Ansambli posvećeni glazbama svijeta: novi glazbeni i etnomuzikološki identiteti na primjeru ansambla gamelana i radionica zapadnoafričkih ritmova u Zagrebu

Pavlić, Hannah

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Music / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:116:736389

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Repository / Repozitorij:

Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA

MUZIČKA AKADEMIJA SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

II. ODSJEK ZA MUZIKOLOGIJU

HANNAH PAVLIĆ

ANSAMBLI POSVEĆENI GLAZBAMA SVIJETA: NOVI GLAZBENI I ETNOMUZIKOLOŠKI IDENTITETI NA PRIMJERU ANSAMBLA GAMELANA I RADIONICA ZAPADNOAFRIČKIH RITMOVA U ZAGREBU

DIPLOMSKI RAD

ZAGREB, 2021.

MUZIČKA AKADEMIJA SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

II. ODSJEK ZA MUZIKOLOGIJU

HANNAH PAVLIĆ

ANSAMBLI POSVEĆENI GLAZBAMA SVIJETA: NOVI GLAZBENI I ETNOMUZIKOLOŠKI IDENTITETI NA PRIMJERU ANSAMBLA GAMELANA I RADIONICA ZAPADNOAFRIČKIH RITMOVA U ZAGREBU

DIPLOMSKI RAD

MENTORICA: NASL. PROF. DR. SC. NAILA CERIBAŠIĆ

STUDENTICA: HANNAH PAVLIĆ

AKADEMSKA GODINA 2020./2021.

ZAGREB, 2021.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILA MENTORICA

NASL. PROF. DR. SC. NAILA CERIBAŠIĆ

_____

POTPIS

U ZAGREBU, 22. siječnja 2021.

DIPLOMSKI RAD OBRANJEN 22. siječnja 2021. OCJENOM _____ .

POVJERENSTVO:

1. Doc. dr.. sc. Mojca Piškor

2. Asisit. dr. sc. Jelka Vukobratović

3. Nasl. prof. dr. sc. Naila Ceribašić

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE AKADEMIJE

ZAHVALA I POSVETA

Poznata uzrečica “sve se događa s razlogom”, intenzivno me pratila kroz pisanje ovog rada. Uvjerila sam se da sve ima svoje *zašto* i *zato* samoreflektirajući vlastita iskustva i djelovanja, što me svakodnevno oblikovalo i preusmjeravalo, te u konačnici otvorilo put novim spoznajama. Zbog toga sam izuzetno zahvalna svima onima koji su bili dio tog “putovanja” jer su mi pomogli da istražim ne samo svijet oko sebe nego i onaj unutar mene same. Prije svega, zahvaljujem se mentorici Naili Ceribašić na strpljenju, dostupnosti i stručnosti bez koje ne bih uspjela artikulirati sve ideje i misli koje su me pratile kroz proces pisanja rada. Zahvaljujem se profesorima s Odsjeka koji su me proteklih godina usmjeravali i nadahnjivali svojim radom. Zahvaljujem se voditeljici *Ansambla gamelana Jaman Suara* i mojoj dragoj kolegici i prijateljici Juliji Novosel na nesebično podijeljenom znanju i prije svega podršci koja izlazi iz okvira samog pisanja rada, a na kojoj sam beskrajno zahvalna. Hvala ti na izdvojenom vremenu, svim strpljivim odgovorima, probama, uloženoj energiji i trudu, smijehu i razgovorima koji su zauvijek promijenili moj način profesionalnog razmišljanja i shvaćanja glazbe. Zahvaljujem se članovima ansambla *Jaman Suara* na svim zajedničkim probama i druženjima. Isto tako, zahvaljujem se voditeljima radionica zapadnoafričkih ritmova Nenadu Kovačiću, Krunoslavu Kobeščaku i Commiju Baldeu koji su mi izašli u susret dijeleći svoja znanja i vrijeme, ali i svim polaznicima radionica zapadnoafričkih ritmova na toplini, entuzijazmu i dijeljenju intimnih iskustava i emocija. Zahvaljujem se svojoj obitelji, nadasve majci, bez čije potpore, razumijevanja i ljubavi ne bih ostvarila svoje ciljeve.

Rad posvećujem svojoj generaciji i najbližim prijateljima koju su me oblikovali ne samo na profesionalnoj razini nego prije svega na onoj ljudskoj. Posebno se zahvaljujem kolegicama i prijateljicama Francesci Paleki, Eni Hadžiomerović i Katii Šarliji na svim godinama koje smo provele zajedno. Hvala vam od srca.

SAŽETAK

Ovaj rad istražuje ključne momente načina na koji se pojedinac, učenjem druge tradicijske glazbe, odupire vlastitim glazbenim i kulturnim navikama, prolazi kroz liminalne identitetske prostore, izaziva vlastite kognitivne okvire te u konačnici stvara novi hibridni glazbeni identitet, proširujući razumijevanje estetskoga. Područje istraživanja obuhvaća dvije studije slučaja: *Anasmbl gamelana Jaman Suara* i radionicu zapadnoafričkih ritmova u Zagrebu, propitujući što uopće izvedbena praksa može ponuditi etnomuzikologiji i akademskoj zajednici te, s druge strane, što zauzvrat etnomuzikologija može ponuditi zajednici koju proučava. Osim klasičnih metoda intervjua i sudioničkog promatranja rad uključuje iskustvo aktivnog muziciranja te autoetnografiju. Središnji se fokus rada odnosi na propitkivanje *procesa*, a ne rezultata, učenja druge tradicijske glazbe, istraživanju kulturnih naslijeđa te otkrivanju našeg odnosa prema "drugačijosti".

KLJUČNE RIJEČI: ansambli posvećeni glazbama svijeta, gamelan, zapadnoafrički ritmovi, etnomuzikološki identitet, glazbeni identitet

ABSTRACT

This study explores key moments in how the individual, learning other traditional music, resists his or her own musical and cultural habits, passes through liminal identity spaces, challenges his or her own cognitive frameworks and ultimately creates a new hybrid musical identity, expanding understanding of the aesthetic. The research includes two case studies: the Jaman Suara Gamelan Ensemble and the West African Rhythms workshop in Zagreb, questioning what performance practice can offer ethnomusicology and academia in general, and what ethnomusicology can offer the communities it studies. In addition to the classical method of interviews and participant observation, the paper study includes the experience of active music making and autoethnography. The integrity of the study relies on questioning of the learning *processes* rather than their results, on studying various traditional music, researching cultural heritage and most importantly, on discovering our relationship with the meaning of "otherness".

KEY WORDS: world music ensembles, gamelan, West African Rhythms, ethnomusicological identity, musical identity

SADRŽAJ

1. UVOD……...…1

2. ANSAMBLI POSVEĆENI GLAZBAMA SVIJETA……..…2

2.1. ULOGA I MJESTO U ETNOMUZIKOLOGIJI……..……...2

2.1.1. PITANJE METODA ISTRAŽIVANJA I NAČINA PREDSTAVLJANJA U ETNOMUZIKOLOGIJI: POTREBE ZA NOVIM DISCIPLINARNIM PRAKSAMA……...……...…8

2.1.2. IZVEDBENA ETNOGRAFIJA, BIMUZIKALNOST I BUDUĆNOST IZVEDBENE PRAKSE: ODNOS IZMEĐU ETNOMUZIKOLOGIJE I ETNOGRAFIJE……....12

2.2. ORIJENTALIZAM U NARATIVIMA O ANSAMBLIMA POSVEĆENIMA GLAZBAMA SVIJETA…….....……21

3. STUDIJA SLUČAJA ANSAMBLA GAMELANA JAMAN SUARA…….28

3.1. UČENJE PUTEM AKTIVNOG MUZICIRANJA ……..……...33

3.2. OSOBNO ISKUSTVO MEĐUTNOSTI.....45

4. STUDIJA SLUČAJA RADIONICA ZAPADNOAFRIČKIH RITMOVA……..60

4.1. DJEMBE: KRATKI PREGLED POVIJESTI……...62

4.2. RADIONICE ZAPADNOAFRIČKIH RITMOVA U ZAGREBU……...67

4.3. UTJECAJ DJEMBEA NA ZAJEDNICU: "URBANO-SVJETSKA PLEMENA"…….…….....71

5. REDEFINIRANJE GLAZBENOG IDENTITEA KROZ UČENJE DRUGE TRADICIJSKE GLAZBE……....81

5.1. REDEFINIRANJE EGA: FENOMEN PRAŽNJENJA/PUNJENJA……83

5.2. REDEFINIRANJE KREATIVNOSTI: TERAPEUTSKI UČINCI I OSLOBAĐANJE…….……85

5.3. REDEFINIRANJE ŽIVOTNOG STILA: MIJENJANJE PERCEPCIJA…….87

5.4. REDEFINIRANJE GLAZBENOG STILA……...89

5.5. REDEFINIRANJE GRUPNOG IDENTITETA: MOĆ ZAJEDNICE……..91

6. UMJESTO ZAKLJUČKA: OTVARANJE ZADNJEG TONA BUKE…….....94

7. CITIRANA LITERATURA……..……..…….…..…..96

8. PRILOZI: TRANSKRIPCIJE RAZGOVORA……...…….....99

PRILOG BROJ 1: RAZGOVOR S JULIJOM NOVOSEL……...…...99

PRILOG BROJ 2: RAZGOVOR SA SAROM BLAŽEV……..106

PRILOG BROJ 3: RAZGOVOR S FRANCESCOM PALEKOM……....109
PRILOG BROJ 4: RAZGOVOR S ENOM HADŽIOMEROVIĆ……...…..111
PRILOG BROJ 5: RAZGOVOR S FRANCESCOM MAZZOLENIJEM……...…..113
PRILOG BROJ 6: RAZGOVOR S LOUISOM CAMACHO MONTEALEGREOM……115
PRILOG BROJ 7: RAZGOVOR S NIKOLOM TRPUCEM…….…116
PRILOG BROJ 8: RAZGOVOR S KLAROM KOSIĆ…….….118
PRILOG BROJ 9: RAZGOVOR S KREŠIMIROM OREŠKIM……..….119
PRILOG BROJ 10: RAZGOVOR S NENADOM KOVAČIĆEM.....132
PRILOG BROJ 11: RAZGOVOR S KRUNOSLAVOM KOBEŠČAKOM……..148
PRILOG BROJ 12: RAZGOVOR S COMMIJEM BALDEOM……....155
PRILOG BROJ 13: RAZGOVOR S MARKOM ŠTURMANOM……159
PROLOG BROJ 14: RAZGOVOR S KAZIMIROM MIKAŠEKOM……...…170
PRILOG BROJ 15: RAZGOVOR S ANOM KATUŠIĆ……...175
PRILOG BROJ 16: RAZGOVOR S MAGDALENOM KRALJIĆ……...181
PRILOG BROJ 17: RAZGOVOR S MATIJOM KORBAROM……..……..185
PRILOG BROJ 18: RAZGOVOR S VANESSOM POŽEŽANAC……..….…187
PRILOG BROJ 19: RAZGOVOR S BOJANOM TOŠIĆEM……193
PROLOG BROJ 20: RAZGOVOR S BORISOM PRLJEVIĆEM…….196

1. UVOD

> Učenje odupiranja glazbenim navikama omogućava nam da djelujemo kroz napetosti koje stvara otpor, čime se postupno oslobađa – i istovremeno periodično izaziva i obnavlja – naša estetika.[1] (Kisliuk i Gross 2004:257)

Pristupiti nečem novomu uvijek predstavlja izazov, preispitivanje vlastitih granica, preispitivanje samoga sebe, baš kao što je i sam ovaj rad bio izazov i preispitivanje osobnih iskustava, emocija i stečenog akademskog znanja. Uvodni citat oslikava samu srž problematike s kojom se bavim u ovom radu, ističući ključne momente načina na koji se pojedinac, učenjem druge tradicijske glazbe, odupire vlastitim glazbenim i kulturnim navikama, prolazi kroz liminalne identitetske "prostore", izaziva vlastite kognitivne okvire te u konačnici redefinira novi glazbeni identitet, proširujući razumijevanje estetskoga. Kada se kaže *druga* tradicijska glazba ne misli se na "Drugu" glazbu (s velikim slovom *D*) u smislu geografski udaljene i "egzotične" tradicije, već na one koje su *iskustveno* nepoznate i strane, koje nisu dio našeg osobnog habitusa ili kulturnog naslijeđa, što može uključiti i one unutar Hrvatske. Rad opisuje procese redefiniranja osjećaja "drugosti" kroz redefiniranje glazbenih identiteta, tj. na koji način nepoznata glazba kroz iskustvo izvedbe postaje udomaćena i vlastita. Identitet je bazična komponentna svakog od nas te proučavajući način učenja glazbe ne može se izbjeći istovremeno proučavanje redefiniranja identiteta. Moja uključenost u ansambl javanskog gamelana i susreti s indonezijskom kulturom pružili su mi drugačiji pogled na svijet i njegovu kulturnu raznolikost koji možda nikada ne bih razvila da nisam bila dio ansambla za vrijeme studija, istodobno tako stavljajući i samu disciplinu etnomuzikologije pod vlastito spoznajno "povećalo". Ove spoznaje o učinku učenja druge glazbene kulture formirale su moja razmišljanja o kvaliteti studija, a sve dok se nije ukazala prilika da postanem dio ansambla te da se okušam u sviranju *djembe* bubnja, nikada nisam izazvala samu sebe da jasno artikuliram *zašto* vjerujem da iskustveno aktivno učenje druge tradicijske glazbe može biti vrijedna aktivnost u kontekstu etnomuzikološkog studija, ali i općenito u svakodnevnom životu.

Ovaj rad započinjem poglavljem o pojavi i ulozi ansambala posvećenih glazbama svijeta u zapadnom svijetu kao polazištem problematike koja je utkana u njihovo postojanje od samih početaka, kako bih što bolje objasnila njihovu važnost te istaknula osnovna pitanja i probleme koji se za njih vežu. U nastavku poglavlja bavim se konceptima orijentalizma i

[1] "Learning to resist musical habits allows us to work through the tensions that resistance engenders, thereby progressively liberating – while periodically challenging and renewing – our aesthetic."

postkolonijalizma kao neizbježnim elementima koji se mogu pronaći u diskursu o ansamblima glazbi svijeta. U dva naredna poglavlja donosim različite vrste i perspektive učitelja i načina na koji članovi ansambla gamelana *Jaman Suara* i polaznici tečajeva zapadnoafričkih ritmova kroz učenje redefiniraju svoje glazbene identitete te na koji način stvaraju glazbene zajednice otvarajući nove poglede u postojanje "urbano-svjetskih plemena". Osim analize intervjua, donosim svoj autoetnografski uvid u temu kako bih približila i pobliže objasnila važnost aktivnog muziciranja u redefiniranju identiteta i nove hibridne estetike. Namjera mi je pokušati samorefleksivno propitati i samu sebe i disciplinu.

2. ANSAMBLI POSVEĆENI GLAZBAMA SVIJETA

2.1. Uloga i mjesto u etnomuzikologiji

U pisanju ovog poglavlja, nije mi cilj detaljno predstaviti slijed događaja i povijest ansambala posvećenih glazbama svijeta, već kratko razjasniti njihovu ulogu i mjesto unutar etnomuzikologije, stavljajući pritom naglasak na problematične točke s kojima se disciplina susretala i s kojima se susreće i dan danas. Kako bih sumirala i objasnila navedene značajke, oslonila sam se na zbornik *Performing Ethnomusicology: Teaching and Representation in World Music Ensembles* (Solís 2004), koji je organiziran oko tri glavna izazova u procesu usvajanja druge glazbene kulture: izazova rada unutar akademske sredine, izazova predstavljanja druge kulture studentima i publici te izazova pregovaranja pedagoških metoda podučavanja. Iako se Solísov pregled usredotočuje na povijesnu pojavu takvih ansambala na američkim sveučilištima, oni postoje u cijelom svijetu, a njihov broj stalno raste, kao što možemo vidjeti i na primjeru Zagreba. Ideja ovog poglavlja je iscrtati univerzalne probleme, bez obzira o kojoj je ustanovi riječ, bilo u Americi ili Hrvatskoj, jer kako je Trimillos napisao u svojem uvodu u tekst pod naslovom "Subject, Object, and the Ethnomusicology Ensemble: The Ethnomusicological 'We' and 'Them'", "oduvijek je postojala potreba za smještanjem sebe samih i našeg vlastitog djelovanja unutar domene proučavanja, koja je nedvojbeno pretrpjela promjene"[2] (Trimillos 2004:24). Takve promjene, pokrenute osnivanjem različitih ansambala, trenutno se događaju na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, ali i izvan njezinih okvira, otkrivajući nove načine na koje mi sami utječemo na mijenjanje svijesti, bilo profesionalne ili amaterske, učeći glazbu drugih kultura.

[2] "There has always been a need to locate ourselves and our own agency within the domain of study, which has clearly undergone change."

Čitajući zbornik poistovjetila sam se s mnogim istaknutim mjestima različitih autora koji su pokušali, kroz svoje vlastito iskustvo aktivnog muziciranja, ukazati na najbitnije pedagoške i kulturološke probleme učenja i podučavanja druge glazbe, smještajući ansamble posvećene glazbama svijeta u akademske okvire. Ted Solís na početku samog uvoda pod naslovom "Teaching What Cannot Be Taught: An Optimistic Overview" postavlja esencijalno pitanje koje obuhvaća možda najveću dilemu s kojom se suočava etnomuzikologija: "kako predstavljamo bogate kulture koje duboko poštujemo dok istovremeno priznajemo i bavimo se kulturnom distancom između nas i naših studenata te između nas oboje i tih kultura?"[3] (Solís 2004:1–2). Upravo se s ovim pitanjem susreću i članovi ansambala uključenih u ovo istraživanje, ako ne svakodnevno, onda kroz svaku probu, preispitujući svoje kulturne veze s voditeljem ansambla, drugim članovima ansambla, njima samima i kulturom koju uče. Naravno, ovo pitanje je izuzetno kompleksno i ovisi o raznim faktorima: podrijetlu voditelja i kulturnoj baštini koju nosi sa sobom, etničkom i kulturnom podrijetlu članova te još mnogim drugim faktorima koje ću preispitati kroz ovaj rad. Osim preispitivanja samih sebe i veza s drugima, kako navodi Solís, etnomuzikolozi dovode terenski rad na svaku probu, konstantno preispitujući disciplinarne teorije i kompetencije, što čini ansamble posvećene glazbama svijeta temeljnim načinom učenja druge glazbene kulture (*ibid*.:2).

Kao što je dobro poznato, ansambl posvećen glazbama svijeta, inovacija Mantle Hooda na Sveučilištu u Kaliforniji u Los Angelesu (UCLA) u kasnim 1950-im godinama, rezultat je iznimno osobnih interesa koji su se uspjeli integrirati u okvire akademske zajednice etnomuzikologa:

> Na početku je bilo izuzetno osobno, Ric. Shvatio sam da mi je dvije godine sviranja gamelana u Nizozemskoj otvorilo toliko toga u vezi javanske i balijske kulture. Naravno, nalazio sam se tamo gdje su izvori bili bogati. Puno sam čitao i jednako tako istraživao. Što sam više svirao gamelan, to sam više počeo shvaćati i cijeniti ove kulture. Pa sam pomislio, koji je bolji način da se student upozna s drugom kulturom nego da nastupa? To je bila stalna motivacija.[4] (Hood u Trimillos 2004:283)

[3] "how do we represent the rich cultures we revere while we acknowledge and deal with the cultural distance between us and our students, and between both of us and these cultures?"

[4] "It was terribly personal in the beginning, Ric. I found playing gamelan in Holland for two years had opened up so much about Javanese and Balinese cultures. Of course, I was where resources were plentiful. I was doing a lot of reading and also researching. The more I played gamelan, the more I began to understand and appreciate these cultures. So I thought, what better way to get a student acquainted with another culture than to perform? That was the motivation throughout."

Ansambl je nastao kao sredstvo za *razumijevanje* glazbe drugih kultura, odnosno otvorio je put izravnog pristupa drugoj glazbenoj kulturi, o čemu se do tada samo raspravljalo. Ta potreba za razumijevanjem javila se nasuprot do tada ustaljene metode podučavanja – *predstavljanja* druge kulture, metode koja se više nije smatrala dostatnom za studente etnomuzikologije. Prema Solísu, ansambl pruža mogućnost da članovi zajednice oblikovane oko ansambla izraze odabrane baštine, bile one konstruirane ili rekonstruirane (Solís 2004:5). Upravo zbog mogućnosti konstruiranja ili rekonstruiranja baštine ansambl posvećen glazbama svijeta smatra se, kako piše Solís, "iskustvenim ansamblom" (*experience ensemble*), što ga čini znatno drugačijim od kanonskih ansambala na akademiji poput zbora i orkestra, koji se još nazivaju i "realizacijskim ansamblima" (*realization ensembles*). Ta dva tipa ansambla čine polaritet unutar akademskog polja djelovanja, gdje se kanonski ansambl nalazi na elitnom vrhu, dok je ansambl glazbi svijeta proizašao iz etnomuzikološke margine terenskog istraživanja. Prvi tip ansambla zasniva se na *potvrđivanju* već stečenog glazbenog znanja i njegovog proširenja, a probe su posvećene radu na ovjerenoj glazbenoj građi, dok se drugi tip ansambla zasniva na kulturnoj kontekstualizaciji glazbenih djela i *rastrojstvu* stečenog znanja, o čemu će biti više govora kasnije. Ukratko, ciljevi su dijametralno suprotni: prvi tip njeguje visoki standard prezentacije izvedbe, tehničkih vještina i ekspresivnosti, dok drugi tip ansambla njeguje svoje novo (drugo, treće…) kulturno djetinjstvo, iskustvo slično glazbenom iskustvu većine glazbenika koji su kroz to prošli kao djeca s prvim lekcijama npr. glasovira (*ibid*.:6). Da ne bi bilo zabune, unutar ansambla glazbi svijeta također postoje kanonski ansambli, ali je njihovo značenje drukčije. Kada se kaže da je neki ansambl glazbi svijeta kanonski uglavnom se podrazumijeva da se odabir izvođenja druge glazbe referira na povijesne trendove etnomuzikoloških istraživanja od 1950-ih godina naovamo. Primjer *par excelence* takvog kanonskog tipa ansambla glazbi svijeta je gamelan, koji će, zahvaljujući utjecaju Mantle Hooda zauvijek ostati, kako piše Solís, "blještavi zvučni i vizualni simbol Drugoga" (*ibid*.:7). Prema Solísu, drugi po redu kanonski tip ansambla je ansambl zapadnoafričkih udaraljki, točnije *djembe* bubnja iz Senegala. Ovi ansambli udaraljki nude tehnički dostupniji i, stoga, "demokratskiji" medij koji se proširio i integrirao diljem svijeta (*ibid*.). Upravo ovu "demokratsku" značajku *djembe* ansambla ispitat ću kroz studiju slučaja zapadnoafričkih ritmova kao oprečnu vrijednost dvorskom, stoga i elitnom, ansamblu gamelana. Upravo ova dva navedena kanonska tipa ansambla utiru put ansamblima posvećenima glazbama svijeta i u nas.

Nakon navedenih tipova ansambala po zastupljenosti na američkim sveučilištima slijede srednjoeuropski ansambli, a njihova popularnost se također može povezati s etnomuzikološkim istraživanjima tog prostora počevši od kasnih 1960-ih i ranih 1970-ih godina. Ostali tipovi ansambala nastaju uglavnom sinergijom osobnog etničkog i/ili kulturnog naslijeđa i istraživačkog rada određenog etnomuzikologa. Primjer takvog etnomuzikološkog voditelja ansambla na domaćoj etnomuzikološkoj sceni je svakako Joško Ćaleta koji je lokalnu hrvatsku tradiciju pjevanja uspio "prevesti" u jezik ansambla osnivajući ansambl *Harmonija disonance* i ansambl unutar kolegija na Muzičkoj akademiji u Zagrebu pod nazivom Ansambl tradicijske glazbe 1. Iako svjedočimo da se ansambli glazbi svijeta uglavnom nalaze u kanonskoj zoni određenih tradicijskih glazbi, postoje etnomuzikolozi koji su uspjeli izgraditi ansamble na lokalnim tradicijama što bi bila proširenija tema proučavanja ansambala, njihove uloge i značaja.

U nastavku svojeg uvodnog teksta Solís se poziva se na Jamesa Clifforda "za kojega sudioničko *promatranje* obvezuje svoje sudionike, kako na tjelesnoj tako i na intelektualnoj razini, da iskuse prevoditeljske ljepote", što "zahtijeva naporno učenje jezika, određeni stupanj izravne uključenosti i razgovor, a često i rastrojstvo osobnih i kulturnih očekivanja"[5] (Clifford 1988 prema Solís 2004:2). Smatra da se sve navedeno može primijeniti i na ansamble glazbi svijeta. Upravo je to rastrojstvo osobnih i kulturnih kodova o čemu piše Clifford ključan moment i sama srž sukoba višestrukih očekivanja s kojima se svaki pojedinac mora suočiti kada pristupi učenju druge glazbe.

Odnos glazbe i identiteta čini daljnju relevantnu sastavnicu u razmatranju ansambala posvećenih glazbama svijeta, o čemu u zborniku *Performing Ethnomusicology* posebice raspravlja Ricardo D. Trimillos, a pozivajući se na Barbaru B. Smith. Kada je započela svoj etnomuzikološki rad na Sveučilištu na Havajima 1950-ih godina, Smith je prepoznala intrinzičnu važnost izvođenja glazbe, ali jednako tako i potencijal glazbe u potvrđivanju *kulturnog identiteta* te procijep između etničkog i kulturnog identiteta svojih studenata:

> Pitala sam se je li glazba koja se uči u školama…pridonijela sukobima između studentske percepcije njihovog *etničkog identiteta* i njihovog *kulturnog identiteta* [koji djeluje u okviru američkog *mainstreama*] i može li, umjesto toga, glazba pomoći u premošćivanju tog jaza.

[5] "We may apply to the ensemble James Clifford's words on "participant observation [which] obliges its practitioners to experience, at a bodily as well as an intellectual level, the vicissitudes of translation. It requires arduous language learning, some degree of direct involvement and conversation, and often a derangement of personal and cultural expectations."

> Zaključila sam da je na Havajima bilo važno da glazbeni obrazovni program…prepozna vrijednost u *baštini* predaka učenika.[6] (Smith 1987 prema Trimillos 2004:25)

Kako bi potvrdila multikulturalnu baštinu, Barbara B. Smith organizirala je ansamble glazbi svijeta iz glazbenih, društvenih i pedagoških razloga. Nije tražila učitelje izvana, već ih je tražila u multikulturalnoj azijsko-pacifičkoj zajednici Havaja, što je smatrala važnim iskorakom u integriranju zajednice u etnomuzikološki program (*ibid.*). Kroz suradnju lokalne zajednice i studenata postala je svjesna bogatog havajskog naslijeđa, različitih azijskih i pacifičkih glazbi, te je takav pristup pridonio i razumijevanju dotičnih glazbi. Između ostalog, naučila je Iwakuni stil *Bon Dance* bubnjanja kao prva ženska izvođačica i prva izvođačica bijele rase. Uvela je satove etničke glazbe u obrazovni kurikulum, havajsko pjevanje i japanski *koto*. Rano je prepoznala vrijednost i potencijal izvedbene etnomuzikologije otvarajući nove kolegije i glazbene radionice.

Ključna uloga učitelja druge tradicijske glazbe leži u činjenici da je ta osoba jedina utjelovljena reprezentacija određene kulture, te stoga i jedini izvor specifičnih kulturnih znanja. To je dakako veoma pozitivno i nosi sa sobom mnoge mogućnosti, no može predstavljati i problem jer su učitelji oslobođeni bilo kakvih baštinskih očekivanja publike koja ih sluša. Osim toga, učenici su apsolutni početnici unutar nove glazbene estetike koju započinju usvajati. Kako Solís navodi, na samom su početku "dovoljni zvučni i vizualni noviteti za održavanje interesa i zabavu iz razloga koji se potpuno ne slažu s 'autentičnim' estetskim kriterijima"[7] (Solís 2004:14). Tako se često početničke grupe zadovoljavaju s bilo kojim repertoarom, izvođenim na bilo kojoj razini kompetencije, bez puno kriterija što zna ostaviti "bljutav" okus u ustima za one koji traže više od pukog iskustva zvučne slike druge kulture, kao što je to bio slučaj i s prvim ansamblom gamelana u Zagrebu pod vodstvom indonezijskog voditelja Radjabana, što ću detaljnije razložiti kroz sljedeća poglavlja:

> Ljudima [publici] se to jako svidjelo jer je bilo drugačije i egzotično, najgora riječ na svijetu, i očito to još uvijek pali. Kad sam otišla u Indoneziju tada mi se to izvrnulo, kad su nam počeli objašnjavati korak po korak kako sve funkcionira. Još uvijek mi je bilo dovoljno svježe da usporedim što smo sve krivo radili u Zagrebu: "aha, samo je jedan gong, nisu sve gongovi!" i takve stvari. (…) Isto tako, kada sam shvatila kakav je to kompleks znanja i principa glazbenih

[6] "I wondered if the musics being taught in the schools . . . were contributing to conflicts between students' perceptions of their ethnic identity and their cultural identity [operating in an American mainstream] and if, instead, music could help bridge the gap. I concluded that in Hawaii, it was important that the music education program . . . acknowledge value in the students' ancestral heritage."

[7] "The sonic and visual novelty is often enough, initially, to sustain interest and to entertain for reasons entirely at odds with "authentic" aesthetic criteria."

> ideala koji su u gamelanu, onda mi je također bilo jasno zašto Radjaban nije ulazio u to sve. To je nešto što se jedino može naučiti tamo – sada razumijem *zašto*. (Julija Novosel)

Kao što piše Solís, za razliku od kanonskih ansambala, poput orkestra i zbora iz sfere umjetničke glazbe, studenti uključeni u ansamble posvećene glazbama svijeta ograničeni su kalupima semestralne nastave koja često ne pruža dovoljno prostora i vremena za razvoj, te stoga ti ansambli često ostaju na bazičnim nivoima znanja i vještina, dok su učitelji primorani napraviti estetske i etičke kompromise. Bez specifičnih očekivanja publike i izvođača učitelji mogu relativno svojevoljno, u skladu s ograničenjima vlastite savjesti, odrediti te kompromise za sebe, a kroz učiteljsku karijeru mijenjaju se i ciljevi podučavanja. U tom je smislu ilustrativan Solísov primjer opisa rada teoretičara glazbe i etnomuzikologa Rogera Vettera koji, kako navodi Solís, opisuje kako su se mijenjali njegovi ciljevi kroz karijeru. U ranoj fazi, Vetter se idealistički nadao da će njegovi učenici gamelana steći cjelovitu javansku glazbenu i društveno-kontekstualnu kompetenciju; međutim, njegovi noviji i mnogo skromniji ciljevi uključuju upoznavanje studenata "sa znatno drugačijim oblikom glazbenog izražavanja" i dijeljenje svog "entuzijazma i perspektive" (Solís 2004:14). Drugi Vetterov cilj bio je pružiti studentima dugotrajnu interaktivnu vježbu koja je zasnovana na *međuljudskim odnosima* u kojima je središnji autoritet drukčijeg karaktera nego u primjeru dirigenta u zapadnoj glazbi (*ibid*.). David Hughes, na sličan način, izjavljuje da ako studenti ne teže ostvariti kreativnost, onda se ansambli glazbi svijeta otvaraju potencijalnoj opasnosti da ne čine ništa više od stvaranja loših kopija zimbabveškog, japanskog ili javanskog jezika (Solís 2004:15). Kao što će se potvrditi u narednim poglavljima, upravo je ta kreativna prilagodba ključan element svakog ansambla, a očituje se u balansiranju između oponašanja, pregovaranja, privrženosti izvoru, oblikovanja novih koncepcija i kreativnog tijeka stvaranja i na kraju procesa predstavljanja. Po Solísovom mišljenju, raznovrsnost tvori sinkroni kontinuum između dvije polarnosti u pogledu akademske vrijednosti ansambla posvećenog određenoj glazbi svijeta: 1) kao *dodatak* znanstvenom istraživanju i 2) kao *samostalna*, *neovisna*, *estetska* i *izražajna* aktivnost (Solís 2004:25). Solís smatra da je pluralizam realnost i težnja, te da ansambl pruža put za aktualiziranje pluralističke vizije i doprinos multikulturalnoj stvarnosti (*ibid*.).

Kao rezime mogu se izdvojiti sljedeće značajke ansambala posvećenih glazbama svijeta: upoznavanje s drugom kulturom kao načinom stjecanja multikulturalnih znanja i iskustava uz redefiniranje postojećih; propitivanje međuodnosa etničkog i kulturnog identiteta u svrhu nadilaženja jaza među njima; uspostavljanje umjetničkog pluralizma i bimuzikalnosti; stvaranje i širenje glazbene zajednice okupljene oko određene tradicijske glazbe i

uspostavljanje grupnog identiteta putem tijesne društvene interakcije; potvrđivanje kulturne baštine unutar vlastite zajednice; razbijanje rasnih i rodnih stereotipa; iskustveno učenje; decentralizacija autoriteta; buđenje kreativnosti; formiranje nove estetike; mogućnost daljnjeg razvijanja emocionalnih i društvenih kompetencija; preispitivanje granica autentičnosti te brisanje geografskih granica.

Kao što Solís navodi, a u što sam se i sama uvjerila, nijedna druga sfera etnomuzikologije ne ulazi toliko duboko u za nju definirajući aspekt odnosa s Drugim nego li to čini svijet ansambala posvećenih glazbama svijeta, ispitujući odnose između kulturnih, ali i međuljudskih odnosa: voditelja i svakog od članova ansambla, članova međusobno te svih navedenih i tradicije koju reprezentiraju. Osim toga, izvođenje i učenje utjelovljuje ono što etnomuzikolozi jesu profesionalno i reflektira *zašto* rade to što rade na više načina i direktnije nego bilo što drugo. Kroz ansamble posvećene glazbama svijeta pojedinci se podvrgavaju "preobrazbama prevođenja", kombinirajući pedagogiju, stalno samoocjenjivanje te kreativnu sintezu životnog iskustva, iscrtavajući sposobnost funkcioniranja u drugom kulturnom i estetskom svijetu, za razliku od ustaljenog načina podučavanja i predavanja unutar kojeg učitelj može usmjeravati raspravu u svoju korist, što znači da "ispravno" i "krivo" zapravo postoji (Solís 2004:2). Osim kompleksnog promišljanja uloge etnomuzikologa, podučavanja i učenja druge tradicijske glazbe, važno je i pitanje što sa sobom nosi ta glazba u redefiniranju glazbenog identiteta bilo profesionalnog ili amaterskog; drugim riječima, na koji se način redefinira glazbeni identitet pojedinca, u raskidanju starog, oblikovanju hibridnog i uobličavanju novog identiteta.

2.1.1. Pitanje metoda istraživanja i načina predstavljanja u etnomuzikologiji: potrebe za novim disciplinarnim praksama i budućnost izvedbene prakse

U sagledavanju trenutne pozicije klasičnih metoda unutar etnomuzikologije, potrebno je iscrtati smjer kojim se etnomuzikologija kreće kako na globalnom tako i na lokalnom planu. U samom početku postavila sam sljedeća pitanja: što uopće izvedbena praksa može ponuditi etnomuzikologiji i akademskoj zajednici te, s druge strane, što zauzvrat, kao studentica etnomuzikologije, mogu ponuditi zajednici koju proučavam i što me uopće definira kao takvu? Osim klasičnih metoda intervjua i sudioničkog promatranja u svoj sam istraživački rad integrirala i aktivno sudjelovanje u muziciranju, autoetnografiju kao metode istraživanja, a osim toga, prvobitna ideja bila je i snimanje etnografskog filma, što se zbog trenutnih

okolnosti s koronavirusom ipak nije ostvarilo. U ovom ću potpoglavlju pokušati objasniti zašto sam se odlučila za te metode i što one mogu (ili ne mogu) promijeniti u daljnjem razvitku disciplinarnih praksi te dati kratki pregled trenutnih rasprava na ovu temu u svrhu dubljeg preispitivanja vlastite pozicioniranosti unutar istraživačkog procesa.

Kako bih odgovorila na ova pitanja primarno sam se poslužila dvama člancima Naile Ceribašić – jednim objavljenim 2015. godine pod nazivom "Povrh tekstualnog predstavljanja u etnomuzikologiji: Od epistemologije do angažmana i pragme" te drugim objavljenim prošle godine pod nazivom "Promišljanja o etnomuzikologiji, interdisciplinarnosti, intradisciplinarnosti i dekolonijalnosti". U prvom, autorica progovara o osjetljivom pitanju međuodnosa *mainstream* etnomuzikologije i drugih, rubnih etnomuzikologija:

> U metodološkom smislu, povrh i onkraj klasičnih metoda intervjua i sudioničkog promatranja, novi kanon podrazumijeva dugotrajnu uronjenost u živote istraživanih kroz bezbrojne situacije i najrazličitije tipove interakcije, recipročan odnos davanja i primanja, prijateljstvo, zajedničke aktivnosti i akcije, primjerice glazbeno naukovanje i razmjenu. (Ceribašić 2015:187)

Upravo ti recipročni odnosi davanja i primanja, prijateljstva i *zajedničke* aktivnosti mogu otvoriti i prikazati višeslojnost uloge etnomuzikologa kao društveno angažiranog znanstvenika unutar polja primijenjene etnomuzikologije, odmičući se od dijametralno suprotnog oslanjanja na sustavno tekstualno ispisivanje znanja:

> Društveni je angažman središnjom sastavnicom primijenjene etnomuzikologije, koja u današnje doba dominira u međunarodnim etnomuzikološkim krugovima kao svojevrsni etički imperativ. Skica joj je sljedeća: Budući da je glazba društveno polje, koje dakle i stvara i odražava društvenu stvarnost, moguće ju je — oslanjajući se na znanje stečeno njezinim istraživanjem — upotrijebiti kako bi se utjecalo na društvenu promjenu. (*ibid*.:191–192)

Ceribašić objašnjava i predstavlja strukturiranje novog kanona što obuhvaća "iskustvo u trajnom dijalogu s istraživanim uz stalnu (auto)refleksiju o implikacijama istraživačkog pothvata" (*ibid*.:187). Klasična je etnografija sazdana na znanju dok, kako piše autorica, glazbene pisane etnografije koje počivaju na dijalogu mogu biti izrazito autoreferencijalne, što znači da tragaju za novim i alternativnim načinima iskazivanja u svrhu davanja glasa istraživanima (*ibid*.). Iz tog razloga, bilo mi je izuzetno važno osvijestiti vlastito iskustvo "dijaloga" s istraživanim glazbama tj. ljudima koji intrinzično komuniciraju kroz te druge glazbe te priložiti cjelovite razgovore sa članovima ansambla gamelana, kao i svim trenutnim i nekadašnjim učiteljima zapadnoafričkih ritmova koji se mogu podijeliti u nekoliko različitih

“škola”, ovisno o načinu podučavanja. Svrha toga jest prikazivanje realnog procesa integriranja zapadnoafričke glazbene (mikro)scene na područje Zagreba što će, nadam se, u budućnosti doprinijeti lakšem pregledu i shvaćanju te glazbe općenito, kao i načina na koji se neka specifična skupina ljudi okupljena oko te glazbe razvija i komunicira. Iako ovaj rad u suštini i dalje počiva na klasičnim metodama etnografije i ne uključuje višestruke interpretacije proučavanih već samo moju konačnu interpretaciju kao “zadnju riječ”, imam potrebu istaknuti da je ta zadnja riječ tek prva, a njezina je svrha razotkrivanje novih uvida o tome kako etnomuzikolog kao društveno-glazbeni “prevoditelj” istovremeno može pridonijeti akademskoj zajednici i onoj koju proučava. Pozivam čitatelje da posebnu pozornost posvete iščitavanju intervjua kao zasebnog “prostora interpretacije” unutar ovog rada. Izričito se zalažem za stajalište da su odnosi uvijek recipročni, bili mi toga, kao etnograf, svjesni ili ne – koliko mi djelujemo na svijet oko sebe toliko taj svijet djeluje i na nas same. Kroz upoznavanje “*djembe* priče” postupno su se konstruirala moja poglavlja – ne prema već prijašnjem stečenom znanju i pretpostavkama, već prema osobnim iskustvima aktivnog bivanja u zajednici i muziciranja, što mi je bila glavna nit vodilja od samog početka. Što se tiče proučavanja javanske glazbe, susrela sam se s drugačijom problematikom – kako objektivno istražiti procese učenja glazbe u koju sam sama uronjena i koja je svrha autoetnografije kao alternativnog izričaja etnografskog pisma.

Etički imperativ unutar primijenjene etnomuzikologije, o kojem piše Ceribašić, prošao je nekoliko preokreta, a radovi koje izdvaja su oni Samuela Araúja, Michelle Kisluik i Sooi Beng Tan. Ceribašić predstavlja primijenjeni rad Samuela Araúja kao ogledni primjer rada koji seže *povrh* tekstualnog predstavljanja. Araújo se sredinom 2000-ih oslonio na dijaloško istraživanje, odmičući se od uvriježenih metoda i praksi discipline u svrhu demokratizacije procesa istraživanja i njegovog ishoda koji više ne podrazumijeva autoritet akademskog diskursa, tj. zadnju interpretaciju istraživanja koja isključivo počiva u očima istraživača kao jedine kvalificirane osobe koja “stvara i kontrolira znanje i diskurz” (*ibid.*:188). Araújo se zalaže za razvitak novih praksi unutar discipline koje bi podrazumijevale horizontalni dijalog među sudionicima istraživačkog procesa, te takvim pristupom zamjenjuje neokolonijalnu i vertikalnu analizu i interpretaciju, kako je Ceribašić naziva, “odozgo-nadolje” (*ibid.*). Autorica piše da se tako gradi sustav istraživanja u kojem su istraživani i akademski istraživači u jednakopravnom odnosu, tj. sve postojeće razlike među njima se ukidaju (*ibid.*:188–189). Bit je u kontinuiranoj suradnji, zajedničkom postavljanju predmeta proučavanja i ciljeva istraživanja od samih početaka, zajedničkom prikupljanju i obradi građe

te ostvarenju zajedničkog autorstva kroz navedene dugotrajne zajedničke aktivnosti. Drugi primjer epistemološkog pomaka u etnomuzikologiji, kojeg izdvaja Ceribašić, je rad Michelle Kisliuk. Proučavajući život BaAka, Kisliuk svoj rad ispisuje u autobiografskoj kronološkoj i refleksivnoj formi s naglaskom na *iskustvenom* i *interaktivnom* karakteru etnografije. Njezin cilj bio je otkriti procese kojima je osobno dolazila do spoznaja za što joj je, kao i Araúju, bila potrebna nova praksa. To je u konačnici rezultiralo novim etnografskim pismom u etnomuzikologiji, novom praksom tekstualnog predočavanja, uključujući u etnografiju vlastite emocije, pa čak i vlastiti pjesnički izričaj (*ibid*.:191). Jonathan Stock je pak s druge strane, kako piše Ceribašić, ponudio drugačiji kut gledanja na istu stvar. Ukazao je na to da čitatelje ne zanima kako se autorica osjećala nego ih isključivo zanima glazbeni život BaAka; drugim riječima, tvrdi da čitatelje ne zanimaju detalji samog procesa kojim je autorica došla do saznanja te da se na taj način autorefleksija pretvara u samoisticanje, što samu glazbu i društvenu građu stavlja postrance iako je namjera autorice bila upravo suprotna. Araújova nastojanja smjeraju povrh bilo kakvog tekstualnog predstavljanja usredotočujući se na pozitivne društvene promjene, dok Kisliuk ostaje fokusirana na unaprjeđivanje samog tekstualnog predstavljanja (*ibid*.:191). Stvar je u tome da se u konačnici pokuša izbjeći zadržavanje monopola nad rezultatima istraživačkog rada, potiskujući autoritet znanstvenika i tekstualna predstavljanja. Iz tog razloga, na vidjelo mogu izaći ne samo suglasja nego i sporenja koja čine, kako ističe Ceribašić, ključ potiskivanja autoriteta znanstvenika te na taj način otvaraju polemike i pregovaranja otvarajući epistemološki nova "prethodno neznana istraživačka pitanja, novi način provedbe istraživanja" i nove vidove diseminacije rezultata (*ibid*.:189).

Još jedan važan primjer, koji navodi Ceribašić, predstavlja primijenjeni rad etnomuzikologinje Sooi Beng Tan, koja krajnji cilj etnomuzikologije definira kroz održivi razvoj. Održivi je razvoj moguće ostvariti jedino ako proučavane zajednice imaju potpunu "kontrolu nad definiranjem i provedbom primijenjenoetnomuzikoloških projekata" (*ibid*.:192). Jedan od problema takvog pristupa koji se nameće je nepotpuna prisutnost istraživača u društvenoj sredini koju proučava, što na kraju rezultira nemogućnosti ostvarenja bilo kakve društvene promjene. Problematika se krije, kako piše Ceribašić, u "daljnjem ozbiljnom prigovoru", a taj je da su istraživači, ali i oni koje istražujemo tvorci, ali još važnije i *produkti* društvenog svijeta te da je cjelokupna produkcija znanja, njihovog i našeg, "povezana sa širim obrascima dominacije i/ili odnosima moći" (*ibid*.:194). Treba se paziti "nekritčkog slavljenja koncepata i praksi podređenih skupina" što može voditi učvršćivanju

postojećih odnosa moći umjesto pozitivnoj društvenoj promjeni (*ibid.*). Još jedan istaknuti primjer je etnomuzikologinja Marcia Ostashewski, čiji su radovi posvećeni uskoj suradnji sa zajednicama koje su do tada bile izostavljene iz baštinske slike Cape Bretona. Ostashewski uvažava interese zajednica, a primarna platforma objavljivanja i širenja radova su multimedijalni repozitoriji koji uključuju raznoliku građu, a ne samo tekstualno predstavljanje analiza i interpretacija. Između ostaloga, sadrže interaktivne sadržaje što, kako piše Ceribašić, iziskuje pomak od onih etnomuzikoloških znanja prema znanjima i vještinama iz sfere digitalne humanistike (*ibid.*:195).

Vraćajući se na višeslojnost etnomuzikologa, odgovor na pitanje što nas definira kao takve ne nudi "jednoobrazni" odgovor. Naravno, pristup i metode svakako nas definiraju kao etnomuzikologe, kao i predmet proučavanja (glazba), ali odabir metoda i proširenje njihovih mogućnosti, barem što se tiče primijenjene etnomuzikologije, nudi plodno tlo preispitivanja uloge etnomuzikologa i smjera kojim se etnomuzikologija kreće. Epistemološki se etnomuzikologija okreće: 1) horizontalnom dijalogu, 2) pozitivnom društvenom djelovanju i 3) održivom razvoju. Zato tvrdim, što ću dalje razraditi kroz naredna poglavlja, da je potrebno da se prošire akademski iskustveni okviri, te što je prije moguće integriraju novi kolegiji koji bi ponudili dugoročnu promjenu u razvitku etnomuzikološke kritičke svijesti nadolazećih generacija. Iako moje istraživanje ne "izlazi iz okvira" što se tiče same društvene angažiranosti jer je za to potrebno vrijeme, dugotrajna komunikacija, recipročna razmjena i zajednička akcija, ono što u ovom trenutku mogu napraviti, kako je već prije navedeno, jest ukazati na potencijale koji se kriju "iza ugla".

Sažeto, primijenjena etnomuzikologija kao etički imperativ poziva na pozitivnu društvenu promjenu suprotstavljenu učvršćivanju postojećih odnosa moći; trajnu refleksiju o tijeku i o učincima projekata nasuprot provođenju ustaljenih metoda i praksi oslonjenih na vertikalno postavljene odnose između istraživača i istraživanih; primijenjeni rad kao alat koji ključno definira *odnos* prema istraživanima, za razliku od bavljenja predmetom kao Drugim.

2.1.2. Izvedbena etnografija, bimuzikalnost i budućnost izvedbene prakse: odnos između etnomuzikologije i etnografije

> Time izvedba i istraživanje koegzistiraju u kontinuumu, a uspjeh koegzistencije ovisi o spremnosti studenata da se među tim dvjema sferama kreću s otvorenošću i lakoćom.[8] (Helbig 2015:245)

Izvedba i istraživanje reflektiraju odnos "akcije-reakcije" koji se ostvaruje, kako ističe etnomuzikologinja Adriana Helbig, kroz spremnost studenata da se s lakoćom i otvorenošću kreću među tim sferama; drugim riječima, da se nesputano kreću u prostoru *između* – etnografskom prostoru. Osim preispitivanja vlastite kompetencije, ispisivanje etnografije potaknulo me na postavljanje pitanja što uopće etnografija može promijeniti u pogledu same etnomuzikologije, ali i zajednice kojoj se primarno obraćam i proučavam je, imajući na umu da će ovaj rad čitati ne samo akademski kolege već i pripadnici zajednice s kojom sam muzicirala. Oslanjajući se na tekst etnomuzikologinje Deborah Wong pod nazivom "Moving From Performance to Performative Ethnography and Back Agin" objavljenim u zborniku *Shadows in the Field* iz 2008. godine (2. izdanje), postavila sam pitanje što je to *više* što može pridonijeti boljem razumijevanju ne samo glazbe, već i nas samih, povezujući se s autoričinom tvrdnjom da "pisanje o izvedbi stoga treba napraviti više od jednostavnog opisivanja stvari koje se nalaze ispred tebe"[9] (Wong 2008:78). Kada bi se na najbrži mogući način, unutar jedne riječi, komprimirala uloga etnomuzikologa, ta bi riječ bila *prevoditelj*. Moram priznati da sam kroz ovaj svoj rad više imala na umu zajednicu s kojom sam muzicirala nego akademsku zajednicu, pokušavajući istovremeno prevesti njihov intrinzični svijet u ustaljeni/prepoznatljivi jezik etnografije, ali i etnografiju učiniti razumljivom i korisnom onima koji nisu upoznati s metodologijom discipline, imajući na umu da je "etnograf uvijek autsajder" te da njegov rad podrazumijeva stvaranje novih odnosa s proučavanima (*ibid*.:82). Kao što Wong ističe, problemi s etnografijom nisu se u bitnome promijenili, te uključuju lažnu binarnost insajdera/autsajdera i kolonijalnu prtljagu, boreći se s relevantnošću spram antropologije i teoretiziranjem odnosa između sudioničkog istraživanja i specifične etnografije, koja je vrlo slična antropologiji, ali nije posve ista (*ibid*.:77). Wong se zalaže za to da etnomuzikolozi trebaju osigurati dosljedni angažman unutar praksi kritičke etnografije, te se izričito usredotočiti na stvaranje izvedbene etnografije i istovremeno prihvatiti mjesto autoetnografije u etnomuzikologiji (*ibid*.). Postavlja pitanje postojanja i učinkovitosti istovremenog razgovara etnografa sa svim čitateljima i zadovoljenja obiju strana:

---

[8] "Thus, performance and research co-exist on a continuum. And the success of this co-existence relies fully on the student's willingness to move between these points with open-mindedness and ease."
[9] "Writing about performance thus needs to do more than simply describe the thing in front of you."

> Etnomuzikolozi nude poseban pogled na etnografiju koja preusmjerava postmoderne i poststrukturne kritičke metode. To nazivam izvedbenom etnografijom. Moja je svrha dvojaka, kao i za bilo koju izvedbenu etnografiju: želim pokušati prenijeti živost i kritičke učinke *taika* u svim njegovim osobitostima, te razmisliti o vlastitom procesu kazivanja, svjedočenja i kulturne kritike. Te su dvije stvari neraskidivo povezane u izvedbenoj etnografiji. Ne mogu vam reći o *taiku* u južnoj Kaliforniji, a da vam ne kažem kako i zašto vam kažem o tome, i ne mogu razmišljati o etnografiji, a da to ne učinim.[10] (*ibid*.:78)

Oslanjajući se na literaturu o izvedbenim teorijama, Wong izdvaja, poput Ceribašić, etnomuzikologinju Mischelle Kisliuk, ali i sociologa Normana Denzina kao "kamene temeljce" modelima izvedbene etnografije. Denzinova knjiga *Performance Ethnography* iz 2003. godine predstavlja model spajanja izvedbe i političkog angažmana kroz etnografski rad. Naziva je "izvedbenom etnografijom" (*performance ethnography*). Denzin je svoju knjigu zamislio kao manifest upravljanja etnografijom kao *progresivnim kulturnim djelovanjem*. Wong izdvaja njegov tekst:

> Preostaje, dakle, vratiti se na početak, ponovno preuzeti zadatak pružanja kritičkog okvira za čitanje izvedbene etnografije u progresivnom diskursu koji unapređuje pedagogiju slobode i nadu u ovom novom stoljeću. Nije se dovoljno samo baviti etnografijom ili kvalitativnim istraživanjem. Naravno da težimo razumijevanju svijeta, ali zahtijevamo izvedbenu politiku koja vodi prema radikalnim društvenim promjenama.[11] (Denzin, cit. prema Wong 2003:225)

Dakle, izvedbena etnografija čitateljima mora pružiti kritički okvir koji u konačnici otvara put društvenim promjenama. Wong govori o odnosu između stavljajući naglasak na kritičnost, društvenu promjenu i priznavanje autoetnografije unutar etnomuzikologije. Autorica proučava izvedbu jer, kako tvrdi, izvedba utječe na svijet, pa stoga i pisana etnografija koja opisuje izvedbu mora činiti isto. Piše da izvedbena etnografija spada u žanr reprezentacije koji pretpostavlja da su kulturne ideologije i političke ekonomije konstitutivni dijelovi same izvedbe, stavljajući fokus na načine na koje se izvedba *prakticira* i kakve ima *efekte*, istovremeno proučavajući odnos između toga dvoga, krećući se između mikro i makro plana.

---

[10] "Ethnomusicologists offer a particular take on ethnography that redirects postmodern and poststructural critical methods. I call this performative ethnography. My purpose is twofold, as it is for any performative ethnography: I want to try to convey the vibrancy and the critical effects of taiko in all its particularities, and to reflect on my own process of telling, testimony, and cultural critique. These two things are inextricably linked in performative ethnography. I can't tell you about taiko in Southern California without telling you about how and why I'm telling you about it, and I can't reflect on ethnography without doing it."

[11] "It remains, then, to return to the beginning, to take up again the task of offering a critical framework for reading performance ethnography's place in a progressive discourse that advances a pedagogy of freedom and hope in this new century. It is not enough just to do ethnography or qualitative inquiry. Of course we seek to understand the world, but we demand a performative politics that leads the way to radical social change."

