupaj štiri takte in ustvarja dokončno dvanajsttaktno stanco. (Evans 1982: 22)

Panoramo bluesa je možno skicirati v njenih različnih obrisih z ozirom na njihove osnove v kulturah zahodnega in osrednjega zemljepisnega Sudana, pa tudi v drugih delih Afrike, poudarjajoč stilistično stalnost in oddaljene povezave z določenimi afriškimi žanri in njihovimi izvajalci:

Kakorkoli, izvora bluesa ni mogoče zasledovati neposredno iz ene same afriške tradicije, saj se kulturna genealogija bluesa razteza prav prek zahodno-osrednje sudanske in drugih afriških regionalnih tradicij ter zajema glasbo minstrelov, pete legende o zgodovinskih junakih, delovne pesmi, glasbo za otroke osemnajstega stoletja, in skozi razsežnost časa, ki zajema več generacij, do pojava bluesa v poznem devetnajstem stoletju na globokem jugu ZDA. (Weber 2006a: 11-2)

Seveda ni mogoče reči, kdaj je bila izvedena prva bluesovska pesem. Blues je namreč nastal kot vrst ljudske glasbe in njegovi najzgodnejši izvajalci so ostali anonimni. Vendar ni dvoma, da je bilo eno izmed središč te glasbe v dvajsetem stoletju območje zahodnega Tennesseeja, vzhodnega Arkansasa in Severnega Misisipija, ki je danes znano kot Srednji jug Združenih držav. To območje – tam sem leta 1997 opravil terensko delo – imenujejo preprosto Delta. To je zelo rodovitno območje in pretežno usmerjeno v poljedelstvo, zlasti v pridobivanje bombaža. Večino te poljščine pridelujejo na velikih plantažah in v prvi polovici dvajsetega stoletja so na njih delali predvsem Afroameričani. Mnogi so bili vključeni v sistem spolovinarstva (sharecropping), v katerem so kot zakupniki najemali majhne kose zemlje in od lastnika med letom dobivali minimalna sredstva za življenje, plačali pa so mu z deležem pridelka, ko so pobrali bombaž. Ponavadi so za najem zemlje dali polovico pridelka, sredstva, ki jim jih je dal za preživljanje med letom, pa je lastnik odtegnil od druge polovice. V takih razmerah večina delavcev, ki jih imamo v ekonomskem pogledu lahko za naslednike sužnjev, na koncu ni dobila ničesar. Gospodar se torej ni kar tako odrekel nenehnemu vzpostavljanju moči, jasno pa je, da moč pomeni več kot zgolj odtegnitev profita (o

razmerah na plantažah glej Evans 2003).

### Ameriška etnomuzikologija in blues

Ameriška etnomuzikologija se je razvila zlasti po drugi svetovni vojni, deloma med njo, ko so se domačim raziskovalcem pridružili emigranti iz Evrope (glej Netll 2005: 3-15). Pri tem je zanimivo, da je glasbena industrija sama poskrbela za dokumentiranje glasbe muzikantov, ki so živeli na plantažah in so bili torej najbližje statusu sužnja. Za nameček so se plošče z glasbo takšnih izvajalcev v obdobju pred veliko depresijo dobro prodajale. A kaj ko se ameriški etnomuzikologi dolgo niso zavedali, da bi lahko bili tako ljudska glasba, ki so jo prinesli s seboj priseljenci iz Evrope in Afrike, kot glasba, ki je nastajala na ameriških tleh (torej tudi protoblues, ki se je oblikoval med sužnji) tudi predmet etnomuzikološkega raziskovanja. Zanimali so jih ameriški staroselci in »primitivna ljudstva« na drugih celinah, na primer v Afriki (o afriških glasbah glej Shepherd 2005). Pri raziskovanju te glasbe je ameriškim etnomuzikologom sicer zelo koristil njihov antropološki zorni kot, ker je bolj upošteval človeka in vlogo ljudske glasbe v življenju kot pa same glasbene pojave (o razvoju ameriške etnomuzikologije glej Kumer 1988: 33).