Pretpostavlja da je izvedba "stvaranje kulture" (*culture making*) te da se kreće između *subjektivnosti* publike, izvođača, etnografa i ostalih (*ibid*.:78). Izvedbena etnografija nije isto što i sama izvedba, jer da jest, onda ne bi bilo potrebe ni za čim drugim osim same izvedbe, a osim toga, izvedbena etnografija osvješćuje koreografiranost i modalitet izvedbe kako bi poništila binarnost subjekta/objekta te namjerno ukazala na generativnu moć izvedbe. Nadalje, izvedbena je etnografija informirana izvedbenim studijama i svim njihovim utjecajima, uključujući feminističku i postkolonijalnu teoriju, te joj je cilj *pokazati*, a ne pričati (*ibid*.:85). Refleksivna je i svjesna vlastitog medija: kada je napisana pridržava se praksi poetike pisanja, kada je snimljena pridržava se praksi vizualne kulture. Ukratko, izvedbena etnografija iscrtava načine na koje je izvedba akter *društvene promjene* (*ibid*.:79). Svakako, naglasak na izvedbenoj praksi nije odgovor na sve probleme ili utopijska alternativa istraživanju. Wong piše da je etnomuzikolog Stephen Slawek opisao Hoodov naglasak na izvedbenoj praksi kao konceptualno ograničen jer je Hood zagovarao proučavanje izvedbe, između ostalih razloga, u svrhu "intuitivnog konstruiranja glazbene teorije za tradicije u kojima artikulirana teorijska tradicija nije postojala" (Slawek, prema Wong 2004:81). Slawek tvrdi da je izvedbeni angažman etnomuzikologa nepriznati intelektualni napor, da nudi duboko razmatranje načina na koje se oblikuju etnografski projekti te da bi mu to trebala biti primarna svrha, umjesto konstruiranja glazbene teorije (*ibid*.). Objašnjava kako je postao etnomuzikolog tek nakon ozbiljnog uranjanja u indijsku glazbu te da je njegovo kretanje između izvođenja i istraživanja bilo obilježeno izraženom kritičkom napetošću, na što se Wong nadovezuje:

> Bavili smo se hermeneutikom znanja i interpretacije (Titon 1997, Rice 1997) i ostajemo oduševljeni glazbenim iskustvom, ali disciplina ostaje neobično šizofrena, opterećena empirijskom prtljagom i pomalo naivna o djelovanju subjektivnosti. Michelle Kisliuk je tvrdila da ako se konstrukt etnomuzikologije "slijedi [...] do njegovog empirijskog zaključka" – da nema Drugog, da glazba jest i nije stvar koja se proučava (kultura je) i da naša disciplina nije znanost – tada se neizbježno otkriva nužnost redefiniranja njezinog imena kao i njezine svrhe (1998a: 314). Poziva na etnomuzikologiju koja ilustrira "potpuno transdisciplinarnu, transgeneričku, interaktivnu, utjelovljenu znanost" (1998a: 314), kojoj se i ja sada okrećem.[12] (*ibid*.:82)

[12] "We have addressed the hermeneutics of knowing and interpretation (Titon 1997, Rice 1997), and we remain enthusiastic about musical experience, but the discipline remains oddly schizophrenic, weighted down by empirical baggage and a little naı¨ve about the workings of subjectivity. Michelle Kisliuk has argued that if the construct of ethnomusicology is "pursued [...] to its empirical conclusion"— that there is no Other, that music is and isn't the thing studied (culture is), and that our discipline is no science — then the necessity of redefining its

Wong zaključuje da izvedbena etnografija kao žanr treba imati svoju publiku i to publiku koja uključuje sve čitateljske krugove, a ne samo one akademske. Poanta nije u ukidanju etnomuzikologije, antropologije ili etnografije, već u preformuliranju njihovih krugova korištenja. Ni etnograf ni njezini sugovornici nisu fiksni ili nepomični. Svjesno pisanje o takvoj pokretljivosti stvara vitalnu performativnu mogućnost jer "slom subjektivnosti (moje/njihove/vaše) kroz glazbeno iskustvo jedno je od ključnih čvorišta etnografskog djelovanja i mjesto je na kojem etnomuzikolozi počinju shvaćati epistemološke promjene"[13] (*ibid*.:84). Osim svega navedenog, etnomuzikolozi se suočavaju i s problemom autentičnosti. Iskustvo nikada nije jednako autentičnoj glazbi ili kulturi koja se proučava te taj problem neautentičnog iskustva, kako se Wong izrazila, "proganja naše pisanje" (*ibid*.).

Što se tiče same izvedbene prakse, ona je obilježila drugu epohu etnomuzikologije o čemu progovara Charles Seeger nudeći prikaz izvorne svrhe i vrijednosti izvedbene prakse u svom uvodu u Hoodovu knjigu *The Ethnomusicologist* iz 1971. godine (Solís 2004:24). Seeger pozicionira ansamble unutar tadašnjih aparata etnomuzikološkog ispitivanja kao prepoznatljivu oznaku druge epohe etnomuzikologije, tj. one Mantle Hooda, koncentrirane na učenje *stvaranja* glazbe. Studenti postaju sudionici u glazbi koju studiraju:

> Shvatili smo da se govorenom znanju o glazbi – to jest znanju koje se pronalazi i izražava u pogledu jezika – mora dodati glazbeno znanje glazbe. Gdje govoreno znanje ne uspijeva, glazbeno znanje može se steći samo njegovim stvaranjem.[14] (Seeger u Hood 1971:7)

Seeger ističe da učenje kroz izvedbu, tj. intrinzično glazbeni način komunikacije, ima superiorniji položaj nad spomenutim ekstrinzičnim načinima komunikacije tj. nad govorenim načinom u što spada konceptualizacija, promišljanje o glazbi i analiza koje je okarakterizirao kao "proučavanje iz fotelje" (*armchair study*), a taj način proučavanja pripisuje prvoj epohi discipline. Ono što je najvažnije istaknuti jest da se kroz intrinzično glazbeni način komunikacije ostvaruje subjektivni element proučavanja, koji je jednako važan kao i sam cilj proučavanja, jer se kroz konstantnu usporedbu nas ovdje i onih tamo proučava odnos i ono što je između, a ne ono što je na suprotnom polu; drugim riječima, etnomuzikologija je otvorila "vrata" proučavanju *procesa* učenja i usvajanja novih znanja, za razliku od usredotočenosti na

---

name as well as its purpose is unavoidably revealed (1998a:314). She calls for an ethnomusicology that exemplifies "a fully transdisciplinary, transgeneric, interactive, embodied scholarship" (1998a:314), which is where I now turn."

[13] "The collapse of subjectivity (mine/ theirs/yours) through musical experience is one of the key nodes of ethnographic action, and is the site where ethnomusicologists come to understand epistemological change."

[14] "We have realized that to the speech knowledge of music—that is, the knowledge sought and expressed in terms of a language — there must be added the music knowledge of music. Where speech knowledge fails, music knowledge can be gained only by the making of it."

zapisano znanje. Solís piše da izvođenje i podučavanje proizašlo iz etnomuzikološkog istraživanja utjelovljuje i odražava *zašto* etnomuzikolozi rade ono što rade i to na najizravniji mogući način jer se terenski rad "prenosi" na svaku probu. Ali ponovno se postavlja pitanje kako predstaviti intrinzično glazbeni način komunikacije? U vezi s time, Ceribašić ističe lingvocentričku nepriliku nadovezujući se na Seegera:

> (…) kako predstaviti (ili "integrirati", slijedom Seegera) intrinzično glazbeni način komunikacije (tj. glazbu po sebi, "glazbeno znanje o glazbi") u govornom načinu koji mora biti "hotimice metodičan" (Seeger 1949 prema Sharif 2017: 108) ako teži biti znanstvenim načinom komunikacije, premda su "govoreno znanje općenito i naročito govoreno znanje o glazbi […] ekstrinzični glazbi i njezinom kompozicijskom procesu" (Seeger 1977:16). U našem lokalnom kontekstu, veoma su rijetki primjeri etnografija glazbene izvedbe utemeljeni na iskustvima intrinzično glazbenog načina komuniciranja stečenima sudioničkim promatranjem. (Ceribašić 2019:46)

Ceribašić piše kako se na krizu objektivističkog tekstualnog predstavljanja nadovezuju slabosti tekstualnog predstavljanja općenito, oslonjene na logocentričnost i kogniciju, dok se s druge strane nude mogućnosti korištenja audiovizualnih medija i Interneta (Ceribašić 2015:187–188). Ukratko, kada je riječ o izvedbenoj praksi i njezinoj prezentaciji, etnomuzikolozi dolaze do "zida" lingvocentričnosti s jedne strane te do "zida" tekstulanog predstavljanja s druge.

Kada se govori o ansamblima posvećenim glazbama svijeta ne može se zaobići pojam bimuzikalnosti. Pojam je uveo Mentle Hood u svojem članku iz 1960. godine pod nazivom "The Challenge of 'Bi-Musicality'". Tvrdi da je glavni izazov svakog studenta razvijanje sluha, zapravo još dalje od toga, sposobnosti da čuje (Hood 1960:56). Upravo razvijanje te sposobnosti kroz učenje druge glazbe putem imitacije postaje jedna od glavnih metoda. Iako je Hoodu bimuzikalnost primarno otvorila vrata konstruiranju neartikulirane glazbene teorije druge kulture, svojom je zadnjom rečenicom u tekstu anticipirao sve što bimuzikalnost predstavlja danas, a to je svakako suočavanje s problemima muzikalnosti općenito kroz preispitivanje odnosa (mi/oni) i onoga što stoji između:

> Možda bismo se trebali približiti srži same materije (…) i preimenovati ovaj rad jednostavno u: "Izazov muzikalnosti".[15] (Hood 1960:59)

[15] "Perhaps we shall come close to the heart of the matter (…) and retitle this paper simply to read: 'The Challenge of Musicality'".

Bimuzikalnost je kao metoda promijenila svoju funkciju te se može odraziti i na opće stanje etnomuzikologije i pitanje epistemološkog pomaka. Bimuzikalnost, prema Helbig, mijenja svoju dosadašnju primarnu funkciju produbljivanja znanstvene analize samog glazbenog teksta okrećući se razvijanju intelektualne i kritičke svijesti studenata (Helbig 2015:246). Današnja pozicija etnomuzikologa ne zahtijeva isključivo razvijanje sposobnosti da čuje, već je potrebno istovremeno graditi intelektualnu te naročito kritičku svijest koja će postati dio disciplinarne "pokretačke snage" usmjerene ka promjenama. Ceribašić produbljuje pojam bimuzikalnosti obogaćujući njegovo šire značenje pojmom bietnomuzikologičnosti, tj. povlačeći paralelu između ta dva pojma i sugerirajući da bi se na taj način mogao nadići trenutno najveći "kamen spoticanja" u etnomuzikologiji – lingvocentrička neprilika – kada bismo samo zamijenili riječ bimuzikalnost s riječju bietnomuzikologičnost:

> da *bimuzikalnost* [bietnomuzikologičnost, N. C.], etnomuzikološki termin koji je dobio značenje fluentnosti u dvije ili više glazbi [dvije ili više etnomuzikologija, N. C.] […] može pobuditi trenutke koje nazivam *subjektnim pomakom* gdje pojedinac stječe znanje iskoračujući figurativno izvan sebe kako bi vidio svijet sa sobom u njemu, postajući time istovremeno i subjekt i objekt. Bimuzikalnost [bietnomuzikologičnost, N. C.] na taj način postaje figura za put prema razumijevanju. (Titon u Ceribašić 2019:73)

Ponovno se vizija epistemološkog pomaka u etnomuzikologiji okreće pitanju pozicije subjekta. Bimuzikalni pomak kao i bietnomuzikološki pomak u sebi podrazumijevaju i *subjektni pomak* koji otvara put prema razumijevanju kao konačnoj "stanici" na putu etnomuzikološkog istraživanja. Lingvocentrička je neprilika, kako smatra Ceribašić, "*odnos između* glazbenog poznavanja glazbe i govornog poznavanja glazbe" koji podrazumijeva prevođenje u metodičan znanstveni jezik i "još uvijek jest disciplinarni kamen spoticanja" (*ibid*.; istaknula H.P.). Ono što se u 1950-im godinama pokušalo razriješiti bimuzikalnošću, danas se može vrlo jasno preslikati na stanje etnomuzikologije općenito: dekolonijalnim pristupom i bietnomuzikologičnošću pokušavaju se razmrsiti kompleksni odnosi raznih etnomuzikologija (kao nekad raznih glazba/kultura/kolonijalnih odnosa) jer za sada, kako piše Ceribašić, nerazumljivost među njima (*mainstrema* i rubova) stoji kao glavni problem (*ibid*.:71). Na kraju krajeva, Hoodu nije bio naglasak na dijelu riječi "bi-" već na muzikalnosti, a Ceribašić na isti način tretira (bi)etnomuzikologičnost: naglasak stavlja na povezivanje pojma sa sličnostima pojma (bi)muzikalnosti, pitajući se što je to "važan etnomuzikološki rad" ako se etnomuzikolozi međusobno ne mogu razumjeti:

> (…) "nesposobnost komuniciranja s mainstreamom" prije bih prepoznala kao naš zajednički problem, problem međusobne nerazumljivosti, koji je u temelju mojega poziva k "udomaćujućem pidžiniziranju", tj. k osmišljavanju načina kako razmrsiti, ako ne i prevladati, međusobnu nerazumljivost. (Ceribašić 2019:70)

Snažan aspekt primijenjenog rada u etnomuzikologiji ide drugim smjerom od ansambala kojima se ja bavim, tj. okreće se od prodiranja u samu glazbenu materiju prema tijesnoj suradnji s izvornim nositeljima radi postizanja pozitivne društvene promjene. Kada bih trebala ponuditi odgovor na pitanje u kojem se smjeru kreću sadašnji i budući metodološki zahtjevi etnomuzikologije, odgovorila bih da se smjer disciplinarne putanje kreće prema preformuliranju etnografskog pisma (izvedbena etnografija/autoetnografija), subjektnom pomaku (bimuzikalnost/bietnomuzikologičnost), izvedbenosti kao imperativu za društvene promjene, novim medijima i Internetu, etnografskom filmu, iskustvu intenzivnog, dugoročnog i potpunog terenskog rada, horizontalnom dijalogu i zajedničkom autorstvu. Kao etnomuzikolozi (etnografi) istraživanjem povlačimo pitanje *realnosti* povrh svega, što čini cijelu stvar toliko zamršenom te nije ni čudo da se generacijama povlače ista pitanja na koja se teško pronalaze jednosmjerna rješenja. Samim bivanjem i prisustvom (etnografa) u zajednici mijenjamo svijest ljudi koje proučavamo, dok se istovremeno događa recipročna razmjena znanja i iskustva – istraživani mijenjaju našu percepciju. Pozitivan učinak se krije u dugotrajnom bivanju u toj zajednici i konstantnoj komunikaciji, bivanju na događajima i koncertima, dijeljenju profesionalnog etnomuzikološkog znanja unutar određene specifične glazbe i sakupljanju znanja.

Iz moje vlastite perspektive, provedeni je istraživački rad više promijenio moje gledanje na samu etnomuzikologiju i ulogu etnomuzikologa nego što sam ja kao znanstveni autoritet utjecala (iako zasigurno jesam) na proučavanu zajednicu, a jedan od razloga zašto je to tako jest činjenica da svaka etnografija bilježi nesigurnost u autorstvo teksta povlačeći sa sobom stvaranje drugačije kulturne zbilje:

> S jedne strane etnografija bilježi stanje kulture i kao takva ona bi morala biti autorstvo osoba koje su odgovorne za realnost koja je prenijeta u tekst. No s druge strane to što je nešto postalo tekstom ili bilješkom svjesni je rad etnografa, sama kultura ne bi nikada bila opisana ako ne bi postojao etnograf. Dodatna komplikacija jest prisutnost etnografa koji, htio to ili ne, uključuje (vjerojatnije i stvara) sasvim drugu kulturnu zbilju nego u trenucima kada ga nema pa je stoga svaka etnografija posljedica etnografske prisutnosti. Tada se ne radi više o univerzalnom opisu, već o opisu specifičnog slučaja kulture u dodiru sa stranim tijelom s Drugim. Svaka je

> etnografija stoga *kolaboracija*, *razmjena iskustava*, *prilagodba*. U takvim uvjetima etnograf je zauvijek upisan u kulturni materijal istraživane kulture. Opisano stanje, kulturna realnost, zapravo je *etnografska realnost* u kojoj on uspostavlja razliku prema zajednici koju opisuje, a i zajednica ostvaruje nov kulturni identitet u koji je upisan etnograf. U svaki od njih upisan je onaj drugi, nema autohtonih identiteta. Autohtonost i izvornost posljedica su upisivanja tuđih kulturnih formi. (Pletenac 2009:2–3)

Ovo me, barem nakratko, dovodi do isticanja važnosti etnografskog filma kao istraživačke etnomuzikološke metode i načina predstavljanja koji bi pružio "kritički okvira za čitanje" o kojem govori Denzin. Etnografski film jedan je od medija koji bi preformulirao procese istraživanja te na jedinstven način spojio znanstveni jezik s iskustvenim, imajući jednak učinak kako na znanstvene krugove tako i na širu publiku. Kroz sam proces snimanja i reproduciranja etnosineast može ostvariti dublji kritički dojam, što je prednost filma nad svim ostalim medijima – sam si ujedno i akter, promatrač i publika:

> Zanemarivanje potencijala vizualnih medija više je posljedica naših kulturnih predrasuda, nego njihovih navodnih ograničenih mogućnosti zbog kojih, do prije dvadesetak godina nisu postojali adekvatni edukacijski programi koji bi osposobili antropologa za takvu vrstu rada. (Borjan 2013:39)

Kako piše Etami Borjan u svojoj knjizi *Drugi na filmu: etnografski film i autohtono filmsko stvaralaštvo* u vizualnoj su antropologiji performativni dokumentarni filmovi najbliži pojmu autoetnografije (Borjan 2013:59). Performativni dokumentarni filmovi "naglašavaju subjektivne aspekte i sjećanja koji se razlikuju od činjeničnog izlaganja" (Nichols, cit. prema Borjan 2013:59), što ih razlikuje od refleksivnih i praticipacijskih (interaktivnih) dokumentaraca (*ibid*.). Težište performativnog dokumentarnog filma jest prikaz *promjene* koja se događa pri susretu snimanoga subjekta s etnosineastom, što upućuje na usku vezu s izvedbenom etnografijom. Borjan piše da refleksivni dokumentarni filmovi pokazuju na koji način intervencija autora "deformira" prikaz zbilje stavljajući naglasak na odnos između redatelja i publike što čini refleksivni model etnografskog filma dominantnim u postkolonijalnom etnografskom filmu (*ibid*.:57). Osim refleksivnog modela javlja se i *performativni model* u autoetnografskom filmu koji primjenjuje autoetnografski i subjektivni glas komentatora, a pozicija autora nije statična, već oscilira između promatrača, promatranog i glasa komentara (*ibid*.:58–59). Drugim riječima, isto kao i u izvedbenoj etnografiji, autor prikazuje sam sebe i stavlja se u sudioničku poziciju filmske stvarnosti (mogli bismo reći glazbene stvarnosti), što ga automatski smješta u širi društveno-povijesni kontekst, a

posljedica toga jest performativni čin koji dekonstruira klasično poimanje autorstva. Tako, u slučaju postkolonijalnog autoetnografskog filma, prisutnost redatelja pred kamerama dovodi u pitanje identitet snimanog subjekta koji na taj način postaje prikazivač, a ne prikazivani subjekt (*ibid*.:60). Refleksivnost (svijest istraživača o vlastitome epistemološkom i ideološkom stajalištu u procesu istraživanja i interpretacije rezultata) je usmjerena na značenja filmskog (etnografskog) teksta, dok se performativnost u filmu, kao i u izvedbenoj etnografiji, približava političkom angažmanu, dekonstruirajući time mit o spontanosti i autentičnosti te posvećujući pozornost samom filmskom tekstu i njegovu odnosu prema zbilji koju prikazuje (*ibid*.:61). Cilj jednog i drugog modela jest dekonstruiranje estetike objektivnosti te razotkrivanje mehanizama manipulacije zbiljom i spoznajom, te bi se kao takvi trebali shvatiti kao alternativna tendencija tradicionalnim metodama ispisivanja etnografije. Performativni etnografski film i izvedbena etnografija postaju produbljeno refleksivno sredstvo komunikacije koje učinkovitije i demokratskije dijeli vlastite uvide i spoznaje, uvijek ostavljajući prostor za višestruke interpretacije, a "kruna" cijelog rada jest postizanje društvene promjene i etabliranje političkog angažmana. Ono što trenutno primarno nedostaje unutar akademske zajednice jest mogućnost uključenja u razna izvedbena iskustva unutar studija, kao prvi korak prema ostvarenju cilja, nakon čega slijedi razvijanje svijesti o različitim izvedbenim teorijama i u konačnici razvijanje senzibiliteta za novu praksu – izvedbenu etnografiju, a još dalje od toga, performativni etnografski film.

2.2. Orijentalizam u narativima o ansamblima posvećenima glazbama svijeta

> Zašto nas ljude privlače ptičje pjesme (vidi Cruz 1999)? Ustvrdio bih da nije samo zbog njihove ljepote. Zamišljamo da ptičja pjesma izražava svoj unutarnji duh. Zašto ljude zanima glazba iz drugih kultura? Zato što im omogućuje susret s subjektivitetom prilično drugačijim od njihovog vlastitog. U današnjem globalnom selu to može proizvesti ironične posljedice.[16] (Locke 2004:180)

Ansambli posvećeni glazbama svijeta označeni su zapadnim imperativom tj. kolonijalnom prošlošću, stoga sama priroda takvih izvedbi uvijek poziva na raspravu, a nije slučajno da su se pojavile upravo u razdoblju kada su Sjedinjene Američke Države postale najmoćnija svjetska velesila. Kako bi konkretno "preslikala" pojam orijentalizma na vlastito polje

[16] "Why are we humans attracted to bird songs (see Cruz 1999)? It is not, I would argue, simply because of their beauty. We imagine that the bird's song expresses its inner spirit. Why are people interested in music from other cultures? Because it enables them to encounter subjectivity quite different from their own. In today's global village, this can produce ironic consequences."

istraživanja poslužila sam se tekstovima objavljenima u zborniku *Performing Ethnomusicology* koji orijentalizam smještaju u kontekst izvođenja afričke glazbe i balijskog gamelana. Prvi tekst je "The African Ensemble in America: Contradictions and Possibilities" etnomizikologa Davida Lockea, a drugi je "'No, Not 'Bali Hai'!': Challenges of Adaptation and Orientalism in Performing and Teaching Balinese Gamelan" etnomuzikologa Davida Harnisha.

David Locke je svoj profesionalni rad posvetio učenju afričke glazbe (prvenstveno glazbenog stila naroda Ewe), postajući afirmirani učitelj, a sam ga je proces obvezao na suočavanje s pitanjima rase, (glazbene) globalizacije i orijentalizma. Izvodeći tradicijsku glazbu druge kulture, ansambli izvode izbrušeni izričaj neke zajednice koji se gradi generacijama. Upravo iz tog razloga etnomuzikolozi se prije svega suočavaju s pitanjima stila i autentičnosti te s problemima prijevoda raznih kategorija koje se ne odnose samo na glazbu. Stil u sebi može obuhvaćati razne kulturno-civilizacijske kontekste, podneblje, povijesni razvitak, društvenu hijerarhiju, spol, podrijetlo, vjerovanja i estetske ideale. Locke piše da stil unutar sebe inkorporira autoritet, te se pita treba li ikada napraviti kompromis što se tiče sličnosti originalu kako bi koncert bio zabavniji i kako bi se zadovoljila očekivanja publike (Locke 2004:181). Kao i antropologija, etnomuzikologija je nastala tijekom razdoblja euro-američkog kolonijalizma te su stoga etnomuzikolozi njegovi *suučesnici* unatoč dobronamjernim naporima ispravljanja posljedica društvenih nepravdi, a percepcija je druge glazbe među studentima i publikom pod utjecajem globalnih odnosa moći (*ibid*.). Zbog kolonijalne prošlosti, svako aktivno bavljenje drugom kulturom sa sobom nosi opasnost aproprijacije što voditelje ansambala glazbi svijeta suočava s pitanjima interpretacije i recepcije, a kako piše Locke, vjerodostojnost glazbenih detalja ne osigurava autentičan prikaz (afričke) glazbene kulture kroz izvedbu (*ibid*.). Locke postavlja pitanje: je li koncert "afrički" ako su tekstovi pjesama, plesovi i sviranje dobro istraženi te ako su instrumenti i kostimi uvezeni iz Afrike? Odgovor glasi – naravno da ne. Kroz izvedbu, izvođači s publikom vode *neverbalni diskurs* o njihovom odnosu prema glazbenom materijalu (*ibid*.:180), a kroz analiziranje tog diskursa mogu se iščitati stereotipne orijentalističke perspektive usađene u zapadnu kulturu.

Orijentalizam, jedan od ključnih pojmova postkolonijalne teorije, uveo je američki teoretičar palestinskog podrijetla Edward Wadie Said u istoimenoj knjizi (1978.), čiji tekst izdvaja Locke, a na kojeg se oslanja i Harnish:

> [Orijentalizam je] *distribucija* geopolitičke svijesti u…tekstove; (…) Zapravo, moj je glavni argument da je orijentalizam (…) značajna dimenzija suvremene političko-intelektualne kulture

> i kao takva ima manje veze s Orijentom nego što to čini s "našim" svijetom.[17] (Said; cit. prema Locke 2004:168)

Saidova definicija orijentalizma podrazumijeva da Zapad zauzima superiornu poziciju (kulturno, politički, itd.) kroz dominirajući kolonijalni diskurzivni prostor, definirajući i prisvajajući Istok (Harnish 2004:130). Moć se distribuira i provodi kroz razne kolonijalne diskurse (ekonomske, historiografske, etnografske, itd.), a ti diskursi stvaraju rasističke, znanstvene i političke predrasude o Istoku kao nečem potpuno drugom, od čega se Zapad ograđuje i odvaja kako bi izgradio vlastiti identitet. Na taj način zapadnom umu izmiče esencijalna bit Istoka i mogućnost njegove drukčije spoznaje. Kako bi se "uhvatila" mogućnost drukčije spoznaje, Locke vrlo direktno objašnjava što želi od svojih studenata, a to je *afrikanizacija* njihovih glazbenih osobnosti (*ibid*.:181). Objašnjava da afrikanizirani glazbenik cijeni ponavljanje, čuje poliritmiju i svira interaktivno. Afrikaniziranje bi, drugim riječima, bila uspostava interkulturalnog pristupa glazbi i "nadogradnja" vlastite osobnosti tj. glazbenog identiteta koji više nije ni afrički, ali ni, u njegovom slučaju, američki. Locke tvrdi da je stil najteže naučiti jer je potrebno oblikovati *cjelinu*. Cjelina se ostvaruje kroz poznavanje melodija, pjesama, ritmova, plesova i svega ostalog što ta kultura podrazumijeva pod cjelinom; drugim riječima, cjelina jest stil neke glazbe, što nije lako usvojiti:

> Čak i ako netko prihvati homologiju između glazbe i drugih područja kulture, koje istine o Africi glazba može prenijeti neafrikancima? (…) Naučio sam izvoditi glazbu koju sviraju Afrikanci, ali unatoč tome što sam provalio kôd afričke ritmike, oklijevam kada je riječ o izvanglazbenom značenju. Gdje je teorija koja će objasniti kulturno značenje afričke glazbe za Afrikance (vidi Nketia 1962)?[18] (*ibid*.:181)

Locke ističe da su razumijevanje i uvažavanje neke glazbene kulture ograničeni ponorom koji odvaja izvorni kulturni milje od konteksta recepcije kao mjesta potvrđivanja estetske kvalitete druge kulture, tj. potvrđivanja stila i onoga što on znači u izvornom okruženju (*ibid*.:182). Osim toga, pojam rase, osmišljen kao bipolarano crno/bijelo stanje, stalno je prisutan problem, a kroz vlastiti proces učenja Locke se pitao hoće li rasa narušiti njegov legitimitet učitelja (*ibid*.). Ansambli postaju okruženja u kojima studenti propituju svoje poglede o rasnim predrasudama, etničkim i rodnim stereotipima, raspravljaju o ekonomskim

---

[17] "[Orientalism is a] distribution of geopolitical awareness into…texts; (…) Indeed, my real argument is that Orientalism is (…) a considerable dimension of modern politicalintellectual culture, and as such has less to do with the Orient than it does with "our" world."

[18] "Even if one accepts a notion of homology between music and other domains of culture, what truths about Africa can music convey to non-Africans? (…) I have learned to perform music played by Africans, but despite having cracked the code of African rhythmics, I hesitate when it comes to extramusical meaning. Where is the theory to explain the cultural meaning of African music for Africans (see Nketia 1962)?"

ravnopravnostima, nasljeđu, ropstvu i akcijama koje se mogu poduzeti prema pozitivnom društvenom pomaku. Afrički je ansambl rijetko okruženje u kojem se bijeli sudionici mogu činiti "rasno izvan mjesta", na taj način doživljavajući, vjerojatno po prvi puta u životu, osjećaj Drugosti što otvara mjesto otpora "kulturnom sivilu" (*cultural grey-out*) koje je još 1960-ih predvidio Alan Lomax, pokazujući da lokalne glazbene tradicije imaju sposobnost nadvladavanja kulturne homogenizacije (*ibid*.:183). Ansambli na taj način postaju svojevrsni advokati pojedinih stilova, dok etnomuzikološke publikacije, poput Lockeovih, doprinose općem interesu za afričku glazbu, time potvrđujući mjesto afričke glazbe unutar akademije.

Notacija također stvara uvjete za međukulturno nerazumijevanje. Ono što zapadnjaci smatraju "glazbenim djelom" možda uopće nije zamišljeno kao glazba. Ovo je zapravo pitanje kulturne baštine – školovani glazbenici postavljaju diskurs tehničke analize koji obeshrabruje autohtone umjetnike, otuđujući ih od vlastitog nasljeđa, čineći tako odnos afričkih umjetnika i etnomuzikologa duboko ambivalentnim (*ibid*.:184). Locke piše da je Kofi Agawu naglasio da je notacija prestala biti zapadnjačka nakon što se počela koristiti za pisanje afričke glazbe (*ibid*.:187). Još jedan ambivalentni i/ili prisvajački odnos odražava se i u privilegiranom položaju bijelog zapadnjaka koji mu omogućuje da postane redoviti profesor specijalizirajući se za glazbu rasno potlačenih što utvrđuje mjesto postkolonijalnog momenta. Postkolonijalni moment očituje se u pokazivanju sposobnosti zapadnjaka da nauči "orijentalnu ekspresivnu kulturu" (*oriental expressive culture*) kao još jedan način trijumfa te tako sam čin podučavanja afričkog ansambla ispunjava ono osnovno stanje orijentalizma – osnaženi zapadnjački subjekt izolira orijentalni objekt iz njegovog konteksta te zatim preuzima kontrolu (*ibid*.), što se može vidjeti i na primjeru gamelana u Zagrebu:

> Uz sebe ne bih uopće koristila pridjev javanski, ja sam tak…iz Hrvatske došla tamo, naučila sam neke stvari i sad te neke stvari prenosim. Dajem maksimum od sebe da nešto unaprijedim oko toga, da stvorim jedan dobar ansambl koji dobro svira, ali nisam učiteljica. Najsmješnije mi je kada mi kažu u ambasadi da sam "guru gamelan". To je titula koja treba biti rezervirana za nekog drugog. Jesam li kompetentnija od dobrog dijela bijelaca koji rade isti posao? Jesam i ne sramim se reći. Jesam li puno naučila po putu? Jesam. Jesam li narasla kao neka učiteljica? Jesam, ali kad ste vi došli nisam zapravo imala blage ideje kako će to točno ići. (Julija Novosel)

Ansambli glazbi svijeta mogu ojačati nepravednosti odnosa moći, ali im se s druge strane mogu i suprotstaviti. Said tvrdi da je orijentalist izvan kulture, egzistencijalno i moralno, a za razliku od pisanja, izvedba je, kako piše Locke, pomak prema unutrašnjosti (*ibid*.:187). Orijentalistički su tekstovi okrenuti prema važnosti reprezentacije, a ne etnografskoj istini;

drugim riječima, orijentalizam kao "turistički opis egzotičnog kraja" govori za Drugog, dok izvedba govori za sebe. Njegovo sviranje ne govori u ime njegovih učitelja (ili u ičije ime), već donosi znanje o tradiciji i afekte koji su generirali njegove odnose s afričkim učiteljima. Transparentna komunikacija točnih informacija prepuštenih evaluaciji čitatelja jest anti-orijentalistički čin, jer omogućava oblikovanje višestrukih interpretacija, a konstantnim propitivanjem, kako to Locke naziva, "trokutastog" odnosa između predmeta proučavanja (afrička glazba), autorskog subjekta (etnografa) i primatelja informacija (čitatelja/slušatelja) (*ibid.*), nudi mogućnost usporedbe ispisanog teksta s priloženim audiovizualnim materijalom. Anti-orijentalistički pristup povezuje glazbenu analizu s dijalozima koji opisuju *odnos* između nas ovdje i onih tamo, a osobe u tekstovima uključuju učitelje, kulturne stručnjake i interdisciplinarna istraživanja, na taj način stvarajući zajedničke podatke koji se stavljaju na raspolaganje čitateljima, čime se izbjegava eksploatacija koja je dan danas itekako prisutna:

> U svakom slučaju spoznaja da si tamo i bit tamo nije bilo kao: "a, bio sam u Africi, super!" Mislim da me promijenilo. Vidiš šta znači kolonijalizam, šta znači postkolonijalizam, kako ti ljudi žive danas i zašto tako žive i kako i dalje vlada, kompletnim društvom, zapadna ekonomija i tvrtke. Malo te isprazni u jednu ruku, a s druge strane te jako napuni – sve u svemu velika, velika škola. (Nenad Kovačić)

Već spomenuti primjer govorenja u ime drugog je rad Mantle Hooda. Njegovo istraživanje izvedbene prakse bilo je formulirano kroz njegovo doba i njegovo iskustvo; iako je kontinuirano surađivao s javanskim glazbenicima nije postigao "recipročni odnos" o kojem piše Ceribašić, te ih nije predstavio u svojem analitičkom radu. Wong piše o etnomuzikologu Marcu Perlmanu koji je učinkovito istražio utjecaj Hoodova pristupa na javansku glazbenu teoriju (Wong 2008:81). Njegovo znanje o teoriji je empirijsko tj. "proizvedeno od strane jedinstvenog interpretativnog subjekta (Hood) i jedva je etnografsko" (*ibid.*):

> Perlman pruža virtuozno i duboko etnografsko ispitivanje kako je javanska glazbena teorija zamišljena i proizvedena kroz široku vezu interakcije (izravne i neizravne) između javanskih i zapadnih mislilaca; pokazuje kako su određeni ključni glazbeni koncepti koje su predložili Hood i njegov učitelj Jaap Kunst omogućili određenim javanskim glazbenicima (npr. Sumarsamu) da razmišljaju o vlastitoj glazbi na drugačiji način, a zatim su, u konačnici, *odbili* Hoodovu i Kunstovu paradigmu tijekom predlaganja vlastite.[19] (*ibid.*)

[19] "Perlman provides a virtuosic and deeply ethnographic examination of how Javanese music theory was conceived and produced across a broad nexus of interaction (direct and indirect) between Javanese and western thinkers; he shows how certain key musical concepts proposed by Hood and his teacher Jaap Kunst allowed particular Javanese musicians (e.g., Sumarsam) to think about their own music in a different way and then,

Wong piše da je iskustvo važno, ali da su nakon 1980-ih godina etnomuzikolozi intuitivno shvatili kako epistemološki problem reflektiranja na glazbu u drugačijem mediju osim same glazbe zahtijeva višestruke prevoditeljske pomake (*ibid*.). Ulazak u postkolonijalni svijet znači razbijanje starih poimanja insajdera/autsajdera i terena kao ograničenog geografskog područja, istovremeno podrazumijevajući neizbježnost višestrukih subjektivnosti jer ako se zapadnjaci identificiraju prema Drugome, tada ispravna informacija o drugome pomaže utvrditi dodirne točke preklapanja, a umjetnost jest medij koji u ovom slučaju stvara promjene. Harnish ističe da većina profesora izvan njegova odsjeka niti očekuje, niti potiče studente da se uključe u ansamble, te su slijedom toga ansambli marginalizirani i privlače uglavnom marginalizirane studente koji se odijevaju, izgledaju i ponašaju drugačije od *mainstrema*. Noseći *batik* na posao, i sam Harnish njeguje taj pojam razlike (Harnish 2004:127). Na taj se način gradi slika Orijenta kao mjesta "romantike, izvanrednih iskustva i egzotičnih bića" s "kontrastnim slikama, bojama i osobnostima" (*ibid*.:130). Gamelan u sklopu sveučilišta (BGSU) na kojem predaje Harnish predstavlja sličan orijentalizam i samo je jedan od primjera kako se orijentalizam može pronaći i na visokoobrazovnim ustanovama. Gamelan predstavlja anomaliju s Istoka koja pomaže zadovoljiti potrebe marginaliziranih učenika koji traže kontrastna iskustva te na taj način gamelan udomaćuje "drugost" u svojoj zajednici te postaje njegova ikona. Harnish navodi da je glavno administrativno obrazloženje za postojanje gamelana u alternativnom glazbenom iskustvu koje se "reprezentira i pripitomljava" te se na taj način njeguje orijentalistička perspektiva, dok je, s druge strane, pristup gamelanu na većim sveučilištima u multikulturalnim gradovima cjelovitiji i postoji u svrhu slavljenja drugosti (*ibid*.:130). Postoje dvije vrste orijentalizma, a obje su utemeljene na dihotomijama "mi i oni" ili "ja i drugi". U prvom tipu gamelan potiče maštu i predstavlja egzotičnost; u drugom se manifestira kroz fakultetsku administraciju koja konstruira odnos moći podržavajući dualnost ja i drugi u kojoj "ja" definira "Drugog" kao inferiornog ili irelevantnog (*ibid*.:137). Harnish tvrdi da studenti izvedbom mogu nadići te dihotomije, poboljšati svoju muzikalnost uranjanjem u glazbu i više razumjeti Bali, svijet, i u konačnici sami sebe (*ibid*.). Isto tako, piše da su bilo kakve žalbe na etičkim osnovama protiv podučavanja indonežanske glazbe rijetke i to dijelom zbog nedostatka povijesne pozadine indonezijsko-američke zajednice (*ibid*.:129), što se može povezati i sa trenutnom situacijom gamelana u Zagrebu:

---

ultimately, to reject Hood's and Kunst's paradigm in the course of proposing their own (Perlman 2004:124, 125–26, 132)."

> Dobiješ novu ulogu, masku: ti si odgovoran za gamelan, ti si odgovoran za instrumente, za te ljude, milijun stvari da to dobro ispadne. Meni je super da me plaćaju za taj posao, a s druge strane nije u potpunosti u redu. Ti me plaćaš da ti predajem nešto što polovično znam. Kakav sam ja autoritet? Nisam ja nikakav autoritet, ja ne baratam tim poljem i čak mi nije to toliko primarno kao moje obrazovanje. Zato mi je to malo apsurdno i kolonijalno – ti plaćaš bijelca da te uči gamelan, što po meni nije u redu jer ja još uvijek imam hrpu stvari za naučit i zato mi nije u redu da naplaćujem to "poluznanje". (Julija Novosel)

Jedan od problema jest taj da etnomuzikolozi koji podučavaju nezapadnu glazbu nisu podučeni kako se to radi – ni od profesora na akademiji ni od učitelja u drugoj kulturi, a stupanj kompromisa s kojim voditelj pregovara govori puno o njegovom identitetu i ukupnim planovima i ciljevima (Harnish 2004:129). Pozicija voditelja ansambla izuzetno je odgovoran položaj koji se uvijek nalazi na razmeđi dvaju svjetova, te će njegov pristup glazbenom materijalu i podučavanju utjecati na širok spektar ljudi, s jedne strane potencijalno formirajući orijentalističke perspektive ili pak s druge strane njegujući refleksivnost i razbijajući dihotomije.

Sumirajući, treba reći da suočavanje s orijentalističkom perspektivom predstavlja svakodnevnu realnost kada je riječ o ansamblima posvećenima glazbama svijeta, a adresira sljedeće probleme i izazove: 1) interpretacije i recepcije; 2) notacije; 3) autentičnosti; 4) kulturnog sivila; 5) aproprijacije; 6) marginaliziranja ansambala unutar akademske zajednice, ali i izvan nje; 7) reprezentacije preklapanja različitih subjektiviteta. Izvedbom glazba postaje dio onoga što osoba jest (postaje dio sebstva) na taj način odstranjujući orijentalistički tj. romantizirano-egzotični doživljaj Drugoga. Iako je za većinu razdoblje muziciranja u ansamblima (ili sudjelovanje na radionicama) privremeno, ta iskustva dubinski i temeljito mijenjaju buduće individualne susrete s bilo kojom vrstom "drukčijosti", postavljajući osnove za promjenu percepcije i za zavirivanje iza kulise "ja-oni". O orijentalizmu i uz njega vezanim rasnim predrasudama ne može se govoriti, a da se istovremeno ne progovori o položaju privilegiranosti, što u svima često izaziva osjećaj srama i nelagode. Gledajući vlastita iskustva, "pomak prema unutrašnjosti", o kojem piše Locke, oslobađa osjećaj nelagode jer se izvedbom izvođači približavaju esenciji (drugoga, a time i samih sebe), na taj način oslobađajući prostor novim spoznajama, istovremeno potiskujući sve prethodne (svjesne ili nesvjesne) orijentalističke predrasude usađene kroz zapadnu kulturu.

3. STUDIJA SLUČAJA ANSAMBLA GAMELANA JAMAN SUARA

> Rad iz ljubavi, ansambl omogućuje razvoj svojevrsne intelektualne slobode i kritičkog mišljenja koje nije uvijek moguće ostvariti u uobičajenom okruženju učionice.[20] (Helbig 2015:246)

Prvi se tečaj gamelana, igrom slučaja, počeo održavati 2015. godine u Veleposlanstvu Republike Indonezije pod vodstvom dr. Johannesa Radjabana, a prvi polaznici tečaja bili su studenti s Odsjeka za muzikologiju. Tadašnjem voditelju to nije bilo životno zvanje, već je u Zagreb došao kako bi predavao na Filozofskom fakultetu kao gostujući profesor, a uz to je odlučio održavati tečaj gamelana koji je do tada stajao netaknut u prostoru Veleposlanstva. Nedugo nakon početka tečaja, ansambl se po prvi puta predstavio javnosti na Muzičkoj akademiji, a 2016. godine nastupio je i na 49. međunarodnoj smotri folklora u Zagrebu pod imenom *Terbangun Matahari* (*Probuđeni suncem*). Jedna od članica prvobitnog sastava ansambla bila je i Julija Novosel, trenutna voditeljica ansambla *Jaman Suara*. Julija Novosel prijavila se za stipendijski program *Darmasiswa* i dvije godine studirala na Indonezijskom institutu za umjetnost u Jogyakarti (*Institut Seni Indonesia Yogyakarta*) te je po povratku u Zagreb, 2018. godine, počela održavati vlastite tečajeve u prostoru Veleposlanstva formirajući dvije grupe – početnu i naprednu. Većina studenata koji su bili uključeni u obje grupe bili su studenti muzikologije, a "napredna" je grupa s vremenom "prerasla" u ansambl koji se posvetio ozbiljnom vježbanju tradicionalnog javanskog repertoara. Tako je 2019. godine osnovan *Ansambl gamelana Jaman Suara* kao prvi ansambl gamelana na području Hrvatske. Ansambl se iste godine po prvi puta predstavlja javnosti na turističkoj promociji Indonezije u organizaciji Veleposlanstva na Cvjetnom trgu u Zagrebu. Nakon toga, u travnju 2019., slijedi nastup na Muzičkom biennalu Zagreb, gdje je ansambl premijerno izveo vlastite skladbe za gamelan te u svibnju 2019. koncert pod nazivom *Disonancom po svijetu* u sklopu studentskog ciklusa koncerata Muzičke akademije *Virtuoso*, nastupajući zajedno s ansamblom *Harmonija disonance*. Tijekom 2020. ansambl je nastupio na 54. međunarodnoj smotri folklora u Zagrebu, na 18. međunarodnom festivalu tradicijskih glazbala u Buševcu, na Muzičkoj akademiji s koncertom *Spaces In-Between* te na virtualnom festivalu *International Yogyakarta Karawitan Festival 2020.* predstavljajući se snimkama autorskih skladbi izvedenim na koncertu *Spaces In-Between* (*Jedna mala ružica* i *The Gong Suite*). Ansambl se fokusira na tradicionalni repertoar izveden u jogjakartskom stilu, ali i na stvaranje novih djela kroz zajednički rad svih članova. Trenutni članovi ansambla su: Sara Blažev, Luis Camacho Montealegre, Ena Hadžiomerović, Klara Kosić, Francesco Mazzoleni, Lucija Novosel, Francesca Paleka, Hannah Pavlić, Damjan Roce, Nikola Trputec i voditeljica ansambla Julija

[20] "A labor of love, the ensemble allows for the development of a type of intellectual freedom and critical thinking that is not always possible in a regular classroom setting."

Novosel. Probe se i dalje održavaju u prostoru Veleposlanstva (*Sanggar Merah Putih*), gdje se održavaju i tečajevi jezika (bahase) i plesa. U svrhu lakšeg iščitavanja sljedećeg potpoglavlja i etnografije koja se nalazi na kraju poglavlja, ispisat ću najvažnije značajke gamelana, opisujući estetske, konceptualne, tehničke i strukturalne zakonitosti koje vladaju u javanskoj glazbi.

Diljem kopnene i otočne jugoistočne Azije postoje brojni orkestri poput tajlandskog *piphata*, burmanskog *saing wainga*, kambodžanskog *pin peata*, filipinskog *kulintanga* te malezijskog i indonežanskog gamelana koji se pretežno sastoje od metalnih udaraljki sačinjenih od bronce, mjedi ili željeza, a stil se sviranja i repertoar ovih orkestara i njihove tradicije razlikuju ne samo od zemlje do zemlje, već često i između regija unutar iste zemlje (Vetter 2019:42). Gamelan dolazi od javanske riječi *gamel* što znači pjesma koja se pjeva uz gamelan, a naziv je za autohtonu vrstu orkestra podrijetlom iz Indonezije, točnije Jave i Balija. Roger Vetter u svom tekstu "Formal Aspects of Performance Practice In Central Javanese Gamelan Music" piše kako unutar Indonezije postoje brojne razlike između orkestara i glazbenih tradicija, zapravo, samo na Javi postoji niz različitih tradicija zbog kojih je teško generalizirati jednu zasebnu otočku tradiciju. Stoga, kada se koristi riječ "gamelan", potrebno je jasno navesti na koju se tradiciju odnosi jer samo na Javi postoji na tisuće gamelana, a instrumenti jednog nisu zamjenjivi s instrumentima drugog; drugim riječima, svaki je gamelan jedinstven. Zbog njihove jedinstvenosti, svakom se gamelanu daje posebno ime ovisno o tome kako zvuči ili kako bi se naglasio "osjećaj" koji nastaje njegovim zvukom (*ibid*.). Iz istog razloga, ansambl u Zagrebu nosi simbolično ime, *Jaman Suara*, što znači *Doba zvuka* (*The age of sound*) čime se opisuje odnos članova ansambla s gamelanom kojeg svira – naglasak nije na tradiciji ili na skladanju novoga, već na pronalasku *zvuka* koji određuje identitet ansambla. Indonezijska ambasada kupila je gamelan 2014. ili 2015. godine, ali na žalost ne postoji pisani trag o samim instrumentima tako da se sa sigurnošću ne može reći koliko je star i od kuda je došao. Ono što se može zaključiti jest da je ovaj gamelan polovni gamelan jer je bronca u lošem stanju i jako zapuštena. Prema procjeni voditeljice, gamelan je dugo stajao neprodan ili se preprodao. Sam izgled instrumenata upućuje na to da su surakartske provenijencije jer su drveni krajevi na postolju instrumenata ravni, dok su jogjakartski zaobljeni, stoga i viši u odnosu na same pločice. U nastavku teksta ispisujem konsenzus dijeljenog znanja unutar *Ansambla gamelana Jaman Suara*.

Gamelan je napravljen od bronce, a svira se drvenim ili metalnim maljevima što ovisi o tipu gamelana. Sastoji se uglavnom od nekoliko vrsta gongova i raznih setova brončanih

instrumenata s nizom podešenih metalnih ploča, bilo ovješenih preko drveta ili na rezonantnim cijevima. U gamelanu se još mogu pronaći i drugi instrumenti koji trenutno nisu zastupljeni u ansamblu, a to su ksilofon (*gambang kayu*), rebab, citra, flauta (*suling*), činelice, a uz njih i pjevačica (*pesindhen*) i muška vokalna skupina (*gerong*). Gongovi su ovješeni okomito (*gong*, *siyem* i *kempul*) ili postavljeni vodoravno (*bonang barung* i *bonang panerus*). "Melodijski primat" mogu imati *suling*, *rebab* ili pjevači, a pjeva se najčešće uz kazališne predstave (*wayang kulit*). Kada ti instrumenti/pjevači nisu prisutni istu ulogu može imati *bonang*. Ulogu "dirigenta" preuzima set bubnjeva (*kendhang*) i samo donekle djeluje kao vođa jer unutar gamelana ne postoji stvarna hijerarhija instrumenata. Postoje razne vrste gamelana, različitih veličina, a koriste se u različite svrhe. No usprkos tome, u svakom postoje četiri osnovne skupine instrumenata: 1) "kolotomička" skupina tj. instrumenti u zadnjem redu ((veliki) *gong*, *siyem*, *kempul*, *kenong*, *khetuk* i *kempyang*); 2) *balungan*, što u prijevodu znači "kostur" (*saron demung*, *saron ricik*, *saron peking*/*panerus*, *slenthem*); 3) *panerusan* što u prijevodu znači "mlađi" ili "onaj koji slijedi", a sastoji se od elaborirajućih instrumenata (*bonang barung*, *bonang panerus*, *gender barung*, *gender panerus*, sitar/*celempung*, *gambang*, *suling*, rebab) i pjevača; 4) *kendhang* ili set bubnjeva (*ketipung*, *batangan*/*ciblon*, *ageng*, *kendhang kalih*). Pojam "elaborirajući" označuje razrađivanje melodijskog primata. Naime, javanski naziv za "melodiju" jest *lagu*, ali taj pojam nema jednako značenje kao na Zapadu. Kod nas, pojam melodije sugerira da je riječ o homofoniji, tj. da ostali instrumenti imaju isključivu ulogu pratnje, što u slučaju gamelana nije točno. Kada se *lagu* razrađuje tj. elaborira (u nedostatku boljeg izraza) taj se postupak naziva *garapan*, a elaborirajući obrazac (na npr. *genderu*) *cengkok*, a svaki *cengkok* ima svoje ime.

Slika 1. *Ansambl gamelana Jaman Suara* tijekom virtualne izvedbe na festivalu *International Yogyakarta Karawitan Festival 2020.*, snimka zaslona s *YouTubea*

Ugađanje i izrada gamelana izuzetno je složen i dugotrajan proces. Postoje dva tonska sustava (*laras*): *slendro* (12356) i *pelog* (1234567). *Slendro* je sustav od pet tonova s približno jednakim intervalima dok je *pelog* sustav od sedam tonova s različitim veličinama intervala. Tonski odnosi koji postoje u ova dva sustava također se razlikuju od jednog gamelana do drugog, što znači da se instrumenti podešeni na bilo *pelog* ili *slendro* u jednom gamelanu neće podudarati s tonovima *peloga*, odnosno *slendra* u drugom. *Slendro* je starija ljestvica, a sedmi se ton u *pelogu* povijesno pojavio zadnji. Svaki od dva tonska sustava ima tri glavna modusa,[21] nazvana *pathet*, što u prijevodu znači ugođaj. *Pathet* određuje koji će se tonovi koristiti; drugim riječima, koji su tonovi unutar sustava naglašeni ili "teški". *Pathet* spada u apstraktno estetsko polje te ga je najteže naučiti. Neke se skladbe za gamelan mogu realizirati u bilo kojem tonskom sustavu i u više *patheta*.

Još jedan koncept koji je izuzetno bitan za gamelan je koncept poimanja vremena tj. omjera skupljanja vremena koji se naziva *irama*. *Irama* u (približnom) prijevodu znači ritamski modus. Službeno računanje *irame* je jedan udarac *sarona demunga* naspram dva udarca *sarona pekinga*. Postoji više *irama*, a one koje se najviše koriste su prva (1:2), druga (1:4) i treća *irama* (1:8). Najmanji (zvučno najbrži) podjeljivi puls glazbene teksture unutar *irame* Mentle Hood naziva "označitelj gustoće" (Hood prema Vetter 2019:48). Hood nije

[21] *Laras slendro*: *pathet nem*, *pathet sanga*, *pathet manyura*; *laras pelog*: *pathet nem*, *pathet lima*, *pathet barang*.

slučajno iskoristio riječ "gustoća" jer se čini, pogotovo zapadnom uhu, da se glazba zgušnjava i razrjeđuje kako glazbeni materijal prelazi iz jedne *irame* u drugu. Kroz izvedbu je uobičajeno njihovo mijenjanje, a promjene se obično rade između onih susjednih (npr. prve i druge) i u bilo kojem smjeru (npr. iz druge u prvu). Skup od četiri tona, koji se unutar *irame* zgušnjava ili razrjeđuje, naziva se *gatra*, što u prijevodu znači embrij. *Gatra* (čit. gotro) je najmanja semantička jedinica javanske glazbe, a donekle je analogna taktu u zapadnoj glazbi. Izvođači unutar promjene *irame* ponekad imaju slobodu da sami odrede što im se čini prikladnije za odsvirati, na taj način sami odlučujući koje će tonove izvesti (npr. 66556655 ili 66553355), a jedino na što moraju obratiti pažnju je *pathet* kako bi očuvali estetski integritet skladbe.

U tradiciji javanskog gamelana postoji nekoliko glazbenih formi, od kojih su neke primjenjive na veliki dio repertoara, dok su druge primjenjive na samo nekoliko skladbi. Većina glazbenih formi ostvaruje se kroz "ciklus gonga" ili *gongan*; drugim riječima, broj odsviranih udaraca velikog gonga, što može trajati od 8 do 256 udaraca. *Gendhing* je širi pojam povezan za ciklus gonga i opći je naziv za kompoziciju za gamelan. Postoje različite vrste *gendhinga* s obzirom na duljinu ciklusa gonga (*lancaran*, *bubaran*, *ladrang* i *gendhing*). Na koncertu *Spaces In-Between* ansambl je izveo skladbu *Lancaran Bindri* što znači da ciklus gonga (*gongan*) sadrži 8 udaraca. Tako će svaka skladba ispred glavnog naziva (*Bindri*) sadržavati i naziv tj. vrstu *gendhinga* (*Lancaran Bindri*).

Osim toga, javanska tradicija razlikuje nekoliko različitih žanrova: *gendhing bonangan*, žanr kojem je posvećen ansambl *Jaman Suara*; *gendhing rebaban*/*sindhenan* koji prati pjevanje; *gendhing iringan* koji prati ples i kazalište; te *lagu daerah* ili novokomponirana lokalna pjesma. Nadalje, razlikuju se četiri dvorska stila: *keraton yogyakarta* i *kasunan surakarta* koji se smatraju velikim dvorskim stilovima, dok su manji stilovi koji na njih podsjećaju *mangkunegara* (više sliči jogjakartskom stilu) i *pakualaman* (više sliči surakartskom stilu). Ansambl *Jaman Suara* svira isključivo u jogjakartskom dvorskom stilu. Postoje četiri tehnike sviranja *bonanga* (*barunga* i *panerusa*): *gembyangan* ili sviranje "oktava"; *kempyung* ili sviranje "kvinta"; *imbalan*, istovremeno i naizmjenično sviranje na dva *sarona demunga* ili *bonanga* pri čemu nastaje jedan glazbeni obrazac; te *mipil*, što u prijevodu znači "šetnja".

Javanski se gamelan mora svirati "zajedno". Ako nedostaje samo jedan instrument, stvara se potpuno drugačija zvučna slika. Ovo se odnosi i na indonežansko načelo međusobne suradnje i slogan države koji glasi "jedinstvo u različitosti". Indonezija ima toliko različitih

kultura da su tradicionalni glazbeni instrumenti jedinstveni u svakoj regiji. Raznolikost gamelana ostvaruje se prema vrsti instrumenata, upotrebi glasa, korištenju repertoara, ugođaja, stila i kulturnog konteksta. Općenito, ne postoje dva ista ansambla gamelana, a oni koji su nastali na dvorovima često imaju vlastiti stil i ugodbu. Vrste gamelana su uglavnom grupirane zemljopisno i razlikuju se tri velike skupine: balijski, javanski i sundanski. Unutar svakog od njih postoji daljnja podjela na različite vrste gamelana, a svaki je od njih jedinstven po svojem zvuku. Javanski gamelan ima nježnije i sporije skladbe u odnosu na balijski koji je dinamičniji i brži, dok sudanskim gamelanom dominira zvuk *sulinga*. Gamelan je neodvojiv od javanskih običaja i svakodnevnog života te je prisutan u svakoj ceremoniji, a obično se koristi za pratnju plesova, kazališta, rituala, raznih događaja i festivala.

3.1. Učenje putem aktivnog muziciranja

> Učiti kako glazbovati nadogradnja je participacijsko-opservacijskog istraživanja, ali nudi specifične mogućnosti različite od dubinskog druženja koje dijelimo s antropolozima.[22] (Wong 2008:80)

Što znači (na)učiti glazbovati? Stvara li se glazba primarno kroz fizičko tijelo ili je potrebno puno više od mehaničkog usvajanja fizičkog znanja kako bi se napravila granica između "zvučanja" i glazbe? Kroz koje je sve procese potrebno proći, kao učenik, kako bi prepoznali čin stvaranja glazbe, osjetili se njezinim dijelom? Uključenost fizičkog tijela svakako je ključna jer izvedba nudi "specifične mogućnosti" koje se razlikuju od samog bivanja u zajednici i njezina promatranja, što etnomuzikologiju razlikuje od antropologije, ali "sam čin sudjelovanja u izvedbi ne mora nužno postići, uzrokovati ili proizvesti bilo što posebno"[23] (*ibid.*). Dakle, koje su to specifične mogućnosti i kada izvedba uzrokuje nešto posebno? Sudjelovanje u izvedbi razlikuje se od razumijevanja izvedenog ili još dalje, stvaranja, ili još dalje, razumijevanja i stvaranja glazbe druge tradicije. Kada stvaramo bilo koju vrstu umjetničke izvedbe, tijelo služi kao medijator, posrednik između idejnog svijeta i, u slučaju glazbe, auditivnog svijeta. Tako i razlikujemo, kada je riječ o glazbi vlastite kulture, dobru umjetnost od one koju označavamo kao osrednju, površnu ili lošu. U slučaju učenja druge tradicijske glazbe proces je naglašeno obrnuti – tijelo služi kao polazišna točka otvaranja "vrata percepcije" idejnog svijeta, dok je auditivni element, u samim počecima učenja,

[22] "Learning how to make music is an extension of participant-observation research, but it offers specific possibilities distinct from the deep hanging out that we share with anthropologists."
[23] "The mere act of participating in performance will not necessarily achieve, cause, or produce anything in particular."

posljedičan produkt tog odnosa. Etnomuzikolog John Shepherd smatra da ljudi, stvarajući glazbu, u bazičnim strukturama svoje glazbe reproduciraju bazične strukture svojih vlastitih misaonih procesa. Ako se prihvati da su ljudski misaoni procesi društveno posredovani, tada bi se moglo reći da su osnovne strukture različitih stilova glazbe isto tako društveno posredovane i društveno značajne (Shepherd prema Martin 2015:97). Na taj su način glazba, misaoni procesi i društveno posredovanje u tijesnoj i neraskidivoj vezi. Novi susreti pojedinca i određene glazbe potencijalno će promijeniti način na koji pojedinac promišlja o sebi, ali i o svijetu. Iako učenje neke nove glazbene kulture ne podrazumijeva apsolutno poistovjećivanje s tom izvornom kulturom, kao što to ne bi podrazumijevao ni tečaj stranog jezika, učenje novog jezika pa tako, ako kažemo da je glazba jezik, i glazbenog jezika, posljedično mijenja misaone procese i naš način gledanja na svijet.

Jedna od najvažnijih značajki ansambala jest učenje putem aktivnog sudjelovanja, a ne samo putem apstraktnih informacija ili analiza, te u središtu iskustva nije više diskurs o autentičnosti nego je riječ o prostoru istraživanja, bavljenja vlastitim tijelom, učenja sviranja glazbe po sluhu i stvaranja aranžmana, a stjecanje ovih vještina nikada nije "ugodno" za nekoga tko je primarno obučavan u zapadnoj glazbi (usp. Helbig 2015:247). Ono što je sada u fokusu jest osoban i intelektualni *rast* kroz ostvarivanje veza s članovima ansambla, ali i svima onima koju će ikada slušati tu glazbu. Trebaju li se etnomuzikolozi baviti aktivnim prijenosom glazbene tradicije više nije sporno pitanje jer je bimuzikalnost tj. multimuzikalnost postala uvriježena norma za onaj dio etnomuzikologa koji istražuju glazbene kulture drugih. Pitanje je koliko se blisko treba približiti, i na koji način, klasičnim značajkama druge glazbe te što to sve podrazumijeva. U ritam, melodiju i odnos među dionicama upisane su važne kulturne značajke koje se međusobno isprepliću i rekombiniraju na suvisli način. Vježbanje raznih glazbenih stilova oblikuje auditorne vještine što je u konačnici izuzetno važno za profesionalni život etnomuzikologa. Etnomuzikologinje Kisliuk i Groos pišu da smo (kao etnomuzikolozi) naučili i da još uvijek nastavljamo učiti kako se neki određeni glazbeni stil preoblikuje izvođenjem i kako postaje naš vlastiti te smatraju da stil u konačnici mora postati "naš" na način da se potvrdi stvaranjem "nove grane tradicije" koja nas definira ne samo glazbeno nego i društveno. Ovo nas dovodi do postavljanja esencijalnih pitanja o tome kako se odvijaju ovi procesi i što je to uistinu bit tradicije (*"it" of the "tradition"*) (Kisliuk i Gross 2004:249). Jednom kada je Kisliuk počela podučavati glazbu BaAka, otkrila je da se i ta "tradicija" mora izmisliti tj. dotjerati u određenom smislu, kako bi postala pogodna za podučavanje (*ibid.*).

Kako bih odgovorila na pitanje koje su to specifične mogućnosti koje nudi izvedba, proširujući pitanje i na sam proces učenja, ponudit ću vlastiti koncept "trofaznog modela učenja", vječno prisutnog modela u procesu učenja druge glazbe, nevezanog samo za etnomuzikologiju. Model je univerzalan jer obuhvaća našu osnovnu prirodu postojanja kao fizičko-kognitivno-duhovnih bića. Prolaskom kroz tri faze različitih stadija učenja i stvaranja glazbe moguće je pobliže objasniti ono što Kisliuk i Gross nazivaju "stvaranje nove grane tradicije" tj. mikrotradicije (*ibid*.:260), a na primjeru *Ansambla gamelana Jaman Suara*. Kako bih potkrijepila i potvrdila vlastita opažanja, priložit ću isječke iz razgovora s članovima ansambla, koji će poslužiti ne samo kao citati, već kao dijaloške potvrde svega onog što nas je, kao zapadno obrazovane glazbenike, oblikovalo kroz učenje putem aktivnog muziciranja.

Tjelesno iskustvo

Fizički kontakt, kao prvi kontakt, izaziva nove osjećaje za svako tijelo – pobuđuje doživljaj osjetilnih kvaliteta. Prednost utjelovljenog iskustva i doživljaja iz prve ruke može ubrzati i olakšati razumijevanje makro- i mikrotradicija. Kisliuk i Gross pišu da čovjek učeći plesati i pjevati na nove načine postaje vitalno svjestan pitanja sebe i drugih, te prostornosti ("ovdje" i "tamo"), izazivajući pitanje otuđivanja/udaljavanja (*distancing*) koje se javlja u obliku apstrakcije kod bestjelesnog načina učenja na visokoobrazovnim ustanovama (*ibid*.:250). O čemu se zapravo radi? O promijeni ekspresivnog modaliteta tj. načina izražavanja.

Hood je naveo da je najteža uvjetovana predrasuda koju je moguće prevladati izvedbom, među zapadnim glazbenicima, osjećaj savršenog tona te da ova vrsta "treninga" izoštrava slušnu percepciju, razvija tonsko pamćenje i oslobađa zapadnog glazbenika od ovisnosti o onom vidljivom (notaciji i dirigentu) (Hood 1960:56), dok je kruna postignuća proučavanja druge glazbe umijeće u umjetnosti improvizacije, što je moguće ostvariti tek nakon što učenik postane stručan u tehničkim (fizičkim) zahtjevima umjetnosti kako bi slobodno mogao pratiti glazbene prinose vlastite mašte (*ibid*.:58). Naravno, nije potrebno previše naglašavati da tome prethodi znanje o osnovama stila. Hood tvrdi da se to sve može svjesno naučiti, ali se umjetnički može pretočiti u praksu tek kad je cjelokupna tradicija usvojena, što prema njemu znači razumijevanje i uvid ne samo u glazbu i srodne umjetnosti, već i u jezik, religiju, običaje, povijest tj. cjelokupni identitet društva kojem je glazba samo jedan (vrlo važan) dio (*ibid*.). No je li to uistinu uvijek tako kako je Hood tvrdio? Trebamo li poznavati cjelokupni identitet društva kako bismo savladali glazbeni stil? Kroz vlastito

iskustvo i razgovor s članovima ansambla ispostavilo se da je najveći izazov (kod većine) ipak motoričke prirode, što se isključivo odnosi na studente etnomuzikologije jer studenti udaraljki nisu s time imali problema:

> Najveći izazov bio mi je možda motorički dio: ovladavanje palicama i *hendlanje* različitih pozicija. (..) Trebala sam se priviknuti na to da zvuk ide kroz gamelan, zatim kroz palicu, pa moju ruku, i glavu (naravno mislim kao reverzibilan, izmjeničan proces), i još uz sve to trebalo je paziti što drugi rade (a oni su iznutra, vjerujem, prolazili nešto slično)! (Francesca Paleka)

> Iako sam imala od prije nekog iskustva u sviranju udaraljki, ono na čemu želim više raditi i što mi predstavlja najveći izazov je udaraljkaška tehnika. Prvenstveno ovdje mislim na opuštenost ruku prilikom sviranja, a onda preciznost u artikulaciji i izražavanju dinamičkih promjena. To je usko vezano i s raznolikosti instrumenata unutar gamelana, gdje bih htjela više "osjetiti" posebnost svakog instrumenta pod prstima. (Sara Blažev)

> Najveći šok je bio štim. Sve u početku zvuči falš, i problem je kasnije kada ti je melodija u uhu, ali ne možeš si otpjevat jer se previše držiš svojeg štima. (…) Najveći izazov je bio drugačiji osjećaj dobe. To je još uvijek za mene šok. Jednostavno je teško zamisliti da početak nije okosnica, već kraj, i to razmišljanje unaprijed je vrlo teško za nas koji smo naviknuti da mislimo zapravo retrogradno. Isto, držati točan tempo i dobu je užasno teško kroz tako duge skladbe. (Klara Kosić)

Ispostavilo se da je nekima najveći prvobitni šok bila upravo ugodba, ali da je tjelesna interakcija s instrumentima bila najveći izazov koji se trebao u početku savladati. Ovo možda nije odgovor koji bi se očekivao s obzirom da je u pitanju držanje "samo" jedne palice ili u slučaju *bonanga* dvije. Na prvu se taj zadatak čini jednostavnim – jedna palica, jedna metalna pločica za udariti – ali s upoznavanjem finesa stila, stvari se počinju komplicirati. To je ono zbog čega je toliko teško ostvariti stil – ne samo da nedostaje kontekst izvedbe, već se istovremeno događa prava intrinzična revolucija unutar svakog pojedinca koja pokreće nove misaone procese. Ti su misaoni procesi naglašeno okrenuti na samopropitivanje: "radim li to dobro?", "drugi su bolji", "kako da ovo uspijem savladati?", "svi me slušaju", "kako da opustim tijelo?" i sl. Potrebno je vrijeme da se nadiđe borba s fizičkim tijelom i njegovim ograničenostima kako bi ostali aspekti usvajanja glazbe koji počivaju na konceptualnom i estetskom iskustvu glazbe mogli uopće uslijediti. Isto se odnosi i na zapadno obrazovanje – klasična metoda analize uvijek je reflektirala preferencije studenata koje su bile povezane s fizičkim iskustvom. Kada je došlo pitanje odabira pojedinih skladbi za analizu, svatko se priklanjao odabiru onih skladbi koje su uključivale instrumente koje je student muzikologije

prethodno svirao u osnovnoj ili srednjoj glazbenoj školi. Tako bi oni koji su svirali klavir najprije uzimali klavirska djela za analizu; drugim riječima, iskustvo tjelesne povezanosti s instrumentom postalo je uporišna točka za dublje razumijevanje izvođenja i u konačnici razumijevanja određenog stila ili razdoblja. Isto se može preslikati i na gamelan.

Konceptualno iskustvo

Tjelesno iskustvo postupno oslobađa prostor za razvijanje konceptualnog iskustva glazbe. Zbog prvobitne "prezaposlenosti" vlastitim tijelima i prvobitnih kulturno-glazbenih šokova, kognitivni su procesi još uvijek na *stand by* postavkama. Odvajanjem od sigurnosnih zona ega, fokus se polagano premješta prema van tj. ostalim članovima ansambla, pokušaju shvaćanja i provedbe značajki stila te pronalasku vlastitog, grupnog stila i identiteta. Utjelovljeno nas iskustvo tjera da preispitamo podučavanje, učenje i izvođenje javanske glazbe te da se pitamo što ta glazba unutar sebe podrazumijeva (što se ne bismo zapitali da smo o toj glazbi učili na netjelesan, apstraktan način)? Prvi se problem nalazi u prevođenju glazbene teorije i poimanju koncepta vremena kao najvećeg kognitivnog izazova, što je zauzelo istaknuto mjesto unutar promišljanja i pokušaja shvaćanja teorije i "vremenitosti":

> Naravno da su neke glazbene pojave bile nemoguće za objasniti zapadnoglazbenom teorijom, npr. pojam "širenja, rastezanja glazbenog vremena" tijekom izmijene prve i druge *irame*, ne samo zbog glazbene teorije već i opće teorije zapadnjačkog vremena koja se često shvaća apsolutnom vrijednosti. U tom je smislu gamelan širio i druga, svjetonazorska i metafizička shvaćanja. (Ena Hadžiomerović)

> Materijal izgleda lako izvediv jer se stalno ponavlja, ali zbog toga svaki svirač mora biti svjestan gdje je cijelo vrijeme tijekom sviranja. Meni je taj koncept zapravo jako lijep – uživanje u sadašnjosti svirajući nešto što bi moglo biti beskrajno. (Luis Camacho Montealegre)

Zašto je nama toliko teško shvatiti da drugi glazbeni sistem ima mogućnost rastezanja (glazbenog) vremena i kako je uopće moguće premostiti taj konceptualni jaz? Kako Javanci to objašnjavaju? Poimanje vremena tijesno je povezano s činjenicom da se različitim iskustvom ostvaruje *promjena*. Vremenitost ne označava stvarnost jedne ili druge kulture, već je ona privid ili iluzija koja se jedino može očitovati u promjeni, što u slučaju ansambla znači *iskustvena promjena percepcije* vremena. To potvrđuje da je vrijeme proizvod našeg shvaćanja svijeta te da izvedba druge glazba ima specifičnu mogućnost redefiniranja, pa i tako značajnih pojmova i koncepata poput vremena. Koncept "širenja, rastezanja glazbenog

vremena" – ili stručnim pojmovnikom iz opće teorije relativnosti, dilatacije vremena – odnosi se na izvođenje istog glazbenog materijala kroz duži vremenski period (kontinuirano dulje razdoblje) što daje osjećaj da se i samo vrijeme otegnulo; drugim riječima, poimanje vremena povezano je s referentnom točkom gledišta. Dakle, jedan te isti koncept ne doživljava se u različitim glazbeno-društvenim sistemima na jednak način. Zašto u nekim sistemima vrijeme ima mogućnost "sporijeg" protoka teorijski nije jednostavno definirati:

> To je pojam koji je teško definirati. Odnosi se na tempo i ritam u glazbi za gamelan. Kako je rekao Martopangrawit[24] (str. 9 *Source Readings*): "Irama je relativna širina *gatre*." Postoji 5 *irama*, a relativna širina *gatre* u svakoj od njih može se izmjeriti prema broju udarca na *saron panerusu* naspram jednog udarca *balungana*: (...) Martopangrawit također nudi sljedeći dijagram koji prikazuje proširenje uključeno u promjenu *irame*[25] (Hilder 1992:1–2):
>
> *irama lancaran* 6532
>
> *irama tanggung* .6.5.3.2
>
> *irama dadi* …6…5…3…2
>
> *irama wilet* …….6…….5…….3…….2
>
> *irama rangkep* ……6……5……3……2

Točke predstavljaju "pauze", gledano iz zapadnjačke perspektive, dok brojevi označavaju tonove koji se sviraju. Na mjestu tih "pauza" tj. na mjestima proširenja glazbenog vremena izvodi se sve opširnija elaboracija instrumenata iz grupe *panerusan*. Gledajući ovaj zapis jasno je zašto je zapadnjačkom umu teško shvatiti promjenu *irame* i koncept vremena. U našoj kulturi, prateći naš koncept vremena, taj isti zapis logički bi izgledao ovako:

> *irama lancaran* 6532
>
> *irama tanggung* 6.5.3.2.
>
> *irama dadi* 6…5…3…2…

[24] R.L. Martopangrawit bio je izuzetno važan i vrlo cijenjen učitelj, glazbenik, teoretičar i skladatelj iz Surakarte, Središnja Java, Indonezija. Smatran jednim od najizvrsnijih tradicionalnih glazbenika, bio je poznat i po brojnim inventivnim skladbama, brojeći više od 100 djela u različitim stilovima. Kao teoretičar bio je plodan i utjecajan, napisavši više od 18 knjiga o teoriji glazbe za srednjojavanski gamelan. Bio je aktivan u očuvanju i razvoju mnogih klasičnih glazbenih i plesnih oblika, posebno onih povezanih s palačom (Kraton) Surakarta.

[25] "This is term which is difficult to define. It relates to tempo and rythm in gamelan music. As Martopangrawit put it (p. 9 *Source Readings*): "Irama is the relative width of gatra." There are 5 irama, and the relative width of the gatra in each can be measured according to the number of strokes on the saron panerus to one beat of the balungan: (…) Martopangrawit also offers the following diagram to show the expansion involved in changing irama: (…)"

irama wilet 6…….5…….3…….2……. (itd.)

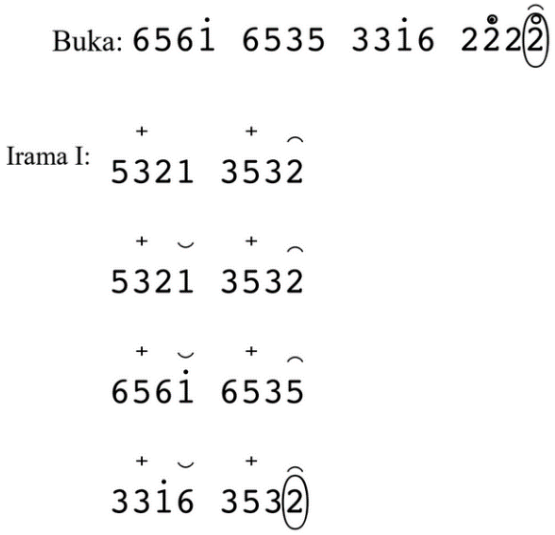
Ono što ansamblu preostaje jest interpretacija. Interpretacija kao misaoni postupak tumačenja, objašnjenja i shvaćanja izlaže i utvrđuje *smisao* neke pojave koju proučavamo. Upravo je to cilj svakog ansambla – utvrditi smisao – a temeljni se način otkrivanja smisla postiže već spomenutom iskustvenom promjenom percepcije:

> Ono što je kasnije bio najveći izazov je razumijevanje koncepcije tog glazbenog sustava, odnosno glazbenog vremena. To je nešto što još uvijek nisam u potpunosti osvijestila, a nadam se da ću s vježbom uskoro. Kao i s učenjem jezika, treba se osloboditi "okova" baze koju uspoređuješ s onim što ti je nepoznato. U slučaju jezika ti si na konju kad ti više nije potreban prijevod svake riječi na hrvatski u glavi, a ovdje kad ti ne treba "prijevod" na parametre umjetničke glazbe zapadnog svijeta. (Sara Blažev)

> Svakako je utjecalo [zapadno glazbeno obrazovanje], ali moram priznati da nisam siguran je li uvijek taj utjecaj bio dobar. Sjećam se nekoliko puta na probama kad sam htio mentalno "prevesti" gamelanski sistem čitanja u klasični [zapadni] sistem čitanja, koliko je to bilo nekorisno i besmisleno. No, kad shvatiš sistem i jednostavno se počneš prilagođavati, sve postaje jasno. Svjestan sam da su moje udaraljkaške vještine velika prednost u pogledu puno stvari (tehnika s palicama, osjećaj za ritam), ali te vještine ne znače ništa ako se ne mijenja pristup. (Luis Camacho Montealegre)

Kako bih bolje objasnila koncept *irame*, opisat ću društveno ("ovdje" i "tamo") poimanje posta. Ramazan je islamski sveti mjesec u kojem se posti 30 dana, a jedan od najvažnijih događaja unutar posta jest *Buka puasa* (u prijevodu "otvaranje posta") tj. večernji obrok kojim muslimani završavaju svoj svakodnevni ramazan pri zalasku sunca. Njihovo poimanje posta je dijametralno suprotno od našeg. Naše poimanje posta označuje da se pri završetku posta počinje jesti, dok Indonežani to shvaćaju obrnuto – počinje se jesti otvaranjem posta. Nikada se ništa ne zatvara, nego se uvijek otvara prostor za nešto novo, u ovom slučaju jelo. Kada oni kažu da se post otvara, to znači da se otvara *prema* nečemu, prema okupljanju, pomaganju, druženju, dijeljenju hrane, prema nečemu "dalje". U našoj bi kulturi otvaranje posta zapravo značilo zatvaranje – prestaje se jesti. Indonežanima je referentna točka cilj, a ne početna pozicija ili neka točka (npr. prvi takt u zapadnoj glazbi). Taj svjetonazor prenio se i na glazbu za gamelan koja je uvijek anticipatorna, a ostvaruje se kroz kontinuum otvaranja prostora za nešto drugo, kretanja prema negdje. *Buka* u prijevodu znači otvaranje. Pojam se odnosi i na uvod koji se svira na početku svake skladbe, a označuje otvarajuću frazu ili predstavljanje *gendhinga* (generički pojam za bilo koju kompoziciju za gamelan). Svira se kao solo sa

priključenjem *kendhanga* na kraju sola koji određuje tempo priključenja ostalih instrumenata na "pravi" početak skladbe koji započinje u prvoj *irami*:



Slika 2. *Ladrang Larasati*[26]

Svi se ostali instrumenti uključuju na zadnju ("zaokruženu") notu *buke* koja zapravo označava početak, a ne kraj. Zato se sve elaborirajuće dionice dogode *prije* nego što se dogodi sam teški dio udarca (*balungana*); drugim riječima, gamelan ima anticipatornu logiku koja se iz društvenog oblika razmišljanja prevela i na glazbeni jezik. Ovaj način razmišljanja predstavljao je veliki "kamen spoticanja" u samom procesu učenja kod članova ansambla:

> Očekivao sam da taj [prvobitni glazbeni] šok bude izazvan zvukom instrumenata (npr. različita intonacija), ali moram spomenuti da je brojanje bio najveći šok za mene. Meni je fascinantno kako se u našoj kulturi ritam prati od prve dobe dok je njima najbitniji ton za određivanje ritma na kraju fraze. (Luis Camacho Montealegre)

Ne kreće se *od* nekuda nego se ide *prema* nekamo. To je glavna razlika u poimanju vremena. *Buka* (*puasa*) ne znači da je nešto trajalo kako bi se završilo (post ili uvodna fraza), nego da je trajalo kako bi počelo – vrata se otvaraju, a ne zatvaraju. Javanci promjenu *irame* također tumače kao rastezanje i skupljanje vremena:

> Profesor je širio ruke [u Indineziji], kao da ima neku rastezljivu traku u ruci. Stisnuta je na 50 cm, ali kada ju raširiš na 100 cm i dalje je to ista traka, i dalje je to isti udarac, samo što sad u njemu ima više prostora za pododjele. Znaš šta nam je Radjaban rekao kad nas je slušao na probi

[26] Grupacija od četiri broja označuje jedan *gatra* (analogno taktu), "zaokružena" brojka označuje udarac velikog gonga; točkice iznad brojeva označuju da se taj ton svira za "oktavu" više, tj. u gornjem registru; plus označava udarac *khetuka*, dok lukovi označuju sviranje *kempula* i *siyema* (manjih gongova). Ovaj zapis predstavlja osnovan zapis (*balungan* ili "kostur") dok druge dionice za elaborirajuće instrumente nisu nikada zapisane (npr. za *bonange*).

> prošle godine? Rekao mi je: "ma sve je to super, vaše nove kompozicije, sve je to okej, ali sve je u prvoj *irami*! Meni sad to zvuči ko da se nešto tek treba dogoditi, a vi završite s kompozicijom." Meni je sad to već ušlo u uho i recimo kad slušam neku kompoziciju, ako shvatim da je u prvoj *irami*, onda znam da je to nešto "privremeno" što će me tek odvesti dalje. Gledaju li oni to kao nešto privremeno? Nisam nikada razgovarala s njima o tome. Nama bi to bilo kao da iz 4/4 mjere pređemo u 4/2 mjeru. Mislim da bismo mi to tako gledali, a možda čak i notirali. Na primjer, Lou Harrison je tu dosljedan. Kada mi prijeđemo u drugu *iramu* [unutar njegove skladbe] tek se tada počne "događati" glazba. (Julija Novosel)

U javanskoj se glazbi stvari tek počinju događati u drugoj *irami* tj. prelaskom iz prve u drugu *iramu*, a općenito se mijenjanjem *irame* tek počinju događati bitne stvari u glazbi – tada će se pojaviti pjevači, tada će *gender* imati kompliciraniju elaboraciju, *rebab* će postati glavna melodijska dionica i sl. Prebacivanje u sljedeću *iramu* označuje trenutak kada kreće ono centralno, moglo bi se reći, po hijerarhiji "bitnije" za samu kompoziciju.

Za zapadni dio svijeta postoji samo jedno (apsolutno) vrijeme te se zbog toga tako odnosimo prema stvaranju – stvaramo u jednom vremenu. Ono što biramo jest na koliko ćemo dijelova podijeliti skladbu i kako ćemo ju brzo izvoditi. Zapadnom umu prva *irama* služi kao alat za memoriranje glazbene strukture ili kao uporišna točka za sve ono što će slijediti u drugim *iramama*. Ansambl je nesvjesno stvarao svoje skladbe prema zapadnjačkim konceptualnim okvirima potvrđujući odnos s vlastitom kulturom, a ne onom drugom. Kada gamelan prati ples prva *irama* služi samo kako bi plesači izašli na pozornicu, a tek kada se ona promijeni, plesačice kreću sa konkretnim plesnim točkama. Ista se stvar odnosi i na tonske sustave *slendro* i *pelog*. Oni se na Javi ne promatraju odvojeno, već su "lice i naličje iste kovanice". Ako je gamelan rađen dvostruko, što je najčešće slučaj, znači da sadrži dupli broj instrumenata u obje ugodbe te da oni tada nisu odvojivi, iako fizički jesu. Također, kada je riječ o nekim duljim izvedbama (npr. gamelan prati *wayang kulit* kroz cijelu noć) tada postoji redoslijed po kojima se nižu *patheti* u *slendru* i *pelogu* i koji je teško razumjeti jer oni čine isprepletenu cjelinu. Ponovno, naše gledište nalaže da su to dva *odvojena* tonska sistema, što oni zapravo, u javanskom poimanju ugodbe, nisu:

> Isto tako Radjaban je rekao: "ali molim te uključi *slendro* i upotpuni taj gamelan!" (Julija Novosel)

U početku, ansambl je svirao samo na *pelogu*, što je također utjecalo na poimanje tonskih sustava kao nečeg po prirodi odvojivog. Oni gamelani koji su rađeni samo u *pelogu* ili *slendru* rađeni su u određene svrhe (npr. crkveni gamelan je isključivo u *pelogu*). Ne može se stvarati

iz puke zabave jer se tada događa da su skladbe od početka do kraja skladane u prvoj *irami* ili se desi da *irama* kao koncept uopće ne postoji, što se kod našeg ansambla odrazilo na skladbi *The Gong Suite* u kojoj nema koncepta *irame*, dok se u skladbi *Jedna mala ružica* pojavljuje u drugom dijelu.

Estetsko-idejni izazovi: uhvatiti neuhvatljivo

Kada dolazimo do poimanja estetike zaplićemo se u svakojake probleme. Problemi se ne odnose samo na pokušaj razumijevanja tuđe estetike, što dolazi kao treća faza učenja druge glazbe, već i na prenošenje zapadnih estetskih konvencija na samu izvedbu. Kisliuk i Gross progovaraju o pojmu "estetike zanemarivanja" (*aesthetic of disregard*), a pojam se odnosi na zapadno poimanje estetike izvedbe. Estetika zanemarivanja opisuje zapadni odnos prema ignoriranju prirodnih varijabli koje su prisutne tijekom svake izvedbe; estetika zanemarivanja negira bivanje u trenutku, a kontekst se izvedbe pokušava sakriti (Kisliuk i Gross 2004:252). Visoko obrazovani glazbenici kroz svoj su život trenirani za nadvladavanje i pobjeđivanje svih mogućih kontekstualnih varijabli (vlastitih osjećaja, akustike prostora, publike itd.) kako bi mogli odsvirati svoj repertoar što je moguće bolje, na taj način zatomljujući realnost trenutka u kojem se nalaze. Autorice naglašavaju kako "biti u trenutku" nije jedini preduvjet za ostvarenje smislene izvedbe. Kako bismo to postigli moramo postati hipersvjesni radikalnih rekontekstualizacija uključenih u predstavljanje bilo koje glazbe, a uspješni izvođači bilo koje glazbe uvijek su svjesni teatralnosti i stalnih promjena koje se događaju u trenutku izvedbe (*ibid.*). Zbog te estetike koja je izrazito naglašena u zapadnoj klasičnoj izvedbi, pitanja rekontekstualizacije često naprosto nestanu iz estetske svijesti izvođača. Opasnost za ansamble glazbi svijeta nalazi se u tome da se na isti način počinju odnositi prema svojim izvedbama, tj. da prenose model estetike zanemarivanja na tradicijsku glazbu. Autorice pišu da su ansambli posvećeni glazbama svijeta u Americi usvojili estetiku zanemarivanja i da ju prakticiraju, vjerojatno iz želje za strogim poštivanjem tradicije što čini paradoks (*ibid.*). Zbog toga, ansambli glazbi svijeta trebali bi postati ključno mjesto preispitivanja estetike zanemarivanja jer sa sobom nose odgovornost interpretacije drugoga. S ovom problematikom susreli su se i članovi ansambla:

> Nebrojeno puta sam čula ansamble, orkestre, sastave u kojima neki individualci prednjače u kvaliteti glazbene izvedbe, no izvedba im je vrlo beživotna i bez inspiracije jer se osjeti da nešto nedostaje. Za mene je sviranje u ansamblu poticaj i inspiracija, a ne obaveza koju ću izvršiti reda radi. Cijelo djetinjstvo me krutost glazbenog obrazovanja odbijala od glazbene izvedbe u

> cijelosti, nisam iskreno osjećala solističke nastupe koji su bili tada nužni. U ansamblu se osjećam kao doma gdje sviram s guštom. (Sara Blažev)

Zapadno glazbeno obrazovanje ostavilo je trag "krutosti" koji se često manifestirao kroz sve tri spomenute faze učenja i to kod svih članova ansambla. Borba nije postojala samo na razini upoznavanja drugog, stila i estetike, već i na razini raskidanja odnosa sa starim obrascima "krutosti" zapadnog glazbenog obrazovanja. Zanemarivanjem konteksta, kako pišu Kisliuk i Gross, istovremeno zanemarujemo tko smo i gdje smo te što zapravo želimo estetski i politički ostvariti, što je ionako eksperimentalno kada govorimo o ansamblima glazbi svijeta (*ibid.*). Ovakav tip izvedbe van konteksta prezentira prividno neproblematično predstavljanje drugog u krutim, muzejskim vrstama prikaza koji na ironičan i tragičan način gube svoj smisao koji bi se inače trebao ostvariti kroz interkulturalno učenje, kreativno samoostvarenje i zabavu; iz tog su razloga izvođači i publika zarobljeni unutar "društveno-estetskog konteksta" u kojem ne mogu biti u potpunosti ono što jesu, ali ne mogu biti ni oni "Drugi" (*ibid.*). Iako je ansambl *Jaman Suara* aktivan dvije godine još uvijek se ne može reći da je ušao u sferu učenja i razumijevanja estetike. Za to je potrebno još vremena, ali i dublje poznavanje konteksta kulture u kojoj se ta glazba izvodi:

> Možda mi kao etnomuzikolozi shvaćamo neku širu, opću, površnu definiciju te "estetike", no mislim da tu trebamo jednostavno i laički govoriti o doživljavanju i proživljavanju javanske glazbe. (…) Sviranje u gamelanu, ekstenzivno čitanje relevantne literature, komunikacija s Indonežanima, posjet Indoneziji, učenje bahase, isprobavanje indonezijske kuhinje…to sve naravno pomaže u učenju o kulturi. Može li se išta od toga zvati potrebnim, kao nekakav popis zadataka koji se trebaju ispuniti da se ostvari razumijevanje? Također, možemo li mi kao pripadnici druge kulture stvarno razumjeti tu estetiku? Možda ne možemo onkraj definicije na papiru…a s druge strane, možda i možemo, ali ne u ispunjavanju pukog *to-do* popisa indonezijske kulture, nego u kulturnoj razmjeni i iskustvu koji nam se nudi prirodnim putem, kojeg želimo iskreno proživjeti i kojeg moramo poštivati. (Sara Blažev)

> Pa mislim da smo tek zagrebli, i to jedva, u estetiku javanske glazbe. Tako da ne, ne razumijem ju. Čak štoviše mislim da manje razumijem nego svi vi u grupi…osobno meni je još uvijek sve strano. Ok, sviramo, ali mislim da bi za razumijevanje estetike bilo važno baš naučiti ne samo svirati, već i kada, kako i gdje se koje forme koriste. Mi to malo ležerno radimo, više usput spominjemo, ali mislim da je taj teoretski dio važan za razumijevanje onoga što sviramo, a uostalom, zanimljiv je. (Klara Kosić)

> Smatram da nakon 2 godine i dalje apsolutno ništa ne razumijem. Mislim da mi fali okruženje i povezanost s drugim ansamblima i razmjena iskustva. Naravno da mi je malo jasnije kroz

> slušanje (na *Spotifyju* ima dosta muzike za gamelan) i sviranje, ali i dalje sam samo zagrebao površinu gamelana. Mislim da bi bilo jednostavnije i dublje da učim gamelan u Americi, Maleziji, ili u… Indoneziji. (Nikola Trputec)

Kao što je spomenuto, Hood je tvrdio da se to sve (improvizacija i estetika) može svjesno naučiti, ali se umjetnički može pretočiti u praksu tek kad je cjelokupna tradicija usvojena. Usvajanje cjelokupne tradicije iz pozicije *Ansambla gamelana Jaman Suara* trenutno je nemoguće, a za takvo što i nema potrebe jer bi to doista u ovoj trenutnoj fazi učenja u kojoj se ansambl još nalazi (konceptualna faza) bilo samo puko izvršavanje "popisa zadataka" koji možda bi, a možda i ne bi rezultirali dostizanju nekog imaginarnog cilja. Ono čemu treba gravitirati i čemu ansambl teži jest prepuštanje sadašnjim iskustvima obogaćenim kulturnim razmjenama unutar Veleposlanstva koja će se s vremenom nadograđivati i potencijalno otvoriti prema trećoj i završnoj fazi učenja – usvajanju estetike. Možda se na prvu čini banalno, ali veliko otkriće koje je obogatilo svakog pojedinca unutar ansambla jest sljedeće: glazba zvuči onako kako ansambl funkcionira kao grupa i kako se *osjeća*. Jedna od najvažnijih specifičnih mogućnosti izvedbe jest pružanje iskustvene promjene percepcije različitih koncepata (poput koncepta vremena) koji utječu na naše stvaranje glazbe i poimanje profinjenih ideja neke kulture koje su upisane u estetske konvencije. Učenje putem aktivnog muziciranja nudi specifičnu mogućnost redefiniranja značajnih koncepata, prakse i poimanja estetike, procesa učenja, identiteta te naših osobnih "glazbenih postavki". Kisliuk i Gross ističu kako ansambli glazbi svijeta mogu ponuditi živopisan i detaljan pregled estetskih i političkih diskursa koji se odvijaju za vrijeme kreativnih rekontekstualizacija (*ibid*.:252) na taj način preispitujući kako se ansambl želi predstaviti i kako želi zvučati. Samim preispitivanjem, ansambl zakoračuje u sferu estetskog na ovaj ili onaj način, dok direktna uključenost u proces glazbenog stvaranja pobuđuje samosvijest o vlastitim ograničenjima. Ansambl ima mogućnost stvaranja "nove grane tradicije" tj. mikrotradicije koja se odnosi na izgradnju identiteta grupe na razmeđi estetskih konvencija na taj način ostvarujući vlastiti stil. Ono što se na kraju ispostavilo kao najbitnije u trenutnom formiranju glazbene svijesti i identiteta grupe jest pronalazak vlastitog smisla kroz interpretaciju:

> Kako sam već gore naveo, muziciranje u trenutnom ansamblu izdiglo me iz pepela. Otvorilo mi je glazbeni ukus prema glazbi koju zasigurno prije ne bi nikada dotaknuo i uživam u tome jer me vodi kroz daljnje istraživanje i razvijanje. Isto tako, pokrenulo me da učim svirati i istraživati više novih instrumenata. A samo konstantno sviranje s ljudima podiže grupnu dinamiku i razvija odnose kroz glazbu i slične vidike. Predivno. (…) Misaoni proces mi je drugačiji čak i kad sviram klasičnu glazbu, čak mi je jednostavnija i jasnija u neku ruku. (Nikola Trputec)

Potrebno je imati otvoreno mišljene za kulture koje su nam strane, jer na početku sve izgleda jako daleko i teško, pa sa vremenom i strpljenjem sve postane razumljivije i jasnije. (Francesco Mazzoleni)

No, vjerujem da je to iskustvo otvorilo moje uši što se tiče tradicijske glazbe – na primjer, sada puno više uživam u hrvatskoj tradicijskoj glazbi nego kad sam prvi put došao u Hrvatsku. (Luis Camacho Montealegre)

3.2. Osobno iskustvo međutnosti

Kroz autoetnografiju, na tragu izvedbene etnografije i kritičkog okvira koje ona nudi, ponudit ću svoja iskustva, emocije i uvide u procese koji su oblikovali moj glazbeni identitet te dubinski promijenili moje viđenje glazbe općenito, istovremeno ukazujući na važnost aktivnog muziciranja tijekom studija etnomuzikologije i nužnost uvođenja novih kolegija na odsjeku. Pisat ću iz vlastitog etnografskog iskustva kao etnomuzikologinja i izvođačica te ću iznijeti ono što sam do sada naučila kroz aktivno muziciranje u ansamblu i provedeno vrijeme s kolegama. Svrha ispisivanja etnografije je *pokazati* (a ne ispričati, odazivajući se na upozorenja Deborah Wong i njezin primjer izvedbene etnografije) na koji se način propituje, (pre)oblikuje i gradi glazbeni identitet, uz to obuhvaćajući probleme koji su prisutni u našoj kulturi generalno i koji sada, u trenutnoj situaciji pandemije, dolazi još više do izražaja. To su problemi otuđivanja (od prirode, drugih i sebe samih), prosuđivanja/osuđivanja različitog i individualizacije. U svrhu vjerodostojnije interpretacije, u etnografiju sam integrirala vlastitu analizu koncerta i repertoara (*Spaces In-Between*), dio provedenih intervjua s članovima ansambla i tekst iz programske knjižice. Neću puno pisati o teoriji ili terminologiji javanske glazbe jer za to već postoje ispisani tekstovi.[27] Za vrijeme studija nailazila sam na vrlo malo radova koji bi opisivali procese učenja/usvajanja glazbe; pretežno su donosili rezultate i interpretacije po dokončanju procesa, te sam iz tog razloga odlučila ispisati svojevrsno svjedočanstvo jedne grupe studenata Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu okupljenih oko druge tradicijske glazbe – javanske tradicijske glazbene umjetnosti, *karawitana*.

Nikada neću zaboraviti razočaranje koje sam osjetila kada sam saznala da se Julija Novosel vraća iz Indonezije te da ćemo promijeniti voditelja ansambla. Godinu dana prije osnutka *Ansambla gamelana Jaman Suara*, nas par etnomuzikologinja svake se subote ujutro okupljalo u indonezijskoj

[27] Npr. Mantle Hoodova knjiga *The Ethnomusicologist* (1971); Roger Vetterov tekst "Formal Aspects of Performance Practice In Central Javanese Gamelan Music" (1977); priručnik za svirače od Joanne Hilder pod nazivom *Central Javanese Gamelon Handbook* (1991); Henry Spillerova knjiga *The Traditional Sounds of Indonesia* (2004)

ambasadi kako bi "učile" svirati javansku tradicijsku glazbu. To su bili moji prvi kontinuirani susreti s gamelanom, a tada, prije 3-4 godine, nisam znala apsolutno ništa o Indoneziji (osim geografskog položaja), njihovoj povijesti i kulturi, a kamoli glazbi. Sve mi je bilo novo, nepoznato i neistraženo. Gotovo nitko do tada izvan akademske zajednice ili (jako rijetkih) srednjih glazbenih škola nije čuo za gamelan. Imala sam osjećaj kao da sam otkrila Ameriku, skriveno blago koje je samo čekalo da bude pronađeno, ne znajući za bogatu povijest gamelana u svijetu etnomuzikologije. Za mene je svako subotnje prijepodne predstavljalo bijeg od stvarnosti, svakodnevnih navika, ustaljenih obrazaca, akademske zajednice i ljudi. Činjenica da smo se fizički nalazili u ambasadi u meni je izazivala osjećaje uzbuđenja i zaštićenosti, kao da sam stvarno otputovala negdje drugdje, znajući da me tamo nitko ne može pronaći jer se nalazimo iza zaključanih, visokih i debelih vrata. Doživljavala sam to kao svojevrsnu "pitomu avanturu" koju sam u početku, moram priznati, nesvjesno doživljavala kroz orijentalističke naočale. Smatrala sam da će moja interakcija s tim instrumentima izraziti *moja* razmišljanja koja su se oduvijek pokušavala odvojiti od *mainstrema* te da je to baš ono što mi je trebalo. Kao da je to bio još jedan sloj boje, i to one najkričavije, kojom sam se mogla premazati u svrhu opisivanja/identificiranja same sebe. Sve što sam tada doživljavala bilo je intenzivno usmjereno na mene samu. Nikada nisam svirala ni jedan tradicijski instrument te je moj glazbeni identitet do tada bio oblikovan i čvrsto zapečaćen zapadnim glazbenim obrazovanjem. Oduvijek su me privlačili zvuci drugih zemalja i kultura te sam imala osjećaj da napokon mogu ostvariti ono čemu sam dugo vremena težila, a nisam znala kako da ostvarim – svirati tradicijski instrument i to onaj iz druge glazbene kulture. Naše upoznavanje s instrumentima i kulturom sastojalo se od bazičnih informacija koje nam je prenosio tadašnji voditelj ansambla koji je završio udaraljke na Muzičkoj akademiji u Sarajevu te je proveo nekoliko godina u Indoneziji učeći gamelan. Smatrala sam da je to i više nego dovoljan autoritet za indonezijsku kulturu te da nema puno (ako uopće) spornih stvari oko toga. Nisam postavljala previše pitanja ili pokušala shvatiti kako Indonežani čuju tu glazbu ili kako razmišljaju o njoj. Isto tako, nisam znala koji stil mi sviramo te da samo na Javi postoji nekoliko različitih stilova sviranja gamelana. Imala sam osjećaj da je glazbeno sve dopušteno jer smo sam zvuk gamelana kontekstualno apstrahirali od izvorne kulture koristeći ga ponajviše za izražavanje vlastite muzikalnosti. Satima smo isprobavali što sve možemo postići sa zvukom, smišljali melodije, obrasce, cijele kompozicije. Osjećala sam se poput malog djeteta koje je dobilo novu igračku s kojom može izmišljati uzbudljive priče. S druge strane, naučila sam da se prema instrumentima trebam ponašati kao prema živom biću koje ima svoje vlastite "poruke", koje se prenose glazbom, što sam do tada kroz zapadno glazbeno obrazovanje samo intuitivno osjećala i što mi je bilo najljepše misaono osvježenje. Do tada su me učili da si *ti* taj koji udahnjuje život instrumentu svojim talentom i vježbanjem, a ne da je proces obrnuti; drugim riječima, smatrala sam da se vrijednosti ostvaruju putem upisivanja vlastitih sposobnosti u glazbeni materijal. Osjetila sam olakšanje. Poanta nije u talentu, već u slušanju, prepuštanju i dopuštanju da glazba priča kroz tebe. Naravno da je potrebno puno vježbe, predanosti i truda, ali po prvi puta nisam osjećala pritisak da moram nešto savladati u nekom vremenskom roku.

Osvijestila sam neki dio sebe koji se grčevito "držao" za okvire i pravila. Većinu života bila sam ocjenjivana za svoje sviranje te sam iz tog razloga razvila različite obrambene mehanizme, a nastup mi je u javnosti (na klaviru) oduvijek bio neka vrsta tereta popraćena velikom tremom. Polako sam počela preispitivati svoje nesigurnosti i sve ono što me do tada sputavalo u sviranju unutar zapadnog glazbenog sustava: trema, natjecateljski duh, naglašena individualnost, borba za prvo mjesto, uspoređivanje, odvajanje/isticanje. Sve navedeno mi je predstavljalo velike izazove s kojima sam se teško nosila. Te sam vrijednosti, opet nesvjesno, prenosila i na gamelan. Htjela sam biti najbolja, istaknuti se, izraziti do tada naučene glazbene sposobnosti, osjećati se kao da vladam glazbenim materijalom, da ga posjedujem jer je to bilo mjerilo "uspješnosti". Ego je diktirao mojim osjećajima i procesima razmišljanja, a da toga nisam bila ni svjesna. Instrumenti koji su me najviše privukli bili su *bonanzi* – najelaborirajući i najizazovniji instrumenti u gamelanu. Mislila sam: "ako njih savladam, savladala sam gamelan!" Naravno, postoje i teži instrumenti za naučiti svirati u gamelanu poput *gendhera* i *rebaba*, ali toga nisam bila svjesna. Probe su se sastojale od komponiranja vlastitih djela i pronalaska našeg zajedničkog izričaja. Nismo svirali puno tradicijskih skladbi, niti ulazili u potankosti stila. Nismo baratale javanskom glazbenom terminologijom pa čak nismo znale ni nazive svih instrumenata. Odnosile smo se prema tome kao zabavi i probe su bile svojevrsna "terapijska grupa" u kojoj smo dijelile svoje osjećaje i događaje od proteklog tjedna, što je znalo trajati po 3 ili 4 sata, ponekad i više. Sve što smo komponirali, oslanjalo se na našu kulturnu baštinu i maštu o tome kako bi mogle zvučati (suvremene) skladbe za te instrumente, preskačući esencijalna, prijeko potrebna znanja za tako nešto. To je kao da netko tko se nikada nije susreo s pravilima harmonije i polifonije želi skladati visokoumjetničku glazbu. Probe su zapravo bile sesije *jamanja* na kojima smo oslobađale kreativnu energiju za koju nismo pronašle prostora unutar akademske zajednice, što nam je svima kronično nedostajalo. Bez prvobitnog poznavanja pravila i vrijednosti druge kulture, mi smo te instrumente koristile u svrhu identifikacije, oslobađanja zadržane kreativnosti, bijega od *mainstrema* i kao mjesto terapijskog prostora. Nismo čak ni slušale puno javanske glazbe van samih proba, što vidim kao veliki propust. Cijenila sam svaki trenutak proveden s kolegicama i sve što smo izmijenile, a naročito sam poštovala voditelja grupe koji kao da je "pao s neba" baš kad sam osjećala da želim uroniti u neko novo glazbeno iskustvo, a pukim slučajem to je bio baš gamelan. Repetitivnost je bila sasvim nova stvar o kojoj sam do tada razmišljala samo kroz kompozicije poznatih zapadnih skladatelja poput Philipa Glassa. Prepuštanje i uranjanje u samo nekoliko obrazaca koji se ponavljaju i to toliko dugo dok sami ne osjetimo da je kraj, bacao me u svojevrsni trans u kojem sam mogla zaboraviti na sve oko sebe. Mislila sam da je to alternativna paralelna stvarnost suprotstavljena "kockastim" pravilima Zapada i da time mogu ostvariti mistično, kontrastno i neopipljivo iskustvo drugoga, te da je to vrhunac osjećaja koje mogu doživjeti kroz tu glazbu, njezina apstrahirana bit. Sama sam na romantizirani način gradila viđenje gamelana, ovisno o vlastitim proživljenim iskustvima, obrazovanju i kulturnoj baštini.

Sada, kada imam mogućnost reflektiranja vlastitih proces učenja druge tradicijske glazbe, uviđam da to nije bilo ispravno pristupanje drugoj tradicijskoj kulturi/glazbi, već je na neki način bilo brzopleto prisvajanje tuđeg u svrhu izražavanja svojeg, bez postavljenih pitanja o etičkim, estetskim ili stilskim vrijednostima. Kao studentica muzikologije, već sam bila upućena u problematiku autentičnosti i prisvajanja, ali do tada nisam imala prilike to osjetiti na vlastitoj koži. Uostalom, mi tada nismo mogli raditi na tradicijskom repertoaru jer nas nije bilo dovoljno u ansamblu da sviramo svih devet instrumenata, što je svakako potrebno kako bi gamelan uopće "zazvučao". Zato nisam ni mogla dobiti viziju jedinstva i cjeline grupe, što mi se kasnije kristaliziralo kada se pojavila Julija. Proba nije samo neka radnja u određeno vrijeme i u određenom prostoru već i cijeli *proces* koji sa sobom nosi puno dobre volje, želje, ljubavi, preispitivanja starih i konstruiranje novih znanja. Zato je izuzetno bitno da taj proces teži istini i razbijanju egocentričnog poimanja svijeta jer kroz taj proces gradimo stavove i mišljenja. Iz tog razloga, odlučila sam da ću se nadalje vodit uputom oca etnografije Jeana Roucha: *nauči radeći*. Svi pročitani tekstovi mogu se na kraju baciti u vodu ako nikada ne testiramo vlastita vjerovanja i stavove u stvarnim situacijama. Često mislimo da nam je nešto jasno i da bi sigurno postupili na "ispravan" način da se s time susretnemo u svakodnevnom životu, ali pitanje je bi li zaista? Najbolji način da upoznamo sami sebe jest kroz ekstremne ili potpuno nove situacije koje se odvijaju daleko od sigurnosti učionice. Da se vratim na prvu rečenicu i zašto sam bila razočarana promjenom voditelja – mislila sam da će tom promjenom nestati kreativno izražavanje koje je do tada bilo u centru naših promišljanja, a koje mi je kronično nedostajalo, što se na kraju ispostavilo kao potpuno kriva pretpostavka.