Doslej mi ni uspelo zaslediti, da bi etnomuzikologi konec devetnajstega stoletja načrtno snemali na plantažah Juga ZDA. Bil je le nekaj poskusov. Prve res uporabne in kolikor toliko verodostojne posnetke sta šele leta 1933 naredila John A. Lomax in njegov sin Alan. Robert Winslow Gordon in Carl Engel sta sicer pred tem posnela nekaj voščenenih valjev za Kongresno knjižnico, a nista imela jasnega koncepta dela in teoretičnih izhodišč, zato ti posnetki za Johna Lomaxa niso bili dovolj reprezentativni. O tem, da bi Gordon in Engel snemala glasbo Afroameričanov na ameriškem jugu, nimam podatkov. Ob nedvomno pomembni vlogi glasbene industrije pa ne smemo spregledati poznejših terenskih snemanj, o katerih piše John H. Cowley (1993). Medtem ko so s snemanji bluesa v komercialne namene začeli leta 1920, so na terenu snemali že v prvem desetletju dvajsetega stoletja. Howard W. Odum je tedaj raziskoval v Georgiji in Misisipiju, a so njegovi posnetki na valjih izgubljeni, so se pa ohranili njegovi terenski zapiski z besedili pesmi, ki jih pozneje lahko srečamo tudi na komercialnih izdajah. Kakšna je bila zgodnja glasba sužnjev na jugu ZDA, torej lahko le domnevamo na podlagi poznejših posnetkov in nekoliko zgodnejših zapiskov. Medtem ko so znanstveniki v šestdesetih letih dvajsetega stoletja skušali na podlagi glasbenih posnetkov rekonstruirati zgodovino bluesa in odnose med sužnjem in njegovim gospodarjem, je Charles Keil raziskoval sodobno afroameriško kulturo. B.B. King in Bobby Bland sta bila tedaj najbolj uspešna

pevca bluesa. Keil ju je obravnaval kot tipična mestna (ali urbana) glasbenika in naslednika sužnjev-glasbenikov. V delu *Urban Blues* (1966) je pisal o položaju glasbenika v glasbeni industriji, o izvajalskih slogih in predvsem o vlogi glasbenika v družbi ter o vezeh med glasbenikom in njegovim občinstvom. V našem teoretičnem modelu, ki se nanaša na obdobje suženjstva, je občinstvo gospodar, ki je s svojimi zahtevami izražal svojo moč in sodoločal, kakšno glasbo naj izvaja suženj oziroma podrejeni. Seveda pa glasba ni bila namenjena zgolj gospodarju. Verjetno je šlo za prilagajanje različnim kontekstom in zahtevam ter tudi individualnim preferencam samega glasbenika, ki je igral tudi sebi v zabavo.

Med terenskim delom na Jugu ZDA sem snemal vrsto glasbenikov, ki so svoje glasbene načine izoblikovali ob poslušanju tako afroameriških kot evroameriških glasb. Kitarist in pevec Steve James mi je v enem izmed intervjujev povedal:

*Nerad delam razlike, ki temeljijo na barvi glasbenikove kože. Če govorimo o ameriški glasbi, se lahko s takšnim razmišljanjem kaj hitro znajdemo na trhljih tleh. Nekako samoumevno se zdi, da so črnici igrali blues, ne pa countryja, ki je veljal za glasbo belcev. Vendar je takšno dojemanje povsem napačno. Bilo je kar nekaj velikih countryjevskih glasbenikov, ki so bili črni, veliko ameriških countryjevskih instrumentalnih tradicij in pesemskih oblik pa izvira iz afroameriških pesmi. Blues je s svojo priljubljenostjo, katere začetki segajo v začetek 20. stoletja, ko so ga ljudje lahko slišali v predstavah pod šotorom, postal del countryjevskega besednjaka. Tako so vsi countryjevski glasbeniki, bodisi črni ali beli, peli blues. Dober primer tega je Jimmie Rodgers, prvi pravi izvajalec countryja, ki je imel uspešnice. Kakšne so bile njegove zgodnje plošče? Bile so bluesovske, vse njegove uspešnice so bili bluesi, zato je bil bluesovski pevec. (Steve James, ustna informacija, september 1998)*

David Evans je podal več pomembnih smernic v etnomuzikologiji oziroma antropologiji bluesa. Danes tako lahko govorimo o Evansovem modelu za proučevanje afriških glasbenih tradicij v novem okolju. Z drugimi besedami: Evans skuša opisati, kako se glasba sužnjev odraža v današnji popularni glasbi. V članku, ki ga je objavil leta 1999 pod naslovom *Reinterpretacija afriških glasbenih instrumentov v Združenih državah (The Reinterpretation of African Musical Instruments in the United States)*, je obravnaval tri pojme, ki jih je uporabljal ameriški antropolog Melville Herskovits pri opisovanju procesov akulturacije med populacijami afriškega in evropskega porekla v Novem svetu (glej Herskovits 1941). Ti pojmi

so *retencija*, *sinkretizem* in *reinterpretacija*. Več kot pol stoletja po tem, ko jih je Herskovits vpeljal, se Evansu zdijo še vedno koristni za obravnavo sprememb pri glasbilih, izvedenih iz afriških prototipov.<sup>8</sup> Prav Evansova spoznanja, do katerih je prišel ob študiju Melvillea Herskovitsa in njegovih pretresanj procesov akulturacije, pomenijo jedro mojega teoretskega ogrodja.<sup>9</sup>

Osnovni pojmi, ki jih uporabljam pri raziskovanju glasbe ameriških sužnjev in njihovih potomcev, so torej: *retencija*, *sinkretizem*, *reinterpretacija* in *preporod* kot procesi *akulturacije*.

### *Retencija*

Retencija označuje nadaljevanje določene afriške kulturne značilnosti in z njo povezanega pomena v Novem svetu. Latinski izraz *retentio* pomeni ustavljanje, Verbinčev Slovar tujk paga razlaga kot zadržanje, pridržanje, obdržanje v spominu in kot spomin (1979: 617). V besedilih bluesa so se v ZDA ohranile nekatere afriške besede, zato lahko domnevamo, da so vlogo posrednikov pri tem odigrali sužnji s svojimi napevi ali delovnimi pesmimi, s katerimi so si lajšali delo in v katerih so se velikokrat norčevali iz svojih gospodarjev, ki afriških besed niso poznali. Ameriški bluesovski glasbenik Corey Harris mi je povedal:

*Vem, da beseda vudu prihaja iz območja Benina oziroma Dahomeja. Uporabljam nekaj besed, za katere bi v splošnem lahko rekli, da prihajajo iz Zahodne Afrike. Ljudje na primer okri rečejo gumbo in moja babica iz New Orleansa je vedno, ko je pripravljala okro, tej rastlini rekla gumbo. Če boste šli v Louisiano ali Misisipi, boste slišali, da ljudje okri pravijo gumbo. Gumbo torej pomeni jed iz okre. Ljudje so včasih kikirikiju rekli goober. Učili so nas, da je to*

8 Pri ustvarjanju zametkov svojega lastnega modela oziroma metode za proučevanje afriške in posledično tudi afroameriške glasbe oziroma »izmišljene« glasbe sužnjev in/ali njihovih potomcev se naslanjam na dela Gerharda Kubika, Samuela Chartersa, Paula Oliverja, Erica Charryja in na že omenjeni članek Davida Evansa o afriških glasbilih v ZDA ter na predavanje z naslovom *Reinterpretacijski vzorci v afroameriški glasbi v ZDA*, ki ga je Evans imel 10. decembra 2004 na Dunajski univerzi v okviru simpozija z naslovom *African Perspectives: pre-colonial history, anthropology, and ethnomusicology*.

9 Ne delam si utvar, da bom zlahka razvil svojo lastno metodo, a zametek le-te se kaže že v mojem zanimanju za reinterpretacijske vzorce v afriški glasbi. Afroameriška glasba je namreč usodno vplivala na zdajšnjo afriško glasbo. Govorim in razmišljam torej tudi o nasprotnem vplivu, oziroma o tem, kako je blues kot glasba, ki so jo sooblikovali afroameriški sužnji ali njihovi potomci, vplival na malijsko kitarško glasbo. Gre torej za sklenjen krog, vendar tu kajpak ne mislim, da »gre za glasbo, ki jo imajo črnici v genih ali krvi«.

*afriška beseda, čeprav nisem prepričan. Beseda banjo pa je brez dvoma iz Afrike in če si pogledate ngoni (afriško glasbilo, op.a.), boste videli, da gre res za dedka bendža. (Weber 2005)*

Gre torej za očiten primer ohranitve v spominu, ko se določena kulturna značilnost kot nekakšen habitus prenaša iz roda v rod. Tako so se verjetno obdržale tudi nekatere lastnosti suženjske glasbe. Habitus je sicer dinamična kategorija, ki se je posamezniki pogosto ne zavedajo.