Pojavom nove voditeljice, Julija Novosel, moje se poimanje gamelana postupno i temeljito promijenilo. Kasnila sam na prvu probu i još povrh toga bila ljuta što nas je toliko u ansamblu i što je sve tako "ozbiljno". Odmah smo krenuli s upoznavanjem teorije, terminologije i pravila. Većinu sam ih znala, ali ih nisam primjenjivala u praksi. Očekivala sam da ću biti na *bonanzima* i da ću ih znati svirati, ali ispostavilo se da u uhu uopće nisam imala javansku glazbu. I dalje sam brojala na zapadnjački način, i dalje sam povremeno bila preglasna u odnosu na druge instrumente i, najgore od svega, i dalje sam mislila da postoji hijerarhija iako sam vrlo dobro znala da su svi podjednako bitni. Ljepota gamelana krije se u tome što su svi instrumenti podjednako važni i svi skupa čine jedan cjeloviti organizam. Ako nema samo jednog od instrumenata, "organizam" gubi svoju vitalnu funkciju, kao da mu je odstranjen neki organ. *Svi* čine integrirano jedinstvo. To je najvažnija pouka koju sam naučila kroz muziciranje u ansamblu. Frustracije i blokade su kroz svaku probu izlazile na vidjelo. Teško mi je bilo stati i priznati samoj sebi da mi treba vremena i da nešto ne mogu od prve i da zapravo nigdje ne piše da ja to *moram* savladati od prve. Mislila sam da je to neuspjeh i da se moja individualnost raspršuje na fragmente ponovnih neuspješnih pokušaja. Znala sam osjećati ljutnju, tugu i nevoljkost. Ti osjećaji su se svakom probom izbijali i čistili iz mojeg glazbenog identiteta koji se počeo puniti novim spoznajama. To je bilo svojevrsno "plakanje" glazbenog identiteta koji se trebao

napola isprazniti kako bi u sebe mogao ponovno primiti. Julija je inzistirala da se rotiramo po svim instrumentima i da savladamo svaki od njih što je bila prijeko potrebna i korisna vježba. Počela sam cijeniti sve instrumente podjednako i uviđati njihovu intrinzičnu ljepotu, dapače, pronašla sam u svakome novi smisao prepoznajući pojedinačnu ulogu i svrhu svakog od njih. Sve sam ove nove spoznaje polako počela primjenjivati i na svakodnevni život. Pomoglo mi je da se odvojim od starih navika, da utišam vlastiti ego, da se povežem još dublje s kolegama i kolegicama i sa samom sobom. Već smo od samog početka bili uigrani tim jer smo se i izvan samih proba svakodnevno i intenzivno družili što se moglo čuti i kroz glazbu koju smo izvodili. Svaka ljudska netrpeljivost ili neslaganje jasno se odražava na glazbu, stoga je izuzetno bitno da su međuljudski odnosi izglađeni kako bi ansambl funkcionirao. Međusobno smo se podržavali i bodrili, prolazili kroz teške trenutke i "loše dane" te polako preslikali ideju gamelana (jedinstvo i cjelina) na nas same. Umjesto moje prvobitne želje da "savladam gradivo", mogu reći da je gradivo savladalo mene. Svi smo postupno prolazili kroz "gamelaniziranje" što je podrazumijevalo proces pražnjenja i ponovnog punjenja. Kroz razgovor s Julijom shvatila sam da moji osjećaji nisu iznimka i da se ona u Indoneziji susretala s bijelcima koji jednostavno nisu dopuštali da im se dogodi proces pražnjenja, već su i dalje vjerovali da je talent jedini preduvjet za sviranje. Izvedba predstavlja i preispituje ove probleme na snažan način. Izvođači u ansamblima glazbi svijeta savršeno mogu prikazati hibridne identitete koji se formiraju na razmeđi kultura, rasa, statusa i konvencija. Ansambl čini drugu kulturu opipljivom i daje "taktilnu" dimenziju diskursu, a studenti podvrgavaju sami sebe kritikama kada nastupaju u javnosti, čime automatski preispituju vlastita stajališta, ali se i zalažu za njih. Mislim da je ovo iskustvo bitno za svakog etnomuzikologa, a što se prije susretne s tom spoznajom, to bolje. Vjerujem da bi ovaj proces pražnjenja i punjenja glazbenog identiteta bio puno intenzivniji da sam gamelan učila u Indoneziji. Ovdje sam o svemu mogla verbalno raspravljati, sto puta ponoviti isto pitanje i sl.; drugim riječima, nisam imala jezičnu barijeru. Kao učenici, bili smo opušteni jer je Julija naša kolegica pa nismo imali autoritativni zid između učitelja-učenika, što je nekada bilo dobro, a nekada je išlo Juliji na štetu jer smo se voljeli previše zabavljati, odmarati ili kasniti na probe. Ipak, sve smo uspjeli navježbati na vrijeme i uvijek smo imali razumijevanja i poštovanja prema voditeljici te smo zajedno rasli kao ansambl. Koliko je Julija utjecala na nas, toliko smo i mi utjecali na nju, u prvom redu kao pedagoga, pružajući joj plodno tlo da izvježba svoja novostečena znanja i vještine. Uloga voditelja nije nimalo lagana, a sa sobom nosi brojne izazove, kao što sam već prethodno istaknula, interpretacije, recepcije, vjerodostojnosti i integriteta. Budući da nitko od nas nije bio na Javi, Julija je imala izazov: riječima prenijeti kulturni kontekst glazbe, istovremeno prenoseći i glazbeno znanje kako bi kao ansambl uopće "zasvirali". Julijina je etnomuzikološka zadaća bila komuniciranje glazbenog i kulturnog znanja kroz korištenje verbalnog objašnjenja i konceptualizacije, a njezin identitet imao je snažan utjecaj na samu vrstu prenesenog znanja i iskustva. Ona ne utjelovljuje Drugog, već služi kao most tj. posrednik druge glazbe. Svoj je status na području javanske glazbe trebala prisvojiti *radom* jer ga nije mogla direktno naslijediti, kao što su to izvorni učitelji, a njezin rad omogućio je naše svladavanje druge glazbene

tradicije. Budući da ne može govoriti za drugoga ili utjeloviti kulturne vrijednosti izvornog učitelja, integritet ansambla je morala uspostaviti na drugačiji način, što prvi voditelj nije uspio zbog spomenutih okolnosti. To je ostvarila kroz vježbanje tradicionalnog repertoara, dok je komponiranje novih skladbi bilo tek nešto sekundarno. Zašto? Zato što na taj način predstavlja svoje *znanje*, dok isključivo širenje repertoara skladanjem, kao što je to bio prvi slučaj, bez oslanjanja na tradiciju, predstavlja polovični "autoritet". Na taj način ostvario se integritet ansambla te se uz to, kao dodatak, repertoar proširio našim skladbama, kristalizirajući grupni identitet.

Isto tako, osvijestila sam svoju ovisnost o notaciji i oslanjanje na osjetilo vida i pisanu riječ te zakinutost ostalih osjetila koja se slabo koriste i razvijaju. Notacija za gamelan je brojčana notacija i uzmemo li u obzir da je ono zapisano nepotpuna informacija, tu je glazbu jako teško shvatiti ako se oslanjamo isključivo na ono što je zapisano na papiru. Notacija iznosi samo osnovnu dionicu za *balungan* ("kostur" gamelana) te nikada ne dolazi sa raspisanim dionicama ostalih instrumenata (poput *bonanga barunga/panerusa* ili *sarona pekinga*) što svatko od nas mora, uz pomoć voditeljice, dešifrirati i ispisati. Učenje nove skladbe započinje tako što Julija zapisuje dionicu *balungana* na ploču. Nakon kratkog objašnjenja detalja vezanih za notaciju i ponavljanja pojedinih odjeljaka, raspisuju se dijelovi za ostale instrumente (*gong*, *kempul* i *kenong*) i u konačnici za elaborirajuće instrumente (*bonang barung* i *bonang panerus*). Tradicionalno, kad bi netko želio naučiti gamelan, morao bi provesti puno vremena slušajući i promatrajući glazbenike. Trebao bi promatrati svaki pojedini tehnički i zvukovni detalj, od toga kako se drže palice do toga kako se rade prijelazi unutar skladbi. Učenje se temelji na pamćenju i oponašanju, a metodom pokušaja i pogrešaka polako se usvaja glazbeni materijal. Uostalom, brojčana notacija nema oznake za ubrzavanje, dinamiku, prijelaze i sl. Vizualna usmjerenost na papir ometa sviranje jer smanjuje osjetljivost na međusobne odnose, smanjuje sposobnost reagiranja na signale koji označuju neke promjene, ograničuje ključnu komunikaciju unutar ansambla. Osobno, još nisam spremna da svaku skladbu izvodim napamet jer se moje učenje od prvog dana oslanjalo na notaciju, što je bio "jednostavniji" način približavanja glazbi s obzirom da smo svi (tadašnji članovi ansambla) bili studenti Muzičke akademije. Nadam se da ću kroz buduću interakciju s novim skladbama početi razvijati i ostala osjetila (sluh, motoriku). Jer kada svi zajedno sjedimo u tako intimnom činu stvaranja glazbe, nema ljepšeg trenutka nego kada nam se susretnu pogledi tijekom izvedbe. Jer ipak sviramo za druge i s drugima, a ne samo za sebe. Oslanjanje na različita osjetila omogućuju odvajanje od koncepata teorije glazbe, omogućujući dubinsku apsorpciju druge kulture, dugoročno pamćenje glazbenog materijala te izbjegavanje prenagljenog pripitomljavanja stilskih značajki. Razlike u načinu podučavanja voditelja čine krucijalnu ulogu u stvaranju percepcije te glazbe, načinu na koji ju čujemo te u konačnici, načinu na koji ju sviramo. Iako se isprva ne čini toliko bitnim, način podučavanja jest ključ koji otvara vrata prema novim spoznajama. Ako se ostave isti (zapadni) načini podučavanja, rezultati će možda (barem zvukovno) biti isti, ali proces dolaska do tih rezultata potpuno drugačiji. U konačnici, ciljevi se ansambla ne

odnose na specifični prijenos znanja o javanskoj izvedbenoj praksi i kulturi, već su fokusirani na *iskustvo* kao nešto što će doprinijeti osjećaju kolektivnog postignuća, ostvarenju grupnog identiteta, studentovoj promjeni percepcije svijeta oko sebe te će utjecati na buduće glazbene i društvene susrete. Prema vlastitom iskustvu mogu reći da izvedba oslobađa kulturna ograničenja koja popuštaju pred naletom osjećaja zajedništva jer ono što je odvojeno kulturom, rasom ili podnebljem, barem privremeno, kroz izvedbu, ostvaruje zajedničke ljudske veze. Na kraju krajeva sama sam osjetila "Drugost" kroz gamelan.

Uspoređujući gamelan i *djembe* bubanj, kojeg sam svirala na radionicama zapadnoafričkih ritmova, mogu reći da je afrička glazba, iz razloga što je prisutnija u našoj sredini i stoga donekle asimilirana, nešto što nam je bliže, ne samo glazbeno, već i geografski, te stoga i prisnije. Glazba se ponajviše oslanja na bubnjanje što tu glazbu čini "demokratskijom" jer nije potrebno puno glazbenog znanja prije pristupanja samom instrumentu, što ga u samom startu čini pristupačnijim. Dok sam s druge strane, svirajući u gamelanu, osjetila "drugačijost" na više razina. Jedan od razloga zašto je to tako jest što je ta kultura toliko udaljena od naše. Unutar same akademije, a pogotovo izvan nje, rijetko tko zna o čemu je riječ te se često mogu čuti komentari poput: "izgleda kao da vi to svirate kako hoćete" ili "kakvi su vam to lonci?" i sl., stavljajući nas u poziciju advokata koji spremno (i refleksno) pokušavaju obraniti ono čime se bave kao da nije samo dovedena u pitanje druga kultura nego i mi sami:

> Od strane studenata malo sam naišla na podcjenjivanje, više znatiželju i neki "a fora, i time se ljudi bave". U okviru neakademske zajednice bilo je puno više "ah, sviranje po loncima". (…) Pojam bimuzikalnosti mi se tu čini ključan, jer zaista drugačije i s više shvaćanja gledaš na "svoje" kada imaš iskustvo drugog (Drugog), mogućnost usporedbe, mogućnost udaljavanja i veće perspektive, šire perspektive. (Ena Hadžiomerović)

Pokušavamo odagnati osjećaj beznačajnosti i orijentalizma: "ne, ne sviramo kako hoćemo, postoji cijeli niz pravila!" Poistovjećujemo se s tom kulturom, ona postaje osobna i "naša", imamo je potrebu objašnjavati i prevoditi što pobuđuje osjećaj odgovornosti, a prevoditeljskim poduhvatima zapravo brusimo vlastita znanja. U takvom "sukobu" možemo naučiti o sebi koliko i o drugima jer moramo pronaći vlastite riječi kojima ćemo opisati neki "drugi" svijet.

Spaces In-Between

U Koncertnoj dvorani „Blagoje Bersa" 27. studenog 2020. godine održao se koncert *Ansambla gamelana Jaman Suara* pod nazivom *Spaces In-Between*. Ovaj je koncert proslavio 50. godišnjicu postojanja Odsjeka za muzikologiju na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu, a tematski se nadovezao na niz predavanja i radionica te međunarodni simpozij

Musicology and Its Future in Time of Crises, održan od 25. do 28. studenog. Neka od glavnih pitanja na koja se pokušalo odgovoriti su: kako se muzikologija pozicionira u svojoj djelatnosti između znanosti, umjetnosti i pedagogije; kakve mogućnosti nudi institucionalizirana muzikologija i koja su njezina ograničenja; koji je njezin odnos prema oblikovanju znanstvenih paradigmi, žanrova pisanja, umjetnosti, pedagoškog rada i drugih znanstvenih disciplina; te kakva je prošlost, sadašnjost i budućnost discipline? Koncert *Spaces In-Between* ponudio je oživljavanje nekih navedenih pitanja koja se, između ostalog, studentima postavljaju i tijekom studija, a koja se uvijek čine nekako daleka i neopipljiva – sve je jasno kada sjedimo i slušamo predavanja, malo manje jasno kada trebamo ta pitanja integrirati u vlastita istraživanja, premještajući ih na konkretne primjere i dajući svoja vlastita rješenja. Adriana Helbig je napisala da izvedba i istraživanje koegzistiraju u kontinuumu te da uspjeh leži upravo u kretanju *između* ta dva prostora (Helbig 2015:245), a naslov koncerta *Prostori međutnosti* ne odnosi se samo na kretanje između same izvedbe i istraživanja, već i između kultura u kojima živimo i koje učimo, rasa, glazbenih tradicija te profesora i studenata, tako otvarajući prostor za razmjenu znanja. Kretanjem kroz različite vrste (među)bivanja, ovaj je koncert važan iz više razloga: daje primjer studentske organiziranosti van samih institucionalnih granica pokazujući entuzijazam i potrebu za ansamblima unutar akademije; ističe generativnu moć glazbe za konstruiranje novih značenja i diskursa; povezuje profesore i studente; djeluje na lokalnoj i međunarodnoj razini; integrira znanja stečena za vrijeme studija; nadovezuje se na trenutne epistemološke krize; propituje (etno)muzikološke kompetencije te poziva na pozitivnu društvenu promjenu kroz progovaranje o dekolonijalnim pristupima. Kako jedna bjelačka skupina, kako sami sebe iz milja nazivamo, "gamelanaca", može pridonijeti dijalogu koji je danas potreban za ublažavanje postojeće krize i pronalasku odgovora na postavljena epistemološka pitanja? Kako je i sama voditeljica istaknula u programskoj knjižici, ovo je samo jedna od stvari koja se odnosi na naš ansambl, ali i na sve ostale ansamble glazbi svijeta jer razgovori o kolonijalnoj prošlosti i sadašnjosti, bijelom imperativu i dekolonijalnim naporima sve više obuhvaćaju različite aspekte našega života:

> Glazba ovdje nije izuzetak i večeras umjesto da se uljuljkamo u osjećaj lažne sigurnosti informirane prakse izvođenja, krećemo drugim putem.[28] (Julija Novosel, programska knjižica)

Istovremeno predstavljajući dvije kulture – našu i onu s kojom se susrećemo – ostvarujemo nove komunikacijske prostore, prostore između. Koncert je započeo standardnim tradicijskim

[28] "Music is no exemption here, and tonight, instead of lulling ourselves into sense of false security of informed performance practice, we take a different path."

repertoarom *Lancaran Bindri* koji je bio popraćen dijelom teksta tradicijske međimurske pjesme *Vuprem oči*,[29] jednim od najpoznatijih međimurskih tekstova. Iako su razlike u glazbenim kulturama očite, spona koja se krije između njih nije. Na Javi je glazba često neodvojiva od poezije, plesa i različitih oblika kazališne umjetnosti poput lutkarskih predstava kazališta sjenki (*wayang kulit*). Priče izvedene u dramatskim oblicima često su preuzete iz drevnih javanskih legendi ili javanskih verzija hinduističkih epova o Mahabharati ili Ramayani, dok se samostalne glazbene izvedbe nazivaju *klenengan* i obično se izvode u kontekstu neke vrste proslave kao popratna glazba. *Lancaran Bindri* spada u *gendhing bonangan*, uvjetno rečeno "najlakši" žanr u *karawitanu* (javanskoj tradicionalnoj glazbenoj umjetnosti) jer u sebi sadrži najjasniju razradu glazbenih elemenata. Prati događaje i može biti potpuno pozadinska glazba ili dio neke izvedbe, što se (žanrovski) uklopilo u praćenje recitiranih stihova. Možda publika može pomisliti da je pjesma *Vuprem oči* odabrana zbog svoje popularnosti, ali ipak nije. Međimurski tradicijski napjevi i javanska tradicionalna glazba imaju nešto zajedničko – pentatoniku. Publika već tijekom prve skladbe može propitati odnos između kultura, pokušavajući odgonetnuti što ih povezuje, uranjajući u vlastitu kulturnu baštinu, istovremeno izazivajući sjećanja dobro poznate melodije koja se ne pjeva, već recitira. Kroz "zajednički nazivnik" tj. pentatoniku, ostvaruje se konstrukcija novog glazbenog izričaja koji ističe zajedničke glazbene značajke kultura. Pronalaskom sličnosti, nosimo poruke izvan same glazbe – odgovor na krizu koja nas je zahvatila, međusobno povezivanje i razumijevanje, brisanje granica subjektivnosti. Nakon skladbe *Lancaran Bindri*, uslijedila je druga pod imenom *Ladrang Larasati*. Ova skladba pripada dvorskom stilu sviranja unutar dvora Kraton Ngayogyakarta Hadiningrat. *Ladrang Larasati* se svira za vrijeme procesija na vjenčanju unutar dvora, točnije palače u Jogjakarti. Za vrijeme procesije glazbenici prolaze između različitih zgrada te palače za što im treba vremena, stoga je skladba dulja. To je samo jedna svrha ove glazbe, što ne znači da se djelo ne može izvoditi van zidina. Ovu skladbu nismo mijenjali ili nadopunjavali, već smo kroz nju pokušali iskazati svoje poznavanje javanskog tradicionalnog repertoara i njegovih zakonitosti poput prelaska iz prve *irame* u drugu *iramu*, a o čemu ovisi stupanj elaboracije instrumenata, što nam je svima bilo izazovno za naučiti tijekom ove dvije godine i u čemu se trenutno osjećamo ugodno jer nam je "sjelo u uho", na taj način potvrđujući svoj odnos prema tradiciji i integritetu ansambla. Nakon predstavljanja tradicijskog komada, uslijedio je "dragulj" večeri, *Double Concerto for Violin, Cello, and Javanese Gamelan* Lou Harrisona, skladan između 1981. i 1982. godine.

[29] *Vuprem oči vu to nebo visoko/tam ja vidim svetle zvezde igraju/či mi bole svetle zvezde igraju/bole moje mlado srce kalajo.*

Spajanje zapadnih instrumenata s gamelanom nije novi koncept, a kamoli zapadnjačka ideja. Koncept počiva na kolonijalnoj prošlosti te se posljedično u Indoneziji može pronaći spoj gamelana i zapadnog orkestra. Gamelan se svira s pratnjom orkestra u kraljevskoj palači Jogjakarta, a repertoar koji se izvodi zove se *gendhing gati* – spoj limene glazbe s oblicima tradicionalnog *karawitana*. S druge strane, *Double Concerto for Violin, Cello, and Javanese Gamelan* na potpuno drugačiji način spaja ova dva glazbena svijeta tj. gamelan i zapadne instrumente. Sastoji se od tri stavka: *Ladrang Epikuros*, *Stampede* i *Gendhing Hephaestus*. *Ladrang Epikuros* i *Gendhing Hephestus*, prvi i posljednji stavak djela, gamelan tretiraju kao orkestralnu pratnju solistima, ali takva je pratnja još uvijek organizirana u tradicionalnim oblicima *ladranga* i *gendhinga* ne zadirući u samu formu i poštujući pravila. Na taj se način solističke dionice uklapaju u tradicijski oblik kompozicije, započinjući i završavajući na klasičan način. U takvoj zaokruženoj formi, drugi stavak, *Stampede*, djeluje kao balans ili protuteža. Kako bi i solistima dao sigurniji izražajni prostor, Harrison je napisao virtuozni drugi stavak oslanjajući se na klasično obrazovanje i koristeći, kako sam navodi, tehnike skladanja koje su koristili Rimski-Korsakov, Olivier Messiaen i dr. U tom stavku iskoristio je samo osam tonova, na taj način razlikujući djelo od tradicionalnog repertoara (u kojem ima najviše 7 tonova), ali još uvijek ograničavajući, kako je on to napisao, "utaborenje" zapadnoga u stavku. Iz gamelana je iskoristio *kendhang*, *bedug* i *gong agent* koji su zadržali svoju tradicionalnu funkciju. O kontekstu ove skladbe i svih ostalih Harrisonovih skladbi pisala je etnomuzikologinja Jody Diamond, voditeljica American Gamelan Institute i ansambla *Mills College Gamelan Ensemble* koji je djelo premijerno izveo 1982. godine. U svom kratkom tekstu napisanom povodom našeg koncerta pod nazivom *The Gamelan Music of Lou Harrison: not "East-West", but "Friends are Best"*, Diamond je progovorila o razlozima zašto je Harrison skladao kako je skladao:

> Reći ću vam zašto je Lou napisao ova djela. Volio je iskustvo sviranja u gamelanu, posebno osjećaj zajedništva u kojem svirači uživaju – svaki putuje jedinstvenim vremensko-zvučnim putom da bi dosegao trenutak kada veliki gong zasvira, kada svi, na trenutak, sviraju istu notu. Lou je želio da njegovi prijatelji dožive jedinstvenu radost zajedničkog sviranja na ovaj način. Ako je prijatelj obučen da svira violinu, klavir ili saksofon, umjesto klasičnog javanskog instrumenta, pa, nema problema, Lou bi napisao melodiju za njihov instrument, tako da i oni mogu postati *jedno* s gamelanom.[30] (Jody Diamond, programska knjižica)

[30] "I will tell you why Lou wrote these pieces. He loved the experience of playing in a gamelan, especially the sense of communal unity enjoyed by the players—each traveling in a unique time-sound-path to reach the moment the great gong plays, when everyone, for that instant, is playing the same note. Lou wanted his friends

Zapadno uho će najvjerojatnije prepoznati violinu i violončelo kao vodeće instrumente koji imaju "glavnu riječ" jer tako funkcionira naša glazba, ali u javanskom zapisu ne postoje solisti – svi instrumenti su podjednako važni u svojem, kako to Diamond naziva, "vremensko-zvučnom putu" – a violina i violončelo uklapaju se u tu priču jedinstva. Harrison nije uključio zapadne instrumente kako bi spajao kulture ili koristio gamelan samo kao zvučnu pratnju, time potvrđujući kolonijalnu prošlost, već mu je želja bila sveobuhvatno i neselektivno dijeljenje vlastite strasti prema glazbi i kulturama, povezujući ih u "međukulturalni buket" u kojem se ni jedno "cvijeće" ne ističe, već zajedno stvara stopljenu masu mirisa. Evo što je Harrison napisao o "spajanju" dviju kultura:

> Zapravo, također sam skladao djelo za zapadnu violu i djelo za zapadni francuski rog s manjim zapadno-javanskim gamelanom *degungom*.[31] Djelo za francuski rog s gamelanom *degungom* naslovljeno je *Main Bersama-sama*, što znači "sviranje zajedno" i izraz je [koji bih mogao koristiti] kada instrument iz druge kulture svira s indonezijskim gamelanom. To je naravno prekrasna ideja…zajedno sviranje…i dio tog duha ušao je u moj sastav Koncerta. (…) U novije vrijeme skladao sam "Koncert za klavir s javanskim gamelanom" i malo sam se zapitao kad sam ga dovršio zašto klavir (iako u potpunosti podešen [na tonove gamelana]) tako često zvuči poput Haydena ili Schuberta. Palo mi je na pamet da kada radiš s javanskim gamelanom uistinu si uključen u klasičnu vrstu umjetnosti. I nisam se stoga toliko iznenadio kad sam shvatio da je prisutnost gamelana izazvala barem neki oblik klasicizma kod klavira.[32] (Lou Harrisonove osobne bilješke o njegovim djelima, iz "The Gamelan Music of Lou Harrison", neobjavljenog rukopisa Jody Diamond)

Harrisona je mučilo pitanje intonacije, što je i nama predstavljalo najveći problem tijekom proba jer su se solisti po prvi puta susreli sa zvukom gamelana i njegovom ugodbom. Najviše smo vremena "potrošili" na pronalazak približno odgovarajuće intonacije koja se mogla odsvirati na violini i violončelu, pokušavajući pronaći najbolje rješenje, što je na kraju urodilo

---

to experience the unique joy of playing together in this way. If a friend happened to be trained in violin, or piano, or saxophone, instead of a classical Javanese instrument, well, no problem, Lou would write a melody for their instrument, so they too could become one with the gamelan."

[31] *Gamelan degung* je zapadno-javanski glazbeni sastav koji koristi podskup modificiranih instrumenata iz gamelana sa specifičnim oblikom *pelog* ljestvice.

[32] "Indeed, I had also composed a work for Western viola and a work for Western French horn with the smaller west-Javanese Gamelan Degung. The work for French horn with Gamelan Degung is titled Main Bersama-sama, which means "playing together" and is the term [I might use] when an instrument from another culture plays with an Indonesian Gamelan. It is of course a wonderful idea. . .playing together. . . .and some of that spirit entered into my composition of the Concerto. (…) More recently I have composed "Concerto for Piano with Javanese Gamelan", and I wondered a little when I had completed it why the piano (although fully tuned to the [pitches of the gamelan]) so frequently sounded like Hayden or Schubert. It dawned on me of course that in working with Javanese Gamelan one is involved in a truly classic kind of art. And so I was not then so surprised to realize that the presence of the Gamelan had invoked at least some form of classicism in the piano."

plodom. Solisti su i tijekom sviranja trebali "popravljati" vlastitu visinu tonova, a to su postigli tako što su intonativno težili "teškim dobama" u *gatru* (obrazac od 4 tona). Harrisonove skladbe postaju spona višestrukih glazbenih identiteta, čineći izvedbu pristupačnijom i jednoj i drugoj kulturi. Rezultat je hibridni izričaj koji djeluje kao bimuzikalno/bikulturalno rješenje što je dokaz da postoje načini na koje se može prevladati kolonijalna prošlost.

Da se vratim na program koncerta, analizirat ću još zadnje tri skladbe koje smo izveli: *Jedna mala ružica*, *The Gong Suite* i *Jaranan*. U aranžmanu pjesme *Jedna mala ružica* voditeljica je kreirala potpuno novi izričaj koji se može usporediti s onim Lou Harrisona:

> Ponekad trenuci nostalgije mogu biti najplodniji. Takva je bila jedna od večeri tijekom mog studiranja u Jogjakarti, kad mi je prvi put palo na pamet da možda postoji nešto zajedničko između doma i Jave. Slušala sam *gendhing* s *pesindhen* (ženskom vokalisticom) kad sam došla na ideju kombiniranja hrvatske tradicionalne pjesme sa zvukom gamelana.[33] (Julija Novosel, programska knjižica)

U aranžmanu, melodija izvorne pjesme prenesena je u *slendro* (ugodba od 6 tonova), a njezin drugi dio iznesen je u *pelogu* (ugodba od 7 tonova) po pravilima klasičnog gamelana. Skladba počinje i završava na tradicionalan način (započinje uvodom ili *bukom* na *bonang barungu* i završava udarcem gonga). Upravo zbog već spomenute poveznice, pentatonike, ovu je međimursku melodiju bilo moguće pronaći unutar gamelanskog štima i njegovih tonova. Solistica Lucija Novosel imala je težak zadatak jer je morala pogoditi intonaciju samo jednog instrumenta – *sarona demunga* – kako bi započela pjevati. U gamelanu ne postoji jedna savršena ugodba u kojoj su svi instrumenti podjednako intonirani. Intonacija gamelana je zapravo skup cjelokupnog zvuka koji nastaje kada svi sviraju. Iz tehničkih razloga pjevačica je trebala izdvojiti zvuk *sarona demunga* kako bi lakše mogla započeti pjevati međimurski napjev. Napjev je ostao nepromijenjen te ga je zvuk gamelana samo "ukrašavao" i popunjavao. Kao što je Harrison iskoristio drugi stavak za isticanje virtuoznosti zapadnjačke kulture, tako je Julija iskoristila središnji (B) dio kako bi istaknula tradicijske značajke gamelana (raspisan u *ladrang* obliku, u drugoj *irami*), time postižući zaokruženu cjelinu u kojoj ni jedna glazbena kultura nije prevladala nad onom drugom ili ju prigušila. Nakon

[33] "Sometimes the moments of nostalgia can be the most fruitful ones. Such was one of the evenings during my studies in Yogyakarta, when it first occurred to me that maybe there is something common between the home and Java. I listened to a gendhing featuring pesindhen (female vocalist) when I got the idea of combining a Croatian traditional song with the sound of gamelan."

središnjeg djela odsviranog u *pelogu*, svi se ponovno okrećemo na *slendro* te solistica pjeva drugu kiticu, završavajući tradicionalno s gongom.

Predzadnja skladba *The Gong Suite* autorska je skladba ansambla koja je nastala povodom Muzičkog Biennala Zagreb 2019. godine. Tada smo se, kao još friški poznavatelji gamelana, pokušali približiti javanskoj glazbi na specifičan način – zamišljanjem da smo tamo. Pokušali smo glazbeno prenijeti nešto što nikada uživo nismo vidjeli ili čuli, već samo preko video/audio zapisa i onoga što nam je Julija ispričala. Zamislili smo proces izrade gonga, "duše gamelana", prema stvarnom procesu izrade gongova na Javi i to kroz tri stavka: I. *Casting the Bronze* (*Lijevanje bronce*), II. *Forging the Gong* (*Kovanje gonga*), III. *Tuning the Gong* (*Ugađanje gonga*). Ovo je jedina skladba na cijelom koncertu u kojoj smo se odmaknuli od tradicionalnog oblika *karawitana*. Svaki je član ansambla podjednako sudjelovao u stvaranju skladbe izražavajući vlastitu viziju zvučnosti instrumenata u gamelanu. Svatko je odabrao instrument koji će svirati kroz sva tri stavka te se u potpunosti posvetio pronalasku tog zvuka. Ipak, kroz imaginaciju nismo izbacili sve aspekte tradicije, već smo neke tehnike sviranja (*imbalan*) zadržali. Razvijajući imaginarnu priču kroz glazbu, pokušali smo na što jasniji način predočiti i približiti, publici, ali i sebi samima, proces nastajanja duše gamelana – gonga.

Zadnja skladba na programu bila je popularna dječja javanska pjesma *Jaranan* koja se tradicionalno izvodi uz pratnju *kuda lumping* plesa što u prijevodu znači "ravni konj". U tom plesu plesači postižu stanje transa jašući na malim konjićima napravljenim od bambusa. U našem aranžmanu, voditeljica je pokušala zadržati ritam plesa u pjevanim dijelovima te se odmaknuti od njega u instrumentalnim dijelovima. Pjevani su dijelovi bili izazovni za savladati jer smo po prvi puta pjevali na bahasi što je bio još jedan korak bliže razumijevanju kulture – način na koji se koristi glas, kako se naglašavaju riječi, kako se izgovaraju određena slova. Naravno, sljedeće bih godine voljela početi, upravo iz navedenog razloga, učiti bahasu i javanski tradicionalni ples kako bih se dodatno mogla približiti samom kulturnom kontekstu stvaranja umjetnosti jer glazba je ipak samo dio cjelokupne slike. Još jedna praksa koja se provlači kroz sviranje gamelana na Zapadu, a koju smo i mi provukli kroz naš koncert, jest mijenjanje mjesta izvođača nakon svake skladbe. Na Javi, glazbenici mogu svirati nekoliko instrumenata, ali ne sviraju sve instrumente koje znaju svirati na jednom koncertu tj. jednoj noći; drugim riječima, ne mijenjaju mjesta ako za to nema potrebe. Mi, kao ansambl, koristeći ovu zapadnu praksu ostvarujemo različita iskustva, rekla bih po brzom postupku, jer nam je još uvijek potrebno puno vježbe. Ukratko, na koncertu *Spaces In-Between* ansambl je pokazao

višestruke mogućnosti dijaloga kultura kroz pronalazak "zajedničkog nazivnika" (*Lancaran Bindri* i *Jedna mala ružica*), prikazom znanja o tradiciji (*Ladrang Larasati* i *Jaranan*), jednakopravnom komunikacijom glazbenih baština (*Double Concerto* i *Jedna mala ružica*) te kreativnim proširenjem (suvremenog) repertoara (*The Gong Suite*).

***

Pitanje "je li ansambl dobra stvar?" bilo je postavljeno puno puta unutar etnomuzikologije kroz drugu polovicu 20-og stoljeća, a odgovor je svakako ispao potvrdan. Ricard D. Trimillos piše da bi se prema potrebama 21. stoljeća ovo pitanje trebalo zamijeniti sljedećim, a to je "za što je ansambl dobar?" (Trimillos 2004:47). Fokus se pravovaljano premješta sa samog postojanja ansambla na pronalazak svrhe ansambla. Ovo pitanje se ne odnosi samo na američku etnomuzikologiju, već i na našu domaću, na *world music* i glazbene industrije, ali i na šira humanistička pitanja koja se tiču multikulturalizma, redefiniranja (glazbenog) identiteta i posljedica globalizacije kao još uvijek "beskonačnog" pitanja koje teško pronalazi čvrste odgovore. Ansambli posvećeni glazbama svijeta još se uvijek smatraju alternativnim načinom učenja glazbe, dok se na Muzičkoj akademiji u Zagrebu aktivno muziciranje uvelo tek 2019./2020. akademske godine pod vodstvom Joška Ćalete. Trimillos smatra da se osnovna pedagoška vrijednost nalazi u prezentaciji i valorizaciji alternativnog sistema i različitih pristupa kreativnosti. Upravo zbog ukorijenjenosti limitiranog i kanonskog sustava unutar akademije potrebno je preispitati što se sve nudi izvan akademskih okvira kako bismo upotpunili odgovor na pitanje koja je *svrha* postojanja tih ansambala (ili svrha našeg ansambla), a ja bih nadodala, i radionica drugih glazbi (npr. zapadnoafričke) na području Zagreba. Ansambl predstavlja individualni *izazov* za osobno kulturno naslijeđe i kidanje starih načina razmišljanja koja su usko vezana za zapadnu kulturu. Članovi ansambla s kojima sam razgovarala imaju gotovo podjednake stavove o tome te primjećuju da su kroz ove dvije godine naučili više o pitanjima interpretacije, identiteta, (bi)muzikalnosti, zapadnog glazbenog obrazovanja i postkolonijalizma nego na akademiji:

> Uglavnom, sama pozitiva i ljubav. Uz povremene kratke spojeve…u svakom slučaju, mislim da me prilično proširilo kao glazbenika, otvorilo me i prema drugim glazbenim novinama i razmišljanjima. Mislim da me prilično OPUSTILO kao KLASIČNO ODGOJENOG glazbenika, i na tome sam veoma zahvalna. (…) Dobrobiti bi bile višestruke: učenje nečeg novog i drugačijeg, dakle izazov intelektu i sposobnosti; upoznavanje i rad s kolegama; širenje europski orijentirane percepcije; ugodno i kvalitetno provedeno vrijeme; za muzikologe,

> PERFORMATIVNOST, koja je svakako u drugom planu na odsjeku, ali izvođenje radi vlastitog užitka, ne radi ocjene ili afirmacije u glazbenim krugovima. (Francesca Paleka)

> Ne želim govoriti u ime svih studentica i studenata etnomuzikologije, ali u mojem slučaju je gamelan i više nego potreban kao izborni kolegij na odsjeku. Ne samo gamelan kao takav, nego i drugi oblici tradicijskog muziciranja koji bi nam omogućili praktično iskustvo glazbe. Znam da zvuči utopijski, no idealno bi bilo kada bi se omogućilo svakom studentu i studentici mogućnost tradicijskog glazbenog iskustva koji njega/nju zanima. (Sara Blažev)

Kao etnograf, imala sam veliku potrebu zabilježiti sadašnji trenutak, priču jedne grupe ljudi, opisati ono što osjećamo i dijelimo. Različiti ansambli mogu ispunjavati različite ciljeve, ovisno o misiji institucije, prirodi studentske populacije i njenom odnosu prema određenoj glazbi. Tek sam sad svjesna, nakon 3 godine, znatnog utjecaja aktivnog muziciranja na moj osobni i intelektualni razvoj. Iskusila sam kontinuirano samomotivirano proučavanje druge glazbe koja mi je otvorila nove uvide u moj glazbeni identitet te me beskrajno obogatila kao ljudsko biće. Moj susret s gamelanom pružio mi je perspektivu o svijetu i njegovoj raznolikosti koju možda nikada ne bih dobila da nisam postala dio *Ansambla gamelana Jaman Suara* tijekom svojih studentskih dana, a pisanje diplomskog rada dodatno me izazvalo da jasno artikuliram *zašto* vjerujem da iskustveno proučavanje međukulturne izvedbe može biti izuzetno vrijedno iskustvo u kontekstu studija. Solís navodi, kako je već navedeno, da postoje dva suprotna pola u pogledu akademske vrijednosti ansambla: 1) kao dodatak znanstvenom istraživanju i 2) kao samostalna, neovisna, estetska i izražajna aktivnost (Solís 2004:25). Smatram da su ove vrijednosti dio naše (akademske) pedagoške misije, a da sljedeće citirane rečenice predstavljaju svrhu postojanja ansambala:

> U konačnici, što je cilj učenja glazbe i plesa? To je kao što sam rekao u onom videu [Gamelan Music of Java, 1983]: biti bolji član društva. To je viši cilj. Stoga me ne impresionira netko tko je vrhunski glazbenik, ali vrlo bezobrazan. To mi ne treba. Radije bih imao dobro ljudsko biće.[34] (Harnish, Solís i Witzleben 2004:65)

Složila bih se s Davidom Harnishom i njegovom tvrdnjom da gamelan ne stvara egoistične superzvijezde, već pronalazi srž kulturnog bivanja u svijetu putem otkrivanja intrinzičnih uvida u procese učenja. To nas iskustvo tjera da preispitamo što poučavanje, učenje i izvođenje glazbe stvarno podrazumijeva; postaje jasno da cilj nije oponašanje već interpretacija. Za mene je iskustvo ansambla bilo ključno odgojno etnomuzikološko sredstvo

[34] "Ultimately, what is the aim of learning music and dance? It's like I said in that video [Gamelan Music of Java, 1983]: to be a better member of the society. That's the higher goal. So I am not terribly impressed by somebody who's a top-notch musician but very rude. I don't need it. I'd rather have good human being."

koje me natjeralo da neprestano radim na sebi i to na profesionalnoj i osobnoj razini. Ne težimo besprijekornoj izvedbi, naši su nastupi isprepleteni nesavršenostima koje više progovaraju o nama samima nego virtuozni zapadni koncerti, a i složila bih se s Michelle Kisliuk i njezinom tvrdnjom: *proces nad proizvodom*! Ansambl također briše granicu između izvedbe i akademskog obrazovanja, pokazujući da se teorija zapravo razumije kroz praksu, dok naša (bi, tri…-)muzikalnost postaje razvijenija i promišljenija. Na moje viđenje kulture utjecali su i zanimljivi događaji unutar indonežanske zajednice, što ne smijem izostaviti, koje sam doživjela u sklopu ambasade što je svakako prednost naše situacije – imamo priliku doživjeti njihov mentalitet iz prve ruke.

Moja zadnja misao je *suosjećanje*…riječ koja znači sveobuhvatnu i neselektivnu strast (*com(passion)*: sa strašću). Dijeleći strast prema glazbi (istočnoj i zapadnoj) stvaramo suosjećanje prema svijetu oko sebe, širimo osjećaj zajedništva potreban za pozitivne društvene promjene te pronalazimo rješenja na krizne situacije. Ova autoetnografija (izvedbena etnografija) moje je svjedočanstvo o "(super)moćima" ansambla, ali i pregled razvoja misli i stečenih znanja koja su se kretala od orijentalističkih stavova do zalaganja za epistemološke promjene unutar etnomuzikologije. Ako iza sebe ne ostavimo ništa, ako ne svjedočimo onome što smo stvorili, ako ne iskoristimo vlastiti potencijal i ne uložimo snage u promjenu, što smo postigli? Nadam se da je ovo samo početak.

4. STUDIJA SLUČAJA RADIONICA ZAPADNOAFRIČKIH RITMOVA

Od jeseni 2019. godine i sama sam postala polaznica radionica zapadnoafričkih ritmova u Zagrebu pod vodstvom Nenada Kovačića. Na radionicu sam krenula iz želje da fizički iskusim učenje još jedne tradicijske glazbe kako bih mogla na vlastitoj koži osjetiti proces aktivnog učenja i učinka koje takav pristup ima na moj glazbeni, ali i profesionalni identitet. Prethodno sam već intenzivnije "zagrebla" u učenje javanske glazbe unutar *Ansambla gamelana Jaman Suara*, ali ono što mi je bilo potrebno za razumijevanje spomenutih procesa jest *usporedba* dviju različitih glazbenih kultura (javanske i zapadnoafričke) i načina njihova podučavanja, a bez obzira na ispisivanje diplomskog rada, prema tome me vukla iskrena želja za aktivnim *tjelesnim* učenjem koje mi je nedostajalo tijekom studija, kako sam već i napomenula. Vjerovala sam da će mi ta usporedba donijeti nove uvide u to na koji se način reformira glazbeni identitet pojedinca. Tada nisam znala gotovo ništa o *djembeu* (osim da je iz Afrike), zagrebačkim učiteljima i povijesti *djembea* u Hrvatskoj. U Zagrebu postoji nekoliko

radionica zapadnoafričkih ritmova s različitim učiteljima. Pregledavajući nekoliko internetskih stranica o radionicama trebala sam donijeti bitnu odluku – kod koga ću učiti? Odluka je, bez puno razmišljanja, bila brzo i jednostavno donesena – želim učiti kod Nenada Kovačića. Kao studentica etnomuzikologije prije nekoliko godina prisustvovala sam intimnoj "tribini" u prostoru Močvare, a tema razgovora bila je glazba Afrike. Osim profesorice Mojce Piškor u razgovoru je sudjelovao i Nenad Kovačić. Prisjećajući se tog događaja, znala sam da se mogu pouzdati u Nenadovo poznavanje ne samo *djembea* kao instrumenta nego i konteksta u kojima se koristi što mi je, gledajući iskustva iz ansambla *Jaman Suara*, bilo izuzetno važno. Nisam samo tražila tko zna svirati *djembe* i zapadnoafričke ritmove, već sam se nadala da ću dobiti uvide onkraj samog tjelesnog iskustva u kontekst izvođenja i glazbenu materiju. Znala sam da se neću moći u ta tri mjeseca, koliko traje radionica, dovoljno opustiti da uđem u konceptualnu fazu učenja, koju sam objasnila u prethodnom poglavlju, ali sam se nadala da ću već samim fizičkim iskustvom rastvoriti neka nova vrata svojem glazbenom identitetu. Nisam bila svjesna ni broja ljudi koji je prošao kroz njegove radionice, ni cijele jedne "mikrokulture" koja se godinama gradila, a kamoli njezinog utjecaja na poprilično veliku zajednicu. Ono što je na kraju najvažnije jest da sam se ipak odlučila postati dijelom te zagrebačke zajednice unutar radionica zapadnoafričkih ritmova te da sam imala priliku upoznati veliki broj ljudi i komunicirati s njima o *djembeu* i načinu na koji im je taj instrument promijenio život, što *djembe* za njih znači, uz to promatrajući njihove međuljudske odnose, dinamiku skupine unutar društveno-glazbenog konteksta radionica i njihovo općenito poimanje glazbe. Sve to bilo je izuzetno korisno iskustvo jer sam se odmaknula od akademskih okvira i svakodnevnih razgovora s etnomuzikolozima te sam imala priliku sagledati stvari iz drugog kuta. Odlascima na radionicu, koja se održavala jednom tjedno, sve sam se više povezivala s ljudima, sve sam više promišljala o samoj glazbi i svojem tijelu, a pogotovo dlanovima koji su me danima nakon radionice znali boljeti. Na opisani način uspjela sam barem nakratko zaviriti u život, kako sam ih ja vidjela, "male Afrike" ili "urbano-svjetskog plemena", zajednicu ljudi koji su ostvarivali vlastiti osobni i glazbeni rast kroz iskustvo zajedništva, kroz pronalazak svojeg malog "plemena" što ću pobliže opisati kroz ostatak poglavlja. Osim toga, bilo mi je izuzetno važno da kroz svoje iskustvo pronađem neki dio sebe koji je do sada ostao neistražen, a sviranje dlanovima po komadu kože na zapadnoafričkom bubnju itekako je zadovoljilo moje istraživačke potrebe. Činjenica da sam ponovno, kroz medij vlastitog tijela, uvidjela slojevitost druge glazbene kulture bila mi je još jedan potvrdni "pečat" da je aktivno muziciranje itekako potrebno uvesti na studij etnomuzikologije, ne samo radi upoznavanja drugih kultura, nego za izoštravanje

profesionalne etnomuzikološke misli. Prikazat ću kratku povijest *djembea* što će poslužiti kao temelj za lakše razumijevanje društveno-glazbene dimenzije koja se upisuje u praksu izvođenja zapadnoafričkih ritmova kroz svakodnevni život u zajednici. Kroz daljnji tekst predstavit ću i povijest radionica zapadnoafričkih ritmova u Zagrebu, s naglaskom na radionice Nenada Kovačića, pokušavajući predstaviti nastanak radionica, njezine voditelje i osnovnu koncepciju, kao i izazove i uspjehe koji su se odrazili kroz djelovanje radionica. Tekst ću oblikovati na temelju podataka prikupljenih vlastitim promatranjem sa sudjelovanjem i razgovorima sa sudionicima. Kako bih radionicu zapadnoafričkih ritmova stavila u širi kontekst *djembe* scene u Hrvatskoj, koristit ću kazivanja sugovornika i transkripcije razgovora svih trenutnih učitelja zapadnoafričkih ritmova u Zagrebu, u čemu ću slijediti događaje koji su uopće doveli do početka podučavanja *djembea* u Hrvatskoj, ali i kako bih donijela što realniju sliku trenutnog stanja *djembe* scene u Zagrebu.

4.1. *Djembe*: kratki pregled povijesti

Djembe bubanj jedna je od najsvestranijih i najrasprostranjenijih udaraljki na planetu. Njegova velika popularnost proizlazi iz njegove "jednostavnosti" i činjenice da usprkos tome može proizvesti širok raspon tonova – bas (niski ton), ton (srednji ton) i *slap* (visoki ton). Bubanj se svira isključivo dlanovima po životinjskoj koži nategnutoj preko drvenog okvira koji se drži među nogama, a može se svirati i stojeći. Tijelo bubnja izrezbareno je u obliku obrnutog pehara i izdubljeno iz jednog komada drveta. Malinke[35] su tradicionalno koristili *lenke* drvo, koje je za njih imalo veliku duhovnu važnost. Iako ne postoji niti jedna zapisana priča o općem podrijetlu *djembea*, etnomuzikolozi smatraju da postoji poveznica s profesionalnim kovačima porijeklom iz Malinke/Susua poznatih kao *numu* (Charry 1996:67). Unatoč povezanosti *djembea* s kovačima (*numu*), ne postoje jasna ograničenja o tome tko smije svirati *djembe*. Ono što je neobično, i što se ističe u literaturi o *djembeu*, jest činjenica da su kovači uopće povezani s muziciranjem. To je neobično iz razloga jer uz njih postoji druga klasa – klasa profesionalnih glazbenika pod nazivom *jeli* (fran. *grioti*). Logična bi pretpostavka bila da su upravo oni svirali *djembe* s obzirom da su profesionalni glazbenici, ali tome nije tako, o čemu piše i Mojca Piškor u svojem magistarskom radu "World music i njegova recepcija u Hrvatskoj uz studij primjera recepcije i percepcije afričkih glazbi u Hrvatskoj":

[35] Malinka/Susu (ljudi iz Malija) su zapadnoafrička etnička skupina koja se prvenstveno nalazi na području južnog Malija, istočne Gvineje i sjevera Obale Bjelokosti.

> Velik broj svirača djembea u tim zemljama i danas su pripadnici obitelji kovača. Premda, čini se, ne postoje restrikcije koje bi pripadnicima drugih društvenih slojeva zabranjivale sviranje ovog glazbala, kao što je to slučaj u primjeru nekih drugih glazbala, pripadnici obitelji profesionalnih glazbenika (*dyeli*) vrlo rijetko sviraju djembe. (Piškor 2005:152)

U svom tekstu "The importance of being *Jali Muso*" Piškor objašnjava kako pojam *jali*/*jali muso*[36] ima nekoliko značenja, te se ne može u potpunosti definirati terminom "glazbenik". Njihove suvremene aktivnosti uglavnom su se svele na glazbu i zabavu, dok je njihov utjecaj u prošlosti bio puno širi. Iz tog razloga, kako navodi Piškor, Charry koristi dva izraza za definiranje *jali*/*jali muso*, a to su "glazbenik" i "usmeni povjesničar" (Charry, prema Piškor 2001:45). Uz ove glazbenike povezuju se tri instrumenta koja se pojavljuju u njihovom profesionalnom glazbenom životu, a to su *kora* (žičani instrument), *balafon* (vrsta drvenog ksilofona) i *ngoni* (vrsta lutnje). Površnim istraživanjem dostupnih informacija o povijesti *djembea* preko Interneta izvukli bi se sasvim krivi podaci – *djembe* se pripisuje isključivo *jelima*, a povrh toga uglavnom se može pronaći kolonijalni izraz njihova imena. Zašto je tomu tako? Socijalni antropolog Rainer Polak objašnjava da je razlog u komercijalizaciji. Do trenutka komercijalizacije njihove profesije u dvadesetom stoljeću, glazbeni žanrovi *jela* opisivali su se kao dvorska, umjetnička ili klasična glazba naroda Malinke, različita od pretežito udaraljkaške glazbe koja se izvodila na plesnim događanjima (Polak 2019:316).

Postoje određena prezimena koja su se povezivala s različitim profesijama pa tako i profesionalnim glazbenicima. Kao što su određena prezimena povezana s kovačima, postoje i prezimena koja se povezuju s *jelima* poput Kouyate i Diabate, a osim toga postoje i obiteljska imena koja ukazuju na privilegiranu višu klasu *horon* (bivši ratnici, vladari i poglavari naroda Malinka) poput Keite, Konate, Kone i Traore (*ibid.*). Repertoar dolazi iz različitih izvora te je ponekad teško odrediti njegovo podrijetlo. Jedan od najpopularnijih i najraširenijih plesnih ritamskih obrazaca je *dundunba* (fran. *doundounba*). Svaki ritamski obrazac povezan je s određenim plesom i ima svoju svrhu, vrijeme i mjesto izvedbe. Ostali su ritamski obrasci povezani s specifičnim prigodama od proslava do rituala kao što su *soli* (obrezivanje) ili *kassa* (obrađivanje polja) (Charry 1996:68). Polak u svom članku pod nazivom "Jembe music" objavljenim 2019. godine piše da ljudi u Maliju i Gvineji zaista rijetko razmišljaju o *djembe* glazbi kao "modernim proslavama". Riječ *fòli* označava plesnu glazbu koja se izvodi na društvenim proslavama pa se tako *jenbefòli* (*jenbe* + *fòli* = glazba za *djembe*) razlikuje od

[36] Piškor navodi kako se pojam *jali* (mn. *jalolu*) odnosi na muške predstavnike kaste glazbenika Malinke, dok se pojam *jali muso* (mn. *jali musolu*) odnosi na njihove ženske predstavnike.

francuskog pojma *musique* koji podrazumijeva izvođenje u koncertnom kontekstu kao što je u zapadnim zemljama (Polak 2019:317). *Jenbefòli* se odnosi i na kontekst stiliziranih izvedbi plesnih trupa koje financira država, a čiji je cilj predstavljanje "tradicionalne" kulture. Polak ističe da ljudi u zapadnoj Africi ne slušaju puno *djembe* glazbe, osim izvedbi uživo u kontekstu društvenih plesnih događanja (*ibid*.). Zbog nedostatka dokumentacije, pretkolonijalna povijest *djembea* je nejasna, a ono što je sigurno jest da početkom dvadesetog stoljeća pristup *djembeu* postaje otvoren za sve skupine socijalnog statusa, dok samo sviranje ostaje zapečaćena odlika spola – sviračice *djembea* predstavljaju rijetke iznimke (*ibid*.:316).

Etnomuzikolog Erik Charry u svom kratkom članku "A Guide to the Jembe" iz 1996. godine, piše da je *djembe* svoj prvi utjecaj izvan granica Zapadne Afrike ostvario 1950-ih godina zahvaljujući svjetskoj turneji *Les Ballets Africains* pod vodstvom gvinejskog *djembeföla* (*djembe* majstora) Fodeba Keite. Autor navodi nekoliko čimbenika koji su doprinijeli rastućem utjecaju *djembea* na međunarodnoj razini. Kasnih je 1980-ih međunarodni interes za *djembe* imao snažan uspon što je obilježeno snimanjem CD-ova koji su sadržavali isključivo *djembe* ansamble, ali i brojnih snimki koje su uključivale *djembe* u mješovitim ansamblima, dok su trupe nacionalnog baleta iz Gvineje, Malija i Senegala počele svirati za sve širu publiku (Cherry 1996:66). Usporedno s time su se pojavili *djembe* učitelji, a proizvođači bubnjeva pronašli su tržište za industrijski proizvedene *djembea*. Charry piše da je drugi razlog širenju bila smrt gvinejskog predsjednika Sekou Tournea 1984. godine, što je obilježilo kraj snažne represije te otvorilo vrata stranim posjetiteljima, dok je osiromašeno stanovništvo dobilo mogućnost potražiti utočište u inozemstvu (*ibid*.).

Ubrzo nakon ere Sekou Toure, gvinejski *djembeföli* Mamady Keita i Famoudou Konate etablirali su se u Europi, dok je *Les Ballets Africains* postao službeni nacionalni balet Gvineje nakon proglašenja neovisnosti 1958. godine (*ibid*.). Polak isto tako objašnjava da su administrativne jedinice bile obvezne predstavljati se stiliziranim folklornim izvedbama na službenim proslavama u prigodama poput državnih blagdana, pa je tako 1950-ih godina kolonijalna uprava uspostavila sustav natjecateljskih kulturnih festivala u cijeloj francuskoj Zapadnoj Africi. Regije s populacijom koja se uglavnom identificira kao Malinke često su se predstavljale izvodeći *djembe* glazbu i ples, te je na taj način nekada ruralna tradicija postala etnički simbol kolonijalnog urbanog prostora (Polak 2019:317). U bliskoj suradnji s europskim perkusionistima, spomenuti Keita i Konate standardizirali su repertoar bubnjarskih djela i izumili metode formalnog podučavanja *djembe* glazbe. Osim navedenog, povećani interes za *world music* krajem 1980-ih također je bio ključan čimbenik rastuće svijesti o

djembeu, dok su organizacije poput WOMAD-a u Engleskoj producirale turneje u koje su uključivale, između ostaloga, *djembe* grupe kao što su *Fatal* iz Gvineje i *Farafina* iz Burkine Faso (Charry 1996:66). Charry ističe da masovno zanimanje za *djembe* nije bilo popraćeno ni osnovnim informacijama o kontekstu izvođenja glazbe, već su kružile zablude o instrumentu i osnovnim pitanjima poput toga tko uopće svira taj instrument, u kojim prilikama, u kojim zemljama i sl., dok su jako rijetki pojedinci otišli u Zapadnu Afriku kako bi naučili kako instrument funkcionira u svojoj izvornoj okolini (*ibid*.). Najveći problem koji se javlja kod učenja zapadnoafričke glazbe jest, osim standardnog dočaravanja kulture, dočaravanje dubine kulturnog značaja samog instrumenta te jezična barijera. Charry piše da je engleski često tek četvrti, peti ili čak šesti jezik koji govore *djembe* svirači, slijedeći njihov materinji jezik, druge afričke jezike i francuski, a rezultat toga je teško prevođenje glazbenih koncepata za koje ionako ne postoje ekvivalenti na europskim jezicima. Osim toga, većina afričkih jezika nema autohtoni pisani sustav te se stoga, posljedično, usvajaju europski standardi pravopisa koji također uzrokuju gubitke u prijevodu (*ibid*.). Charry daje za primjer pisanje riječi *djembe*. Engleski izgovor slova *j* u zapadnoafričkom francuskom načinu zapisivanja predstavljen je kao *dj*, *di* ili čak *dy*. Javnost je prihvatila francuski pravopis i oblik zapisane riječi kao "djembe" što je zapravo nesvjesna kolonijalna ostavština zabilježena, kako ističe Charry, u tako elementarnoj stvari kao što je to pravopis (*ibid*.). Charry iz tog razloga naziv instrumenta piše bez slova *d*, jednostavno kao *jembe*, a ne *djembe*. Isti je slučaj s nazivom ritma *mandiani* i plesa *doundounba* (zapisan prema francuskom pravopisu) koji bi se trebali pisati *manjani* i *dundunba* prema afričkom izgovoru riječi. Polak piše da se prema jezičnim konvencijama zemalja podrijetla *djembea*, izraz zapravo piše *jenbe* (Republika Mali) ili *dyembe* (Republika Gvineja), dok je pravopis *djembé* aktualan na francuskom, a *jembe* na engleskom. Ipak, u svojem sam radu ostavila kolonijalnu ostavštinu pravopisa zapisujući naziv instrumenta sa slovom *d*, ali bez preglasa na slovu *e*, zbog njegove svakodnevne uporabe u zajednici u kojoj se svira. Tako da je zapis riječi *djembe* zapravo neka naša inačica koja se ne uklapa ni u jedan gore navedeni oblik zapisa riječi.

Prve radionice zapadnoafričkih ritmova pojavile su se u Americi 1980-ih godina. Kao što su i kod nas radionice prilagođene zapadnom načinu učenja, tako su i drugdje u svijetu, uključujući i Zapadnu Afriku kao postojbinu *djembea*. Pedagoški se koncept razvio ruku pod ruku s porastom zapadnjačkog zanimanja za zapadnoafričku kulturu:

> Mislim da je Mamady Keita negdje ´60-ih, sjećam se njegove priče, imao prvu svoju radionicu u životu, kao koncept, u Americi, i on je s vremenom prilagođavao taj način učenja našem pojmu

> učenja u smislu, sjećam se te njegove priče, kad ga je neko na satu pitao: "gdje je prva?", a njemu to nije bilo jasno šta znači prva, kao: "šta prva?" Tak da je taj koncept učenja, na način na koji ja danas podučavam, naravno uz neke svoje inovacije i svoj neki vlastiti doprinos, počeo zapravo negdje kroz ´80-e. (…) Kako sam sve više ulazio u to i upoznavao učitelje jednako bitne za tradiciju u smislu prenošenja znanja, koji su isto počeli podučavat slične načine, onda sam uvidio kolko je tu s jedne strane fokus na prodaji priče za kojom zapadnjaci žude i to se sve skupa malo mistificira. (Nenad Kovačić)

Mamady Keita napravio je i priručnik za zapadnoafričke ritmove, predstavljajući glazbeni materijal na pregledan način te je 1991. godine u Bruxellesu osnovao međunarodnu školu tradicionalnog zapadnoafričkog bubnjanja koja se zove *Tam Tam Mandingue*, rasprostranjujući podružnice po cijelom svijetu. Prema riječima Nenada Kovačića, Keita ima određeni repertoar koji podučava u svojim školama, a koji je precizno definiran i razrađen. Keita također nudi mogućnost polaganja ispita nakon čega svirač dobiva certifikat da je postao učitelj zapadnoafričkih ritmova, a kako bi se položio taj ispit učenik mora znati preko 40 ritamskih struktura, sve dionice unutar tih ritmova i 12 "solo originala" koje je on osobno sakupio. Ovaj veliki *djembe* majstor uistinu je napravio veliki posao sakupivši materijale iz cijele Gvineje, ali je to u konačnici rezultiralo prilagođavanjem zahtjevima tržišta:

> (…) i onda je on to tak nekak ususTavio i posložio i rekao da postoji tih 12 solo originala, znači 12 solo fraza, kojeg su određenog trajanja tj. 12 kompozicija koje prate svaka određen ritam i da se oni sviraju već ne znam…da nisu promijenjeni, ono, nemam pojma koliko godina. Napravio je iz toga priču u što je on stvarno vjerovao. Možda je njemu tak rečeno za neke ritmove, ali s obzirom da sam studirao etnologiju i sociologiju nekak sam uvijek imao malo širi pogled na to i onda skužiš, pogotovo kad kreneš učit sa drugima učiteljima, da ritam istog imena, kao i u svim tradicijskim glazbama, varira jako od regije do regije i da ta konkretna priča o tim "solo originalima" baš zapravo ne drži vodu, ali vidiš da je zapravo jako dobar "proizvod". On se prilagodio zahtjevima tržišta i publike. (Nenad Kovačić)

Mamady Keita, kao što je prethodno već spomenuto, popularizirao je zapadnoafričku ritmiku, što je s jedne strane zaista pridonijelo njezinom očuvanju i sistematizaciji, dok je s druge strane to dovelo do mistificiranja kulture. Mistifikacija se odnosi na pitanje prezentacije izvornog glazbenog stila. Keita je mistificirao tradicijsku glazbu time što je stvorio predodžbu da su sakupljeni "solo originali" netaknuta, izvorna i nepromijenjena glazbena baština na taj način stvarajući komercijalizirani "proizvod" koji se na Zapadu prihvatio kao "Alfa i Omega" zapadnoafričke glazbene tradicije:

> Postoji još jedna bitna stvar koju sam čuo od Famoudou Konatea. Famoudou Konate je malo stariji od Mamady Keite kojeg je on jako cijenio. On mi je na neki način pobio tu Mamadyjevu mistifikaciju tog svega. Referiram se na traženje stila. Rekao je: "svaka nova generacija svirača u Gvineji u mom selu, na sjeveru Gvineje, pokušat će biti bolja od stare." To je normalno, pokušavat će nešto novo uvest u tu tradiciju, pokušavat će ju proširit, obogatit. To je stvar koja se na samo puno višem i intenzivnijem nivou dešava sa bubnjanjem u Europi. Stalno se stvari mijenjanju. Ne postoji tradicija koja se skriva ispod staklenog zvona ispod kojeg je apsolutno zaštićena, ali to ne znači da ne treba njegovati i razvijati poštovanje prema tome svemu i uzet u obzir malo širu sliku. (Nenad Kovačić)

Osim problema mistifikacije i komercijalizacije, često se kroz radionice dobije nepotpuna slika konteksta izvedbe *djembea*. Unatoč dojmu koji ostavlja veliki broj učenika u Keitinim i drugim srodnim školama, *djembe* ansambli u Africi su zapravo mali, a broj pratećih instrumenata također je ograničen. Charry piše da bi najmanja verzija autohtonog ansambla uključivala jedan prateći *djembe*, jedan glavni *djembe* i jedan *dundun* bubanj, dok se uobičajeno koriste dva ili tri *dunduna*, uključujući veliki bubanj *dununba*, srednji bubanj *sangban* i mali *kenkeni*. Standardni ansambl može sadržavati dva *djembea* i dva *dunduna*, dva *djembea* i tri *dunduna*, ili tri *djembea* i tri *dunduna*. Gotovo se nikada neće pojaviti više od tri *dunduna*, što je ograničenje, ali može se dodati bilo koji broj *djembea*, često udvostručujući dionice koje se sviraju (Charry 1996:69). S druge strane sastavi po školama mogu biti neograničeni u svojem broju polaznika.

4.2. Radionice zapadnoafričkih ritmova u Zagrebu

Djembe se širio po Europi i svijetu, što je već prethodno navedeno, a udomaćio se i u Zagrebu. Trenutno u Zagrebu djeluje nekoliko škola u kojima se mogu učiti zapadnoafrički ritmovi, no pitanje glasi: kako je došlo do razvoja scene zapadnoafričkih ritmova u Zagrebu u zadnjih 20 godina? Prikazujući kronološki slijed i bogatu povijest razvoja radionica u Zagrebu, s naglaskom na radionicama Nenada Kovačića, od pojave prve radionice do danas, najprije je potrebno istaknuti osobu koja je dovela *djembe* u Hrvatsku i koja je ujedno i pokrenula cijelu zagrebačku *djembe* priču – perkusionista Krešimira Oreškog, tzv. "oca" zapadnoafričkih ritmova u Hrvatskoj:

> Tamo negdje ´90-ih sam napravio jako veliki zaokret. To je bila prva polovica ´90-ih, neću reć da mi je bilo dosta svega, ali kao da se neki zid složio i počeo sam otkrivati drugačiju glazbu. (…) Jako sam se zakačio na indijsku glazbu i proučavao ju, pokušavao sam čak svirati i indijsku

> tablu. Bez učitelja…to se ne može. *Djembe* je isto gotovo nemoguće naučiti svirati bez učitelja kao i indijsku tablu. (…) Oni [Afrikanci] imaju potpuno drugačiji pojam ne samo glazbe nego i učenja glazbe i općenito sveg tog u paketu: ritmova, plesova i napjeva. To kod njih nije kao kod nas: mi imamo *nine to five job*, a ovo je za relaksaciju da odemo petak, subotu van i da se zabavimo. Kod njih je to integralni dio života. Ne može se to izvući van. Kao da sad, ne znam, napraviš kavu i ne možeš više odvojit kavu, šećer i vodu, nego je to jedna cjelina. (…) Tako sam počeo biti privučen Afrikom. Znam da je Afrika Majka, ne samo civilizacije, ako je civilizacije onda je i apsolutno svega ostaloga, pa i glazbe. (Krešimir Oreški)

Krešimir Oreški doživio je zasićenje glazbenim žanrovima koji su tada bili sveprisutni, ponajviše *rockom* i *punkom*, te je 31. siječnja 2001. godine po prvi puta u Hrvatskoj održao radionicu u prostoru Močvare, tada još samo "ritmova":

> Kad sam se vraćao u Zagreb [iz Londona], on [prijatelj i učitelj] mi je rekao onako smrtno ozbiljno, ne samo kao sad pričamo ili nešto, nego za ozbiljno: "znaš koji je tvoj zadatak?" Vrlo direktno, nije više bilo frendovski. Rekao sam: "pa…ne znam." On mi je odgovorio: "ti moraš donijet *djembe* u Hrvatsku." Nikad nitko tada nije ni čuo ni vidio za taj instrument, možda je, ali ja ne znam. Reko: "ne, ne…Hrvatska je u banani, znaš, ljudi ne znaju o tome, sumnjam da ih zanima, ono besparica." On je odbijao taj odgovor i rekao da je to moj zadatak. Ja sam odmah nabavio nekakav mali *djembe* i krenuo po tome nešto prtljat. To je bilo prije *YouTubea*, prije svega. Ja sam krenuo, jednostavno ono što sam ja znao, što sam čuo, na uho sam naučio, to sam krenuo reproducirati. (Krešimir Oreški)

Nakon prve radionice aktivnosti su dobile zamah, a Krešimir Oreški od tada nije prestao podučavati zapadnoafričke ritmove, ostavljajući neizbrisiv trag u povijesti podučavanja druge tradicijske glazbe na području Zagreba, pa tako i Hrvatske. Početne su radionice trajale po četiri mjeseca, a polaznici tečaja su svirali na, prema njegovim riječima, "šamanskim *djembeima*" koji su se mogli kupiti u tadašnjem dućanu *Stribor* u Tkalčićevoj ulici. Naravno, ti bubnjevi nisu bili pravi *djembei*, već svojevrsni suveniri proizvedeni u Indoneziji. Krešimir Oreški upoznao se s vlasnikom dućana i uspio naručiti *djembe* bubnjeve iz Afrike koje su tada polaznici radionica mogli kupiti. Nakon toga je slijedilo njegovo povezivanje s *djembe* scenom u Sloveniji i prvim naručivanjem pravih *djembea* iz Malija te prvo gostovanje velikog majstora *kore* Seckou Keite u Zagrebu. U razdoblju od sljedećih deset godina *djembe* scena je intenzivno rasla i širila se, te je 2012. godine dosegla svoj vrhunac, ostvarila svoje "zlatno doba" kako ga zajednica naziva, nakon čega je interes polako počeo opadati:

> Drago mi je da sam djelovao u zlatnom dobu cijele *djembe* zajednice u Zagrebu. Ja sam imao tada od 35 do 50 učenika konstantno i to nekoliko godina, čak sam jednom trebao napraviti pet

> grupa. To je bilo razdoblje dok smo mi otišli u Afriku 2011. i 2012., tako nešto. (Krešimir Oreški)

U tom zlatnom dobu *djembe* zajednice u Zagrebu, organizirala su se stalna gostovanja u vođenju radionica velikih *djembe* majstora poput Mamady Keite, Adama Dramea, Sega Sedibea, Famoudou Konatea, Seydou Daoa i Seckou Keite što je zagrebačkoj *djembe* sceni pružilo izuzetno rijetku priliku aktivnog iskustva učenja od autohtonih *djembe* majstora:

> Još jedan faktor u tome svemu je da smo imali velikog entuzijastu Željka Jednjaveca koji se nikada nije volio isticat. (…) Vrlo često je on bio i u minusu, al je u Zagreb doveo ozbiljne face. (…) To je bilo to [zlatno] vrijeme. Znam da sam s ekipom iz Irske, koju sam upoznao u Africi, pričao s kim sam sve radio i nabrojim sva ta imena, a oni: "pa di si s njima radio?" Pa kao u Zagrebu. Nisu mogli vjerovati. Reakcije učitelja su uvijek bile jako pozitivne, znali su ostati "paf" jer je jako veliki broj ljudi stvarno znao svirati. To je bio vrhunac i Željko je odigrao u tome dosta veliku ulogu. (Nenad Kovačić)

Nakon sedam godina, u Zagrebu se pojavljuje druga generacija učitelja zapadnoafričkih ritmova ili druga "škola" pod vodstvom Nenada Kovačića. Njegova ideja bila je obogaćenje i proširenje tadašnjeg repertoara u Zagrebu, te je nakon jednomjesečne radionice zapadnoafričkih ritmova pod vodstvom Mamady Keite u Conakryju u Gvineji osnovao svoju vlastitu. Od kada je 2008. godine pokrenuta radionica zapadnoafričkih ritmova pod vodstvom Nenada Kovačića, najistaknutijeg trenutnog autoriteta za zapadnoafričke ritmove na području Zagreba, radionicu je pohađalo minimalno četristotinjak ljudi, a taj se broj svake godine povećava. Nakon nekoliko godina, vođenju radionica pridružuje se i *djembe* majstor iz Senegala Commi Balde. Ciklusi radionica zapadnoafričkih ritmova uključuje učenje *djembea* i *dundun* bubnjeva, a traju po tri mjeseca. Radionice su koncipirane tako da polaznici mogu birati između tri stupnja tj. tri učitelja: prvi stupanj vodi Krunoslav Kobeščak, drugi stupanj vodi Nenad Kovačić i treći, ujedno onaj najteži, vodi Commi Balde. Nenad Kovačić održao je i nekoliko vikend radionica zapadnoafričkih ritmova po raznim gradovima u Hrvatskoj: Knin, Dubrovnik, Umag, Pazin, Split, Slunj, Rovinj, Popovača, Koprivnica, Osijek i Šibenik. Sve vikend radionice odvile su se kroz suradnju s lokalnim udrugama mladih ili u sklopu glazbeno-edukativnih festivala. Od 2008. do 2010. godine održavale su se u sklopu Multimedijalnog centra Studio, od 2011. do 2012. godine u sklopu radionica Studentskog centra – Kultura promjene, dok se od 2013. godine pa sve do danas održavaju u sklopu Centra za kulturu i film Augusta Cesarca u prostorijama O.Š. Pavleka Miškine na Svetom Duhu. Nenad Kovačić vodio je i radionice za osnovne škole u sklopu projekta *Bubanj sve lakše*

podnosi Otvorenog učilišta Bio-vizija s ciljem prevencije nasilništva među djecom i mladima, vodio je intenzivne sedmodnevne i šestodnevne radionice pod nazivom *Takadimizacija Visa* u sklopu kazališnog kampa Besa u gradu Visu, *Takadimizacija Brača* u sklopu sutivanskog ljeta i *Takadimizacija Sveca* u sklopu kazališnog kampa Besa na otoku Svecu. Kao član i potpredsjednik udruge za promicanje afričke kulture u Hrvatskoj pod imenom Dyalli, koja više nije aktivna, Nenad Kovačić bio je jedan od organizatora Tjedna Afrike u Zagrebu, a tijekom tog tjedna održavali su se raznoliki glazbeni i edukativni programi u prostoru Etnografskog muzeja i Studentskog centra u Zagrebu. Projekt se održavao od 2011. godine do 2016. godine. Nakon par godina, radionice su iznjedrile dva samostalna benda: *Kenke Denke* i *Vibricu*.

> To mi je pokazatelj da ima smisla to što sam radio i što radim i tu je, pogotovo u toj grupi ljudi, prvo u *Kenke Denke*, a poslije i u *Vibrici*, bilo nekoliko stvarno dobrih svirača. (Nenead Kovačić)

Kenke Denke i *Vibrica* bili su *djembe* "bendovi" koji su se u slobodno vrijeme okupljali i svirali repertoar koji su učili na radionicama, proširujući ga vlastitim aranžmanima, kreativnim izražavanjem, uvođenjem novih instrumenata i sl., te su imali i vlastite nastupe. Oba su se kolektiva s vremenom raspala, a nakon raspadanja *Vibrice* oformio se novi kolektiv pod nazivom *Cassia* kojeg čini dio ljudi iz *Vibrice*, a koji je i dan danas aktivan.

Tijekom djelovanja *Vibrice* pojavila se treća generacija učitelja zapadnoafričkih ritmova: Marko Šturman i Kazimir Mikašek. Radionice su se održavale tri godine, a učitelji su bili učenici druge škole zapadnoafričkih ritmova tj. proizašli su iz Nenadovih radionica:

> Imao sam dva razreda, mislim dvije skupine. Prva je bila početna na kojoj smo učili stvarno osnove i više se fokusirali na udarce i tehniku i šta ja to radim s rukom, što se sve može postignuti s tijelom i na koji način se postiže zvuk. Fokusirali smo se baš na to i možda na neki jako jednostavan ritam. Onda dok to prerasteš i kad si to savladao, dođeš u drugu skupinu di radimo napredne ritmove. Tako sam koncipirao te radionice. (Marko Šturman)

Osim navedenih učitelja, iz Nenadove je radionice proizašao još jedan, danas aktivan učitelj, i to ne samo zapadnoafričkih nego i tradicijskih ritmova s prostora Balkana, Boris Prljević. Općenito, u Zagrebu postoji cijeli milje ljudi koji se bave zapadnoafričkom kulturom i svim oblicima umjetnosti koja je proizašla iz te kulture, te se između ostaloga svake godine redovito održavaju i radionice zapadnoafričkih plesova.

Zaključno, treba istaknuti da se sjeme začeća zagrebačke scene zapadnoafričkih bubnjeva pojavilo već krajem 1990-ih godina kada je Krešimir Oreški otputovao u London gdje se po prvi puta susreo s *djembeom*. Daljnji razvoj grananja i širenja radionica može se kategorizirati u tri struje ili škole zapadnoafričkih ritmova, odnosno kroz tri generacije hrvatskih učitelja na prostoru Zagreba: 1) Krešimira Oreškog; 2) Nenada Kovačića i Krunoslava Kobeščaka i 3) Marka Šturmana i Kazimira Mikašeka te Borisa Prljevića. Prateći linearno grananje i dalekosežni utjecaj širenja znanja o zapadnoafričkim ritmovima, narednih godina možemo očekivati i četvrtu generaciju učitelja koji će proizaći iz radionica treće škole, što je vjerujem, samo pitanje vremena. Iz povijesnog i kronološkog pregleda jasno je da je učenje zapadnoafričkih bubnjeva globalna praksa koja nije zaobišla ni Zagreb. Ono što je mene zainteresiralo jest što čini ovu praksu učenja i podučavanja zapadnoafričkih ritmova toliko privlačnom za toliki broj ljudi.

4.3. Utjecaj *djembea* na zajednicu: "urbano-svjetska plemena"

Podučavanje i izvođenje afričke glazbe u Zagrebu moglo bi se činiti kao apolitična aktivnost koja je usmjerena isključivo na zabavu ili površinsko učenje o nepoznatim glazbenim kulturama. David Locke ističe da su, progovaranjem o afričkoj glazbi u Americi, globalni odnosi moći i pitanja socijalne pravde uvijek uključeni ispod optimistične "fasade" humanističke površine (Locke 2004:168). Iako u Hrvatskoj proučavanje zapadnoafričke glazbe ne teži političkim pitanjima kao u Sjedinjenim Državama koje imaju povijest ropstva i teških rasnih odnosa, ne smijemo podcijeniti potencijalno "sakrivene" diskurse koji se mogu nalaziti iza toga. Postavila sam sljedeći cilj: pronaći poveznice između određenih svjetonazora i ljudi koji se uključuju na tečajeve zapadnoafričkih ritmova te otkriti kakav utjecaj ima učenje sviranja *djembe* bubnja na zajednicu u kojoj se svira. Osim navedenih pitanja, zanimalo me na koji način pojedinci i grupe koriste glazbu kako bi identificirali svoje "glazbeno ja" i kako to mijenja njihov pogled na svijet. Služe li nepoznati "glazbeni rječnici" drugih kultura izbacivanju starih navika i obrazaca oblikovanih unutar vlastite kulture i na koji način, ako uopće, služe kao alternativa sigurnoj zoni svakodnevice? Nije li glazba na kraju krajeva način na koji možemo putovati, a da se ne maknemo s mjesta? Sociolog Motti Regev u svom tekstu "Musical Cosmopolitanism, Bodies and Aesthetic Cultures" piše da glazba u pojedincu postaje utemeljena kroz tjelesna iskustva i raspoloženja koja pružaju doživljaje kulture putem zvučnih rječnika koji su uvezeni, a istovremeno postaju domaći, autohtoni i tuđi, lokalni i dijeljeni unutar mnogih kultura širom svijeta; drugim riječima,

jednom kada su tijela pojedinaca širom svijeta identificirala i iskusila kulturni dom posredovan nekim glazbenim zvukom, tj. zvučnim rječnikom, ta su tijela postala estetska kozmopolitska tijela (Regev 2019:86). Iako se Regeva zapažanja odnose na popularnu glazbu, njegovo proučavanje kulturno-glazbene globalizacije i prepoznavanje širenja različitih zvučnih rječnika savršeno opisuje ono što se događalo i događa sa zapadnoafričkom glazbom na području Zagreba – glazba se duboko ukorijenila kroz tjelesna iskustva koja su otvorila vrata doživljaju druge kulturne stvarnosti putem uvezenih zvučnih rječnika koji su s vremenom postali domaći.

Jedna od prvih stvari koja se može primijetiti na radionicama jest raznolik profil ljudi koji tamo dolaze. Nema dobnih granica, niti prevladavanja određenog spola. Neka najočitija i najosnovnija kategorizacija obuhvaća one kojima je to hobi i one koji stvarno žele naučiti drugu tradicijsku glazbu, poput spomenute treće generacije učitelja zapadnoafričkih ritmova. Iako je broj ljudi velik i njihov profil raznovrstan, kroz promatranje i druženja uvidjela sam da svi imaju zajednički viši cilj bivanja na radionicama: naučiti nešto novo i tjelesno se, a potom mentalno i emocionalno, osloboditi. Ironično, profil ljudi koji na radionicama osjetno nedostaje su upravo profesionalni glazbenici:

> Generalno mi je žao da možda nije bilo više glazbenika i glazbenica jer mislim da bi oni to znali cijeniti na drugačiji način. Taj je moment dosta hijerarhijski tu kod nas. To da je nešto neslužbeno i onda se to odma baca u koš "hipi" i tak dalje, da ne upotrebljavam još neke druge riječi. Mislim da je dosta tu predrasuda oko toga svega koje onda uvjetuju dolazak ili ne dolazak nekoga na radionicu. (Nenad Kovačić)

Prema riječima Nenada Kovačića radionice su generalno kod profesionalnih glazbenika stigmatizirane i označene kao neozbiljne te se iz tog razloga mali broj profesionalnih glazbenika upisuje u njih. To mogu potvrditi i iz vlastitog iskustva jer unutar akademije do sada (ili sam prečula) nisam čula da je ikad itko išao na te radionice. Isto tako, i sama sam imala raznorazne predrasude te sam svemu pristupila s dozom skepticizma. Ovaj problem podcjenjivanja kvalitete radionica i njezinih učitelja direktno se tiče i Muzičke akademije jer bi studenti etnomuzikologije itekako profesionalno napredovali kada bi odlazili na radionice ili kada bi one postale dio izbornih kolegija. Ono što je veliki etnomuzikološki propust jest to da u Zagrebu postoji senegalski *djembe* majstor za kojega većina studenta ni ne zna i koji nije uključen u etnomuzikološko obrazovanje, a njegovo bi uključivanje značilo otvaranje mogućnosti učenja na drugačiji način. Ne samo da bi to bilo od koristi studentima, nego bi se na taj način uspostavile međukulturne veze temeljene na društvenoj, glazbenoj i ekonomskoj

razmjeni. Iako, kada se radi o institucijama, problemi financijske prirode često koče realizaciju novih ideja i projekata:

> Imao sam konkretno s Mojcom Piškor neke dogovore, koji se na kraju nisu realizirali, isključivo radi financija. Trebali smo doći Commi Balde i ja, ima par godina, da radimo neke satove i da malo o tome pričamo. To je bio jedini poziv od akademije, ali bilo je drugih poziva, znao sam gostovati u nekim školama. (…) Htio sam da ga ljudi vide, imaju pravo na to apsolutno. To je bila neka iskrena želja – ljudi moraju učiti od njega. Ja sam mu mogao pomoći u tome budući da sam tada imao dosta jaku infrastrukturu i broj ljudi koji su godinama dolazili, neki isti neki različiti. (…) Zaista bi volio da Commi može pristojnije živjeti od samih radionica. Te stvari jednostavno idu u valovima. Vrhunac *djembe* scene je prošao u Hrvatskoj tj. u Zagrebu. (Nenad Kovačić)

Kroz razgovor s Commijem Baldeom otkrila sam da je njegova istinska želja postati dio obrazovnog sustava, ali da je trenutno to još nemoguće ostvariti:

> Nisam prije bio pozvan na Muzičku akademiju. Naravno, mislim da bi satovi *djembea* trebali biti dio toga. To je moj plan, uspostaviti kontakt sa školama. Imam vlastiti projekt uključivanja *djembea* u škole u Hrvatskoj, posebno na Muzičku akademiju. Trenutno nemam neki poseban plan ili način da to učinim. To je budućnost o kojoj moram prvo promisliti kako bih mogao nešto ponuditi, a onda ćemo vidjeti hoće li institucije sudjelovati u mojoj ideji ili ne. To je druga kultura, a studenti mogu naučiti više stvari na drugačiji način. Već sam radio neke radionice u školama i u vrtiću. Interes postoji. Jednostavno, ti moraš doći k njima.[37] (Commi Balde)

Iako u Zagrebu, kako sam napomenula na početku, proučavanje zapadnoafričke glazbe ne teži političkim pitanjima, ono obuhvaća ekonomska i kulturna pitanja unutar kojih se ostvaruju odnosi moći. Commijeva vidljivost na zagrebačkoj *djembe* sceni i broj polaznika njegovih radionica ovisio je o kulturnom neprihvaćanju njegova načina podučavanja koje je, za većinu polaznika, u samim počecima njegova djelovanja kada još nije prilagođavao vlastite metode podučavanja onim zapadnjačkim, bilo preizazovan. Njegov način autohtonog podučavanja, temeljen na slušanju i ponavljanju, polaznicima je bio pretežak:

> Nekom kome je to samo hobi i razonoda – super, ali može bit malo frustrirajuće da ide 3 mjeseca kod njega, a da mu svaki put mozak eksplodira. Žao mi je da možda nije uspio toliko

[37] "I wasn't invited to Music Academy before. Of course, I think djembe classes should be a part of it. That is my plan, to correspond with schools. I have a project of my own to incorporate djembe with schools in Croatia, especially Music Academy. Right now, I don't have any particular plan or way to do it. It's a future which I have to think of first so I can offer something, and then we will see if institutions will participate in my idea or not. It's another culture, and students can learn more things in a different way. I did some workshops in schools and in kindergarten already. There is interest. It's just, you have to come to them."

> skupit ljudi oko sebe, al jednostavno nema razvijene pedagoške vještine da može na taj način približit *djembe* našim ljudima. S druge strane, mislim da je radionica s njim u jednu ruku puno jača nego moja u smislu same glazbe. On je isto shvatio: "okej, treba malo to postavit, razložit." Sigurno se i on donekle prilagođavao tom načinu učenja/podučavanja. (Nenad Kovačić)

S vremenom se Commi Balde ipak morao prilagoditi ovdašnjem načinu razmišljanja i podučavanja:

> Moraš biti pažljiv; ne možeš podučavati onako kako su nas učili. Način podučavanja od početka je drugačiji, potpuno drugačiji. Moram podučavati mekano, malo po malo. I nakon toga uzmemo sve dijelove i sastavimo ih u cjelinu. U Africi nema dijelova, samo nekome kažeš da ide ovako ili onako i to je to. Samo sviraš. Ovdje ne može biti isto kao u Africi. (…) Ovdje možeš naučiti cijelu stvar, sve ovisi o tome koliko znaš o tome, koliko to želiš i koliko jako želiš učiti.[38] (Commi Balde)

S druge strane, bilo je polaznika radionica koji su ciljano pohađali njegove radionice, te se uspostavilo da je to posebice odgovaralo onima koji se prije nikada nisu susreli s aktivnim muziciranjem ili glazbenom teorijom:

> Ljudi broje, a meni to nije bilo jasno, koja je prva, koja druga. Meni upravo iz tog razloga više odgovara Commi koji ti samo kaže: "sviraj šta čuješ!" Commijev način podučavanja mi paše jer razvija sluh i sve se bazira na slušanju. (…) Nedostaje mi kad Commi zada ritam koji misliš da nikada nećeš savladati. Onda se javljaju frustracije, ali na kraju znam da ide i onda vježbaš polufrustriran i na kraju….odjednom samo ide to što je on rekao. Poanta je da se opustiš. On je rekao: "opusti se, ne misli." I to je to. Kad ne misliš ide samo od sebe. To je bio takav *mind blow* na početku. (Vanessa Požežanac)

Ovo je primijetio i Mantle Hood ističući da je osoba bez prethodnog glazbenog usavršavanja u prednosti u odnosu na studente muzičkih akademija kojima je u početku takvo iskustvo frustrirajuće iz razloga što ne mogu "vidjeti" kamo idu (Hood 1960:56). Upravo zbog mogućnosti odabira učitelja unutar radionica i mogućnosti odabira raznih stupnjeva, ove radionice već godinama oko sebe okupljaju velik broj ljudi. Na ovaj način svatko može pristupiti učenju, odabirući što je najkompatibilnije za njega. Kako sam već spomenula, teško je kategorizirati profil ljudi koji se uključuju u radionice, ali ono što sam primijetila jest da većina polaznika ipak ima slične svjetonazore i životne stilove koji obuhvaćaju sljedeće:

[38] "You have to be careful; you cannot teach like we were taught. The way of teaching is different from the start, completely different. I must teach softly, bit by bit. And after that we take all the pieces and put it as one. In Africa, there are no pieces, you just tell somebody to go like this or that and that's it. You just play. It cannot be the same here like it's in Africa. (…) You can learn the whole thing here, it all depends on how much you know about it, how much you want it and how much you want to learn."

ljubav prema putovanjima, druženja u prirodi, zainteresiranost za različite kuhinje i kulture, duhovne prakse, raznovrsne kreativne hobije, slušanje *world musica* te nošenje drugačije/ekscentričnije odjeće. Osim toga nerijetko se može čuti kako sami sebe nazivaju plemenom, što se posebice odnosi na bivšu *Vibricu*, kolektiv koji je obuhvaćao širok spektar ljudi od doktora, konobara, učitelja pa do slikara i književnika, što je značilo da presudni faktor upisivanja u radionice nikada nije bila profesija, već način na koji pojedinac gleda na svijet. Njihov vlastiti opis kolektiva glasi:

> Ako kažemo da smo bend, malo smo rekli. Ne znamo se baš lako strpati u par riječi, ali mogli bismo se nazvati plemenom, familijom, cirkusom, orkestrom. Okupljali smo se (…) tijekom puno godina po *djembe* tečajevima i radionicama, svirkama, na ulici, na rijekama, na slučajnim i malo manje slučajnim mjestima i otkrili da svi – muzičari, plesači, pjevači, žongleri, likovnjaci, pisci, kreativci, divljaci i mirovnjaci, razni tragači i istraživači dubina i širina – uživamo biti, putovati, maštati i svirati skupa. Svega toga stalno i u velikim količinama, *enough said*! (*facebook* stranica *Vibrice*)

Više nego kod učenja javanske glazbe, tjelesnost u procesu učenja *djembe* bubnja igra presudnu ulogu mijenjanja percepcije, a uključivanje u aktivan život zajednice sa sobom nosi promjenu životnog stila:

> Našli [članovi bivše *Vibrice*] smo si prostor koji je bio doslovno minijaturno spremište u staroj tvornici tamo kod *Vintagea* i nas deset bi se zguralo u tu sobicu. Mi smo ti bili ko mali zgurani pačići, ali toliko smo guštali dok smo svirali da nam nije smetalo. Baš smo si napravili cijeli đir Afrike – toliko ljudi, mali prostor, kuhali smo tamo…(smijeh) ali nam je bilo super! (…) Što se tiče kretanja po gradu mi smo doslovno živjeli u Vlaškoj. (…) Gle, to ti je bio *life style*. Tri puta tjedno mi smo se nalazili, mi smo bili sljubljeni svi zajedno. (Ana Katušić)

Dakle, što sve *djembe* predstavlja za zajednicu? Kako glazba podupire zajednice? Ova se mala "urbano-svjetska plemena", kako sam ih nazvala, ne referiraju na poznata Perasovićeva urbana plemena i subkulture, već na iskonsku želju pojedinca da iskusi osjećaj bivanja u doslovnom plemenu. Urbana – zato što se i dalje nalaze unutar grada; svjetska – jer se poistovjećuju sa drugim zemljama i kulturama na taj način gradeći drugačije obrasce ponašanja i razmišljanja; plemena – jer su društvena organizacija čije pripadnike povezuje zajedničko ime, kultura/e, osjećaj pripadnosti i snažna želja za bivanjem dijelom zajednice, stvarajući poveznicu i s ansamblima glazbi svijeta. Takva urbano-svjetska plemena stvaraju vlastitu mikrokulturu, a svi imaju zajedničku viziju – na vlastiti način iskusiti Afriku:

> Jedan čisti ritam i vatra i ljudi plešu…to je najbliže što ćemo doć Africi, ja brijem, i kako oni to tamo rade. (Marko Šturman)

Locke piše da je, za njega, najdivnija stvar na planetu tradicionalna afrička glazba i ples koji se izvode u okruženju iz kojeg su nastali i kojem su prvobitno namijenjeni, te da se takvi događaji nikada ne mogu točno iznova stvoriti u bilo kojem drugom kontekstu, ali da to ne znači da u novom kontekstu ove umjetnosti ne mogu ponovno *zaživjeti* (Locke 2004:176). Smatram da je upravo riječ "zaživjeti" ona koju sam tražila kako bi opisala ono što se događalo i što se i dalje događa unutar ove zajednice kada se nađu i sviraju zajedno. Zajednica se često nalazi izvan radionica u prirodi te uz vatru, hranu i piće svira sve što je naučila kroz radionice, na taj način oživljavajući drugu tradiciju na jedinstven način, izlazeći iz okvira radionica, upisujući vlastita značenja te proširujući znanje na sve veći broj ljudi:

> Mi to zovemo probe. Dok je normalna situacija, dok nisu godišnji, prije pandemije, znali smo se nalaziti jedanput tjedno. To se sve događa kod mene na vikendici gdje se nađemo, zajedno sviramo, jedemo i pijemo. To su sve ljudi s radionica. Sviramo, improviziramo, radimo fuziju svega i svačega. To su ljudi koji sami istražuju, proširujemo znanje na račun vlastitih interesa. Uvijek nešto malo proširimo ili izmijenimo, izmislimo svoj *breake* ili solo. To zna biti ludnica kako oni odsviraju. Dođe ekipa sa Commijeve radionice, Nenadove, Krešine, Borisove i članovi iz *Cassie*. Svi na jednom mjestu! (Matija Korbar)

Različite *djembe* generacije i učenici iz svih *djembe* škola nalaze se na jednom mjestu kako bi slavili ljubav prema zapadnoafričkoj glazbi i *djembeu* te, barem te večeri, zaboravili na ubrzanost gradskog života, dijeleći svoja iskustva, znanja, doživljaje, emocije, dajući jedni drugima potporu i ljubav. Ta se okupljanja uvijek odvijaju u prirodi uz vatru i to na raznim mjestima po Zagrebu (Jarunu, Sljemenu, ispod Hendrixovog mosta, u privatnim vikendicama itd.). Otvorene su za nove članove i sve one koji žele samo slušati jer imaju neizgovoreni viši cilj – podizanje razine pozitivne društvene energije unutar i oko zajednice. Vrijednosti koje se ističu su jedinstvo, jednakost, podrška, povezanost i sloboda:

> Općenito me zanima kako funkcionira pleme kao takvo, njihov način življenja, osjećaj za ritam i način na koji percipiraju život i način na koji se izražavaju, a najviše od svega ta majčinska snaga – ženska energija. (…) U principu to je relativno mala zajednica i svi se oni međusobno više-manje znaju i povezani su, a sve je krenulo s Krešimirom Oreškim koji je doveo *djembe* u Hrvatsku. (…) Bubanj kao takav najstariji je znan instrument općenito i to je nešto što ne može nestati i podsjeća nas da bi mi kao zajednica trebali funkcionirati. Bit je *podržavanja*, sve ostalo je razdvajanje i negiranje naše prave prirode. *Djembe* bubanj mi je otvorio svijet zajednica. Meni

> je to promijenilo život. Shvatila sam da nisam sama. (…) Drugim riječima to je bio *energy boom* koji me potaknuo da tu energiju proširim na sve druge aspekte svog života. (Magdalena Kraljić)

Mnogima je *djembe* otvorio put prema iskustvu zajednice, što je danas sve teže ostvariti u urbanom prostoru, posebice u većim gradovima u kojima je otuđenost (od prirode, drugih i samih sebe) jedan od glavnih problema. Kroz razgovore i vlastito promatranje, primjećujem da se zadnjih godina sve više pojavljuje potreba za vraćanjem "prema nazad" tj. prema prirodi i jednostavnosti, a glazba je samo medij koji na najpristupačniji i najučinkovitiji način to, moglo bi se reći, instantno ostvaruje. Već nakon dolaska na prvu radionicu mogla sam i sama osjetiti to uzbuđenje i oduševljenje sviranja u velikoj grupi ljudi te provalu pozitivne energije koja se stvara pri stvaranju tako masivnog zvuka. Glazba nije samo entitet za sebe, već cijeli niz aktivnosti koje se vežu za tu zajednicu, a uključuje ples, pjevanje, kuhanje, rekreaciju, putovanja, nastupe, odlaske na koncerte, okupljanja i druženja. Glazbu bi trebalo tretirati kao nešto što nikada ne može dosegnuti status objekta i fiksiranih kvaliteta, nego nešto što je otvoreno, nešto što je glagol, a ne imenica, istovremeno razvijajući kritički stav prema tretmanu glazbe kao objekta; drugim riječima, glazba se može kvalitetnije shvatiti ako se proučava kao proces aktivnosti. Etnomuzikolog Christopher Small skovao je termin glazbovanje (*musicking*) koji podrazumijeva da glazba nije stvar, već aktivnost, nešto što ljudi rade (Small 1998). Taj pojam objašnjava odnos između improvizacije i zapisanog na papiru. To je kontinuum između onog što je u potpunosti slobodno i što je u potpunosti zapisano/određeno, a glazbenici se uglavnom nalaze između toga dvoga tj. uvijek se događa improvizacija na ono što je zapisano. U zapadnoj se umjetničkoj glazbi izvrsnost izvedbe mjeri prema što istančanijoj reprodukciji partitura, a Small je htio ustvrditi da u ostalim društvima i kulturama glazba postoji zato da bi ju ljudi izvodili u određenom *kontekstu*; to je ono što se na Zapadu (govoreći o urbanim prostorima) zaboravilo jer se preveliki naglasak stavlja na koncertne izvedbe. Glazba je u službi *ljudi* koji nešto rade (sprovodi, proslave itd.), a poanta je da se iskoristiti za oblikovanje društvenih odnosa koji se ionako konstantno kreću kroz interne društvene veze. Stoga je glazba aktivna; drugim riječima, glazba je nešto što se *radi*:

> Većina svjetske populacije živjela je u selima, a ako su se neki članovi specijalizirali za instrumentalnu glazbu, to je bio dodatak njihovim poljoprivrednim aktivnostima, dok su se drugi mogli specijalizirati za kovanje, mljevenje ili izradu obuće. I ako su, poput kovača i mlinara, bili

> plaćeni za svoje usluge u gotovini ili u naturi, to je bio dio zajedničkog sustava međusobno prepletenih obveza koje su povezivale cijelu zajednicu.[39] (Small 1998:39)

Small piše da su glazbeni stručnjaci bili društveno potrebni zbog centralne uloge koju su igrali u raznoraznim ritualima zajednice od rođenja do smrti, a pošto su svi članovi društva sudjelovali u pjevanju i plesanju razlika između izvođača i slušatelja generalno je bila zamućena (*ibid*.:39–40). Stvar je u kompleksnosti odnosa (ljudi-glazba), a ne u njegovom simplificiranju. Radi se o dubokom slušanju, buđenju svijesti i nuđenju prilike za sudjelovanje, što ova zajednica okupljena oko *djembea* itekako radi. Glazba je u ovom konkretnom slučaju pojedincima pomogla na više načina: na njihovom osobnom putu fizičko-psihičko-duhovnog samoostvarenja, oslobađanju blokada i frustracija, opuštanju tijela i fizičkog pokreta te poboljšanju koncentracije i pamćenja. U čemu se, dakle, nalazi spomenuta kompleksnost odnosa? Nalazi se u *potpori* društvenih zajednica. Kroz okupljanja i grupna sviranja postiže se i transcendentalna zona o kojoj piše Locke, a u što sam se i sama uvjerila. U toj se transcendentalnoj zoni postiže poseban tok misli u kojem se pojedinci uspijevaju probiti kroz "percepcijsku maglu" karakterističnu za ranu fazu učenja afričke poliritmičke glazbe i kada se počinje čuti višedimenzionalni potencijal tradicijske glazbe (Locke 2004:176). Taj višedimenzionalni potencijal očituje se kroz grupna okupljanja i zajednička muziciranja; drugim riječima, kroz oživljavanje tradicijskih kulturnih konteksta.

Naravno, uvijek postoji i ona druga strana, a to je opasnost od aproprijacije, krivih tumačenja, prisvajanja i nepoštivanja, a primjer toga može se pronaći u pokušajima prodavanja duhovnog iscjeljenja putem zvuka. Jedan od takvih primjera su zvučne kupke, trend koji se prakticira već nekoliko godina, a sve je prisutniji na prostoru Zagreba i Hrvatske. Tijekom zvučne kupke osobe leže ili sjede u ugodnom položaju, a "zvukoterapeut" svira različite tradicijske instrumente. Zvučne kupke se načelno oslanjaju na tradicijske instrumente koji se ne koriste na tradicionalni način, što nužno ne mora kršiti nikakva kulturna pravila. Iako ljudi na tome zarađuju, idejni cilj nije prodavanje "magle" što na žalost nije uvijek slučaj:

> Zvučne kupke su često upakirane u *new age* tj. u podvalu "daj mi puno love da ti pokažem nešto što možeš sam." To znam po sebi. Tak da ono, zapravo izbjegavam to, ali zvučne kupke su inače stvarno lijepa stvar. Revitalizirajuće su i nakon njih si okrijepljen. Kužim moć zvuka. Nije mi

[39] "Most of the world's population lived in villages, where if certain members specialized in instrumental music it was in addition to their agricultural activities, as others might specialize in smithing, milling or shoemaking. And if, like the smith and the miller, they were paid for their services in cash or in kind, it was as part of the system of mutually binding obligations that linked the whole community."

> bitno da li je to u sklopu *new agea* ili bilo čega. Znam šta muzika radi meni. Gdje god ju upakiraš. (Marko Šturman)

U konkretnom slučaju zajednice koju sam pratila, zvučne se kupke koriste za još tješnje povezivanje ljudi, opuštanje, introspekciju i otpuštanje stresa, te su gotovo uvijek prisutne na velikim okupljanjima. Sama se nisam upustila u istraživanje ovog *new age* fenomena, što bi se svakako daljnjim proučavanjem zajednica trebalo istražiti jer vjerujem da bi zornije prikazalo svu širinu konteksta uporabe *djembea* na području Zagreba, ali i ostalih tradicijskih instrumenata koji su uključeni u to. Osim zvučnih kupki javlja se i fenomen *trance dance*-a na području Zagreba u kojima se također koristi *djembe*:

> Svirali smo na dosta tih *trance dance*-ova, gdje ljudi stave poveze na oči u prostoriji od 20-30 ljudi, i 2-3 u sredini koji koordiniraju da se ljudi ne zabijaju previše jedni u druge i mi rokamo *djembe* i *dundunove* i to. To se lagano krene i onda podižemo postepeno. Krene lagano i onda dođe do toga da počnu padat jedni po drugima. Super je jer se ljudi oslobađaju, a u drugu ruku je urnebesno za gledat. A i tebe kao svirača zna ponijet kad vidiš kako ljudi vrište i onda ti još jače rokaš. (…) U Sloveniji kad smo svirali je bila zvučna kupka nakon *trance dance*-a, to mi je bila jako lijepa kombinacija. Gledao sam ih sve kad su izlazili van iz te hale, izgledali su kao da lebde iznad zemlje, gledaju te samo kao *alieni*. To je dosta nevezano za *djembe* radionice, samo zovu *djembe* muzičare jer im treba jaka, oštra i nabrijana muzika. (Kazimir Mikašek)

Možda je vrijeme da se odmaknemo od fokusa na negativne aspekte aproprijacije i kolonijalizma i da pokušamo, barem u ovom trenutku, okrenuti "sliku" naglavce: nastavljajući na nastojanje za što boljim razumijevanjem drugih, što je svakako prvi korak u proučavanju i koji je svakako nužan, fokus bismo u ovom konkretnom slučaju mogli premjestiti na razumijevanje *promjena* koje učenje donosi sa sobom unutar neke zajednice te na pitanje što se sve događa u tom procesu. Što je *između*, a ne što je na svakoj strani i što te strane imaju ili nemaju zajedničko. Kada se suočimo s nepoznatim, možemo se samo zapitati tko smo zaista, a takav pristup otvara nove uvide u razumijevanje osobnog i kolektivnog identiteta. Mislim da je to ono što se događa u ovim zajednicama – bolje razumijevanje i osvješćivanje vlastitog kulturnog identiteta i naslijeđa kroz sviranje druge tradicijske glazbe. Sve što se iz toga može prisvojiti, na primjeru *djembe* zajednice, jest novi način gledanja na glazbu i kulturu, a kako je glazba društveno uvjetovana, i na društvo. Otvaraju se i nova pitanja: kako mi ovdje gledamo na svijet? Što za mene znači svakodnevica i kako ju živim? Kako funkcionira naše društvo i sustav? Koje su vrijednosti unutar društva istaknute, a koje su marginalizirane? Kroz provedene intervjue zaključujem da se pojam aproprijacije ne nalazi u svjesnom dijelu

promišljanja o zapadnoafričkoj glazbi i njezinom učenju/podučavanju, već da je naglasak na introspekciji i promišljanju o sebstvu. Učenje je nešto čemu svi težimo cijeli život – "od kolijevke pa do groba najljepše je đačko doba" – a učenjem druge tradicijske glazbe vraćamo se u to đačko doba, učenju i otvaranju prema novim misaonim procesima. Kao što i Locke zaključuje, jedan umjetnik može reći da drugi nije temeljito naučio djelo, kritičar može kritizirati koreografije koje koristi neka skupina, ansambli glazbi svijeta mogu koristi hibridne stilove, jedno selo može reći da je drugo pogriješilo, skladatelji i *jazzeri* mogu koristiti fuziju glazbenih materijala, ali u konačnici ništa ne može jamčiti da će izvedba autohtone skupine biti točniji izvor (*more accurate source*) od privatnih satova afričke glazbe u Sjedinjenim Državama (Locke 2004:171). Fenomen uključivanja u zajednicu poklonika i praktičara *djembea* ne javlja se zbog kulturnog nasljeđa već zbog fizičke i zvukovne očaranosti bubnjem – baš zato jer je bubanj primarno ritamski instrument, a ne melodijski, zbog čega ima najveći potencijal prodiranja u najšire mase ljudi:

> Ti ritmovi su mi osvijestili na koliko sve načina može sam ritam, neovisno o melodiji i harmoniji, biti zapravo transformativan i do koje mjere može utjecat na neki cjelokupni doživljaj muzike, ali generalno i na stanje svijesti u trenutku sviranja ili slušanja, ali i na način razmišljanja izvan konteksta muzike, generalno u životu. Ritam meni simbolizira na neki način život i mogu ga povezat simbolički sa svim ritmovima, ne samo muzičkim, tipa ritam unutar dana, ili ritam mjeseci, godina. Ritam mi može osvijestit prolaženje vremena, svjesnost prolaska vremena i povezanost događaja u vremenu. (Bojan Tošić)

Kada govorimo o povezanosti glazbe i tjelesnog iskustva, nema reprezentativnijeg primjera od učenja sviranja *djembea* i zapadnoafričkih ritmova. Smatram da nismo samo neutralni pojedinci koji su se slučajno zatekli na radionici zapadnoafričkih ritmova ili u ansamblu glazbi svijeta, već da djelovanjem, tj. aktivnim muziciranjem stvaramo i odražavamo određena uvjerenja, gradimo i oblikujemo društvene odnose, stvaramo jednu novu realnost. Na taj način zapadnoafrička kultura, na primjeru Zagreba, jest transkulturna baština koju mogu koristiti svi, a djelovanje zagrebačke *djembe* scene utjelovljuje stajališta koja se bore protiv kulturnih i rasnih predrasuda, šireći poruke jedinstva i jednakosti, na taj način osnažujući druge, ali i same sebe jer izvedba zapadnoafričke glazbe iziskuje inteligenciju uma i tijela koja je usmjerena na grupu i zajednicu. Kada sam pitala Commija Baldea što ljudi generalno mogu naučiti od *djembea*, odgovorio mi je sljedeće s čime i završavam ovo poglavlje:

> Mir. Spajanje ljudi u jedno. Kad odeš na neku od radionica, ne znaš kako, ali s nekim ljudima jednostavno postaneš prijatelj. To je vizija *djembea*, to *djembe* radi: okuplja ljude, u jedinstvo, u mir. *Djembe* vraća onoliko koliko ti njemu daš.[40] (Commi Balde)

5. REDEFINIRANJE GLAZBENOG IDENTITETA KROZ UČENJE DRUGE TRADICIJSKE GLAZBE

> Glazba pruža forum u kojem konstruiramo i pregovaramo svoj konstantno razvijajući osjećaj o tome tko smo i svoje mjesto u svijetu.[41] (MacDonald, Hargreaves i Miell 2017:4)

Ideja o glazbenom identitetu, za razliku od međuodnosa glazbe *i* identiteta, relativno je nova, te je još uvijek potrebno istražiti što sve ona podrazumijeva. Kada se kaže glazba *i* identitet, misli se na dva različita pola koji se međusobno uvjetuju te utječu jedan na drugog, dok glazbeni identitet podrazumijeva nerazdvojivu cjelinu. Već u predgovoru u *Handbook of Musical Identities*, autori pišu kako naš glazbeni ukus pomaže samodefiniranju, npr. ako netko sluša *The Beatlese* to će se odraziti i na ostale aspekte njegovog ili njezinog života, te na taj način pomoći pojedincu da sagradi sliku o samome sebi i poveže se sa svijetom oko sebe (MacDonald, Hargreaves i Miell 2017:vi). Kao drugo, odnos prema muziciranju također pomaže pojedincu da se definira: ako netko npr. voli pjevati. To je jedan od aspekata osobnosti koji se povezuje s ostalim dijelovima naših života te utječe na njega na mnogim razinama, dok se univerzalna prisutnost i važnost glazbe oslikava u dvije značajke: u našem glazbenom *ukusu* (koju glazbu volimo) i našoj glazbenoj *praksi* (kako ju živimo) (*ibid*.). Utjecaj ovih značajki dalekosežan je i dubok, te je iz tog razloga glazba neraskidivo i dubinski povezana s našim osjećajem jastva. Od kada je izašlo prvo izdanje glazbenopsihološkog priručnika *Musical Identities* (2002), pa do drugog njegovog izdanja, tijekom 15 godina, tema je procvjetala, pisanje i zanimanje za ovo područje je naraslo, te sada uključuje širok spektar istraživanja i objavljenih radova (*ibid*.). Iako je nemoguće pokriti svaki uvid iz područja koja bi mogla uključiti aspekte glazbenih identiteta, zbornik teži sveobuhvatnosti u predstavljanju bezbrojnih načina na koje se glazbeni identiteti mogu konceptualizirati. Kako bih donijela zaključak, na temelju vlastitog istraživanja, o tome kako se redefinira glazbeni identitet kroz

[40] "Peace. Putting people together, as one. When you go to some of the workshops, you don't know how, but you just become friends with some people. This is the vision of djembe, this is what djembe is doing: it puts people together, as one, in peace. Djembe gives back as much as you give to it."
[41] "Music provides a forum in which we construct and negotiate our constantly evolving sense of who we are, and our place in the world."

učenje druge tradicijske glazbe poslužila sam se nekim od ponuđenih koncepata kako bih upotpunila viđenje vlastitog.