### *Sinkretizem*

Pomen izraza *sinkretizem* se je z leti izkazal za nekoliko nedoločenega, kljub temu pa v ustrezni rabi opisuje proces izenačevanja ali približevanja značilnosti evropskega in afriškega porekla v Novem svetu, ob zavedanju bikulturnega porekla sinkretizirane značilnosti. Gre torej za kulturno zlitje, ki je posledica *akulturacije*. Izraz *sinkretizem* izhaja iz grškega *synkretismos* in pomeni združitev. Sinkretizem je univerzalen. Antropološko zanimanje za hibridnost je sprožilo premišljevanje o tem, ali obstaja kultura, ki ni hibridna in/ali sinkretična. Res je, da potrebujemo besedišče, s katerim lahko opisujemo svet, a vendar se moramo vedno zavedati realnosti onkraj same akademske terminologije. Vsekakor je smiselno poudariti hibridnost kultur – tako tu kot pozneje, ko bo govora o reinterpretaciji.

Corey Harris mi je v pogovoru omenil Otha Turnerja, glasbenika, ki (tako kot Harris) nastopa v Scorsesejevem filmu *Domotožje* iz leta 2004. Turner sodi med najbolj afriško zveneče ameriške glasbenike, zato sem Harrisa vprašal, če misli, da je kdaj doma poslušal plošče z afriško glasbo. Odgovoril je:

*Kje pa. Nikoli! Mislim, da ni slišal za afriško glasbo, dokler niso Afričani slišali zanj, prišli k njemu domov in zaigrali z njim. To je idealen zgled. V našem početju je veliko afriškega, vibracije so afriške, mi pa se tega ne zavedamo. K nam morajo priti Afričani in nam povedati, da imajo podobno glasbo in pesmi, mi tega ne vemo. To je za nas poučno, saj Afričani dejansko več vedo o črnih<sup>10</sup> Američanih, kot pa mi vemo o Afriki. Šel sem*

*v Niafunke, pristali smo na letališču in Ali Farka Toure me je pričakal s svojim Land Roverjem, v katerem je poslušal Otisa Reddinga, Bobbyja »Blue« Blanda in Raya Charlesa. V Niafunkeju je bilo res lepo poslušati Raya Charlesa. Lepo je, da nas poslušajo, in mislim, da moramo tudi mi začeti poslušati njih, saj se je potrebno zblížati in dojeti, da imamo veliko skupnega. Hkrati pa je nujno, da cenimo tudi razlike, saj smo zapustili Afriko pred 400 leti, kar je dolga doba, a Afrika je še vedno naš izvor. (Weber 2005)<sup>11</sup>*

Turner je obdržal arhaičen slog v svoji glasbi, ne da bi spremljal tekočo produkcijo, in verjetno je šlo v njegovem primeru za »ustni« prenos glasbenih obrazcev.

Seveda pa je sinkretizem univerzalen. Antropološko zanimanje za hibridnost je sprožilo premišljevanje o tem, ali obstaja kultura, ki ni hibridna ali sinkretična. Tako se tudi pri obravnavanju glasbe sužnja in gospodarja v bistvu srečujemo s hibridnostjo kultur. Glasbi sužnja in gospodarja se prepletata in med njima je težko potegniti jasno ločnico.

Tudi med terenskim delom sem srečal primere, ko je občinstvo med samo izvedbo (koncertom) vplivalo na glasbenika(ke). V takšnih primerih je vlogo »gospodarja« prevzel organizator koncerta. Prav on namreč najbolj neposredno vpliva na glasbenika, skrbi za promocijo in je tisti, ki deli denar.

### *Reinterpretacija*

Tudi pri obravnavanju reinterpretacije trčimo v hibridnost kultur. Pri reinterpretaciji gre za dajanje novega pomena določeni značilnosti ene kulture v okvirih druge. Značilnost afriškega porekla dobi nov pomen v okvirih evropske kulture ali obratno, vendar se običajno sčasoma in

---

100%). Če govorimo o kulturi, se stvari še bolj zakomplicirajo. V redu je, če uporabljamo termina 'črnc' in 'belec'. 'Afroameričan' je danes veliko v rabi, kontrasten pojem pa bi bil verjetno 'Euroameričan', a ti termini preveč poudarjajo izvore iz Starega sveta. Izrazi, kot so 'negro', 'colored' in 'afro-američan', so zdaj zastareli, čeprav so jih nekoč veliko uporabljali« (David Evans, e-mail z dne 31.10.2007).