Autori su već u prvom izdanju 2002. godine napravili razliku između "identiteta u glazbi" (IIM – *identities in music*) i "glazbe u identitetima" (MII – *music in identities*) (*ibid*.:4). Prva se kategorija odnosi na aspekte glazbenih identiteta koji su definirani utvrđenim kulturalnim ulogama i profesijama, kao što su glazbenik, skladatelj, izvođač, učitelj glazbe, kritičar itd. Ove su uloge ojačane glazbenim institucijama te predstavljaju važan dio samo-koncepata (*self-concepts*) profesionalnih glazbenika ili, zapravo, bilo koga tko se bavi glazbenim aktivnostima. Važan aspekt ove kategorije je univerzalnost navedenih glazbenih identiteta, tj. svi ljudi imaju osjećaj za svoju muzikalnost, bez obzira na to identificira li ju netko kao: "pjevam samo u kadi" ili "sviram prvu violinu u Berlinskoj filharmoniji" (*ibid*.). Konstrukti identiteta, kako navode autori, poput "mogu odsvirati nekoliko akorda na gitari" ili "glazba je moj život", predstavljaju različite vrste IIM-a (*ibid*.). Ono što je ključno jest da ti identiteti možda nisu povezani s tehničkim vještinama sviranja ili poznavanja instrumenta, već društvenim utjecajima poput obiteljskog okruženja i obrazovnog konteksta. MII se, s druge strane, odnosi na to kako *koristimo* glazbu unutar naših cjelokupnih samo-identiteta (*self-identities*); drugim riječima, kako koristimo glazbu za samo-definiranje (*self-definitions*) sljedećih polarnosti: muško-žensko, staro-mlado, ekstrovert-introvert i tako dalje (*ibid*.). Autori ističu da iako se ta dvosmjernost pokazala korisnom, potrebno je uključiti još jedan važan aspekt definiranja glazbenih identiteta koji je u međuvremenu došao do izražaja, a to je ideja da su glazbeni identiteti *performativni* i *društveni* – oni predstavljaju nešto što *činimo*, a ne nešto što imamo, način na koji se povezujemo s glazbom u svakodnevnom životu. Osim toga, gledajući iz perspektive psihologije glazbe, ističu važnost razvoja glazbenih identiteta kroz četiri životne faze: dojenačke dobi, ranog djetinjstva, adolescencije i odrasle dobi (*ibid*.:5–6). Mojeg se istraživanja tiče upravo ova zadnja faza – odrasla dob. U njoj ljudi postaju svjesniji svojih ograničenja i počinju razvijati kontemplativniji odnos prema glazbi, a u mnogim ga slučajevima koriste kao moćan alat u svrhu osobnog razvoja. Autori napominju da je do sada bilo relativno malo istraživanja o glazbenim identitetima u životu odraslih u dobnom rasponu od 25 do 60 godina (*ibid*.:6). Zadnje polje istraživanja glazbenih identiteta odnosi se na odnos između glazbe, zdravlja i opće dobrobiti pojedinca/društva kroz što se ispituje uska povezanost glazbenog iskustva i emocionalnog zdravlja, te se stavlja velika važnost na istraživanje emocionalnog izražavanja, emocionalne inteligencije, regulacije

emocija i samorefleksivne svijesti emocionalnih stanja koja se odražavaju na opće stanje ljudskog zdravlja (*ibid*.:17).

***

Kao što sam već kroz prethodna poglavlja zaključila, ansambli glazbi svijeta promijenili su svoj prvobitni cilj pružanja isključivo glazbenog iskustva drugih glazbenih tradicija, što se može reći i za radionice zapadnoafričkih ritmova – cilj nije samo steći glazbeno znanje, nego i obogatiti vlastite svjetonazore, promijeniti percepciju "nas" i "njih", ostvariti grupni identitet, izraziti kreativnost, iznaći vlastiti stil, međukulturno se povezati i poduprijeti, istovremeno čineći pozitivne promjene u društvu. Etnomuzikolog Thomas Turino piše da je jedan od najvažnijih uvida proizašlih iz istraživanja raznih znanstvenika kroz posljednja tri desetljeća (rad je objavljen 2009. godine) taj da je *kultura obnovljiv resurs*; drugim riječima, ona nije holistička, esencijalistička društvena jedinica. Ljudi cijelo vrijeme "izmišljaju tradicije" i "zamišljaju zajednice", što se više ne treba tumačiti kao nešto lažno ili neistinito, već kao pozitivnu potvrdu činjenice da ljudi stvaraju nove običaje, glazbene i plesne tradicije, igre, festivale, ceremonije, itd. (Turino 2009:114). Adriana Helbig piše da je najbolja stvar vezana za glazbu upravo način na koji ona omogućuje ostvarenje osjećaja povezanosti s drugima, a kako bi se ostvarila ta povezanost s onima koji se razlikuju od nas, svatko tko pristupa izvođenju mora biti *ranjiv* (Helbig 2015:247). Važnost riskiranja o kojoj piše Helbig svakako je ključ redefiniranja glazbenih identiteta, u što sam se sama uvjerila nekoliko puta, jer kada postanemo ranjivi istovremeno ulazimo u procese promjene percepcije koji nužno vode i do redefiniranja identiteta. Kroz naredni tekst ponudit ću vlastito viđenje procesa redefiniranja glazbenog identiteta na temelju vlastitog provedenog istraživanja, kao i aktivnog muziciranja, bivanja u zajednici i intervjua. Taj proces obuhvaća sljedeće: redefiniranje ega, kreativnosti, životnog stila, glazbenog stila te grupnog identiteta.

5.1. Redefiniranje ega: fenomen pražnjenja/punjenja

Kako bi pobliže objasnila svoju kategorizaciju identiteta, sociologinja glazbe Tia DeNora u svom tekstu "Music-ecology and Everyday Action" za primjer uzima Danteov dio iz *Božanstvene komedije*. U jednom dijelu Dante opisuje zadivljujuće metamorfoze svijeta firentinskih lopova u kojem se jedan od četiri lopova, Cianfa, pretvorio u zmiju te napao Agnella, jednog od preostala tri lopova. U zmijinom ugrizu dva su se tijela spojila i transformirala u "perverznu sliku", združeno biće muškarca i zmije, hibridno biće. Kada su se

ta dva tijela napokon razdvojila njihovi su identiteti bili izmijenjeni. Zmija (Cianfa) je obnovila dio svog ljudskog identiteta, a lopov Agnello preuzeo je dio zmijskog (DeNora 2017:48). Isto se događa i s glazbenim identitetima. Naši se glazbeni identiteti postupno napola prazne, kako je već objašnjeno u prethodnim poglavljima, kako bi se mogli ponovno napuniti, ali ovog puta drugim glazbeno-kulturnim vrijednostima. Potiskuju se i brišu usađene konvencije zapadne kulture:

> Kada su vidjeli [javanski učitelji] da sam ja dala svoje nešto, tek tada sam počela dobivat objašnjenja. Apsolutno je sve na tebi. Bilo je ljudi koji su cijelo vrijeme postavljali pitanja, ali nikada nisu dobili odgovor, a nisu dobili odgovor jer su cijelo vrijeme radili iste greške, a nisu zapravo napredovali uz to, ali ne možeš im ti reći iz svoje pozicije: "znate ako počnete vježbati možda budete dobili odgovor na neka pitanja." Problem je u tome da je teško vježbati i da ljudi teško prihvaćaju savjet generalno. Svi mi imamo tu tendenciju, da se ne lažemo, svi smo mi takvi, a to se i na našim probama nekad lijepo vidi. Ok, ja si to prvo nekako moram racionalizirati, moram si objasniti da znam što napraviti i dok si ja to ne objasnim nemoj mi ni slučajno ništa pričati, što je krivo ili ne – shvatiš da je taj stav totalno krivi i da ako želiš išta naučiti da se trebaš prepustiti i opustiti i *stvarno* dopustiti da uopće dopre do tebe jer s prvim stavom si jednostavno zatvorio sva vrata. To je tako jer si mi to drugačije postavljamo. Moraš to kompletno racionalizirat do zadnje sitnice i čekaš da ti svaka sitnica polako sjedne, a tek onda vježbaš da dođeš do tog tempa – to je nešto kako bismo mi zapadnjaci vježbali. Tako sam ja krenula i nije mi išlo i onda kad sam rekla: "ako ti je učitelj tako rekao, daj se saberi jer s takvim stavom već postaješ nepristojna." Kod drugih studenata je postojala svijest o tome da se moraš prepustiti drugome da te vodi, a međusobno o tome nismo puno pričali, samo s onim osobama koje su bile dovoljno otvorene da priznaju da postoji taj problem. (…) Ljudi si misle: "ipak se bavim glazbom, nije da mi je ovo prvi susret s glazbom." (…) Tvoje staro znanje koje imaš ti onemogućuje učenje novog. (…) U tom trenutku se meni jedan veliki zid srušio i jako mi se puno toga otvorilo i ja sam automatski puno brže napredovala jednom kada sam si to osvijestila. Zaboravi da znaš išta o glazbi, ideš iz početka. Nije stvar brisanja i zaboravljanja, stvar je u tome da izbrišeš taj stav da ti sad nešto jako puno vrijediš, da vrijediš više od drugih zato što si prošao kroz tu instituciju, kroz ovo ono, zato što si stekao neka teoretska znanja jer očito ta teoretska znanja tu ništa ne pomažu. (Julija Novosel)

> Najveća lekcija koju sam naučila je poniznost, u glazbenom i osobnom smislu, koju nekad znamo zaboravljati zbog dominacije ega. Druga najveća lekcija je bila ponovno naučiti slušati, na prvom mjestu glazbu, zatim sebe, zatim i druge. Za mene svirati u ansamblu znači uvijek iznova upoznavati vlastiti doživljaj ljudi, glazbe, konteksta u kojem se nalazim; uvijek učiti nove stvari koje potiču nove unutarnje spoznaje. (…) Također mislim da je gamelan bio neka

vrsta "glazbene provokacije", u svakom slučaju izazova mom egu kao glazbeniku, koji je navikao uvijek biti u prvom planu, s obzirom da sam najčešće nastupala kao solist. Ta provokacija se zapravo razriješila u osjećaj kooperativnosti i zajedništva s drugima u ansamblu, svojevrsno olakšanje i balans, a vjerujem da je to poanta komornog muziciranja, meni osobno najdražeg načina performansa. (Francesca Paleka)

Shvatio sam da kod mojih učenika i kod mene počinje ego plivat van. *Djembe* ti je kao pojačalo – šta ima u tebi to će pojačat. Mislim šta ima u tebi, meni, nama svima – ima svašta. Ali ono što je, ajmo reć dominantno, to će pojačat. Vidiš to je još jedan od razloga zašto su se [neki] ljudi ostavili *djembea*. Nije im se dopalo ono što je isplivalo. (…) Afrikanci kažu *magic drum* i *power drum*. To je to. Da bi on stvarno bio *power*, ti moraš osvijestit svoj *power*. Taj *power* kad izlazi van, izađe malo agresivno, malo kompetitivno, egoistično, izađe malo "viđe mene". Ja sam brži, ja sam bolji, ja sam glasniji. Ko to nije doživio, a dugo svira *djembe*, taj laže. Ako to sviraš, morao si to doživjet jer to iz tebe *djembe* izvuče van. E sad, kod nekog prije, kod nekog kasnije. Netko to ne želi vidjet uopće pa se bori s time, netko to vidi i onda savlada to ili ne. Međutim, što prije to prepoznaš, što prije to osvijestiš i što prije to prihvatiš, onda krene ljepota. Onda krene *djembe* pjevat. Jer onda smo tek spremni, ono što se kaže, pustit da *djembe* svira. (…) To je instrument koji priča priču, on traži takve kvalitete da onda najljepše priča i to osvještava, ali velim neki se ljudi prepadnu te snage i odu bez riječi. Bilo je takvih slučajeva. Jer ako ti podsvjesno izvuče sadržaj koji ti ne želiš vidjet, ne želiš osvijestit, ne želiš se s tim suočit…kužiš. (Krešimir Oreški)

5.2. Redefiniranje kreativnosti: terapeutski učinci i oslobađanje

Even Ruud u svom tekstu "Music, Identity and Health" piše da ako prihvatimo interpretativni koncept "zdravlja" nadilazeći strogo biomedicinsko poimanje riječi i priznamo da je kvaliteta života dio načina na koji doživljavamo svoje zdravlje, onda otvaramo mogućnost da glazba može djelovati kao vrsta "kulturnog imunosnog sustava", odnosno kao samo-tehnologija koja štiti, promiče i održava naše zdravlje i kvalitetu života (Ruud 2017:589). Ruud ističe da snažan osjećaj identiteta koji proizlazi iz glazbe može posebno pridonijeti: osjećaju vitalnosti (osjećaju "živosti"), osjećaju djelovanja (samoefikasnosti, osnaživanju), osjećaju pripadnosti (sudjelovanju, umrežavanju, socijalnom kapitalu, prepoznavanju) i osjećaju koherentnosti i značenja (snažnom emocionalnom glazbenom iskustvu, transcendenciji), a u svemu tome naš je glazbeni identitet zapravo preduvjet za vršenje ove samo-tehnologije koju je opisao Ruud, tj. samo *angažiranjem* našeg glazbenog identiteta glazba može služiti kao kulturni imunosni sustav (*ibid.*). Ono što sam osobno primijetila jest da se puno ljudi muči s izražavanjem

kreativnosti, bilo to kod profesionalnih glazbenika ili amatera, što i ima smisla jer smo svi pomalo sumnjičavi prema vlastitim talentima, ali opasnost se krije u tome što to s vremenom može stvoriti tvrdokorne blokade i frustracije te utjecati na kvalitetu života o čemu progovara Ruud. Kako bismo se izrazili prvo moramo poznavati sami sebe tj. otkriti što volimo, te na toj podlozi počinjemo doživljavati višu sferu postojanja; ako želimo pomoći svojoj zajednici ili doseći kulturni imunosni sustav, trebamo se izraziti, kako bismo se izrazili moramo se poznavati, a kako bismo se poznavali moramo znati što volimo:

> Ritam i bubnjevi djeluju terapijski. Mene često pitaju da li radim neke terapijske radionice, ja odgovaram ne. Ja sam muzičar prije svega koji voli svirati i prenositi tu vještinu dalje. Ali bubnjanje samo po sebi ima terapeutski učinak i svakako djeluje blagotvorno na ljude. Kako kažu Afrikanci: to je više sport nego umijeće muziciranja. Za sviranje *djembea* stvarno treba malo žganaca, moraš radit sa rukama, sa gornjim tijelom, dosta je to fizički zahtjevno. A ljudi, svako dobiva svoje neko zadovoljstvo ili pozitivni dio priče, ovisi o tome po što je došao. Neki se dođu zezat sa ekipom, neki dođu naučit nešto. Neki se dolaze opustit od svakodnevnog života. Sve u svemu, svi su u plusu. (..) Sigurno to utječe, s obzirom da su ljudi dosta otuđeni jedni od drugih i od samih sebe. Sigurno im treba taj neki ispušni ventil, povratak korijenima kao što si i sama spomenula. (…) Bio sam jedanput na tim bubnjarskim večerima kod Hendrixa, to je organizirao frend Igor, vjerojatno ga znaš. Ma to je genijalno, lijepo je da se ljude druže uz vatru, da sviraju. U tome nema ništa loše. To je u osnovi dio te priče sa udaraljkama. Glazba povezuje ljude i to je neminovno. Da li je to uz vatru, ispod Hendrixovog mosta ili u Africi uz neki obred ili u Belgiji na nekim večerima folklora, to nije važno. Važno je da su ljudi tu jedni za druge i šire tu neku pozitivu. (Krunoslav Kobeščak)

> Uglavnom su se ljudi opustili. Ono što je fakat dobro, ljudi koji nisu vjerovali da mogu opće da u sebi posjeduju nekakav smisao za ritam su skužili da zapravo posjeduju i opustili su se i predali su se sebi i počeli vjerovat sebi. To je možda meni najljepša stvar kod *djembea* i radionica. Ljudi shvate da mogu i da svatko, skoro svatko, u sebi ima smisao za ritam i harmoniju. Gledat progres čovjeka od totalno nekog laika i ukočenog lika do onog: "okej, kužim to." Može biti samo to, tj. ne moram postati *djembe* majstor. Meni je to već ogromna razlika i to mi je najveći gušt. (…) Tak da stvarno doživljavam što *djembe* u suštini znači – radost i povezivanje i fakat vidim u primjeru kad ljudi čuju *djembe* – veseli su i sretni. (…) *Djembe*, što smo ustanovili, povezuje ljude. To je stvarno tako. To je sigurno terapeutski ljudima koji imaju stres, na poslu i kroz dan, kako god. Kad dođu na *djembe* radionicu, o tome smo vjerojatno pričali, smiri ih jer se tamo mogu prepustit nekom drugom koji će im reć radi to, to i to tak, tak i tak, i ti nekako pasivno to radiš ili aktivno, kako god, ali taj sklad i ta harmonija koja se desi kad petnaest, dvadeset ljudi svira istovremeno, pogotovo ljudima koji nemaju iskustva, je onako:

> "vau čovječe!" Taj sklad i ponavljajući ritam, taj trans sigurno ima nekakav opuštajuć učinak u tome, na tijelo i biće. (Marko Šturman)

> Mislim da je utjecalo [glazbeno obrazovanje], ali više u nekom konfliktnom smislu? Bilo mi je zanimljivo, još uvijek je, primjećivati svojevrsne traume koje mi je nabilo zapadno glazbeno obrazovanje i kojima je gamelan bio terapija. Kao npr. strah od grešaka (smrt zapadnjačkom perfekcionizmu), strah od "loših nastupa", strah od tuđeg *judgeanja* itd. (Francesca Paleka)

> Vjerojatno bi najbolje bilo da se uvede [gamelan kao izborni kolegij] na etnomuzikologiji. Iako, smatram da bi mogao biti uključen u razvoj svih studenata MA. Baš sam pričao neki dan o tome kako imam užasnu tremu kroz svoje cijelo školovanje, ali kad sviram gamelan nemam ni trzaj treme. Tako da…možda i kao neka vrsta terapije za studente? (Nikola Trputec)

5.3. Redefiniranje životnog stila: mijenjanje percepcija

David J. Elliot i Marissa Silverman u tekstu "Identities and Music: Reclaiming Personhood" pišu kako nedavna teoretiziranja u eksperimentalnoj filozofiji i neuroznanosti upućuju na zaključak da su ljudi djelotvorna bića, što znači da svaka osoba generira, odražava i aktivno stvara sebe interakcijom s drugim osobama i svim aspektima konteksta u kojem se interakcija odvija (Elliot i Silverman 2017:32). Gledajući iz perspektive djelotvornosti, opažanje je način djelovanja, a percepcija nije nešto što se događa s nama ili u nama, to je nešto što činimo (Noë 2009, prema *ibid.*:32); u širem smislu, "mozak, tijelo i svijet oblikuju procese *dinamičke* interakcije" (*ibid.*:32). Ovi koncepti predstavljaju glavni pomak paradigme u proučavanju ljudske svijesti, prirode uma i osobnosti. Autori ističu da ljudska svijest nije izolirana ili zatvorena "u nečijoj glavi", već da je svijest istovremeno utjelovljena i ugrađena u svijet (*ibid.*). Ovo vodi do još jedne ključne spoznaje: budući da su sve dimenzije osobnosti (koje uključuju razne dimenzije identiteta: rodnu, glazbenu, itd.) u međudjelovanju s društvenim položajem, svijest pojedinca o samom sebi i drugima pretpostavlja određeno *empatično* razumijevanje sebe i drugih (Thompson 2007, prema *ibid*:32) te na taj način empatija postaje kamen temeljac ljudske svijesti, (re)formiranja i održavanja samo-identiteta (*ibid.*). Način na koji ljudi sami sebe shvaćaju i kako se identificiraju s određenim aktivnostima (sviram *djembe*, sviram u gamelanu), vrijednostima i praksama ovisi o tome kako iznose (*enacts*) svoje društvene svjetove, a iz toga proizlazi da osjećaj za glazbeni identitet svake osobe, ali i ostalih identiteta, nije izoliran ili fiksiran; promjenjiv je, fluidan i stalno se mijenja, makar ponekad i neprimjetno (*ibid.*:32). Osim toga, kako pokazuju brojne etnomuzikološke studije, kao i radovi okupljeni u *Handbook of Musical Identities*, mnoge nezapadne kulture nemaju

ekvivalentan pojam "glazbenika", ali svi članovi društva ipak prakticiraju glazbu u nekom obliku; glazba je svojstvena društvenoj zajednici, središnja je za grupni identitet i ne može je se jednostavno odijeliti od toga (Rickard i Chin 2017:289). Susan Hallam u svom tekstu "Musical Identity, Learning and Teaching" govori u kojoj je mjeri glazba važan element identiteta pojedinaca te da igra veliku ulogu u njihovom životu bez obzira identificira li se netko kao glazbenik ili ne. Mnogi se opisuju kao "glazbenici", što uglavnom, kako objašnjava, ovisi o tome živi li netko od glazbe ili ne, a ne od razine stručnosti. Postoje oni koji sebe ne opisuju kao glazbenike (što je većinom slučaj na radionicama zapadnoafričkih ritmova), ali glazba im može igrati glavnu ulogu u životu; drugim riječima, korištenje opisne riječi "glazbenik" za samog sebe nužno ne mora pružiti točnu informaciju njegovog/njezinog glazbenog identiteta (Hallam 2017:475):

> Masa ih kaže da im je *djembe* promijenio život utoliko da ono nikad ne bi uopće takvu lepezu druženja, osjećaja, zajedništva osjetili. Imali smo zajedničkih produkcijskih koncerata, putovanja, išli smo u Split svirat ko tečajci ne ko bend, na veliku binu na rivi, u Sloveniju na izložbe. To je ljudima koji imaju *nine to five job*, obitelj, zeznutog šefa i sad odjednom onak…druženje, zezanje, sviranje, pjevanje, plesanje, idemo u Afriku. To ti ostane za cijeli život, otvaraju se nove dimenzije. (…) Oni su vezani za život i ako se kaže da sve sadrži sve, znači da je cijeli svemir fraktal, što je znanstveno i dokazano, da jedan fragment sadrži cjelinu i tako dalje i tako dalje. Apsolutno sve je fraktal. Sad ti sviraš ritam koji se svira stotinama, stotinama i stotinama godina u kojem je sadržana energija, ne znam, žitnice, to je *kassa* ritam koji se svirao kad je bilo slavlje jer su donijeli rižu i tak dalje, znači nemoguće je da se energetski taj dio ne utka u ljudske živote pošto su uvijek bili svi ti ritmovi zapravo slavlje, i onda kad ljudi prime *djmebe* tu na Zapadu sa otvorenošću, naravno da se svi osjećaju preporođeno. (Krešimir Oreški)

> Pa ja vjerujem da ih [polaznike radionica] mijenja privremeno. Za trajno, to ne mogu reć, ali meni su nekako bili najljepši oni momenti kad se toliko zakuha situacija da svi zaborave na sebe. Ne desi se to svaki put. Nešto naučimo novo i onda to idemo svirat i desi se neka nevjerojatna energija u prostoriji, baš nevjerojatno. Eksplodirao bi od radosti. Mislim da to utječe na svakog i da su ljudi sretniji i da ne mogu mislit kao prvo, kao drugo tu je *djembe* i to zajedništvo, prekrasna je priča. Sigurno da utječe i da je lijepo, čisto i zdravo. (Kazimir Mikašek)

> S druge strane, u cijelom čušpajzu od Zagreba gamelan me psihički drži na životu. Pogotovo prošle godine na faksu. Tjedan kad preskočimo probu meni je jako teško. Dok odradimo probu

osjećam se kao da sam napunila baterije za idućih mjesec dana, iako realno nisam. (Julija Novosel)

Želja za daljnjim radom nakon prvih iskustava s gamelanom je sve više rasla, a nisu me odbile ni pauze u radu niti tehničke poteškoće koje su par godina kočile moj razvoj u tom smjeru. Osjećaj koji pruža jedan takav specifičan oblik skupnog muziciranja brzo se ispostavio nezamjenjivim u kontekstu mog svakodnevnog i glazbeno-profesionalnog života, što sam iskusila i u pogledu sviranja u puhačkom orkestru (ali i u tom smislu na jedan specifičan način). (Sara Blažev)

5.4. Redefiniranje glazbenog stila

Etnomuzikologinja Ann K. Rasmussen u tekstu "Bilateral Negotiations in Bimusicality: Insiders, Outsiders, and the 'Real Version' in Middle Eastern Music Performance" ističe kako svaki ansambl treba pronaći svoj vlastiti "pečat" unutar glazbe koju izvodi. Svaki bi ansambl trebao pronaći svoj zvukovni stil, težiti tome da ne zvuči poput nečije snimke te raditi na vlastitim aranžmanima i interpretacijama (Rasmussen 2004:223). Naši se glazbeni i osobni identiteti mijenjaju u odnosu na naše glazbene i osobne interakcije, kontekste i prilike koje pružaju glazbena iskustva. Ljudi tokom života učenjem mogu usvajati različite kulturne repertoare, a međusobno se razlikuju po sadržaju svog kulturnog "instrumentarija"; mogu ga obogatiti te birati među repertoarima u skladu s prilikom. Sama priroda redefiniranja glazbenog stila pa i identiteta jest u tome što se prenosi s osobe na osobu preko geografskih, društvenih i kulturnih granica. Prenošenjem se istovremeno preoblikuje i reformira glazbeni stil pojedinca/grupe:

Po meni, dok god pristupam kulturi sa poštovanjem u smislu da pokušavam što više saznat o njoj, da ja odem tamo i na izvoru učim mislim da je to već dovoljan korak da im pokažem da ih strašno poštujem, a da nemam ni namjeru biti poput njih! Ja nisam tamo odrastao i to nije moja kultura, al me strašno inspirira i pokušat ću je što šire upoznat, koliko mi dopuštaju moje životne mogućnosti – financijske, vremenske i tak dalje – i onda dalje prenositi znanje u jednu ruku što autentičnije. Uz to važno je prenosit svijest koliko to nije autentično, znači ne prodavat priču "ovak se ovo svira tu i tu" nego prenosit ono što ja znam, ali vrlo iskreno i poticajno jer to je već tamo izmješteno iz autentičnog konteksta, a kamoli ako dođe u Hrvatsku ili bilo koju drugu zemlju. Osim toga mora postojat traženje tvog vlastitog stila – to je cilj. (Nenad Kovačić)

Ja drugačije sviram *djembe* nego što ga svira Afrikanac, bez obzira što znam tehniku i znam ritmove, ali jednostavno moje kulturološko nasljeđe i ono što sam ja slušao i kako ja

doživljavam, kulturološki gledano, glazbu je drugačije. Znači naslušao sam se drugačije glazbe, imam fundus podataka, ajmo to tak nazvat, koji je drugačiji. Samim tim što sviram nekakvu afričku glazbu ona zvuči možda drugačije nego kad ju svira Afrikanac koji je imao drugačije nasljeđe, *mindset* i možda pobudu i razlog iz koje se to radi. (Krešimir Oreški)

Ne znamo [u bivšoj *Vibrici*] od svakog ritma pjesmu, a za one koje smo znali smo izmisli neki aranžman, tak da bi ja, dok bi svirao frule, izmislio nešto svoje. Znači nisam koristio nešto što sam čuo prije ili povlačio paralele, miješao tradicije. Dozvolili smo si da napravimo nekakav svoj gulaš od tog svega, ali ja osobno nisam za miješanje tradicija. Ne bi svirao južnoameričku stvar preko afričke. To je moje mišljenje, mnogi u bendu bi bili: "zaš ne?" Volim poštivat svaku glazbu. (…) Ja stvarno sviram sve i svašta i to želim radit cijeli život i želim nesputano to radit i ne bit ograničen…nekakav moj cilj je kroz muziku mijenjat svijet kolko to mogu, barem svoju nekakvu okolinu, ne. Što bolje dočarat šta meni muzika znači. Ja upadam u te nekakve etno skupine i etno bendove zato što mi se sviđa taj narodni izričaj i postoji ta neka velika mudrost u glazbi, bilo balkanskoj ili južnoameričkoj ili afričkoj ili indijskoj od ovih kojih sam proučavao. Postoji nekakva mudrost koju ja mogu čut kroz tu glazbu i želim ju nekako prenijet dalje. (Marko Šturman)

U zadnje vrijeme smo počeli [u sastavu *Cassia*] koristiti neke instrumente koji nisu toliko vezani za Afriku npr. bas gitaru, tamburu, električnu gitaru pa smo onda i u aranžmanima i kompoziciji počeli dodavat neke svoje izmišljene melodije tak da to više nije skroz tradicionalna Afrika nego imamo već par ritmova koji idu na neki način prema nekom *fusionu* sa instrumentima sa raznih strana zemaljske kugle, osim ak' je zemlja ravna, onda s raznih strana zemaljske ploče (smijeh). (Bojan Tošić)

Misaoni proces mi je drugačiji čak i kad sviram klasičnu glazbu, čak mi je jednostavnija i jasnija u neku ruku. Imam želju da sviram tisuću instrumenata (osim trzalačkih) koja je najviše proizašla iz gamelana jer svaki put kad sviram drugi instrument u ansamblu, malo je drukčija perspektiva, a opet sam dio iste stvari. (Nikola Trputec)

Skladateljski nisam toliko aktivna da bih rekla da imam neki stil, ali kad je pitanje aranžiranja, zamišljanja, pa tek onda skladanja...rekla bih da mi je gamelan dosta otvorio "zvučni prostor" kojeg imam u glavi. Neki banalni primjer bi bio to da mi je unutarnji sluh otišao u drugom smjeru – sad jako dobro čujem *pelog* i *slendro*, pogotovo našeg gamelana, ali ne mogu uštimati obou bez štimera. Ali kad kažem da mi je gamelan otvorio zvučni prostor, onda meni to konkretno znači da su mi neke muzičke ideje postale prihvatljive – ne da su mi prije bile potpuno neprihvatljive, nego jednostavno nisu bile u nikakvom razmatranju. Malo sam postala otvorenija prema kombiniranju različitih elemenata, iako uvijek tražim granicu dobrog ukusa. (Julija Novosel)

5.5. Redefiniranje grupnog identiteta: moć zajednice

David J. Elliot i Marissa Silverman u prethodno već citiranom tekstu "Identities and Music: Reclaiming Personhood" objašnjavaju holistički "utjelovljeno-djelotvorni koncept" (*embodied-enactive concept*) kroz koji pokušavaju objasniti što sve podrazumijeva oblikovanje nečije osobnosti. Holistički koncepti ličnosti suprotstavljaju se dualističkim konceptima koji ovise o različitim verzijama Descartesova uvjerenja da je osoba binarni organizam podijeljen na nevidljivu, nematerijalnu stvar (um, duh ili duša) i vidljivu, fizičku stvar (Elliot i Silverman 2017:30). Stoga holistički teoretičari osobu i njezin identitet vide kao "spojeni projekt" (*ibid*.:33), tj. kao neodvojivo, utjelovljeno, djelotvorno, socijalno-kulturno biće koje se oblikuje kroz procese kontinuiranog konstruiranja sociokulturnih konteksta unutar zajednice. Svaka se osoba razvija zbog svojih dinamičnih i recipročnih odnosa *s drugima* te odigrava (*enacts*) sebe i druge, svoje identitete i svoj svijet (svjetove); drugim riječima, bez drugih ljudi, ne bismo mogli *biti*, ne bismo mogli definirati sami sebe (*ibid*.). Ljudi su utjelovljena bića što znači da su "tijelo-mozak-um-svjesno-nesvjesno" svake osobe procesi koji su međusobno stopljeni i uvijek u dinamičnom odnosu sa svojom okolinom (*ibid*.:30). Redefiniranje glazbenog identiteta u ovom bi slučaju uključivalo redefiniranje grupnog identiteta jer ljudsko tijelo trajno komunicira sa fizičkim, društvenim i kulturnim okolišem kroz životni protok iskustva:

> Naučila sam o važnosti timskog rada. (…) Cijelo djetinjstvo me krutost glazbenog obrazovanja odbijala od glazbene izvedbe u cijelosti, nisam iskreno osjećala solističke nastupe koji su bili tada nužni. U ansamblu se osjećam kao doma gdje sviram s guštom. (Sara Blažev)

> Sinergija je najbitnija stvar kad je riječ o komornoj glazbi. Sinergija između svirača koja se samo događa kad svirači slušaju jedan drugoga. Sinergija između ljudi koja se događa kad su ljudi iskreni te vole ono čime se bave. (Louis Camacho Montealegre)

> Ak imaš *djembe* sa sobom i kreneš ga svirat, neko će ti prić, neko će ti doć, pričat s tobom i tako stekneš prijatelje. Tak da *djembe* fakat povezuje ljude. Prošle se godine *Mystic Tribe* počeo okupljat ispod Hendrixovog mosta svake zadnje nedjelje u mjesecu. (…) To je možda jedan od većih događaja, baš su *djembe* i *dundunovi* ono *core* događaj muzike. (Marko Šturman)

> Sigurno da, do kolektiva je. (…) Baš je instrument da se svira u grupi ljudi, da se zajedno stvori ta energija. Tak da sigurno je snaga kolektiva. (…) Ono što mogu reći je da se nigdje nisam bavio nečim što me stavilo u krug toliko dragih i lijepih ljudi koliko je to bilo kod *djembea*. Vjerujem da ima nešto u tome, da privlači super ljude. (…) Tak da je bilo svega na tim radionicama, al' generalno mogu reć da mi je to jedna od ljepših stvari koje sam u životu radio.

(…) Najviše to da me uvuklo u taj krug ljudi koji su po meni bili ljudi kakve sam tražio i koji su mi bili prirodniji. (..) A onda je sigurno i svakodnevna muzika, vibracije, radionice i uđeš u taj energetski ciklus s tim i sve je lijepo. Ljudi su dobro i muzika je dobra, lijepo ti je. (Krešimir Mikašek)

Etno glazba doživljava svoj procvat. Radi se o tome da je prije svega svijet postao globalno selo i da je glazba dostupna bilo gdje, putem bilo kojeg kanala, Internet je otvoren za sve. Tako da se u tom smislu otvorio svijet prema drugačijoj glazbi. A druga stvar je da je glazbena industrija postala dosadna, teško je slušat današnju modernu glazbu jer je sve napucano svime. Meni osobno je trebao odmor od te prenaporne glazbe koja hara svijetom. (…) Jednostavno me privlači to što je drugačije i što nosi u sebi neku emociju, koja ima neku priču, koja je stara, koja se prenosi generacijama. To je bilo koja tradicionalna glazba, jednostavno prenosi neku poruku kroz duži vremenski period i to znači da ima neku vrijednost. Jednostavno uspijeva doprijet do ljudi, do emocija, kroz neki duži niz godina. To mene privlači. (Krunoslav Kobeščak)

Tak da diže se ta etno scena jer je popularnija među mladim ljudima. Ali recimo svi mi se međusobno znamo. Svi mi smo nekakva velika etno obitelj. Svako od nas ima još par bendova i svi mi imamo neke svoje ekipe tako da, ne znam, ti ćeš na svakom koncertu od bilo kojeg navedenog benda vidjet jedne te iste ljude. Stvarno nas je puno, ne. I samo novi dolaze i dovlačimo nove ljude. Mislim da buja, da fakat raste, i moja prognoza je da će bit sve više etno bendova i da će ovi bendovi koji su do sad bili vodeći na sceni postat još bolji i možda doprijet do televizije, *Porina* ili znaš ono, nekakve opće popularnosti čak, medijske. (Marko Šturman)

Baš sam sad pričao s Abijem, mislim da je sad opet neko vrijeme došlo, ne mislim da će se sada opet desiti neki *boom*, ali će se desiti ili jedan manji *boom* ili će se cijela priča razviti u drugačijem smjeru. Mislim da bi se sada opet moglo zarolati nešto, da se Zagreb ponovno probudi. (Krešimir Oreški)

***

S rastom i širenjem radionica i ansambala posvećenih učenju druge glazbene tradicije u Zagrebu stvaraju se, izražavaju i simboliziraju novi mikro kolektivni identiteti čineći takvu glazbu prisutnom u javnoj kulturnoj sferi kroz kulturnu izvedbu koja se s vremenom transformira i postaje udomaćena, tj. dio osjećaja vlastitosti. Akteri ovog sloja glazbenog znanja stvaraju nove rutine, intuitivno dešifriraju afektivna značenja kroz povezanost glazbe i tijela, redefinirajući svoje glazbene identitete kroz redefiniranje ega, kreativnosti, glazbenog i životnog stila te grupnog identiteta. Ljudi se bave glazbenim repertoarima prvenstveno zato

što zavole zvuk (određene glazbene kulture), a ne iz razloga očuvanja baštine ili zanimanja za tradiciju. Unatoč ograničenosti poznavanja repertoara i sviranja glazbe, sudionici stvaraju novi, snažni kontekst za sebe i osobni odnos prema glazbi izvan originalne svrhe repertoara. Način življenja jest konstruktivni proces kroz koji se ljudi pokušavaju udomaćiti u svijet, ali isto tako i utjecati na njega, reflektirajući ljudski kreativni nagon. Prva iluzija je da naša kultura prestaje s granicama naše države, dok određenje glazbenog identiteta ovisi o tome što opažamo, kako djelujemo i kako se povezujemo s drugima, a svaki novi glazbeni kontekst u kojem se zateknemo izgrađuje "završnu" sliku onoga što percipiramo i osjećamo kao osobni glazbeni identitet:

> Svaki glazbeni kontekst u koji sam uključena tvori jedno lice mog glazbenog identiteta, a svakom tom licu je polazište isto: iskrenost u emociji. Iskreno volim svirati u ansamblu, čini me sretnom, i to mi je najvažnije u redefiniranju glazbenog identiteta, makar imam i ostala lica (sviranje klavira, francuskog roga, puhački orkestar, dirigiranje, ukus u odabiru glazbe za slušanje itd.). (Sara Blažev)

6. UMJESTO ZAKLJUČKA: Otvaranje zadnjeg tona *buke*

Čitajući literaturu tijekom pisanja ovog rada bila sam iznenađena koliko su se često brojni autori, pogotovo u zborniku *Performing Ethnomusicology*, susretali s istim problemima vezanima za procese podučavanja i učenja druge tradicijske glazbe te vlastitim potrebama identificiranja unutar različitih ansambala glazbi svijeta, postavljajući slična pitanja i imajući slične motivacije za svoje istraživačke radove kao što sam i sama imala. Ovo mi je bila potvrda da su problemi s kojima sam se susrela kroz iskustveno proživljeno muziciranje univerzalni te da su usko vezani za nas kao fizičko-kognitivno-duhovna bića, što mi je omogućilo promišljanja o novim konceptima poput "trofaznog modela učenja." Isto tako, ovo mi je bila potvrda da sam se kroz svoje istraživanje kretala prema aktualnim epistemološkim pravcima prepoznavanja ključnih i kritičnih mjesta u etnomuzikologiji, ali i mjestima koja pozivaju na pozitivne društvene promjene. Kao jedan od najvažnijih doprinosa svog rada vidim opisivanje i usporedbu dviju naizgled "oprečnih" zajednica, posvećenih glazbama svijeta, one proistekle iz akademskog kruga bavljenja glazbom i one amaterske, *Ansambla gamelana Jaman Suara* i radionice zapadnoafričkih ritmova, vodeći se mišlju da se ni jedan rad do sada nije bavio ovim specifičnim pitanjima i zajednicama. Osim toga, smatram da je ispisivanje autoetnografije i ukazivanje na važnost izvedbene etnografije posebice vrijedan aspekt rada te da nudi, ako ništa drugo, prijedloge utemeljene na iskustvu koji bi u budućnosti mogli doprinijeti pozitivnom razvoju etnomuzikološke prakse. Uz to, doprinos leži i u uvidu u proučavanje specifičnih mehanizama redefiniranja glazbenog identiteta na temelju živih primjera i stvarnih situacija, a ne apstraktnih informacija i definicija. Jer, na kraju krajeva, svi smo mi prije svega ljudska bića koja ovisimo o uzajamnosti, recipročnim odnosima i zajedničkim višestrukim interpretacijama, a neupitnost takvog suradničkog rada na terenu značajno bi pridonijela uzajamnom učenju i razvoju svijesti o društvenoj odgovornosti.

Smatram da sam imala sreće što sam studirala u periodu u kojem su se počeli pojavljivati ansambli glazbi svijeta kako unutar, tako i izvan akademske zajednice, što je oblikovalo moj istraživački interes te u konačnici i odredilo temu diplomskog rada. Istraživačka pozicija insajdera omogućila mi je da postavljene ciljeve istraživanja provedem bez puno poteškoća; drugim riječima, kao aktivna polaznica radionica i članica ansambla imala sam priliku promatrati zajednice ljudi, istovremeno biti njihovim dijelom, sudjelujući u svim glazbenim, ali i društvenim aktivnostima koje su igrale ključnu ulogu u mojem prepoznavanju svrhe i biti postojanja takvih ansambala/radionica. Svi s kojima sam željela provesti intervjue izašli su mi u susret, dijeleći svoja iskustva, intimne doživljaje i

promišljanja o svojim glazbenim identitetima bez čega ne bih uspjela oblikovati ovaj rad. Isto tako, osvijestila sam da je osobno iskustvo bivanja dijelom neke zajednice/ansambla privilegirana pozicija koju je bilo potrebno postaviti unutar odgovarajućih teorijskih i metodoloških okvira. Želim naglasiti da je ovaj rad označio tek početak istraživanja redefiniranja glazbenog identiteta kroz učenje druge tradicijske glazbe jer, naravno, svakoj bi zajednici trebalo posvetiti puno više vremena i redaka teksta, što zbog tehničkih ograničenja diplomskog rada nije bilo moguće. Kroz iskustvo istraživačkog rada, koje je sa sobom nosilo neizmjeran broj trenutaka preispitivanja vlastitih kompetencija i stečenog znanja, shvatila sam da ta privilegirana pozicija insajdera sa sobom nosi brojne izazove interpretacije. Biti dijelom neke zajednice nudi višestruke mogućnosti konkretnih i direktnih izmjena znanja i emocija, slobodnijeg i kreativnijeg izražavanja te cijeli dijapazon novih intrinzičnih uvida koji ukazuju na nužnost postavljanja preciziranih ciljeva i pitanja, važnost i svrhu razvijanja komunikacijskih vještina, iznošenja vlastitih stavova te poticanje iznošenja tuđih kroz intervjue. Iskreno se nadam da sam ponudila prostor za daljnja promišljanja o tome što znači glazbeni identitet, ukazala na važnost otvaranja novih kolegija te da sam uspješno zabilježila jedno razdoblje aktivnog stvaranja glazbe u Zagrebu. Jednom kada shvatimo stvari na novi način, stvaramo novi svijet. Vodeći se anticipatorskom logikom gamelana, ovaj "kraj" je tek početak, nije zatvaranje nego otvaranje, otvaranje prema nečem novom, zadnji ton *buke*, koji tek naznačuje što će se sve dogoditi.

7. CITIRANA LITERATURA

BORJAN, Etami: *Drugi na filmu: etnografski film i autohtono filmsko stvaralaštvo*, Zagreb: HFS, 2013

CERIBAŠIĆ, Naila: Povrh tekstualnog predstavljanja u etnomuzikologiji: od epistemologije do angažmana i pragme, *Arti musices*, 46 (2015) 2, 185-201

CERIBAŠIĆ, Naila: Promišljanja o etnomuzikologiji, interdisciplinarnosti, intradisciplinarnosti i dekolonijalnosti, *Etnološka tribina*, 42 (2019) 49, 40-79

CHARRY, Eric: A Guide to the Jembe, *Percussive Notes*, 34 (1996) 2, 66-72

DENORA, Tia: Music-ecology and Everyday Action: Creating, Changing, and Contesting Identities, u: *Handbook of Musical Identities*, ur. Raymond MacDonald, David J. Hargreaves i Dorothy Miell, New York: Oxford University Press, 2017, 46-62

DIAMOND, Jody: The Gamelan Music Lou Harrisona (neobjavljeni rukopis, autorica odobrila za korištenje 5. siječnja 2021.)

ELLIOT, David J. i SILVERMAN, Marissa: Identities and Musics: Reclaiming Personhood, u: *Handbook of Musical Identities*, ur. Raymond MacDonald, David J. Hargreaves i Dorothy Miell, New York: Oxford University Press, 2017, 27-45

HALLAM, Susan: Musical Identity, Learning, and Teaching, u: *Handbook of Musical Identities*, ur. Raymond MacDonald, David J. Hargreaves i Dorothy Miell, New York: Oxford University Press, 2017, 475-493

HARGREAVES, David J., MACDONALD, Raymond i MIELL, Dorothy: The Changing Identity of Musical Identities, u: *Handbook of Musical Identities*, ur. Raymond MacDonald, David J. Hargreaves i Dorothy Miell, New York: Oxford University Press, 2017, 3-26

HARNISH, David: "No, Not 'Bali Hai'!" Challenges of Adaptation and Orientalism in Performing and Teaching Balinese Gamelan, u: *Performing Ethnomusicology: Teaching and Representation in World Music Ensembles*, ur. Ted Solís, Berkeley, Los Angeles i London: University of California Press, 2004, 126-137

HARNISH, David, SOLÍS, Ted i WITZLEBEN, J. Lawrence: "A Bridge to Java": Four Decades Teaching Gamelan in America; Interview with Hardja Susilo, u: *Performing*

Ethnomusicology: Teaching and Representation in World Music Ensembles, ur. Ted Solís, Berkeley, Los Angeles i London: University of California Press, 2004, 53-68

HELBIG, Adriana: Between Performance and Research: Thoughts on the Contribution of an East European Ensemble at the Univeristy of Pittsburg, *Arti musices*, 46 (2015) 2, 245-258

HILDER, Joanne: *Central Javanese Gamelon Handbook*, Wellington: Victoria University of Wellington, 1992.

HOOD, Mantle: The Challenge of "Bi-Musicality", *Ethnomusicology*, 4 (1960) 2, 55-59

KISLIUK, Michelle, GROSS, Kelly: What's the "It" That We Learn to Perform? Teaching BaAka Music and Dance, u: *Performing Ethnomusicology: Teaching and Representation in World Music Ensembles*, ur. Ted Solís, Berkeley, Los Angeles i London: University of California Press, 2004, 249-260

LOCKE, David: The African Ensemble in America Contradictions and Possibilities, u: *Performing Ethnomusicology: Teaching and Representation in World Music Ensembles*, ur. Ted Solís, Berkeley, Los Angeles i London: University of California Press, 2004,168-188

PIŠKOR, Mojca, ur.: *Spaces In-Between*, Zagreb, Muzička akademija, 2020.

PIŠKOR, Mojca: The Importance of Being a *Jali Muso*: Some Aspects of the Role and Status of the Women in the Music Life of Today's Gambia, *Narodna umjetnost*, 38 (2001) 1, 41-66

PIŠKOR, Mojca: World Music i njegova recepcija u Hrvatskoj uz studij primjera recepcije i percepcije afričkih glazbi u Hrvatskoj (magistarski rad, mentor Svanibor Pettan), Zagreb: Muzička akademija, 2005.

PLETENAC, Tomislav: Živjeti u realnom. Neke posljedice teorijske psihoanalize na konstrukciju objekta i subjekta kulturne analitike, *Stud. ethnol. Croat.*, 21 (2009), 199-217

RASMUSSEN, Anne K.: Bilateral Negotiations in Bimusicality Insiders, Outsiders, and the "Real Version" in Middle Eastern Music Performance, u: *Performing Ethnomusicology: Teaching and Representation in World Music Ensembles*, ur. Ted Solís, Berkeley, Los Angeles i London: University of California Press, 2004, 215-228

REGEV, Motti: Cultural Globalization: Pop-Rock and Musical Cosmopolitanism, u: *The Routledge Reader on The Sociology of Music*, ur. John Shepherd i Kyle Devine, New York: Routledge, 2015, 201-210

RUUD, Even: Music, Identity, and Health, u: *Handbook of Musical Identities*, ur. Raymond MacDonald, David J. Hargreaves i Dorothy Miell, New York: Oxford University Press, 2017, 589-601

SMALL, Christopher: *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

SOLÍS, Ted: Teaching What Cannot Be Taught: An Optimistic Overview, u: *Performing Ethnomusicology: Teaching and Representation in World Music Ensembles*, ur. Ted Solís, Berkeley, Los Angeles i London: University of California Press, 2004, 1-22

TRIMILLOS, Ricardo: Some Closing Thoughts from the First Voice: Interview with Mantle Hood, u: *Performing Ethnomusicology: Teaching and Representation in World Music Ensembles*, ur. Ted Solís, Berkeley, Los Angeles i London: University of California Press, 2004, 283-288

TRIMILLOS, Ricardo D.: Subject, Object, and the Ethnomusicology Ensemble The Ethnomusicological "We" and "Them", u: *Performing Ethnomusicology: Teaching and Representation in World Music Ensembles*, ur. Ted Solís, Berkeley, Los Angeles i London: University of California Press, 2004, 23-52

TURINO, Thomas: Four Fields of Music Making and Sustainable Living, *The World of Music*, 51 (2009) 1, 95-117

VETTER, Roger: A Square Peg in a Round Hole Teaching Javanese Gamelan in the Ensemble Paradigm of the Academy, u: *Performing Ethnomusicology: Teaching and Representation in World Music Ensembles*, ur. Ted Solís, Berkeley, Los Angeles i London: University of California Press, 2004, 115-125

VETTER, Roger: Formal Aspects of Performance Practice In Central Javanese Gamelan Music, *Balungan*, 13 (2018/2019), 41-64

WONG; Deborah: Moving: From Performance to Performative Ethnography and Back Again, u: *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, drugo izdanje ur.: Gregory Barz i Thimothy J. Cooley, New York: Oxford University Press, 2008, 76-89

8. PRILOZI: TRANSKRIPCIJE RAZGOVORA

PRILOG BROJ 1: RAZGOVOR S JULIJOM NOVOSEL (Koprivnica, 26. srpnja 2020.)

HP: Koja ti je bila najteža društvena prilagodba nakon povratka u Hrvatsku?

JN: Falio mi je općenito pojam vremena. Najednom sam se morala privikavati na jako puno stvari. Onda me Lucija počela kuditi: "nemoš izać s mokrom kosom van!", a ja: "šta ne bi mogla?" Dogovoriš se s nekim u 18h, a meni je u glavi: "aha, imaš vremena do 19h!" Kasnila sam, posvuda sam kasnila, nisam više mogla doći na vrijeme. Nisam više znala lijepo pisati na Hrvatskom jeziku, izgubila sam vokabular. U principu sam imala novi kulturni šok. Taman sam se navikla, taman mi je postalo lijepo i falio mi je motor. Ja se nisam imala neku veliku potrebu vraćat, ali morala sam svakako obnoviti vizu i zbog roditelja – njima je to bilo predaleko. Čudno je to kada se vratiš. Došla sam u Zagreb i sve je tako sivo. Nešto se događa, ali svi gledaju u svoje stvari. Tamo su ljudi jako društveni, sve ih zanima što se događa, svi komuniciraju cijelo vrijeme, i preko ulice, to mi je jako nedostajalo. U Zagrebu je bilo…tupo. Sjedenje na nastavi mi je bilo muka. Osjećala sam se kao da sam sve to prerasla. Teoretiziranje o nečemu postane zamorno. Postavila sam si pitanje: "tko je bio tako negdje, iskusio to na dulje vrijeme pa tek onda počeo uočavati "etnomuzikološke" probleme i promišljati o njima drugačije?"

HP: Nakon što si se vratila iz Indoneziji svi te samo o tome ispituju, a sad je od toga prošlo već neko vrijeme. Kako se osjećaš zbog toga?

JN: Kada sam došla doma, to me ajmo reći spustilo na zemlju tj. podsjetilo: "aha, došla si doma", i način na koji razgovaraš s ljudima više nije isti na koji si razgovarala u Indoneziji, shvatiš da ti nešto ne štima. Nije loše, ali nešto nije ok, nešto je čudno. Najednom smo svi skupa i sada trebamo komunicirati i tako ja pričam i uvijek imam neku anegdotu za ispričati, uvijek je nešto. Jako mi ide na živce. Ja mogu shvatiti da je ljudima to zanimljivo i već sam se navikla da će me netko pitati o tome, a nije da ja ne volim pričati o tome i lijepo mi je jer me vrati malo nazad i prisjetim se tih nekih stvari koje mi nešto znače i to je sve ok, ali bude previše. Malo mi to sve smeta. Pokušavam sad kad se nađem s ljudima razmišljati: "nije da ti se ništa ne događa u životu, da nemaš ništa drugo interesantno za ispričati, sigurno imaš!", i znam da imam pa se pokušavam fokusirati na to. Malo sam društveno "nezgrapna" od kad sam se vratila. Teško mi se prilagoditi razgovorima. Nakon povratka su mi neke teme postale trivijalne, drugim riječima teško mi se vratiti u film u kojem su prijašnje teme razgovora "normalne" teme, a ne trivijalne. Zato volim otići na pop kvizove jer me izmaknu od cijelog tog glazbenog svijeta. Tamo su ljudi koji su studirali prirodne znanosti i imaju različite interese i oni postavljaju drugačija pitanja i drugačije vode rasprave. Teme su nam i film i sport i to mi dobro dođe. S druge strane, u cijelom čušpajzu od Zagreba gamelan me psihički drži na životu. Pogotovo prošle

godine na faksu. Tjedan kad preskočimo probu meni je jako teško. Dok odradimo probu osjećam se kao da sam napunila baterije za idućih mjesec dana, iako realno nisam. Sad sam u tom prostoru *između* cijelo vrijeme. Nisam u potpunosti "sretna" gdje jesam. Imam dobar ansambl, imam posao, imam obitelj i zadovoljna sam, ali s druge strane Zagreb me ljuti na dnevnoj bazi, Hrvatska me ljuti na dnevnoj bazi, nisu mi baš neke perspektive za otići, a trenutno me veže gamelan i ansambl, paradoksalno, dapače želim da to raste dok ide. Treba izvući sve potencijale do kraja. Cijelo vrijeme sam u tom prostoru da nisam ni za ostati ni za otići. To mi je velika stvar koju moram riješiti sama sa sobom. Sad smo u poziciji da naučimo ozbiljniji repertoar kao ansambl.