<sup>11</sup> Sinkretizem se torej dogaja tudi v Afriki, kjer ima afroameriška glasba precejšen vpliv. Če gre verjeti Harrisovemu mnenju, da Turner ni imel priložnosti, da bi poslušal afriško glasbo, bi kajpak lahko razpredali tudi o retenciji afriških glasbenih vzorcev in ne samo afriških besed. Teoretično je torej možno, da Turner nadaljuje tradicijo glasbe sužnjev in to verjetno na zelo izvoren način. A tu gre za sklepanje brez prave osnove, saj pravzaprav sploh ne vemo, kakšno glasbo so izvajali sužnji. Ta namreč ni bila dokumentirana in poznamo le glasbo s koreninami v suženjskih napevih. Gre torej za nekakšno sklepanje za nazaj. Čeprav se evolucionističnemu pogledu ne moremo zlahka odpovedati, se moramo zavedati vseh pasti, ki jih prinaša.

---

10 V članku uporabljam izraza Euroameričan in Afroameričan, tu pa navajam dobeseden prevod Harrisove izjave. Gre za izjemno zapleten problem, kako se ogniti rasističnemu besednjaku. Iz zagate mi je bolj ali manj (ne)uspešno skušal pomagati prof. David Evans, končna odločitev pa je bila moja in ni nujno, da je najbolj pravišnja. Dejstvo pa je, da vsak izraz s časom lahko pridobi pejorativen značaj. Evans mi je odgovoril takole: »Tu ni lahkih odgovorov. Pravitako ni zadovoljivih izrazov za črnce in belce. Zaradi modelov segregacije v ZDA, je izraz 'belec' ostal v rabi za človeka, katerega predniki so 100% Evropejci, črnc pa je lahko vsak, ki ima le kakšnega afriškega prednika (se pravi od 1% do

po vrsti reinterpretacij starosvetske korenine te značilnosti izgubijo ali zameglijo, tako da to značilnost dojemamo kot »ameriško« ali kot »afroameriško«.

### Preporod

Naštetim pojmom, ki jih je uporabljal Melville Herskovits, je David Evans dodal četrtega, *preporod*. To je zavestna ponovna uvedba določene afriške značilnosti, do katere običajno pride iz ideoloških, političnih ali družbenih razlogov. Sužnji in njihovi potomci so to nedvomno počeli in s tem vzpostavili poseben odnos do gospodarja, ki je na različne načine reprezentiral svojo moč. Nenazadnje je pri tem svojo vlogo odigrala tudi diskografska industrija, ki je sicer poskrbela za razmeroma dobro dokumentiranje dogajanja v glasbi, četudi so jo vodili »novodobni« gospodarji, ki so tudi z izdajanjem plošč afroameriških glasbenikov – ko so v veliki meri odločali, kaj bo izšlo na ploščah – razkazovali svojo moč. Šlo je torej za dinamičen proces, v katerem so Afroameričani hlinili podrejenost gospodarju, slednji pa je naivno verjel, da ima z obvladovanjem glasbene industrije brezpogojno premoč nad svojimi »podrejenimi«.

Od vseh navedenih procesov akulturacije je po mnenju Davida Evansa (1999) reinterpretacija daleč najpomembnejša za razumevanje razvoja afroameriških ljudskih glasbenih instrumentov v ZDA, še posebej v dvajsetem stoletju in tudi v večjem delu devetnajstega stoletja, seveda pa so ti procesi potekali tudi v obdobju izrazitega izkoriščanja, vse tja do uradne Lincolнове odprave suženjstva leta 1865. V članku o reinterpretaciji afriških glasbil v ZDA je Evans prepoznal tri vzorce reinterpretacije, ki so bili značilni v tem razvoju:

- a) uporaba gospodarjevih zavrženih ali komercialno izdelanih predmetov,
- b) prilagoditev afriških glasbil evropskim (torej gospodarjevim),
- c) uporaba reinterpretiranih glasbil v značilnih afroameriških glasbenih zvrsteh in ne v »čisti« afriški glasbi.

David Evans je želel leta 2004 v predavanju *Reinterpretacijski vzorci v afroameriški glasbi v ZDA* poglobiti obravnavo navedenih vzorcev in tudi razširiti obravnavo postopka reinterpretacije na druge razsežnosti glasbe in ne zgolj na glasbila. Takole piše:

Za moje ideje o teh vprašanjih so zelo pomembne ugotovitve mojega kolega dr. Gerharda Kubika, še posebej o severnoameriški glasbi, v njegovi knjigi

*Africa and the Blues*.<sup>12</sup> Pri razumevanju različnih vrst glasbene akulturacije v Združenih državah nam lahko pomaga analiza različnih vrst akulturacije v širšem pomenu besede. Te alternative lahko razumemo kot spekter možnosti, ki so se ponujale ljudem afriškega porekla v Severni Ameriki v času od sedemnajstega do devetnajstega stoletja v razmerah suženjstva. Na enem robu tega spektra je bila možnost pobega ali upora, to je revolta. Na drugi strani pa možnost prilagoditve evropski kulturi in vstop vanjo. Nobena od teh skrajnosti ni bila zelo razširjena ali uspešna. Nekaterim sužnjem v Združenih državah je uspelo pobegniti, vendar jim ni uspelo oblikovati neodvisnih skupnosti kot v Braziliji, Surinamu ali na Jamajki. V nekaterih primerih so jih sprejeli Indijanci, vendar so potem doživeli akulturacijo z indijanskimi skupnostmi. Sužnji so organizirali tudi nekaj uporov, vendar ni bil nobeden tako uspešen kot tisti na Haitiju. Na drugem koncu spektra pa je bila participacija v belski kulturi omejena s socialno neenakostjo odnosa gospodar – suženj. Podobno tudi v glasbi v Združenih državah po prvi polovici devetnajstega stoletja ni pomembnih ostalin čiste afriške glasbe. Afroameriška participacija v evropskih in evroameriških glasbenih oblikah je bila omejena tudi še po odpravi suženjstva v šestdesetih letih devetnajstega stoletja. Tudi skladatelji ali glasbeniki, ki delujejo v klasični glasbi, se običajno občasno čutijo primorane izraziti svojo rasno in kulturno identiteto s tem, da ustvarjajo ali izvajajo dela, ki jih označujejo afroameriška ali afriška vsebina, slog ali teme. Tako je glavna glasbe in glasbene dejavnosti Afroameričanov zbrana na sredini spektra, to je na območju prilagoditev, ki jih zajemata sinkretizem in še posebej reinterpretacija. Na tem središčnem območju bi zlasti rad raziskal procese *konsolidacije, substitucije, subverzije in akomodacije*. (Evans 2004)

Pri obravnavi glasbe sužnjeve in pevcev bluesa ter njihovih potomcev bi torej morali obravnavati tudi procese konsolidacije, substitucije, subverzije in akomodacije, a bi takšna obravnava presegla obseg tega spisa.

### Prilagoditev zahodnim nazorom

Afroameriški glasbeniki so se kot potomci sužnjeve prilagodili tudizahodniglasbeniterminologijizerzahodnim ideološkim in filozofskim nazorom. Tako so na primer številnim ljudskim glasbilom dali imena, ki namigujejo, da so različice običajnih zahodnih glasbil, čeprav so v resnici modificirane in reinterpretirane različice afriških

12 Glej Kubik 1999.

prototipov. Sužnji so na ta način ugodili okusu gospodarja in mu ponudili svojo do določene mere prilagojeno kulturo, ki je gospodarju ponudila možnost zabave, hkrati pa je slabila njegovo moč, česar se sam ni zavedal. Glasbo sužnja bi torej lahko delili na skrajno angažirano (to so bili spirituali, delovne pesmi in tudi določeni bluesi) in na vsebinsko lahkotno glasbo za zabavo, ob kateri je suženj (in v skrajnem primeru tudi njegov gospodar) lahko zaplesal.

Blues ima korenine v načinih življenja, ki so vladali na velikih plantažah na ameriškem Jugu, obrise teh načinov življenja pa lahko razberemo iz bluesa kot glasbenega sloga oziroma iz njegove sporočilnosti. Tu gre kajpak za sklepanje na podlagi posnetkov, narejenih v obdobju po odpravi suženjstva (v dvajsetih in tridesetih letih dvajsetega stoletja), se pravi v času, ko so Afroameričani na Jugu živeli kot spolovinarji. Glede na ekonomska razmerja, ki so vladala v dobi spolovinarstva in ki niso bila bistveno boljša kot v času suženjstva, lahko sklepamo, da je imela tudi glasba podobno sporočilnost. Gospodar je postal veleposestnik, ki se ni kar tako odrekel izražanju svoje moči.