HP: Smatraš li samu sebe učiteljicom nakon dvije godine provedene u Indoneziji?
JN: Jako čudno. Ni sad se ne smatram učiteljicom. Mislim da ta titula treba pripadati nekom stručnijem, nekom tko je proveo još više vremena, puno dublje ušao u to. Netko tko je dao, baš *svaki* centimetar bića u to i u to da bude dobar učitelj. Ja sam naučila nešto u dvije godine i sad ja to moram demonstrirati kao da sam ja nekakav ekspert. Ne smatram se javanskim glazbenikom. Uz sebe ne bi uopće koristila pridjev javanski, ja sam tak…iz Hrvatske došla tamo, naučila sam neke stvari i sad te neke stvari prenosim. Dajem maksimum od sebe da nešto unaprijedim oko toga, da stvorim jedan dobar ansambl koji dobro svira, ali nisam učiteljica. Najsmješnije mi je kada mi kažu u ambasadi da sam "guru gamelan". To je titula koja treba biti rezervirana za nekog drugog. Jesam li kompetentnija od dobrog dijela bijelaca koji rade isti posao? Jesam i ne sramim se reći. Jesam li puno naučila po putu? Jesam. Jesam li narasla kao neka učiteljica? Jesam, ali kad ste vi došli nisam zapravo imala blage ideje kako će to točno ići.

HP: Jesi li imala ideje kako će tvoj ansambl izgledati već prije samog povratka u Zagreb?

JN: Bio mi je super zbornik *Performing Ethnomusicology*, tu sam već imala neke ideje, u Indoneziji, kako će moj budući ansambl izgledati. Onda sam si rekla: "moj budući ansambl će stvarno naučit neke stvari!". Naučit će šta je tradicijska tehnika, naučit će koje su zvučne mogućnosti gamelana, naučit će repertoar i naučit će stil. To su mi bili neki ciljevi. Čitajući zbornik, tamo je pisalo da možeš čekati s nekim velikim konceptima recimo kao što je koncept *patetha*, modalitet pojedine ljestvice u gamelanu. Recimo to još nismo prodiskutirali i možda ćemo prodiskutirati kroz ovu godinu, sada kada su vam oba štima, *pelog* i *slendro*, u uhu. Sad možemo lagano načet tu temu. Zašto je tako? Zato jer *pathet* ima neko dublje značenje u smislu raspoloženja. Kada ide *wayang* kroz cijelu noć postoji redoslijed po kojem se mogu izmjenjivati modusi, ne možeš ih unakrsno miješati ili kako ti odgovara, već moraš pratiti te konvencije. Ja ne znam koje su to konvencije i na koji način to funkcionira.

HP: Koji ti je bio prvi doživljaj ansambla i ljudi u njemu?

JN: Kad je ansambl došao, došli ste mirni, pristojni, zainteresirani i nisam znala na čemu sam s vama tj. s čim radim, a treba od nekud krenuti. Odlučila sam biti sistematična – učit ćemo od osnovnih formi prema većima. Neki ljudi počinju s velikim *gendhingom*, 64 udarca po gongu, jer je spor pa pohvataš

sve i onda su ti brze forme lakše, što isto nije loš pristup. Bilo mi je okej to što ste imali glazbenu podlogu, mislila sam da će zbog toga neke stvari ići jednostavnije i brže. Mislim, moje je iskustvo u Indoneziji pokazalo da to ne mora biti slučaj, ali računala sam da je ovo zagrebački dril. Bilo mi je super da su tamo bili Louis i Francesco [studenti udaraljki] jer ja nisam udaraljkaš i nekad mi taj tehnički savjet dobro dođe i volim to primijeniti. To odlično funkcionira: ja pokrivam teoretski dio, a ako netko ima savjet kako da to ispadne bolje, slobodno daj. Bilo mi je super što je Louis izuzetno muzikalan, *once in a life time* te potrefi takva osoba, a uz to je imao prirodni "motor" koji je pokretao grupu. Vi ostali ste bili jako strpljivi sa mnom i to mi je jako olakšalo stvari jer ja nisam znala kako će to zapravo ići, kako ću to zapravo ispredavati i objasniti. Nikad se nitko nije posvađao. Naravno, postoje stvari koje bi voljela da se poboljšaju za dobrobit cijelog ansambla, ali to dolazi s vremenom. Ono što je bilo super je da ste vi došli kao ekipa svi skupa i vi ste već bili jedan mali tim na koji sam ja samo trebala nadoštihat još par ljudi da to sve sjedne na svoje mjesto i to je ispalo mrak. Čim nema dodatnog ulaganja energije u međusobno upoznavanje ansambl puno bolje diše. Stvarno ste mi pali s neba. Te stvari su izuzetno bitne iz čisto muzikalnog razloga – što si s nekim bolji to ćete muzikalno bolje funkcionirati. Tu je bila jedna velika sreća da ste došli kao ekipa. Za razliku od ansambla, početnički tečaj mi je uvijek bio "slaba točka." Jer oni nisu ekipa, oni se moraju upoznavati i ja pokušavam da se međusobno upoznaju i da shvate da tu velika većina nisu muzičari i da se nemaju čega ustručavati i da sami sebi daju vremena. S njima je teže jer su slobodniji i iz tog razloga nisu redoviti na probama, uvijek imaju hrpu drugih stvari što im nije neki veliki prioritet. Stvar je u prioritetima.

HP: Kako si se nosila i kako se nosiš sa novom ulogom "guru gamelana"?

JN: Dobiješ novu ulogu, masku: ti si odgovoran za gamelan, ti si odgovoran za instrumente, za te ljude, milijun stvari da to dobro ispadne. Meni je super da me plaćaju za taj posao, a s druge strane nije u potpunosti uredu. Ti me plaćaš da ti predajem nešto što polovično znam. Kakav sam ja autoritet? Nisam ja nikakav autoritet, ja ne baratam tim poljem i čak mi nije to toliko primarno, kao moje obrazovanje. Zato mi je to malo apsurdno i kolonijalno – ti plaćaš bijelca da te uči gamelan, što po meni nije uredu jer ja još uvijek imam hrpu stvari za naučit i zato mi nije uredu da naplaćujem to "poluznanje". Nisu to instrukcije iz harmonije, to očekujem da me platiš, ali ovo ne osjećam kao svoje primarno i utabano znanje.

HP: Što je sve utjecalo na redefinirnje tvojeg glazbenog identiteta?

JN: Tad sam još uvijek išla na obou, ali sam imala tu "etno" crtu, obiteljsko nasljeđe u kojem je tradicijska glazba bila dio odrastanja. Tako da sve ono što smo mi studenti učili o specifičnostima hrvatske tradicijske glazbe, to je meni već bilo negdje u glavi, nisam morala puno razmišljati o tome, samo sam učila nove riječi za to što sam već znala po uhu. Plesala sam 8 godina u folkloru u osnovnoj, tak da sam od prije imala neki senzibilitet prema tome. S gamelanom se nisam prvi puta srela 2015.

nego 2008. godine dok sam još bila u glazbenoj školi Elly Bašić. Tada je folklor predavala Irena Miholić i onda mi je zadala gamelan, temu za istražiti. Kasnije, tek prvi put na muzikologiji čuješ da ne postoji glazba nego glazbe i pomalo se mijenja sve što si uzimala zdravo za gotovo i što su meni bile nekako vrlo jasne kategorije u glavi. Zapravo sam shvatila da te kategorije uopće nemaju smisla, a istovremeno sam nastavljala sa oboom, tako da sam se istovremeno razvijala i teorijski, muzički i tehnički, a nakon svega toga došao je gamelan i onda ti se sve okrene za 360 stupnjeva u manje od godinu dana.

HP: Tvoj prvi susret s gamelanom bio je u Zagrebu. Kako je to izgledalo?

JN: Sve je počelo s Johanesom Radjabanom. On je lingvist, a kada je vidio da tu stoji gamelan rekao je: "ajmo nešto napraviti s tim, ajmo organizirati tečaj", pa sam ja nagovorila ljude sa studija etnomuzikologije da se pridruže. Tada smo mi radili jako puno krivih stvari, ali nismo znali. To je bio tipičan javanski tip poučavanja – neće te previše upozoravati na greške koje radiš, on će te ispraviti s vremena na vrijeme, ali ćeš to ponavljati dok to ne dođe do neke točke razine minimuma. Drugim riječima, ne kaže ti zašto je krivo. On nije nama objašnjavao tehnike. Sve je krenulo bez uvoda i bilo kakve teorije, čak bez brojeva tj. notacije, ništa. Tehnika učenja je sljedeća: pokažem ti, a ti ponoviš, vizualno i memorijski. Na faksu drugačije pristupaju tome, idu ti objasniti, tako da sama institucija čini veliku razliku u načinu pristupa učenju. Stvar je vremena – nemaš puno vremena, moraš naučiti repertoar i onda ti tvoj učitelj mora reći *zašto* je nešto tako da bi to mogao zaista izvesti točno u iduća tri puta. Takav način podučavanja, najsličniji koji sam osjetila, bio je u balijskom tipu gamelana – ti ponavljaš i ponavljaš dok svi ne ulove i onda druga polovica orkestra improvizira dopunsku dionicu odnosno *sangsih*, ali je to sve puno kompleksnije.

HP: Što ti je bilo najteže shvatiti na samim počecima učenja gamelana u Zagrebu?

JN: Meni je notacija bila jako lagana za čitati jer se sastoji od brojki. Točka je pauza, a svaki znak je jedan udarac i to se brzo može shvatiti. Ali kod Radjabana se nismo puno rotirali po instrumentima i nismo imali puno prostora za postavljat pitanja, a u tom momentu ja više nisam znala kako postaviti točno pitanje. Nije mi bilo jasno što me zapravo zanimalo i što mi točno nije jasno i to mi je bilo jako čudno. Sada kada poslušam koncerte koje smo tada imali, to nema veze s gamelanom. Nakon prvog koncerta došao je Igor [udaraljkaš i novi voditelj ansambla] i mislila sam da će mi netko moć zdravo seljački objasniti što mi je nedostajalo, ali ni to nije bilo dovoljno, odnosno moja tehnička pitanja su bila prezahtjevna za njegov nivo shvaćanja gamelana, a za koncert je u tom trenutku samo bilo važno da netko zna nešto više i da nas može voditi. Ja sam u međuvremenu tražila literaturu, ali takva literatura jednostavno ne postoji [prevedena], ona koja postoji je na bahasi jeziku u najboljem slučaju. Ljudima je u to vrijeme, to je bila 2016. godina, bilo fantastično jer nikada nisu vidjeli gamelan, nitko nije znao da postoji gamelan u Hrvatskoj do tada, uključujući nas, a kamoli kako bi to trebalo zvučati. Iz sadašnje perspektive meni je to sramotno jer je to toliko bahat i arogantan pristup učenju druge

glazbe. Ne možeš bilo što raditi samo zato jer imaš instrumente. Znanstvena i glazbena etika bi trebala biti da tražiš točno rješenje – ovo prije jednostavno nije etički prihvatljivo. Ne smijemo si tepati s drugim glazbama – ne znam pa je uredu da sviram bilo što. Moraš imati neku dobru podlogu, trebaš imati autoritet, to je samo pitanje etičkog momenta glazbe, a to je nešto o čemu zapravo ne razmišljaš. Svari nisu baš jednostavne i zato mi je bilo drago kad sam otišla u Indoneziju. Nevjerojatna stvar Indonezije je: to je zemlja koja toliko drži do svoje tradicijske kulture i veliki se dio novaca troši na tradicijske projekte, umjetnosti općenito, a u ambasadi rade birokrati koji se bave papirologijom i ne žive aktivno svoju kulturu, odnosno žive do jedne razine, nakon koje dolazi razina da se moraju prilagoditi tome gdje jesu te je njima to sve prihvatljivo i super. To je razlog zašto nikada nisu komentirali gamelan jer zapravo nisu u to upućeni. To nije jedinstven problem ovog slučaja, nego ti sam očekuješ da će njima biti "vau" zato što je tebi "vau", a u stvarnosti je njima to nešto svakodnevno, nešto na što više ne obraćaju pozornost ili nikada nisu. Njima je sve dobro, a glavno je pitanje je li se svidjelo publici i to je to. Ljudima se to jako svidjelo jer je bilo drugačije i egzotično, najgora riječ na svijetu, i očito to još uvijek pali. Kad sam otišla tamo tada mi se to izvrnulo, kad su nam počeli objašnjavati korak po korak kako sve funkcionira, još uvijek mi je bilo dovoljno svježe da usporedim što smo sve krivo radili: "aha, samo je jedan gong, nisu sve gongovi!" i takve stvari. I tada sam shvatila problem – Igor je bio u Bandungu, a to je zapadna Java (Sunda) i onda naučiš u vrlo kratkom roku da je tamo jedan skroz drugi gamelan i tada mi je bilo jasnije zašto Igor nije znao. Isto tako, kada sam shvatila kakav je to kompleks znanja i principa glazbenih ideala koji su u gamelanu, onda mi je također bilo jasno zašto Radjabana nije ulazio u to sve. To je nešto što se jedino može naučiti tamo – sada razumijem *zašto*.

HP: Što ti je bilo najteže naučiti u Indoneziji? Kako je tekao proces učenja i prilagodbe novoj glazbi?

JN: Ima jedna jako dobra uzrečica mojeg prijatelja: "Ako moraš pitat onda ne trebaš ni znat." Stvarno ima nešto u tome. Stvari koje trebaš naučit će ti se stvoriti na putu, doći će ti same od sebe. Pitanja tamo rijetko kad dovedu do odgovora. Evo jedan primjer. Učili smo svirati u surakartskom stilu te smo došli do *mipil* tehnike *bonanga* koja se razlikuje od jogjakartskog stila kojeg smo radili. Učitelj samo kaže: "uvijek samo preskočite, nemojte odsvirati zadnju notu od te četiri" (232. 212.). Iz nekog čudnog razloga, mislim zvuči ti logično, makneš jednu notu, ali kada to treba odsvirati, kada to treba motorički spoznati, a ruka je naviknuta na prijašnji stil, najednom ti se mozak zabije u zid i ne ide dalje, a blesavo je, znaš da je jednostavna stvar, samo ne ide. I nikako to ljudima nije sjedalo. Ja sam došla zadnja na *bonang* i tu i tamo mi uspije, ali više je slučajno. To je trenutak kada sam postavila pitanje: "profesore kako vi ovo objašnjavate svojim studentima?" Njegov odgovor je bio: "samo napravi ono što sam rekao." Ja sam i dalje inzistirala da mi objasni kao da sam javanski student, ali odgovor je bio isti: "samo napravi kako sam ti rekao." Ako mi je učitelj rekao da napravim nešto četiri puta, zapitala sam se zašto to jednostavno ne mogu napraviti? Nakon toga sam pokušala i samo se prepustila i onda ti se otvore vrata. To je obrnuti način učenja, oni hoće da ti to praktično izvedeš da ti

onda mogu reći zašto je to tako. Meni su ljudi jako slabo odgovarali na pitanja, u prvom semestru pogotovo, a u drugom semestru nešto manje. Recimo kada sam počela govoriti bahasu, kada sam prešla i srušila tu jezičnu barijeru koliko sam mogla, tada su shvatili da ja i sa strane radim i vježbam. Kada su vidjeli da sam ja dala svoje nešto, tek tada sam počela dobivat objašnjenja. Apsolutno je sve na tebi. Bilo je ljudi koji su cijelo vrijeme postavljali pitanja, ali nikada nisu dobili odgovor, a nisu dobili odgovor jer su cijelo vrijeme radili iste greške, a nisu zapravo napredovali uz to, ali ne možeš im ti reći iz svoje pozicije: "znate ako počnete vježbati možda budete dobili odgovor na neka pitanja." Problem je u tome da je teško vježbati i da ljudi teško prihvaćaju savjet generalno. Svi mi imamo tu tendenciju, da se ne lažemo, svi smo mi takvi, a to se i na našim probama nekad lijepo vidi. Ok, ja si to prvo nekako moram racionalizirati, moram si objasniti da znam što napraviti i dok si ja to ne objasnim nemoj mi ni slučajno ništa pričati, što je krivo ili ne – shvatiš da je taj stav totalno krivi i da ako želiš išta naučiti da se trebaš prepustiti i opustiti i *stvarno* dopustiti da uopće dopre do tebe jer s prvim stavom si jednostavno zatvorio sva vrata. To je tako jer si mi to drugačije postavljamo. Moraš to kompletno racionalizirat do zadnje sitnice i čekaš da ti svaka sitnica polako sjedne, a tek onda vježbaš da dođeš do tog tempa – to je nešto kako bismo mi zapadnjaci vježbali. Tako sam ja krenula i nije mi išlo i onda kad sam rekla: "ako ti je učitelj tako rekao, daj se saberi jer s takvim stavom već postaješ nepristojna." Kod drugih studenata je postojala svijest o tome da se moraš prepustiti drugome da te vodi, a međusobno o tome nismo puno pričali, samo s onim osobama koje su bile dovoljno otvorene da priznaju da postoji taj problem. Npr. Jaroslava, ona je uvjerena da je njeno osnovno glazbeno obrazovanje bilo dovoljno, da je sposobna i da ako je naučila svirati gitaru da može svirati gamelan i da to što je ona sad grafički dizajner uopće nije problem jer ona ima "talent". Logika takvog razmišljanja je da ako imaš talent možeš savladati sve bez razlike čemu pristupaš. Ljudi si misle: "ipak se bavim glazbom, nije da mi je ovo prvi susret s glazbom." Nije ona jedini takav primjer, toga ima jako puno. Tvoje staro znanje koje imaš ti onemogućuje učenje novog. Iz tog razloga, bez neke lažne skromnosti ja sam najviše napredovala od svih. Radila sam najviše sa strane. Imam jedan određeni glazbeni talent i sposobnost da mi stvari brzo sjedaju u prste i da brzo memoriram, ali više od toga sam imala tu spremnost da pustim i dopustim njima da me uče kako oni zbilja misle da je najbolje. Nisam prestala pitati pitanja, ali onda sam mogla bolje postaviti pitanja. To su bila pitanja na koja su oni bili spremni dati odgovor. Ta su pitanja bila tehničke prirode, ali uvijek to pokušavaš povezati s nečim što si sam istražio. Moraš učitelju dati do znanja da si ti nešto uložio u sebe da dođeš do toga, a ne gurati svoj stari stav: "ja sam tu došao da samo ti mene naučiš, ali ja si neću dati da me ti naučiš jer mislim da ja sve znam." Jako je velika stvar u stavu. Zato sam bila u prednosti od ostalih jer sam shvatila da ne mogu svoju tvrdoglavost nastaviti projicirati na gamelan jer nije moj gamelan, nije moja glazba, nije moja kultura i apsolutni ništa ne znam o tome. Ako želim da me netko stvarno nauči onda moram zaista pustiti da me ta osoba nauči i to je bilo to. U tom trenutku se meni jedan veliki zid srušio i jako mi se puno toga otvorilo i ja sam automatski puno brže napredovala jednom kada sam si to osvijestila. Zaboravi da znaš išta o glazbi, ideš iz početka. Nije stvar brisanja i zaboravljanja, stvar je u tome da

izbrišeš taj stav da ti sad nešto jako puno vrijediš, da vrijediš više od drugih zato što si prošao kroz tu instituciju, kroz ovo ono, zato što si stekao neka teoretska znanja jer očito ta teoretska znanja tu ništa ne pomažu. Općenito kada čitaš etnomuzikološku literaturu o gamelanu i ugađanju ljudi filozofiraju o alikvotama u gamelanu, što nema nikakve veze s tom glazbom jer gamelan nije ugođen tako. Da se ljudi žele opustiti na taj način i *prihvatiti* da je to očito trenutno toliko irelevantno i da možda jednostavno puste to znanje koje imaju, da ga kompletno izignoriraju dok se bave gamelanom, možda bi došli do novih spoznaja. To je toliko prirodan refleks kojeg mi nismo svjesni, to je ono da si moramo racionalizirati stvari, da si moramo objasniti stvari, objasniti poznatim riječima, to je takav prirodni impuls da se jednostavno, čim ti uđeš u nešto nepoznato, naravno, uloviš za to. Da si ti sada solist zagrebačke filharmonije pa dođeš učiti gamelan, neće ti puno pomoći. Ti ako se ne želiš otvoriti prema tom novom setu znanja, neće ti to znanje pomoći i to radimo na svim razinama života. To se dogodilo Sari na *panerusu* – stalno radi greške i onda sam joj uzela note i rekla ajde sad sviraj – išla je bez greške. Čovjek se treba stalno podsjećati tim stvarima jer je to toliko prirodno, toliko nagonski da si uvjeren da znaš jer tvoje prirodno znanje pokazuje da ti imaš neku podlogu da si talentiran ili nešto drugo, a zapravo te koči. Taj prvi repertoar koji gradiš je zapravo vrlo jednostavan i nije tehnički zahtjevan da bi mi nešto bilo teško, ali mi je i dalje recimo teško shvatiti *pathet*. Te su stvari došle tek kad smo počeli raditi ozbiljnije tehnike. Kada smo radili *gembyang* na *bonangu* sve mi je bilo jasno, kada je došao *imbal*, više nisam znala što radim, on je samo ispisao obrazac i rekao sviraj, a nije mi objasnio. Nisam dobila servirano objašnjenje: "vidiš *panerus*, on će ti uskakati između, vi tvorite zapravo jednu liniju." To sam zvučno sama shvatila. To je jedna vrlo fluidna melodija koja se cijelo vrijeme ponavlja i jako je lijepa, mislim si: "daj mi reci više!", ali neće ti reći više jer kao prvo učitelj ne govori engleski, a ti ne govoriš javanski i u tom trenutku jednostavno ne možeš formirati pitanje na koje ćeš dobiti pravilan odgovor. *Imbal* sam ja naučila prema inerciji – trebam to svirati, ali ne znam zašto. Tad su mi te stvari bile teške, ali nisu bile tehnički zahtjevne, što znači da se tvoj um sad ne bavi tehnikom, ne bavi se strukturom, ne bavi se ni jednim tehničkim aspektom nego se zaista može posvetiti tom *zvuku* jer jednu kompoziciju ponavljaš sat i pol, samo se rotiramo po instrumentima i to po dva tri tjedna dok oni nisu bili sigurni da je svima sve sjelo. Napredak je jako spor, a cijela grupa napreduje onoliko koliko napreduje njen najsporiji član i to je meni bio problem. To je meni bila jako teška i frustrirajuća stvar – naučiti se strpljenju. Ja sam komotno mogla sjediti i upijati zvukove i toliko mi je to prirodno sjelo da sad više nemam osjećaj za kromatsku ugodbu i ja se jako teško štimam. To mi je bilo teško – shvatiti i dopustiti ljudima da nešto ne razumiju. Možda jesam pustila da me ljudi uče, možda jesam uspjela napraviti taj korak, ali prema ostalima i dalje nisam imala taj iskorak: "okej je ako ne razumiješ, nadoći ćeš." Isto tako bilo je ljudi koji su apsolutni antitalenti, koji su došli samo zato da ostanu još jednu godinu u Indoneziji. Ako shvaćaš da nemaš određeni kapacitet, onda prepusti taj instrument nekom drugome jer svi bi naučili *bonang* jer je teško i izazovno, onda budi barem toliko okej i pusti nama koji bi htjeli napredovati. Općenito je strpljenje nešto što sam učila barem godinu dana i čemu se još uvijek moram vračati, a tad mi je to bio velik problem jer sam

već bila razočarana tamošnjim faksom, u smislu imam pet kolegija i previše slobodnog vremena i ne učim onoliko koliko mislim da bi mogla, a uz to sve kasni i onda još dok konačno dođemo i dobijemo priliku svirati ljudi ne mogu zapamtiti taj jedan red od četiri note. To je bilo jako puno stvari kojima se najednom trebaš prilagoditi, ali čak glazbeno ne toliko. Puno ranije sam se otvorila glazbeno nego socijalno i shvatila da je uredu ako kasni 15 minuta, kasnit će i 30 minuta. Uredu je ako mu to ne ide sad, ići će mu za dva tjedna i uredu je ako tebi danas ne ide, to je sve ok. Uredu je da je studentski program kakav je, uvijek možeš učiti mimo faksa. Trebalo mi je dugo vremena da naučim, da shvatim te stvari, a isto tako shvatiti da je uredu učiti izvan faksa jer na kraju krajeva puno sam više naučila na taj način.

HP: Mislim da se mi svi bilo direktno ili indirektno borimo s istim stvarima u ansamblu, stoga hvala ti na podijeljenim iskustvima, strpljenju i odvojenom vremenu. Vidimo se na probama!

JN: Hvala tebi i vidimo se!

PRILOG BROJ 2: RAZGOVOR SA SAROM BLAŽEV (Zagreb, 24. listopada 2020.)

HP: Što te je privuklo u glazbenom, ali i osobnom smislu učenju sviranja javanske tradicijske glazbe?

SB: Počela sam se baviti gamelanom i prije nego što sam odabrala smjer etnomuzikologije na studiju, što znači da sam uistinu imala i prije veliki interes za proučavanjem glazbi "drugih". Ipak, nije me samo privukao interes za upoznavanjem drugih kultura i njihovih glazbi, nego sama činjenica da se radi o svojevrsnom praktičnom glazbenom izražaju koji mi je nedostajao tijekom studija. Želja za daljnjim radom nakon prvih iskustava s gamelanom je sve više rasla, a nisu me odbile ni pauze u radu niti tehničke poteškoće koje su par godina kočile moj razvoj u tom smjeru. Osjećaj koji pruža jedan takav specifičan oblik skupnog muziciranja brzo se ispostavio nezamjenjivim u kontekstu mog svakodnevnog i glazbeno-profesionalnog života, što sam iskusila i u pogledu sviranja u puhačkom orkestru (ali i u tom smislu na jedan specifičan način). Zapravo, rekla bih da me privukao pojam zajedničkog glazbenog iskustva koji je interesantan u kulturološkoj posebnosti, neovisno radilo se o tradicijskoj ili "drugim" glazbama.

HP: Što je, kada se vratiš na sam početak prvog susreta s gamelanom, bio najveći glazbeni šok koji si trebala nadići?

SB: Prvi "glazbeni šok" je definitivno bio glazbeno pismo, jer se naravno do tad nikad nisam s njim susrela. S vremenom se na kraju ispostavilo da je pismo jednostavno, ipak sam imala dovoljno znanja da logiku preuzetu iz svog klasičnog glazbenog obrazovanja prenesem na „brojčanu" notaciju, iako se jako razlikuju. Čak ni intonativno nisam imala "smetnji" u tom smislu, od prije sam čula zvuk gamelana i znala što bih mogla očekivati. Ono što je bio najveći izazov kasnije je razumijevanje

koncepcije tog glazbenog sustava, odnosno glazbenog vremena. To je nešto što još uvijek nisam u potpunosti osvijestila, a nadam se da ću s vježbom uskoro. Kao i s učenjem jezika, treba se osloboditi "okova" baze koju uspoređuješ s onim što ti je nepoznato. U slučaju jezika ti si na konju kad ti više nije potreban prijevod svake riječi na hrvatski u glavi, a ovdje kad ti ne treba "prijevod" na parametre umjetničke glazbe zapadnog svijeta.

HP: Koji su najveći izazovi u savladavanju glazbenog materijala s kojima si se suočila?

SB: U početku su to bili izazovi već spomenutog glazbenog vremena, a danas su u prvom planu više problemi tehničke prirode. Iako sam imala od prije nekog iskustva u sviranju udaraljki, ono na čemu želim više raditi i što mi predstavlja najveći izazov je udaraljkaška tehnika. Prvenstveno ovdje mislim na opuštenost ruku prilikom sviranja, a onda preciznost u artikulaciji i izražavanju dinamičkih promjena. To je usko vezano i s raznolikosti instrumenata unutar gamelana, gdje bih htjela više "osjetiti" posebnost svakog instrumenta pod prstima.

HP: Misliš li da je prethodno glazbeno iskustvo utjecalo na proces učenja javanske glazbe?

SB: Mislim da je u velikoj mjeri utjecalo na proces, prvenstveno jer sam preko objava na Muzičkoj akademiji i čula za radionicu gamelana. Sljedeće, logika prijašnje stečenog znanja mi je omogućila da brzo pohvatam tonski sustav i "reprogramiram" u glavi "kod" melodijske linije Zapada na onu karakterističnu za javansku glazbu. Kao što rekoh, matematički određena vremenska striktnost kao da je odmogla percepciji glazbenog vremena, no ostali faktori proizašli iz zapadnog obrazovanja pomogli su u osvještavanju toga. Naposlijetku, prijašnje iskustvo glazbene izvedbe pomoglo mi je u javnom nastupu, što je možda teže nekome tko nema nikakvog prijašnje glazbenog iskustva. Međutim, to ne znači da je glazbeno iskustvo ključno da bi se pristupilo sviranju u gamelanu, makar je naš ansambl stvoren većinski od glazbeno obrazovanih članova.

HP: Smatraš li da nakon dvije godine aktivnog muziciranja razumiješ estetiku javanske glazbe? I što je za to sve potrebno s obzirom da se radi o kulturi koja nam je strana?

SB: Mislim da ne shvaćam još u potpunosti, ali radim na tome. Tek sam krenula, ali mislim da mi je i učenje Bahase malo pomoglo u tome. Možda mi kao etnomuzikolozi shvaćamo neku širu, opću, površnu definiciju te "estetike", no mislim da tu trebamo jednostavno i laički govoriti o doživljavanju i proživljavanju javanske glazbe. Tu sam mišljenja da nam je ta kultura upravo kako si i rekla - strana, jer ju iskusimo jedino unutar četiri zida prostora u kojem imamo probe, i to samo kad uistinu sviramo. Kad izađemo van, ne razmišljamo više o glazbenom vremenu već se automatski prebacujemo na "sustav" koji nam je poznat, što se meni često događa kad odmah nakon probe gamelana isti dan imam probu puhačkog orkestra. Meni su trenutačno te dvije glazbene aktivnosti u mislima vrlo bliske i izjednačene na bazi zajedničkog glazbenog iskustva, a radi se o vrlo različitim glazbenim izražajima. Možda bi bilo potrebno stvarno iskusiti javansku glazbu na mjestu gdje je ona nastala da bi nam se to

razumijevanje poboljšalo, a možda i ne. Rekla sam da radim na tome da shvatim tu estetiku, a zapravo trebam razmisliti dobro o tome kojim ću putem prići shvaćanju. U opreznosti da se ne uspoređujem s urođenim izvođačima javanske glazbe sam možda ušla i u opasnu sferu romantiziranja "nepoznate" kulture, što mi svakako nije bila namjera. Stoga ću reći ovako, mislim da nije potrebno govoriti o razumijevanju estetike glazbe neke kulture, jer ne bih rekla da znamo što se sve točno odnosi na to razumijevanje. Sviranje u gamelanu, ekstenzivno čitanje relevantne literature, komunikacija s Indonežanima, posjet Indoneziji, učenje bahase, isprobavanje indonezijske kuhinje…to sve naravno pomaže u učenju o kulturi. Može li se išta od toga zvati potrebnim, kao nekakav popis zadataka koji se trebaju ispuniti da se ostvari razumijevanje? Također, možemo li mi kao pripadnici druge kulture stvarno razumjeti tu estetiku? Možda ne možemo onkraj definicije na papiru…a s druge strane, možda i možemo, ali ne u ispunjavanju pukog *to-do* popisa indonezijske kulture, nego u kulturnoj razmjeni i iskustvu koji nam se nudi prirodnim putem, kojeg želimo iskreno proživjeti i kojeg moramo poštivati.

HP: Koja je najveća "lekcija" koju si naučila o samom muziciranju u grupi; drugim riječima, što za tebe znači svirati u ansamblu?

SB: Naučila sam o važnosti timskog rada. Kao što i svaki individualac ima svoj posebni izražaj, svaki ansambl ima svoju jedinstvenu glazbenu sliku u kombinaciji više glazbenih izražaja. Ona izlazi na vidjelo tek kad je uspostavljen zdravi timski rad, međusobno poštivanje i uvažavanje. Nebrojeno puta sam čula ansamble, orkestre, sastave u kojima neki individualci prednjače u kvaliteti glazbene izvedbe, no izvedba im je vrlo beživotna i bez inspiracije jer se osjeti da nešto nedostaje. Za mene je sviranje u ansamblu poticaj i inspiracija, a ne obaveza koju ću izvršiti reda radi. Cijelo djetinjstvo me krutost glazbenog obrazovanja odbijala od glazbene izvedbe u cijelosti, nisam iskreno osjećala solističke nastupe koji su bili tada nužni. U ansamblu se osjećam kao doma gdje sviram s guštom.

HP: Slušaš li više tradicijske glazbe (i *world music*) nakon ulaska u ansambl?

SB: Djelovanje u ansamblu nije vezano uz moje individualno slušanje glazbe. Istina, više sam počela slušati snimke izvedbi gamelana za potrebe sviranja u ansamblu, ali vodim se time da slušam one glazbe koje mi u tom trenutku odgovaraju, bile one tradicijske, popularne ili umjetničke.

HP: Na koji je način uključenost u izvedbu utjecala na oblikovanje tvojeg glazbenog identiteta i kako bi ga uopće opisala?

SB: Iskreno, moj osobni glazbeni identitet je nešto o čemu promišljam dosta često, a isto toliko često i samu sebe zbunjujem što zapravo smatram glazbenim identitetom. U kontekstu gamelana, on je u velikoj mjeri utjecao na formiranje mog glazbenog identiteta, što u pogledu glazbe koju izvodim, što u pogledu utjecaja i upijanja glazbenih identiteta drugih članova gamelana. No, on čini samo jedan dio mog glazbenog identiteta, ili bolje rečeno jedno lice identiteta. Što ne znači da su druga lica identiteta lažna ili obrnuto, da je ono lažno. Svaki glazbeni kontekst u koji sam uključena tvori jedno lice mog

glazbenog identiteta, a svakom tom licu je polazište isto: iskrenost u emociji. Iskreno volim svirati u ansamblu, čini me sretnom, i to mi je najvažnije u redefiniranju glazbenog identiteta, makar imam i ostala lica (sviranje klavira, francuskog roga, puhački orkestar, dirigiranje, ukus u odabiru glazbe za slušanje itd.).

HP: Koje bi bile dobrobiti za studente MA da se gamelan uvede kao izborni kolegij na odsjeku za etnomuzikologiju gledajući svoja osobna iskustva?

SB: Ne želim govoriti u ime svih studentica i studenata etnomuzikologije, ali u mojem slučaju je gamelan i više nego potreban kao izborni kolegij na odsjeku. Ne samo gamelan kao takav, nego i drugi oblici tradicijskog muziciranja koji bi nam omogućili praktično iskustvo glazbe. Znam da zvuči utopijski, no idealno bi bilo kada bi se omogućilo svakom studentu i studentici mogućnost tradicijskog glazbenog iskustva koji njega/nju zanima. U mojem slučaju bi to bio instrumentalni ansambl, nekom drugome možda solističko vokalno iskustvo itd. Kao studentica sam ponosna na odsjek koji potiče razvoj naše kritičke misli, samo da je uz to uključena i glazbena praksa koja će nam dati inspiraciju i poticaj na malo drugačiji način. Nisam naišla na nikakve negativne komentare o gamelanu, no mislim da je tome razlog općenito neznanje o postojanju ansambla (što je po meni možda još i gore). To bi se moglo promijeniti ako gamelan postane izborni kolegij na MA.

PRILOG BROJ 3: RAZGOVOR S FRANCESCOM PALEKOM (Zagreb, 24. listopada 2020.)

HP: Što te je privuklo učenju sviranja druge tradicijske glazbe?

FP: U nekom čistom smislu privukla me jednostavno interes i ljubav prema zvuku, glazbi, svim njenim manifestacijama. Oduvijek me zanimao način na koji različite kulture poimaju glazbu, točnije kako je definiraju i što sve prema određenoj kulturi ulazi u definiciju glazbe. Svidio mi se izazov učenja novog instrumenta i novih pristupa muziciranju. Također, htjela sam sudjelovati u nečem komornom, dakle glazbenoj skupini, s obzirom da je moje glazbeno usmjerenje uglavnom bilo prilično "monogamno", moglo bi se reći.

HP: Koji je, kada se vratiš na sam početak prvog susreta s gamelanom, bio najveći glazbeni šok za tebe?

FP: Ne bih to možda nazvala glazbenim šokom koliko pozitivnim iznenađenjem, probuđenom znatiželjom. S obzirom da su svi instrumenti koje sam dosad imala priliku naučiti svirati bili instrumenti na kojima direktno rukama utječem na proizvodnju zvuka i ritma, bilo mi je neobično svirati s palicama i motorički se postaviti kao udaraljkaš. Trebala sam se priviknuti na to da zvuk ide kroz gamelan, zatim kroz palicu, pa moju ruku, i glavu (naravno mislim kao reverzibilan, izmjeničan

proces), i još uz sve to trebalo je paziti što drugi rade (a oni su iznutra, vjerujem, prolazili nešto slično)! Također mislim da je gamelan bio neka vrsta "glazbene provokacije", u svakom slučaju izazova mom egu kao glazbeniku, koji je navikao uvijek biti u prvom planu, s obzirom da sam najčešće nastupala kao solist. Ta provokacija se zapravo razriješila u osjećaj kooperativnosti i zajedništva s drugima u ansamblu, svojevrsno olakšanje i balans, a vjerujem da je to poanta komornog muziciranja, meni osobno najdražeg načina performansa.

HP: Koji su najveći izazovi u savladavanju samog glazbenog materijala s kojima si se suočila?

FP: Najveći izazov bio mi je možda motorički dio: ovladavanje palicama i *hendlanje* različitih pozicija. Kod glazbenog materijala problem mi je predstavljalo prelaženje između različitih *irama*, "modusa" u ritamskom smislu: bilo je komplicirano zato jer mi je mozak trebao shvatiti da se mijenja opći zvuk, ne moj zvuk (kao moja melodija); mijenja se moj ritamski uzorak, ali opet, sve je pravilno (u obrnuto proporcionalnom smislu), tako da se mozak prilagodio nakon nekog vremena, točnije kad bi jednostavno kliknulo "ono nešto." To "nešto" trebalo se naravno uvježbavati, ne mogu reći da sam gamelan *prodigy*. Ali jedna od bitnih stvari kod gamelana možda baš je to da se briše koncept *prodigy*-ja i genija, umjetnika koji je bolji ili gori od drugih.

HP: Misliš li da je prethodno zapadno glazbeno iskustvo utjecalo na proces učenja javanske glazbe?

FP: Mislim da je utjecalo, ali više u nekom konfliktnom smislu? Bilo mi je zanimljivo, još uvijek je, primjećivati svojevrsne traume koje mi je nabilo zapadno glazbeno obrazovanje i kojima je gamelan bio terapija. Kao npr. strah od grešaka (smrt zapadnjačkom perfekcionizmu), strah od "loših nastupa", strah od tuđeg *judegeanja* itd.

HP: Smatraš li da nakon dvije godine aktivnog muziciranja razumiješ estetiku javanske glazbe?

FP: Razumijem ju do neke mjere, ali naravno da ne mogu reći da je posve integrirana u mene, to bi bilo baš, ajmo reći, tipično zapadnjački pretenciozno. Mislim da je za svaku kulturu, za učenje glazbe svake kulture potreban dugi vremenski period i direktno iskustvo na terenu, u živom kontekstu. Naša kultura je usađena u nas od kad smo se rodili, i u doticaju s drugom mi se nesumnjivo uplićemo kao Stranci, ali to nas ne odvaja od mogućnosti da ju poštujemo i usvojimo. Treba nam samo čist um i duša, dovoljno interesa i strpljenja (za adaptaciju samog sebe drugačijem pogotovo!).

HP: Koja je najveća "lekcija" koju si naučio o samom muziciranju u grupi i što za tebe znači svirati u ansamblu?

FP: Najveća lekcija koju sam naučila je poniznost, u glazbenom i osobnom smislu, koju nekad znamo zaboravljati zbog dominacije ega. Druga najveća lekcija je bila ponovno naučiti slušati, na prvom mjestu glazbu, zatim sebe, zatim i druge. Za mene svirati u ansamblu znači uvijek iznova upoznavati

vlastiti doživljaj ljudi, glazbe, konteksta u kojem se nalazim; uvijek učiti nove stvari koje potiču nove unutarnje spoznaje.

HP: Slušaš li više tradicijske glazbe i *wolrd music* nakon ulaska u ansambl?

FP: Pa zapravo više-manje isto, iako je moguće da me podsvjesno potaknulo da se još informiram i razvijem u tom smjeru.

HP: Na koji je način uključenost u izvedbu utjecala na refediniranje tvojeg glazbenog identiteta i kako bi uopće opisala, nakon dvije godine sviranja, svoj glazbeni identitet?

FP: Mislim da sam uglavnom to opisala kroz odgovore u prijašnjim pitanjima? Uglavnom, sama pozitiva i ljubav. Uz povremene kratke spojeve…u svakom slučaju, mislim da me prilično proširilo kao glazbenika, otvorilo me i prema drugim glazbenim novinama i razmišljanjima. Mislim da me prilično OPUSTILO kao KLASIČNO ODGOJENOG glazbenika, i na tome sam veoma zahvalna.

HP: Koje bi bile dobrobiti za studente MA da se gamelan uvede kao izborni kolegij na odsjeku za etnomuzikologiju i jesi li ikada svjedočila negativnim komentarima na račun gamelana od strane studenata – podcjenjivanju, nerazumijevanju i sl.?

FP: Dobrobiti bi bile višestruke: učenje nečeg novog i drugačijeg, dakle izazov intelektu i sposobnosti; upoznavanje i rad s kolegama; širenje europski orijentirane percepcije; ugodno i kvalitetno provedeno vrijeme; za muzikologe, PERFORMATIVNOST, koja je svakako u drugom planu na odsjeku, ali izvođenje radi vlastitog užitka, ne radi ocjene ili afirmacije u glazbenim krugovima. Ne bih rekla negativnim, ali pomalo zbunjenim i začuđenim komentarima, da. Reakcije muzikologa, skladatelja i teoretičara vjerojatno bi se mogle svrstati u kategoriju zainteresiranih i onih koji bi takvo nešto podržavali, potencijalno implementirali u vlastite projekte, dok su reakcije instrumentalista bile više: *dosta fora* (a u intonaciji glasa im se sakrila mjera zapadnjačke superiornosti). Ali ajde, da ne pretjerujem: pozitivno nerazumijevanje (u osnovnom smislu, nepoznavanje) bi se moglo pripisati određenom dijelu akademske zajednice.

PRILOG BROJ 4: RAZGOVOR S ENOM HADŽIOMEROVIĆ (Zagreb, 24. listopada 2020.)

HP: Što te je privuklo u glazbenom, ali i osobnom smislu učenju sviranja druge tradicijske glazbe?

EH: U glazbenom smislu jednostavno – poznavanje druge glazbe. Htjela sam vidjeti kako tradicijska glazba tako daleka od one koja me okružuje funkcionira, željela sam proširiti svoju glazbenu percepciju ne samo slušanjem već i aktivnim muziciranjem. U osobnom smislu isto kao i prethodno,

plus, prijatelji glazbenici i muziciranje s njima u novoj glazbenoj tradiciji u kojoj ćemo se još više međusobno upoznati.

HP: Što je, kada se vratiš na sam početak prvog susreta s gamelanom, bio najveći glazbeni šok koji si trebala nadići?

EH: Shvaćanje isprepletenosti dionica instrumenata gamelana. Kako se iz linije jedne izvlače dionice drugih i koji je njihov međuodnos, i zapravo kroz muziciranje ČUTI taj njihov međuodnos. Koji su najveći izazovi u savladavanju samog glazbenog materijala s kojima si se suočio? Prethodno opisano – sviranje različitih instrumenata (budući da smo se u početku jako puno izmjenjivali na instrumentima baš zato), i mogućnost izlaženja iz dionice koju sviraš u kompletno zvukovlje gamelana i bitnost međuodnosa cijelog ansambla.

HP: Misliš li da je prethodno zapadno glazbeno obrazovanje utjecalo na proces učenja javanske glazbe?

EH: Sigurno je u smislu slušnih očekivanja: već razvijenih kao primjerice da je prva doba teška, a zadnja laka, što u gamelanu ne vrijedi i potpuno je suprotno; kao i brzoj prilagodbi novim očekivanjima. Npr. shvaćanje računanja doba i shvaćanje međuodnosa dionica (npr. *panerus* ulazi pola ili četvrtinu dobe prije svih i najavljuje što će ostali svirati). U tom kontekstu, ne mislim da je zapadnjačko glazbeno obrazovanje nužno odmoglo shvaćanju gamelana, samo je dalo teorijski okvir razmišljanja i shvaćanja gamelana, koji je naravno u mnogim slučajevima trebalo proširiti, izmijeniti ili čak razbiti. Upravo to je bilo i najzabavnije. Čak naprotiv, mislim da je jako i pomoglo – Julija je brže objasnila kako što funkcionira i zašto, imali smo definirane glazbene pojmove i njihovu simboliku, iako smo novu terminologiju morali naučiti i još je učimo. Svi članovi ansambla imali su razvijene glazbeno-tehničke sposobnosti (gotovo svi smo svirali barem jedan drugi instrument) i bili smo upoznati s tehnikom i pristupom vježbanju instrumenata, slušanju i koncentraciji u radu glazbenih ansambala. Imali smo "glazbeni osjećaj" i mogli smo npr. raditi na dobivanju povezanih glazbenih fraza. Naravno da su neke glazbene pojave bile nemoguće za objasniti zapadno glazbenom teorijom, npr. pojam "širenja, rastezanja glazbenog vremena" tijekom izmijene prve i druge *irame*, ne samo zbog glazbene teorije već i opće teorije zapadnjačkog vremena koja se često shvaća apsolutnom vrijednosti. U tom je smislu gamelan širio i druga, svjetonazorska i metafizička shvaćanja.

HP: Smatraš li da nakon dvije godine aktivnog muziciranja razumiješ estetiku javanske glazbe?

EH: Ne bih rekla da je baš razumijem, ali osjećam da je uspijevam dohvatiti (*to grasp*). Kao i svaka glazbena tradicija, gamelan ima svoje vrijednosti upisane u sebe a to su u gotovo svim glazbenim tradicijama univerzalne vrijednosti (razvitak tehničke točnosti, suptilnost sviranja – razvijanje sluha za sitne, male izmjene, osjećaj dinamike i protoka vremena, fraziranje, slušanje odnosa), a na njih mi se uho već naviklo. Ipak, naviklo se samo na zvukovlje gamelana unutar repertoara koji sviramo, kao što

bi na primjer netko mogao shvaćati estetiku klavira *alla* Chopin, a ne shvaćati estetiku klavira *alla* Bach ili *alla* avangarda. Iako mislim da smo prošli različite repertoare već do sada.

HP: Koja je najveća lekcija koju si naučila o samom muziciranju u grupi?

EH: Slušanje, i na muzičkoj i osobnoj razini, raslo je proporcionalno. Slušanje drugih na svim muzičkim razinama kao i slušanje raspoloženja i osjećanja drugih. Kako smo više i kvalitetnije svirali, tako smo se zbližavali i osobno kao ansambl.

HP: Slušaš li više tradicijske glazbe i *wolrd musica* nakon ulaska u ansambl?

EH: Pa moglo bi se reći da, ali ne izravno povezano već je ta 2./3. godina studija i sama po sebi donijela više tradicijske glazbe i *world musica*, i taman se potrefilo osnivanje ansambla. Ta tendencija postala je mala revolucija u sebi (osnutak i *Jaman Suara* ansambla i *Harmonije disonance*).

HP: Na koji je način uključenost u izvedbu utjecala na redefiniranje tvojeg glazbenog identiteta?

EH: Mnogo je hibridniji i otvoreniji, moj svirački glazbeni identitet. I onaj slušni se proširio, ali ako govorimo o izvođačkom identitetu, zaista je bogatiji ovim iskustvom. Kada se vratim sviranju klavira ili drugih instrumenata više slušam što mi sami instrumenti imaju za reći, više i bolje slušam sebe i druge.

HP: Koje bi bile dobrobiti za studente MA da se gamelan uvede kao izborni kolegij na odsjeku za etnomuzikologiju i jesi li ikada svjedočila negativnim komentarima na račun gamelana od strane studenata – nerazumijevanju i sl.?

EH: Od strane studenata malo sam naišla na podcjenjivanje, više znatiželju i neki: "a fora, i time se ljudi bave." U okviru neakademske zajednice bilo je puno više "ah, sviranje po loncima." Gamelan bi bio izvrstan izborni kolegij na odsjeku za etnomuzikologiju, pa i glazbenu pedagogiju, teoriju i udaraljke, ili koje druge instrumentaliste i pjevače. Pojam bimuzikalnosti mi se tu čini ključan, jer zaista drugačije i s više shvaćanja gledaš na "svoje" kada imaš iskustvo drugog (Drugog), mogućnost usporedbe, mogućnost udaljavanja i veće perspektive, šire perspektive. Bilo da je to "svoje" izvođačko (sviranje ili pjevanje), ili teorijsko i kontekstualno.

PRILOG BROJ 5: RAZGOVOR S FRANCESCOM MAZZOLENIJEM (Zagreb, 27. listopada 2020.)

HP: Što te je privuklo učenju sviranja druge tradicijske glazbe?

FM: U glazbenom smislu, prilika za upoznat i naučit nove stvari u mom ogromnom polju udaraljki budući da sam udaraljkaš. U osobnom smislu, druženje s mojom curom i prijateljem koji su u ansamblu.

HP: Što je, kada se vratiš na sam početak prvog susreta s gamelanom, bio najveći glazbeni šok koji si trebao nadići?

FM: Teška doba koja je zadnja umjesto prva. Koncepcija u kojoj je glazbeno fraziranje drugačije od onog u zapadnjačkoj glazbi.

HP: Koji su najveći izazovi u savladavanju glazbenog materijala s kojima si se suočio?

FM: Razumjeti kako se dionice isprepliću jedna s drugom i savladati svaki instrument gamelana. U našem ansamblu imamo deset instrumenata na kojima se stalno rotiramo. Na taj način, sada, nakon dvije godine aktivne participacije u ansamblu, svaki od nas može reći da je svladao svaki instrument koji imamo u našem setu.

HP: Misliš li da je prethodno zapadno glazbeno obrazovanje utjecalo na proces učenja javanske glazbe?

FM: Sigurno. Glazbene pozadine koje glazbenici imaju uvijek utječu na razumijevanje i interpretaciju druge vrste glazbe.

HP: Smatraš li da nakon dvije godine aktivnog muziciranja razumiješ estetiku javanske glazbe?

FM: Mislim da da. Prošli smo dovoljno tradicijskih kompozicija tijekom ove dvije godine da sad možemo razumjeti "jezik" gamelana. Potrebno je imati otvoreno mišljene za kulture koje su nam strane, jer na početku sve izgleda jako daleko i teško, pa sa vremenom i strpljenjem sve postane razumljivije i jasnije.

HP: Koja je najveća lekcija koju si naučio o samom muziciranju u grupi?

FM: Naučilo me da bolje slušam druge dok sviram u ansamblu.

HP: Slušaš li više tradicijske glazbe i *world musica* nakon ulaska u ansambl?

FM: Sigurno da.

HP: Na koji je način uključenost u izvedbu utjecala na redefiniranje tvojeg glazbenog identiteta?

FM: Što sam više uključen u izvedbu više upoznajem javansku glazbu i kulturu, i obrnuto. Moj glazbeni identitet je *open minded*.

HP: Koje bi bile dobrobiti za studente MA da se gamelan uvede kao izborni kolegij na odsjeku za etnomuzikologiju gledajući svoja osobna iskustva?

FM: Sigurno bi to bila dobra stvar za student akademije. Mislim da je gamelan podcijenjen od strane akademije koja razmišlja samo o zapadnjačkoj klasičnoj glazbi.

PRILOG BROJ 6: RAZGOVOR S LOUISOM CAMACHO MONTEALEGREOM (Zagreb, 27. listopada 2020.)

HP: Što te je privuklo učenju sviranja druge tradicijske glazbe?

LCM: Znatiželja.

HP: Što je, kada se vratiš na sam početak prvog susreta s gamelanom, bio najveći glazbeni šok koji si trebao nadići?

LCM: Očekivao sam da taj šok bude zvuk instrumenata (npr. različita intonacija), ali moram spomenuti da jezik s brojevima je najveći šok za mene. Meni je fascinantno kako u našim kultura ritam se prati od prve dobe a njima najbitniji ton za ritam je na kraju fraze.

HP: Koji su najveći izazovi u savladavanju samog glazbenog materijala s kojima si se suočio?

LCM: Prvi veliki izazov je bio promijeniti pristup koncipiranja ritma, kako sam objasnio na prethodnom pitanju. Uz to, prilagođavanje tempa i dinamike je također dosta izazovno jer te informacije dolazi direktno iz *kendhanga* (ponekad malo iznenađujući ako nisi dovoljno fokusiran). Treći izazov je točno to - izdržati koncentraciju. Materijal izgleda lako jer se stalno ponavlja, ali zbog toga svaki svirač mora biti svjestan gdje je cijelo vrijeme tijekom sviranja. Meni je taj koncept zapravo jako lijep - uživanje u sadašnjosti svirajući nešto što bi mogao biti beskrajno.

HP: Misliš li da je prethodno glazbeno iskustvo utjecalo na proces učenja javanske glazbe?

LCM: Svakako je utjecalo, ali moram priznati da nisam siguran je li uvijek taj utjecaj bio dobar. Sjećam se nekoliko puta na probama kad sam htio mentalno "prevesti" gamelanski sistem čitanja u klasični sistem čitanja, koliko je to bilo nekorisno i besmisleno. No, kad shvatiš sistem i jednostavno se počneš prilagođavati, sve postaje jasno. Svjestan sam da su moje udaraljkaške vještine velika prednost u pogledu puno stvari (tehnika s palicama, osjećaj za ritam), ali te vještine ne znače ništa ako se ne mijenja pristup.

HP: Smatraš li da nakon dvije godine aktivnog muziciranja razumiješ estetiku javanske glazbe?

LCM: Mogu reći da razumijem malo bolje, ali ne u potpunosti. Zbog drugih obaveza, vrijeme koje sam mogao provoditi s gamelancima nije bilo onoliko koliko sam htio, pa osjetim da ipak postajem "stranac" u tom svijetu. No, vjerujem da je to iskustvo otvorio moje uši što se tradicijske glazbe tiče. Npr. puno više uživam u hrvatskoj tradicijskoj glazbi sada nego kad sam prvi put došao.