Poleg opisanih prilagoditev (akomodacij) zahodni terminologiji za glasbila lahko omenimo tudi prilagoditev afroameriške glasbe zahodnim ideološkim in filozofskim konceptom. Lahko rečemo, da je suženj tudi na ta način skušal ugoditi gospodarjevemu glasbenemu okusu, hkrati pa ga je tudi sooblikoval. Individualizem je postal zelo pomembna politična in družbena ideologija v ZDA v obdobju industrijske revolucije, ki je dosegla vrh v poznem devetnajstem in zgodnjem dvajsetem stoletju. Torej ne preseneča, da so vse nove glasbene oblike, ki so jih ustvarili afroameriški glasbeniki v obdobju med letoma 1890 in 1910, na različne načine izražale naraščajoči individualizem: ragtime s poudarjanjem kreativnega skladatelja in s tem, da so najbolj znane skladbe izvajali solisti na klavirju; jazz z osredotočanjem na vroče improvizacijsko soliranje; blues s poudarkom na osebni izpovednosti besedil in s tem, da so ga v zgodnjih fazah izvajali solistični glasbeniki na kitari ali klavirju; in gospel s poudarkom na skladatelju ter solističnem pevcu in tudi z besedili, ki so poudarjala pevčev osebni odnos do Boga ali Jezusa. Evans (2004) meni, da so te nove glasbene oblike ostale prevladujoče oblike afroameriške glasbe v večjem delu dvajsetega stoletja in cvetijo še danes. In končno lahko opozorimo na prilagoditev zahodnemu dualističnemu razmišljanju v tem, da mnogi Afroameričani še danes postavljajo ostro ločnico med sveto in posvetno glasbo.

Blues je kot melanholična glasba nastal v ZDA in ne v Afriki. Obrise družbenih razmer v Misisipijevi Delti in odnos med sužnjem in gospodarjem seveda poznamo le v grobih potezah, a si vseeno lahko predstavljamo, da so bili razmere in odnos temeljito drugačni od tistih v afriških skupnostih (glej Kubik 1999: 198). Kubik je iskal vzporednice med glasbami ameriškega Juga in Afrike.

Glasbilo, znano iz Apalačev, to je glasbeni lok, pri katerem glasbenik uporablja usta kot resonator, je leta 1969 našel v južni Afriki – nanj je igral delavec iz Mozambika. Kubik pa je to glasbilo odkril tudi med Evroameričani (1999: 14-5). Iz jugovzhodne Afrike je bilo v ZDA pripeljanih malo ljudi, toda to ne izključuje nujno njihovega kulturnega vpliva.

## Sklep

Gospodar je skušal sužnjem vsiliti tudi svoj glasbeni okus, vendar so ga afroameriški glasbeniki sprejeli le deloma. Evropski elementi, tam kjer jim lahko sledimo v razvoju protobluesovskih oblik, so bili namreč najprej sprejeti, potem pa znatno predelani. To se ujema s tem, kar v splošnem vemo o psihologiji kulturnega stika, namreč da se v razslojeni družbi člani spodnjih plasti najprej identificirajo z vrednotami in tradicijami »zgorjega razreda« in jih skušajo oponašati. Pozneje pa nezavedni spomini na popolnoma drugačne kulturne dediščine, okrepljeni z razočaranjem in občutki zavrnjenosti, postopno zmagajo, se prebijejo, in končno strmoglavijo sprejete oblike in načine obnašanja zgorjega razreda. Posledica tega je nekakšen *proletarski ustvarjalni preboj*, kot ga imenuje Gerhard Kubik, in iz katerega pride nekaj popolnoma novega (1999: 198). To novo pa je v našem primeru blues kot jasna glasbena oblika. Razmere na globokem ameriškem jugu devetnajstega stoletja z jasno razslojeno družbo so bile namreč več kot ugodne za nastanek nečesa popolnoma novega – v našem primeru za nastanek bluesa v poznem devetnajstem stoletju. Odnos gospodar – suženj je bil jasno izražen prav v Misisipijevi Delti in zato lahko upravičeno domnevam, da imajo delovne pesmi, spirituali ter pozneje blues in soul korenine (tudi) v tem odnosu.

## Citirane reference

Alyn, Glen

1993 *I Say Me for a Parable: The Oral Autobiography of Mance Lipscomb, Texas Bluesman*. New York: W.W. Norton.

Blaukopf, Kurt

1993 *Glasba v družbenih spremembah: Temeljne poteze sociologije glasbe*. Ljubljana: Studia Humanitatis.

Calt, Stephen in Gayle Wardlow

1988 *King of the Delta Blues: The Life and Music of Charlie Patton*. Newton: Rock Chapel Press.

Charry, Eric

2000 *Mande Music: Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. Chicago in London: The University of Chicago Press.

Cowley, John H.

- 1993 'Don't Leave Me Here: Non-Commercial Blues, The Field Trips, 1924-60.' V: *Nothing But the Blues*. Lawrence Cohn, ur. New York, London in Pariz: Abbeville Press. Str. 265-311.
- Evans, David  
1982 *Big Road Blues: Tradition and Creativity in the Folk Blues*. Berkeley: University of California Press.  
1999 'The Reinterpretation of African Musical Instruments in the United States.' V: *The African Diaspora: African Origins and the New World Identities*. Isidore Okpewho, Carole Boyce Davis in Ali A. Mazrui, ur. Bloomington: Indiana University Press. Str. 379-90.  
2003 'Memphis in blues.' Predavanje ob festivalu Druga godba v Ljubljani leta 2003. (Posnetek in transkript sta v avtorjevem arhivu).  
2004 'Patterns of Reinterpretation in African-American Music of the United States.' Referat predstavljen na simpoziju Dunajske univerze, 10. decembra 2004.
- Foucault, Michel  
1991 *Vednost – oblast – subjekt*. Ljubljana: Krt.
- Habermas, Jürgen  
1989 *Strukturne spremembe javnosti*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Hale, Thomas A.  
2007 *Griots and Griottes: Masters of Words and Music (African Expressive Cultures)*. Bloomington: Indiana University Press.
- Herskovits, Melville J.  
1941 *The Myth of the Negro Past*. Boston: Beacon.
- Ivančević, Nikola  
1984 *Sve živi, sve peva, sve pleše: Antologija usmenih tvorevina afričkih naroda*. Gornji Milanovac: Den Press.
- Keil, Charles  
1966 *Urban Blues*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Kubik, Gerhard  
1999 *Africa and the Blues*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Kumer, Zmaga  
1988 *Etnomuzikologija: Razgled po znanosti o ljudski glasbi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Lomax, John A. in Alan Lomax  
1994 *American Ballads and Folk Songs*. Mineola: Dover Publications.
- Nettl, Bruno  
2005 *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Champaign: University of Illinois Press.
- Oliver, Paul  
2001 (1970) *Savannah Syncopators*. Cambridge: Cambridge University Press.  
2003 'The Story of The Blues.' Spremnna beseda k plošči. Columbia records.
- Peddie, Ian, ur.  
2006 *The Resisting Muse: Popular Music and Social Protest*. Hants in Burlington: Ashgate.
- Peek, Philip & Kwesi Yankah  
2004 *African Folklore: An Encyclopedia*. New York in London: Routledge.
- Rapport, Nigel in Joanna Overing  
2000 *Social and Cultural Anthropology: The Key Concepts*. London in New York: Routledge.
- Scott, James C.  
1989 *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven in London: Yale University Press.
- Shepherd, John, ur.  
2005 *Continuum Encyclopedia of Popular Music of The World – Volume VI: Africa and The Middle East*. London in New York: Continuum.
- Verbinc, France  
1979 *Slovar tujk*. Ljubljana: Cankarjeva založba
- Weber, Jane  
2005 *Intervjus Coreyjem Harrisom*. Posneto 11.11.2005 v Novi Gorici (posnetek je v avtorjevem arhivu).  
2006a 'Uvod v kulturno genealogijo bluesa: afriške prvine žanra.' Neobjavljeno seminarsko delo. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo.  
2006b 'Vloga glasbe v lovskih skupnostih.' Neobjavljeno diplomsko delo. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo.
- Weidlich, Joe  
2004 *The Early Minstrel Banjo: Technique and Repertoire*. Anaheim Hills: Centerstream Publishing.

Datum prejema prispevka v uredništvo: 30. 10. 2008.

Recenzentski postopek opravljen: 3. 12. 2008.