HP: Koja je najveća lekcija koju si naučio o samom muziciranju u grupi?

LCM: Sinergija je najbitnija stvar kad je riječ o komornoj glazbi. Sinergija između svirača koja se samo događa kad svirači slušaju jedan drugoga. Sinergija između ljudi koja se događa kad su ljudi iskreni te vole ono čime se bave.

HP: Slušaš li više tradicijske glazbe nakon ulaska u ansambl?

LCM: Imam osjećaj kao da slušam isto (u mojoj glavi uvijek premalo), ali smatram da mi je povećalo interes prema tradicijskoj glazbi pa bih odgovorio "da" na pitanje.

HP: Na koji je način uključenost u izvedbu utjecala na redefiniranje tvojeg glazbenog identiteta?

LCM: U mom slučaju, glazbeni identitet mi je definiran od malih nogu – jako se mičem tijekom sviranja, volim da publika može vidjeti jasno kako se osjećam na pozornici...ali nekako *Jaman Suara* me je podsjetio na nešto što je jako bitno u komornoj glazbi: identitet cijelog ansambla je bitniji nego vlastiti identitet. Svi smo članovi nečega većeg što funkcionira samo kad svi radimo ono što trebamo raditi.

HP: Koje bi bile dobrobiti za studente MA da se gamelan uvede kao izborni kolegij?

LCM: Meni se čini jako zanimljivo za studente udaraljki da gamelan postane izborni predmet (udaraljke su toliko širok pojam da na akademiji nema previše vremena da se istražuje glazba izvan klasičnih udaraljkaških instrumenata). No, kao osoba koja voli svirati, smatram da bi bilo idealno imati što više opcija poput gamelana, da studenti mogu razviti svoj ukus na različiti način, pogotovo sada kada u Zagrebu postoji vrhunska stručnjakinja koja je spremna podučavati sa strašću.

PRILOG BROJ 7: RAZGOVOR S NIKOLOM TRPUCEM (Zagreb, 27. listopada 2020.)

HP: Što te je privuklo učenju sviranja druge tradicijske glazbe?

NT: U samom početku sviranja nisam imao gotovo nikakav doticaj sa tradicijskom glazbom pošto mi kroz glazbeno, ali i opće obrazovanje, nitko nije ponudio ništa vezano za to. Mislim da sam u samom početku na gamelan krenuo isključivo radi djevojke. No, od samog početka mi se sviđalo svirati u ansamblu jer sam već znao dosta ljudi, to su stvarno dragi i dobri ljudi, ali i sviđao mi se koncept takvog ansambla koji je potpuno drugačiji od svega kaj sam vidio i iskusio do tada u životu. Zapravo je iz gamelana proizašla neka duboko skrivena ljubav prema udaraljkama općenito, što sam sve više vidio kroz provedeno vrijeme tamo.

HP: Što je, kada se vratiš na sam početak prvog susreta s gamelanom, bio najveći glazbeni šok koji si trebao nadići?

NT: Iskreno, mislim da je najveći šok bio u mom uhu. Trebalo mi je vremena da si "naštimam" uho jer je koncept štimanja potpuno drugačiji od našeg zapadnog. Nakon slušanja klasične, *rock*, *jazz*, *you name it* (tko će sve to nabrojat) glazbe, gdje je određena točna frekvencija svakog tona čak i kada je drugačija frekvencija (npr. za baroknu glazbu), zvuk je uvijek isti, znam što me čeka i kako će to od prilike zvučati. E pa u gamelanu nije tako. Svaki instrument je malo "pomaknut" od prethodnog i to je taj šok na koji smo se moje uho i ja trebali naviknut. Kasnije kroz slušanje drugih gamelan ansambla sam shvatio i da je svaki gamelan drugačije naštiman što me još više intrigiralo. I dalje mi ponekad treba malo vremena da se naviknem nakon neke veće pauze jer se teško prebaciti iz "uha" i društva u kojem živim proteklih dvadesetak godina.

HP: Koji su najveći izazovi u savladavanju glazbenog materijala s kojima si se suočio?

NT: Pa mislim da su u početku najveći problem bili ti obrasci koji se konstantno ponavljaju na određeni način. Zato i jesmo krenuli od tehnički manje pa do zahtjevnijih instrumenata jer je bilo komplicirano sve to pohvatat. Ali mislim da je prelazak iz *irama* puno veći problem. Stvar je u tome što je filozofija i *mindset* iza gamelana nešto potpuno drugačije od zapadnog uma. Tako da je teško to sve dočarati i objasniti nekome tko nema apsolutno nikakve veze s time. Naravno, mi smo to mogli samo navježbati kao pravi zapadnjaci i bez imalo mozga. Ali mislim da u tome nema smisla.

HP: Smatraš li da nakon dvije godine aktivnog muziciranja razumiješ estetiku javanske glazbe?

NT: Smatram da nakon dvije godine i dalje apsolutno ništa ne razumijem. Mislim da mi fali okruženje i povezanost s drugim ansamblima i razmjena iskustva. Naravno da mi je malo jasnije kroz slušanje (na *Spotifyju* ima dosta muzike za gamelan) i sviranje, ali i dalje, tek sam zagrebao površinu gamelana. Mislim da bi bilo jednostavnije i "dublje" da učim gamelan u Americi, Maleziji, ili u… Indoneziji.

HP: Koja je najveća lekcija koju si naučio o samom muziciranju u grupi?

NT: Kako sam već gore naveo, muziciranje u trenutnom ansamblu izdiglo me iz pepela. Otvorilo mi je glazbeni ukus prema glazbi koju zasigurno prije ne bi nikada dotaknuo i uživam u tome jer me vodi kroz daljnje istraživanje i razvijanje. Isto tako, pokrenulo me da učim svirati i istraživati više novih instrumenata. A samo konstantno sviranje s ljudima podiže grupnu dinamiku i razvija odnose kroz glazbu i slične vidike. Predivno.

HP: Slušaš li više tradicijske glazbe nakon ulaska u ansambl?

NT: Da, definitivno slušam puno, puno više takve glazbe.

HP: Na koji je način uključenost u izvedbu utjecala na redefiniranje tvojeg glazbenog identiteta?

NT: Moj glazbeni identitet je procvjetao. Misaoni proces mi je drugačiji čak i kad sviram klasičnu glazbu, čak mi je jednostavnija i jasnija u neku ruku. Imam želju da sviram tisuću instrumenata (osim trzalačkih) koja je najviše proizašla iz gamelana jer svaki put kad sviram drugi instrument u ansamblu, malo je drukčija perspektiva, a opet sam dio iste stvari.

HP: Koje bi bile dobrobiti za studente MA da se gamelan uvede kao izborni kolegij?

NT: Vjerojatno bi najbolje bilo da se uvede na etnomuzikologiji. Iako, smatram da bi mogao biti uključen u razvoj svih studenata MA. Baš sam pričao neki dan o tome kako imam užasnu tremu kroz svoje cijelo školovanje, ali kad sviram gamelan nemam ni trzaj treme. Tako da…možda i kao neka vrsta terapije za studente? Naravno. Ipak živimo u "kvazi" Europi. Bilo je svakakvih komentara u stilu da je to dosadna, monotona "glazba", da to može bilo tko svirati bez ikakvog vježbanja, da to potpuno krivo zvuči, itd.

PRILOG BROJ 8: RAZGOVOR S KLAROM KOSIĆ (Zagreb, 27. listopada 2020.)

HP: Što te je privuklo učenju sviranja druge tradicijske glazbe?
KK: Privukli su me instrumenti. Izgledali su neobično, zvučalo je neobično, i zanimalo me kako glazba može zvučati strano.
HP: Što je, kada se vratiš na sam početak prvog susreta s gamelanom, bio najveći glazbeni šok koji si trebala nadići?
KK: Najveći šok je bio štim. Sve u početku zvuči falš, i problem je kasnije kada ti je melodija u uhu, ali ne možeš si otpjevat jer se previše držiš svojeg štima.
HP: Koji su najveći izazovi u savladavanju samog glazbenog materijala s kojima si se suočila?
KK: Najveći izazov je bio drugačiji osjećaj dobe. To je još uvijek za mene šok. Jednostavno je teško zamisliti da početak nije okosnica, već kraj, i to razmišljanje unaprijed je vrlo teško za nas koji smo naviknuti da mislimo zapravo retrogradno. Isto, držati točno tempo i dobu je užasno teško kroz tako duge stvari.
HP: Misliš li da je prethodno zapadno glazbeno obrazovanje utjecalo na proces učenja javanske glazbe?
KK: Apsolutno. Stvorilo je očekivanja koja su rezultirala šokom: kao što sam rekla, sam štim zvuči falš jer smo naviknuti samo na jedan štim, razmišljanje unaprijed. Trebalo je vremena da se prilagodim javanskoj. S druge strane, zapadno glazbeno obrazovanje, kao i bilo kakvo glazbeno obrazovanje pomoglo je da brže pohvatam sviranje, da razumijem cjelinu i melodijsku liniju te obraćam pozornost istovremeno na sebe i na ostale.
HP: Smatraš li da nakon dvije godine aktivnog muziciranja razumiješ estetiku javanske glazbe?
KK: Pa mislim da smo tek zagrebli, i to jedva, u estetiku javanske glazbe. Tako da ne, ne razumijem ju. Čak štoviše mislim da manje razumijem nego svi vi u grupi…osobno meni je još uvijek sve strano.

Ok, sviramo, ali mislim da za razumijevanje estetike bilo bi važno baš naučiti ne samo svirati, već i kada, kako i gdje se koje forme koriste. Mi to malo ležerno radimo, više usput spominjemo, ali mislim da taj teoretski dio je važan za razumijevanje onoga što sviramo, a uostalom, zanimljiv je.
HP: Koja je najveća pouka koju si izvukla o samom muziciranju u grupi?
KK: Da je najbitnije biti potpuno siguran u ono što sviram, a kada naučim to, onda nikad ne razmišljati o tomu što ja radim. Gamlan je dosta zahvalan jer su sve stvari repetitivne pa se kroz prosviravanje brzo zapravo savlada tekst, ali ono što je najbitnije je baš taj osjećaj da ne postoji melodija na jednom instrumentu koja se kombinira s ostalima, već da je sve što se svira jedna jedina melodija. Čim se opustim i slušam bez fokusa da razabirem instrumente, i bez fokusa na ono što sama sviram, puno je lakše zapravo pratiti što se događa i popraviti ako nešto kod mene ne štima.
HP: Slušaš li više tradicijske glazbe nakon ulaska u ansambl?
KK: Ne. U biti, općenito slušam glazbu sve manje i manje iz nekog razloga. Katastrofa.
HP: Na koji je način uključenost u izvedbu utjecala na redefiniranje tvojeg glazbenog identiteta?
KK: Vau, nisam baš kvalificirana za ovaj odgovor. Nemam neki glazbeni identitet…pa…ne znam, činjenica da mogu razlikovati *kendhang* od *kempula* je super, ali još ne znam držati palicu i konačno mogu otpjevati melodije koje nisu u zapadnom štimu. Otvorenija sam prema različitim vrstama glazbe, ali opet, jedva išta slušam ovih dana. Ne znam kako odgovoriti...
HP: Koje bi bile dobrobiti za studente MA da se gamelan uvede kao izborni kolegij na odsjeku za etnomuzikologiju gledajući svoja osobna iskustva?
KK: Ako ćemo biti iskreni, mi prvi podcjenjujemo gamelan čim ga usporedimo s loncima. To je jedino "negativno" što sam ikad čula iz akademske zajednice, ali je samo šala, i koliko sam čula, ljudi su poprilično otvoreni prema gamelanu. Naravno da ga ne razumiju, ne razumijemo ga ni mi previše, ali mic po mic će to postati sve rjeđe ako se nastavi. Dobrobiti…pa prvenstveno, grupno muziciranje je uvijek dobrobit, kao i samo bavljenje glazbom. Malo je glupo misliti da se muzikolog đ mora baviti glazbom s neke zamišljene profesionalne distance, kao i ono da su ljudi muzikolozi jer nisu dovoljno dobri izvođači i slično. Dobro je što se onda muzikolog može baviti glazbom koja ga zanima, super je što se ne ograničavamo samo na tradicijsku glazbu s naših prostora (hvale vrijedno je što se bavimo), već bi se dala prilika studentima da nauče nešto sasvim novo i "egzotično". Budući da postoji već kolegij tradicijskog pjevanja, komornog zbora i pjevanje rane glazbe, dodavanje gamelana kao izbornog kolegija bi još obogatilo program akademije. S tim da bi trebalo se jako raditi na promoviranju i ne ograničiti na muzikologe i etnomuzikologe, već da bude dostupno svima (mi smo ipak sićušni odsjek i mala akademija).

PRILOG BROJ 9: RAZGOVOR S KREŠIMIROM OREŠKIM (Virtualni intervju, 12. rujna 2020.)

HP: Kako si započeo cijelu ovu jedinstvenu *djembe* priču u Hrvatskoj?

KO: Krećemo [Krešimir Oreški i Abi Seydi] u utorak s novim ciklusom, prvi puta zajedno. Odlučili smo udružiti snage nakon puno godina što se znamo. On vodi plesni dio, ja vodim *percussion*, ali ćemo zajedno, ja ću svirati na plesu ko solista, a on će sa mnom podučavati jedan drugi bubanj i držat *dundunove* i tako. Bila si na tečaju, znaš o čemu se radi. Kako sam ja započeo…ja sam započeo davno ko mladac. U srednjoj školi sam svirao bubnjeve, *drum set*, kojima sam se vratio na svu sreću trajno, sad ponovno. Moj put je bio klasika – *punk*, *rock ´n´ roll*, sve što je tada iznjedrilo. Polako sam počeo otkrivati druge tipove glazbe. Tamo negdje ´90-ih sam napravio jako veliki zaokret. To je bila prva polovica ´90-ih, neću reć da mi je bilo dosta svega, ali kao da se neki zid složio i počeo sam otkrivati drugačiju glazbu. Prvo sam se susreo sa indijskom glazbom. Jako sam se zakačio na indijsku glazbu i proučavao ju, pokušavao sam čak svirati i indijsku tablu. Bez učitelja…to se ne može. *Djembe* je isto gotovo nemoguće naučiti svirati bez učitelja kao i indijsku tablu. Ja uvijek volim reć ti možeš pogledati *YouTube* video, ali ti ne možeš taj video pitat da te ispravi, da ti pokaže, da ti objasni, samo možeš pogledat i to je to. Recimo Afrikancima bi to pomoglo, pričat ću ti malo o tome. Oni imaju potpuno drugačiji pojam ne samo glazbe nego i učenja glazbe i općenito sveg tog u paketu: ritmova, plesova i napjeva. To kod njih nije kao kod nas: mi imamo *nine to five job*, a ovo je za relaksaciju da odemo petak, subotu van i da se zabavimo. Kod njih je to integralni dio života. Ne može se to izvuć van. Kao da sad, ne znam, napraviš kavu i ne možeš više odvojit kavu, šećer i vodu, nego je to jedna cjelina. Tako je to kod njih isto dio života i oni sasvim drugačije slušaju glazbu, doživljavaju glazbu, uče glazbu i koriste glazbu. Tako sam počeo biti privučen Afrikom. Znam da je Afrika majka, ne samo civilizacije, ako je civilizacije onda je i apsolutno svega ostaloga pa i glazbe. Sva moderna glazba koju mi danas slušamo, bio to *rap*, *blues*, *jazz*, novi val, mislim bilo koji stil, sve je izašlo iz *jazza* i *bluesa* koji su izašli iz crnačke glazbe koju su robovi doveli u Ameriku. Tamo se pomiješali sa drugim utjecajima, naravno, uvijek je jedna kultura unutar druge, uzima se najbolje od obje. Ja drugačije sviram *djembe* nego što ga svira Afrikanac, bez obzira što znam tehniku i znam ritmove, ali jednostavno moje kulturološko nasljeđe i ono što sam ja slušao i kako ja doživljavam, kulturološki gledano, glazbu je drugačije. Znači naslušao sam se drugačije glazbe, imam fundus podataka, ajmo to tak nazvat, koji je drugačiji. Samim tim što sviram nekakvu afričku glazbu ona zvuči možda drugačije nego kad ju svira Afrikanac koji je imao drugačije nasljeđe, *mindset* i možda pobudu i razlog iz koje se to radi. E sad, ja sam to kasnije počeo dublje malo proučavat, nisam ušao ko ti duboko u etnografiju i etnomuzikologiju jer mene je prvenstveno zanimala glazba kao izražaj, nego šturi podaci da sve naučim, ali mi je to važno i zanimljivo. I onda sam se otputio u London, treći put, pa sam završio u Brightonu. Živio sam prethodno u Londonu ´80-ih i upoznao sam se na koncertu s jednom curom i jednim dečkom starijim od mene. On mi poslije koncerta priđe i veli: "ja nemam pojma, mene je neka sila dovela na ovo, na neki bend trio iz Hrvatske. Kao, šta iz Hrvatske, tko? Ja to moram ić ćut!". Znači čovjek ništa ne zna, ni tko smo mi ni šta smo mi, nula bodova. Njega je nešto užasno vuklo. Onda mi je rekao da zna šta je. Neke pjesme koje smo mi pjevali su njemu užasno važne koje zna i prepoznaje. Drugi dan smo se dogovorili za kavu. On je prekusionista, bubnjar…dobro super, ja sam

isto, ali ja sam od ´91. prestao svirati bubnjeve, kad sam na fronti završio gotovo je bilo. Već sedam godina nisam bubanj maltene taknuo, nešto sam prčkao po nekakvim udaraljkicama. Pozvao me kod sebe doma i njegov dnevni boravak je bio prepun instrumenata. Sve puno instrumenata, sve puno udaraljki i to koje kakvih iz raznih dijelova svijeta. Zanimljiva stvar je bila da sam vidio i table koje su me strahovito zanimale. Tarabuka, *drum set*, razni šejkeri, konge, nemam pojma šta je sve imao, ali je bio taj bubanj za koji zapravo ja nisam znao da li sam ja njega prije vidio. *Djembe* je bio u principu. Šta je ovo? To je bio onako prvi pik: "a, to ti je afrički *djembe*." Znači pričamo o ´98. Pitao sam ga dal mi može pokazati, on mi je malo pokazao i dao ga meni kao da ja znam svirati, reko: "ja sam bubnjar." On je imao tamo radionice i meni je to bilo "vau, super, kad, gdje?" I tako sam ja počeo ić kod njega na radionice i onda smo se mi sprijateljili, baš smo postali braća, ono nevjerojatno. Puno smo se družili. On me zvao na dvije svirke čak, da sviram sa nekom ekipom i sa njegovim bendom, onda sam njegov bend upoznao, gostovao u jednom pubu. Uglavnom – predivno. Kad sam se vraćao u Zagreb, on mi je rekao onako smrtno ozbiljno, ne samo kao sad pričamo ili nešto, nego za ozbiljno: "znaš koji je tvoj zadatak?" Vrlo direktno, nije više bilo frendovski. Rekao sam: "pa…ne znam." On mi je odgovorio: "ti moraš donijet *djembe* u Hrvatsku." Nikad nitko tada nije ni čuo ni vidio za taj instrument, možda je, ali ja ne znam. Reko: "ne, ne…Hrvatska je u banani, znaš, ljudi ne znaju o tome, sumnjam da ih zanima, ono besparica." On je odbijao taj odgovor i rekao da je to moj zadatak. Ja sam odmah nabavio nekakav mali *djembe* i krenuo po tome nešto prtljat. To je bilo prije *YouTubea*, prije svega. Ja sam krenuo, jednostavno ono što sam ja znao sa bubnjeva što sam čuo, na uho sam naučio, to sam krenuo reproducirati. To je bio moj početak. Onda negdje oko 2000., pred kraj godine, sjećam se, 12 mjesec, tad mi se život po drugi puta raspao, potpuno. Potpuno. Ko da je netko uzeo gumicu i drugi put je u mojem životu izbrisao baš sve. *Do it all over again*. Moram priznati da sam tad prvi put u životu, evo sa svojih 56, bio…ono, što se kaže, u bedu. Svi imamo loše dane kad nismo dobre volje, ali to je bilo drugačije. Tad sam se vratio iz Indije. Samo u jednom trenutku ja sam zaboravio Gulliana, moj učitelj koji mi je to rekao prije već točno dvije godine prije toga, i samo u jednom trenutku, u nekakvom tunelu polumraka i apatije, samo odjednom mi se upalila lampica – *djembe*. To je samo krenulo. Počeo sam mahnito pisati, samo sam iskanalizirao: šta, gdje, kako, prvi sat, drugi sat, treći sat, tehnika, ritmovi. To je samo išlo iz mene nezaustavljivo. Na Trešnjevci sam živio. Išao sam do *Godota*, popit piće i sretnem frenda i pazi, taj frend mi veli: "ej, ja imam nekakve bongose i ima još jedan frend, ima nekakav bubanj. Ti si bubnjar pa bi li ti htio podučavati, neki tečaj da napraviš?" Rekao sam da bi. Sve je išlo ko po loju. Drugi dan sretnem jednog drugog lika koji radi u Močvari i rekao mi je da imaju koje kakve mogućnosti za programe i već me drugi dan zvao da sve dogovorimo. Sve je išlo samo od sebe. To je bio 12 mjesec, ja sam krenuo 31. siječnja, točno se sjećam, bio je zadnji dan u siječnju 2001. godine, krenuo sam sa prvom grupom u Močvari. To je bio *percussion*, nije bila *djembe* radionica. Ja sam tada još bio zelen u tome. Krenuo sam se dopisivati s jednim likom iz Kanade koji sad živi u Srbiji, iz Srbije je inače, on mi je slao prve video škole nekakve prije *YouTubea*, prije svega. Od tad se sve nizalo i nisam prestao do danas. Te prve radionice su trajale po

četiri mjeseca. Bilo je ljudi koji su donijeli *djembe* iz jedne sasvim druge priče. Iz nekakvog šamanskog bubnjanja. Prijatelj s kojim sam napravio udrugu Drumtidum i još jedan njegov frend. Svojedobno je u Tkalčićevoj radila jedna moja frendica koja mi je rekla za dućan *Stribor*. Radio je 2000-ih. Ja sam došao tamo i oni su imali manje nekakve *djembee* iz Azije. Znači Indonezija, Java, Bali i onda sam ja ljude poslao da to kupe. To je bilo jedino dostupno. Onda sam se s gazdom upoznao i rekao da dofura bubnjeve iz Afrike. Znaš, kad već kupuješ to da ne kupuješ suvenire. Onda je on rekao da bi mogao i na kraju kupio iz Afrike koji nisu bili baš nešto, kriva zemlja, kriva regija, ali okej, ipak se dogodio neki skok. Kupio je negdje oko 3-4 serije bubnjeva po 15 komada. Tak da su ljudi onda to kupovali. Onda sam se upoznao sa Ninom Oreškićem, jednim predobrim perkusionistom iz Maribora koji je isto počeo u to vrijeme *djembe* tečajeve u Sloveniji i došao je u Močvaru odraditi vikend radionicu. On je bio prvi koji je nabavljao instrumente iz Malija. Pa smo onda iz Zagreba išli, čak smo jednom Nenad i ja išli, švercali skupa preko granice, "to je naše nešto osobno." Otišli smo prazni, vratili se s petnajst, dvajst komada, ne znam, pun auto. Onda smo od njega kupovali. S vremenom je sve to preraslo u *djembe* tečaj, nije bio više samo *percussion*. Prošlo je nekoliko godina kad sam počeo raditi radionice, ajmo to tak reć. Onda smo dobili prvog *djembe* majstora, Seckou Keita, ne znam da li si čula, majstor *kore*. Upoznali smo se, oni su imali koncert i mi smo imali koncert sa *Kriesom*, kliknuli jako dobro i onda sam ja njega zamolio da napravi dvodnevnu radionicu koju je i održao. Ja sam od njega čak i *djembe* kupio i dan danas ga imam. To je najdivniji bubanj koji sam svirao ikad. Tako da se moja *djembe* radionica razvijala postepeno. Mada, ono što danas prakticiram i zadnjih nekoliko godina…zadnjih par godina sam se ja malo zasitio poduke, da budem iskren. Znaš zašto? Zato što u principu, naučit *djembe* tj. naučit afričke ritmove…od deset ljudi dođe osam ljudi koji nikada u životu nisu ništa svirali, okej? Dođe jedan gitarist i jedan pijanist ili netko koje nešto svirao. I sad oni moraju preskočit stepenicu, jednu, drugu, treću i doći već na petu, na afrički *druming* koji je jako težak i kompleksan. To nije nešto sa čim se počinje. Pogotovo ako nemaš nekakvu muzičku pozadinu ili nekakve osnove perkusionističkog znanja, sviranja, razmišljanja i onda skočiš odmah na petu stepenicu. To nije lako. To treba vježbat. Tako da sam zadnjih godina počeo drugačije radit. To je ko da ne znamo slova, ne znamo uopće slagati riječi u rečenicu, ali ajmo mi pisati neke fine pjesme. Puno ljudi se onda isfrustrira, odustane, budu jako razočarani. Ajmo naučit hodat, odnosno puzat, malo držat ravnotežu pa onda ćemo trčat, skakat s preponama i tak dalje. To je jako individualno. Netko ko je za glazbu nadareniji prije to savlada, ako nije onda je ono…znaš.

HP: Koliko ti je trebalo da oformiš svoj stav o tome kako želiš podučavati?

KO: Prestao sam radit strategije. Ja sam napravio strategiju kako sam ja mislio iz nekakvog svojeg kuta gledanja da bi to bilo najbolje. Sad, nekima to paše, a nekima je to preteško. Znaš, onda spustiš dole jednu granicu, onda je nekima to prelagano i dosadno. U principu sam skužio da jedino što funkcionira je da se ravnam prema ljudima koji su na srednjem nekom *levelu*. Tako da ko grupa možemo funkcionirati. Jer ako se samo ravnam po najlošijem, onda je ovima dosadno, rašpaju nokte i

znaš ili obrnuto, ako se ravnam prema najboljima onda ovi drugi ništa ne mogu. Sad sam odlučio ne imati nikakvu strategiju, imam pet ideja u glavi za ovaj tečaj, ali moram vidjet kakvi će biti polaznici, kakav im je *level* znanja, otvorenosti, mogućnosti i onda ćemo vidjet koliko ćemo raditi Afriku. Postoji ritmika i postoji tehnika. Znači ritmika je prirodan osjećaj za ritam. Čuješ neku pjesmu i možeš nešto uz to radit. Bubnjari svi imaju ritmiku u sebi, pričamo o dobrim bubnjarima. Nije nužno da kongisti imaju dobru *djembe* tehniku, nemaju. Gotovo nitko. Zašto? Zato što se na kongama potpuno drugačije svira i kad uzmu *djembe*, *djembe* ne zvuči tonalno lijepo. On zvuči ritmički vau, čak i bolje od mnogih đembista, ali tonalno ne. Ista je stvar i obrnuto, razumiješ? Ili na tarabuci ili bilo kojem drugom instrumentu. Tehnika svakog instrumenta se potpuno razlikuje. Meni je primarno da ljudi imaju i nauče dobru ritmiku. Ti ako sviraš samo bas, ti sa tim jednim zvukom možeš zvučat savršeno, a možeš imati najčišći bas, ton, *slap*, ali da je ritmika užasna i da se na to ne može plesat, da to nema nikakvog smisla. Ako trebam dat nečemu malo veću važnost to je ritmika. Ako to imaš, možeš svirati na bilo čemu, na čašama, flašama, *djembeu*. Tehnika svakog instrumenta je drugačija. Sad sviram bubanj aktivno i promijenio sam samo palice. U zadnjih mjesec dana sam počeo svirati sa četiri nova benda. Na bubnju sam jako dugo svirao *soft* sa tankim palicama zbog pjevačice koja je neki stil francuske šansone-*swingy-manouche*. Ona pjeva bez mikrofona, sve akustično i moram svirati najtiše moguće. Zadnji bend s kojim sam počeo svirati je *garage-rock*, ful *forte*. Odličan bend. Na prvoj probi sam dvije palice skršio. U ove tri godine, od kad aktivno sviram bubanj, nisam ni jednom. Onda sam uzeo deblje, nije pomoglo, onda sam uzeo još teže i deblje i meni je sad tehnika na bubnju potpuno van balansa. Sad moram sve prilagođavati i krenuti nanovo, ne nanovo, ali kao da je. Sve je isto: palice, bubanj, a koliko se moraš prilagoditi tome. Tako je isto i za *djembe*. Na njemu odmah dobiješ predivan ton, *slap* i onda uzmeš drugi bubanj, nekako ne zvuči dobro, moraš nać, to su mali pomaci, ali rade razliku. Ja velim ljudima da tehnika nije nešto što ću ih ja naučit ili što ćeš naučiti za ovaj vikend ili za tri mjeseca. To je nešto za što moraš imati konstantno otvorena vrata i prozore i stalno *up gradeat*. To je cjeloživotno razvijanje.

HP: Jesi li imao iskustvo učenja od zapadnoafričkog *djembe* majstora?

KO: Bio sam dva puta kod Ton Ton Sylla. On je bio učenik od legendarnog Famoudou Konatea. On je jedan od najstarijih *djembeföla* i čak je bio u Zagrebu. Ja sam doveo Seckou Keitu i drugi frend je doveo Ton Tona po prvi put. Odmah smo kliknuli i onda sam ga ja počeo dovoditi u Zagreb, bio je jedno deset ili jedanaest puta. Silom smo htjeli ići kod njega [u Afriku] i uspjeli smo otići 2011. i 2012. godine. Otišlo nas je iz Zagreba podosta, ovih mojih učenika. Vodio nas je kod Famadoua nekoliko puta i on se mene sjeća. Prekrasno nam je bilo tamo. Slikali se tamo ispred njegove kuće, pričali, družili se….baš onak…lijepo je bilo.

HP: Koliko je dugo trajala radionica?

KO: U principu ti možeš tamo doći koliko hoćeš. U Africi ti prakticiraju da imaju radionice najčešće u siječnju, veljači pa čak i u prosincu. To je za nas tamo klimatski najbolje vrijeme. Mi smo oba puta otišli na tri tjedna u siječnju. Oba sina od Famadoua Konatea su dolazili kod Ton Tona, onda je Ton Ton rekao sad će nam oni malo pokazati. Tak da smo i od njih dobivali lekcije.

HP: Kako ti je bilo učiti od afričkog majstora s obzirom na tvoje prethodno glazbeno iskustvo i sve što si već nosio sa sobom kao perkusionist?

KO: Nama je Ton Ton pričao kako je tamo i govorio: "you will see, you will see!" Za pravo ono što sam ja znao u teoriji da se afrička glazba ne uči. Ne postoje službene škole ko kod nas. Ne postoji struktura, okej? Ne postoji pisana forma glazbe. Jedan dan, mi imamo prijepodnevnu radionicu i popodnevnu i poslije ili prije je ples, to je tamo baš afrički *community* mali, obitelj. Ne nužno mama, tata, djeca – ne na taj način. To je nekakva obitelj koja može biti rodbinska, a može biti daljnja obitelj ili prijatelji. Baš me zanimalo da [Ton Ton Sylla] svojim učenicima pokaže nekakva nova sola i brejkove. I mi sad smo se svi posjedali na zidić i gledamo. Njih je bilo blizu deset koji su došli tamo. Da vidimo kako oni tamo uče. Dakle…najluđi tempo mogući, znači nema objašnjenja, najluđi tempo, samo je dao znak *dundunovima* i sviraju solo u najbržem tempu, ono: "kan tu da kan tu da kan tu da", u najbržoj verziji, oni ostali su u niskom startu, čekaju i ovaj svira, svira i onda oni ponavljaju i nema objašnjenja. Tko je što polovio, polovio je. Mi smo u totalnom šoku. Pokazuje im jedno pet ili šest sola, dva puta svaki, možda tri. Nema tamo razlaganja. Nula bodova. Oni su završili za 10 minuta maksimalno i onda su rekonstruirali i ponavljali. On se smije, dolazi k nama, nama "ladica" na podu, i govori: „I told you". Tako se uči u Africi. *It is Afrika*. Nema, znaš, digni rukicu, spusti. Tamo je kvaka da ti sam sebe moraš naučiti. To razlikuje dobre, loše, osrednje i izvrsne svirače. Ja sam to skužio i prije, ali tek tad mi je to postalo apsolutno jasno. Koja je najvažniji element učenja? Šta bi ti rekla? Za učenika. Koji je najvažniji element?

HP: Rekla bi predanost. Da se unutar nas otopi sve kaj imamo i da se samo mogu dat u to jer sam skužila da ljudi često dođu i imaju zakočen stav, kao: "ajde me ti sad nauči, ali ja ti zapravo ne dam da me naučiš", zato jer imaju puno svojih blokada, a ljudi zapravo toga nisu svjesni.

KO: Istina je. Predanost je ja bi čak rekao preduvjet. Znači prije prvog nekog najvažnijeg elementa, ali onda kad kreneš baš nešto konkretno učiti taj element je potpuna svjesna pažnja. Jer kako je Ton Ton naučio uz Famadoua? Famadou ga nije priznao kao svojeg učenika jako dugo jer tamo, tradicionalno, ne kreneš odmah učiti *djembe* nego kreneš učit *kenkeni*. To učiš i to sviraš, to je prvo što dobiješ jer je najjednostavnije. Onda nakon nekog vremena kad uspiješ držat stabilan puls, stabilan *beat*, dobiješ *dununbu*, pa onda tek *sangban* i tek onda *djembe*. Ti za to vrijeme moraš skužit točno kako se koji bubanj odnosi prema onom što sviraš, odnosno to što ti sviraš prema ostalom. Kakvo tkivo oni zajednički pletu i onda solo gore. On je samo gledao tehniku, on to ni nije htio baš previše, al se onda otkvačio. Onda je skužio da mora gledat svaki detalj, maltene kut, gdje drži prst. Totalni *copy-paste*.

Kao i slikari, dok precrtavaju nešto. Ja to volim reć, znači samo *copy* nije dovoljan jer ti možeš vidjet nešto super, ali ne obraćaš pažnju kad radiš *paste*. Ako ne pogledaš vrlo detaljno šta kopiraš opet nema smisla, ne možeš napraviti drugi korak, razumiješ? Znači nedovoljno. To je kao da želiš nacrtati kocku, ali ti samo nacrtaš kvadrat, znači nisi dobro gledao. To je najčešći princip u Africi kod glazbe. Najbolji su oni koji su uspjeli vidjeti pokrete, tehniku, kutove, gdje kako, kako stoji zglob, ali isto tako pogotovo audio. Da čuješ kako taj ton zvuči ili kako taj *slap* ili *touch* treba zvučat. Uz to treba imati jako veliku svjesnost i pažnju dok ti to radiš. Ja volim reć da tri čula trebaju biti spojena u jedno kod učenika. Ispravno slušanje, ispravno gledanje i potpun osjećaj. Kako tak lijepo možeš svirati, on je rekao dvije stvari: jedna je *clear here* [glava], c*lear here* [srce]. Druga stvar, znači svaki ton, svaki udarac, svaki dodir, svaki najmanji kontakt sa *djembeom*, kad ćeš bit sto posto u tom, da ćeš ga osjetit sto posto, vidjet i čut sto posto. Znaš kad imaš masažu i osjetiš kad te netko sto posto osjeti i ti sto posto uživaš u tome – e, tako. I onda se desi taj jedan čaroban *shift* da odjednom čuješ kako zvučiš. Vau, zvučim ovako loše ili ovako dobro? Mi svi volimo da nam netko drugi ulije znanje. Da nas učitelj nauči. Znaš, ja ti mogu to sve reć, da *dundunovi* idu ovak za ovaj ritam, a *djembe* ovak, da bi ruku trebalo staviti…bla. To može ostati na tome da osoba samo prosjedi i da ništa ne napravi. Opet dolazimo do toga da je kod nas ista stvar. Da se svatko sam negdje nađe. Samo što to nije primarno postavljeno. I tvoj učitelj je imao deset, dvadeset ljudi iza sebe, ne sviraju svi jednako dobro.

HP: Jesu li se neki polaznici počeli ozbiljnije baviti glazbom nakon tvojih radionica?

KO: Marin i Kruno Kobeščak, oni su došli kod mene na tečaj. Oni su kasnije napravili *Naš mali Afro bend*. Bilo je i par ljudi koji su počeli svirati kahon nakon radionice, sa nekakvim *cover* bendićima. Bilo ih je, ali morao bi se sjetit. Ja sam napravio dva benda svojedobno, *Rhythm Tribe* i *Iroko*. Tu smo [u *Rythm Tribeu*] imali etnički miks svega, tu je Neno svirao isto i Ivana Đula koja je isto bila kod mene na radionicama. Drugi bend je bio *Iroko* koji sam napravio od svojih najboljih učenika i svirali smo pa jedno dvije, tri godine. Svirali smo samo Afriku i to smo uzeli samo najbolje pjesme, najbolje ritmove koji su melodični i uz to smo imali balafon jer znaš, publici je samo bubnjanja nakon sat vremena *too much*. Ko *jazz* većini populacije. Super, ali…ne bi sad više (smijeh). Znaš, ovo je još gore. Super je bilo i krenuli smo snimat i sve, ali život ide nekim svojim tokom i razišli smo se. Sad ovaj najnoviji bend je pokrenula zagrebačka scena: Erol Zejnilović s kojim sviram u *Kriesu*, on je i u *Elementalu*, Luka Čapeta, isto gitarista koji je sa svima svirao. Onda smo došli Abi i ja kao perkusionisti i Marino Vinja, Danijel Kabirić?, uzeli su Portugalca za klavijature i *brass* sekcija koja će bit Mak Murtić, Lujo, Ana Kovačić, Jurica i još dvije Afrikanke i svirat ćemo *afro beat*, ono Fela Kuti i slično. To smo krenuli s probama, probali tri stvari i to je to. Evo gledam na kalendaru, drugi krug proba piše utorak. Kreću probe. Sve je dosta vezano za Zapadnu Afriku. Ima novih projekata, a sad samo slijede mnogobrojne probe. Što je lijepo, da ovaj period [pandemije] iskoristimo kad nemaš koncerata. Tak da me veseli promjena. Sa harfisticom jednom radim, imamo duo *Deep HarPer*, harfa i *percussion*. Ja sviram kahon sa metlicama i udu. I počeo sam raditi s Mirnom Škrgetić, kantautoricom.

HP: Kakav je osjećaj biti osoba koja je prvi puta donijela *djembe* u Hrvatsku?

KO: Meni je drago da sam slučajno to napravio. Nisam imao namjeru, nego se desilo. Drago mi je da sam djelovao u zlatnom dobu cijele *djembe* zajednice u Zagrebu. Ja sam imao tada od 35 do 50 učenika konstantno i to nekoliko godina, čak sam jednom trebao napraviti pet grupa. To je bilo razdoblje dok smo mi otišli u Afriku 2011. i 2012., tako nešto. Mnogi su odustali jer su se odselili. Neki su odustali zbog obitelji, posla, manjka vremena ili zbog novaca. Nekima je to bila moda i tako dalje. Najduže sam imao ljude koji su kod mene kontinuirano išli 13 godina, njih troje ili četvero. Super se osjećam što se toga tiče iz razloga jer ako se dalje stvar ne razvija i ne grana, znači da nešto nije okej. Spajaju se utjecaji, sve se grana. Meni je jasno ako sam ja vodio *djembe* tečaj pa je Neno krenuo s *djembe* tečajevima i onda se ljudi prirodno preraspodijele, ovi idu kod ovog, ovi kod ovog. Tak da je okej da se stvaraju nove ekipe, nove grane, novi pristupi, pa se okupljaju kod Hendrixovog mosta pa se tu nešto novo događa. Znaš super. To je sve jako dobro. Prije par godina smo počeli raditi *team buildinge* za poduzeća. To traje nekih 12, a možda čak i 14 godina. To je slučajno krenulo i sjajno je. Dođe nam firma, korporacija i to je njima dio *team buildinga*. To je najbolji *team building*. Svi moraju raditi isto. To nije sport. U sportu je jedan protiv drugoga – koje jači taj kvači. U glazbi jedan protiv drugoga ne funkcionira. Briši od toga, okej? Ako nije jedan sa drugim nema smisla. Po tom pitanju su sport i glazba dijametralno suprotni. To traje maksimalno sat i pol i na kraju svi sviraju dva ritma. Godišnje radimo od pet do deset ciklusa, ovisi kakva je sezona.

HP: Kako onda funkcionira *drum circle*? Koja je razlika od *team buildinga*?

KO: *Drum circle* je *community druming*. Tamo se ništa ne uči. To isto držim konstantno. Znaš, ljudi bi išli na tečaj, ali ne znaju šta je to. Tako da im kažem da dođu na *drum circle* čisto da osjete energiju bubnja. Ja na početku pokažem u dvije minute tehniku, ono što bi mi inače na tečajevima radili i pet godina, tek toliko da se može početi. Zaključamo se u isti krug i svi sviramo isto, nema različitih ritmova jer to zbunjuje ljude i onda dobiješ taj mantrički zamah. Ljudi se nakon 20 minuta sviranja toga uspiju, znaš, "dobit". Tako da neki dolaze samo na to. To je njima terapija. Neki idu paralelno, kako tko želi. *Team building* je dio edukacije. Oni dolaze ne da se opuste, već da nešto nauče. Ja njih pokušavam naučit, što nije navlačenje na moj mlin, nego je stvarna stvar, koliko je sviranje, dal pojedinačno, dal grupno, preslika života i koliko zapravo u svim životnim aspektima možemo nać zajedničku jednu nit za onim što radimo danas kroz bubnjanje. To zna biti jako, jako zanimljivo. Neki bi nakon toga znali doći na *drum circle* pa čak i na tečaj. Ljudi su oduševljeni. Nitko ne vjeruje da ćemo od njih u 90 minuta napraviti bend, svi se na to počnu smijat. Znali smo napraviti i *team building* za 50 ljudi. Jednom smo cijelo skladište preuredili. Morao sam imati bežični mikrofon da se uopće čujem. Rijetko kada se desilo da su bili loši. Evo u 12 godina možda se desilo 2 ili 3 puta da ekipa nije bila dobra. Dođu za vikend, pobjegnu od muževa/žena i djece i onda su glavni. Onda sve miniraju, ego je na *entu* i jednostavno ne fermaju ništa. Dođu sa pivama tamo i to je to, ali to je rijetko.

Baš bude ok. Na *drum circle* dođu ljudi da vide dal im je to fora ili nije, ne moraju se obavezati, znači dođu jednom mjesečno. Osim toga radio sam dosta vikend radionica po Hrvatskoj. U Osijeku se *djembe* jako primio, najviše od cijele Hrvatske. Oni već imaju bend i onda sam prijatelju rekao: "gle nemojte čekati na mene dva put godišnje da dođem, super sviraš, znaš, daj počni." Bend se zove *RitmOS*. Oni ne sviraju zapadnoafričku glazbu. Oni koriste *djembe* i rade neke svoje ritmove jer ih vodi jedan bubnjar, ali je fora, sviraju konstantno. Baš sam sad pričao s Abijem, mislim da je sad opet neko vrijeme došlo, ne mislim da će se sada opet desiti neki *boom*, ali će se desiti ili jedan manji *boom* ili će se cijela priča razviti u drugačijem smjeru. Mislim da bi se sada opet moglo zarolati nešto, da se Zagreb ponovno probudi.

HP: Što misliš, na kojim sve razinama *djembe* razdrma ljude gledajući svoje radionice; emocionalno, duhovno, psihički, fizički? Čemu *djembe* najviše pridonosi u smislu osobnog rasta?

KO: Jako mi je drago da si me to pitala. Ima jedna nevjerojatna stvar. Afrikanci na svakakve načine nazivaju *djembe*, da je to magični bubanj, *power drum* itd. Oni svi spominju njegovu povijest, ne znam koliko znaš da su ti svi ritmovi nastali od ženskog pljeskanja. Znači, tradicionalni ritmovi Zapadne Afrike su nastali od ženskog pljeskanja i stupanja. Kad su pjevale na rijeci i prale veš s onim močugama i mrvile proso u mužarima. Od mužara je nastao *djembe* bubanj. Žene u zajednici tamo to rade, da ne bi bilo naporno, uz pjesmu i ritam. Čak postoje snimke na *YouTubeu*, ja sam to gledao svojedobno, to je suludo. Oni rade poliritmiju preko toga, a muškarci su sjedili na zidiću i upijali. Zanimljivo je da riječ Gvineja, znači pradomovina *djembea*, odnosno *gini* znači žena. Žene su kanalizirale ritmove, žene su nosioci toga. To je jako zanimljiva stvar. Prividno sam skrenuo s teme, znam što si me pitala, ali ovo je bitno za kontekst. One su muškarce učile kako da sviraju te ritmove i nisu puštale tako dugo dok to nije bilo ispravno, onako kako to treba biti. Tako su ritmovi zapravo evoluirali. To su bile pjesme. U Africi ne postoji forma glazbe i forma plesa kao takvog, odvojeno kao na Zapadu. Ne znam koje si ritmove svirala kod Nenada, ali to su sve plesovi. Svaki taj ples ima nekoliko različitih napjeva, okej? Tako da je to jedna disciplina. Ne možeš razdvojiti jedno od drugoga. Ni jedan ritam nije nastao, eto, zato što je netko izmislio neki kul ritam, ne. To je sve bilo povezano s plesom. Iz pljeskanja i lupanja štapovima o mužar nastao je *djembe* bubanj. Upravo taj mužar u kojem se drobio proso, riža, *couscous* ili šta već, kad se okrene i odreže donji dio na koji se napne koža. Oni su htjeli imitirati zvukove prirode koji su njih okruživali kao i sve ostale tradicije. Mi danas imamo *noise rock* i *industrial rock* jer pokušavamo reproducirati zvukove koji nas okružuju u gradovima. Oni su od tikava, drveta, školjaka, različitih prirodnih materijala, na neki način to što su čuli u prirodi, rekonstruirati. E sad, da se vratimo onome što ljudi najčešće dožive kroz *djembe*. Ja sam, ne znajući kud će to odvest, svojedobno sam na tečaju primijetio da se između ljudi na radionicama počeo radit antagonizam. Imaš grupu sa deset, petnaest ljudi i svi su početnici, nitko nikada nije ništa svirao i za dva-tri mjeseca krene, znaš: "ja sviram bolje, nije tako, nego ovako", uspoređuju se i pate ako je netko bolji od nekoga, ono što bi se, s oproštenjem, nazvalo nečije

preseravanje. Drugi se osjećaju manje sposobni ili vrijedni. Ja to gledam, gledam i jedan dan sam rekao stop, molim vas stop. Ljudi ne možete se takmičiti jedni s drugima, šta je vama? Prvo, nije sport, uopće. To nije sport. Kao drugo, vi niste profesionalni glazbenici koji se spremaju za takmičenje. Je li bolji *Pink Floyd* ili *Led Zeppelin*, mislim kakve su to uopće konotacije. Drugačiji su. A treće, netko vježba svaki dan po tri sata, a netko jednom tjedno, a ovaj je krenuo prije godinu dana na tečaj, a ona je krenula prije četiri mjeseca. Ako se želite takmičiti, takmičite se sa sobom da budete bolji nego jučer, prošli tjedan, da sutra budete bolji nego danas, da budete brži, ljepši, točniji. Samo to. Onda sam počeo primjećivat da se za pravo svagdje ta, znači i u meni, nije da ja to nisam i u sebi primijetio, volim introspektivno svirati u smislu baš promatrajući i osjećajući, to mi je vrsta meditacije. Shvatio sam da kod mojih učenika i kod mene počinje ego plivat van. *Djembe* ti je kao pojačalo – šta ima u tebi to će pojačat. Mislim šta ima u tebi, meni, nama svima – ima svašta. Ali ono što je, ajmo reć dominantno, to će pojačat. Vidiš to je još jedan od razloga zašto su se ljudi ostavili *djembea*. Nije im se dopalo ono što je isplivalo. Sad se vraćam na ono što sam rekao da je *djembe power drum*. Afrikanci kažu *magic drum* i *power drum*. To je to. Da bi on stvarno bio *power*, ti moraš osvijestit svoj *power*. Taj *power* kad izlazi van, izađe malo agresivno, malo kompetitivno, egoistično, izađe malo "viđe mene". Ja sam brži, ja sam bolji, ja sam glasniji. Ko to nije doživio, a dugo svira *djembe*, taj laže. Ako to sviraš, morao si to doživjet jer to iz tebe *djembe* izvuče van. E sad, kod nekog prije, kod nekog kasnije. Netko to ne želi vidjet uopće pa se bori s time, netko to vidi i onda savlada to ili ne. Međutim, što prije to prepoznaš, što prije to osvijestiš i što prije to prihvatiš, onda krene ljepota. Onda krene *djembe* pjevat. Jer onda smo tek spremni, ono što se kaže, pustit da *djembe* svira. Ja ću ti ispričat sad priču o svojem omiljenom *djembeu* kojeg zovem Lav jer ima nacrtanog lava. Luda priča s njim. Seckou Keita, kad je držao radionicu, kaže da ima 16 *djembea* profesionalnih, ono top. Ja sam ostao zapanjen i rekao da želim kupit jednog od njega "ako imaš neki novi", rekao sam mu. Gle mogu si ja kupit iz Malija *djembe*, mi smo tad počeli naručivati, ali ne, ja želim jedan od *tebe*. Tvoj *djembe* koji ti ne treba, ako imaš 16, šta će ti 16 *djembea*. Rekao je može i donio sljedeći puta. Ja sam se razočarao kad sam ga vidio jer onak…malo je hipi. Mislim nije hipi, prelijeva se od tamno ljubičaste-plave dole u crvenu pa je gore selo neko sa žutim nacrtano. Poslije mi se svidio, ali na prvu mi je bilo…ono…zašto? Zašto nije obično drvo? Međutim, kad sam ga čuo i krenuo svirati bilo je – vau. U to vrijeme sam jako puno vježbao i ima jedna afrička ideja da sviraš jedan te isti obrazac 20 minuta, ne smiješ dodat ni oduzet ni jedan jedini ton. Ništa promijenit, ni brzinu, ništa. Zašto? *You will see, just do it*. Na taj način učiš solo. Seckou Keita mi je rako da će sva sola koja su zapisana jednostavno ući u tebe. Druga stvar je, to je meditacija, oni to nazivaju baš *djembe meditation*. Tako da samo to trebaš krenut radit i vidjet šta će ti se desit. Tu sam jako puno toga naučio, više nego skidajući stvari, mislim jako puno o glazbi kao takvoj. Znaš kad se konektiraš s nečim veće od sebe, *djembeom* kao arhetipom, ne ko instrumentom samo. Seckou mi je rekao "ti sviraj kroz mene" i tim baš konkretno *djembeom*. To što sam ja odsvirao, ja sam samo krenuo nešto da započnem, ja to kasnije nisam bio u stanju još mjesecima odsvirati, a kamoli u tom trenutku, ali ja sam to odsvirao, odnosno ja sam "gledao" kako se

svira (kroz samog sebe), kako moje ruke to sviraju. Ja nisam imao nikakvih svjesnih sudjelovanja u tome. Ja skužim da meni lijeva ruka svira bolje i ljepše od desne. Sav sam bio ono vau, opčinjen. Dođem doma – ista stvar – lijeva svira bolje od desne. Jedno tri-četri dana tako i dođem doma i velim Bilji, ona isto svira *djembe*, ja uopće ne kužim kaj se dešava i krenem joj pričati i u tom trenutku dok pričam mi postane jasno pa Seckou Keita je ljevak! On je u tom bubnju ostavio sve. On je dugo svirao taj bubanj i taj bubanj je napravljen za njega. Ja sam kasnije upoznao čovjeka u Solinu, *Djamo Djamo* bend s kojima sam svirao, i on je pokrenuo kompaniju i skupa su s tim majstorom napravili taj *djembe* za Seckou i prepoznao ga je. Seckou ga je poslije htio tri puta od mene otkupiti. Znači, kad se dopusti glazbi da svira…koji su najbolji muzičari, bendovi? Nikada nisu najvirtuozniji muzičari radili najbolje pjesme. Jesi to primijetila? Niti najlošiji. Nego…okej? Da mogu baratat sa svojim instrumentom i da budu vrlo dobri. Zašto najvirtuozniji? Zato što je ego na putu. Najbolja glazba je kad se kanal otvori, ti sviraj *djembe*…muzika, muza, što god to bilo, patnja, radost, svjesno, nesvjesno. Tu sam najviše otkrio da sam oduvijek volio glazbu – da se razumijemo ne postoji omiljen stil – koja ti je upravo to dala, da ti se dlake na ruci naježe. Da li ta glazba ima jednu notu ili njih 50 u jednoj sekundi to je nevažno, ali ta muzika mora nešto dat. Tako sam s vremenom shvatio da upravo to mene zanima. Ja težim melodiji. Brzinu je dobro imat kad je potrebno, ali dobit melodiju kao što je cijela afrička postavka – tri *dunduna*, dva *djembea* – snaga, strast, ako čovjek to nema u sebi, ne mislim na *bodybuildere*, nego na prirodnu snagu i radost, onda *djembe* neće pričat baš dobro, traži te svoje neke kanale, a oni su vezani za *power* za *joy* za *love*, za pričam ti priču. To je instrument koji priča priču, on traži takve kvalitete. Onda najljepše priča i to osvještava, ali velim neki se ljudi prepadnu te snage i odu bez riječi. Bilo je takvih slučajeva. Jer ako ti podsvjesno izvuče sadržaj koji ti ne želiš vidjet, ne želiš osvijestit, ne želiš se s tim suočit…kužiš. Ali isto tako, što je najviše bilo ljudima, sa mnogima sam ostao jako povezan i prijatelj, oni s kojima više ne sviram aktivno. Masa ih kaže da im je *djembe* promijenio život utoliko da ono nikad ne bi uopće takvu lepezu druženja, osjećaja, zajedništva osjetili. Imali smo zajedničkih produkcijskih koncerata, putovanja, išli smo u Split svirat ko tečajci ne ko bend, na veliku binu na rivi, u Sloveniju na izložbe. To je ljudima koji imaju *none to five job*, obitelj, zeznutog šefa i sad odjednom onak…druženje, zezanje, sviranje, pjevanje, plesanje, idemo u Afriku. To ti ostane za cijeli život, otvaraju se nove dimenzije. Znaš kako se kaže sve je sadržano u svemu – mikrokozmos, makrokozmos – pa čak kvantna fizika današnja moderna, teorija struna, znaš ono objašnjavaju sve te spiritualne zakone, ajmo to tak nazvat, koji su bili ono *mambo jumbo* kak ljudi to znaju nazvat, nekakve nejasne, *fake*, sumnjive teze…nije to baš sve tako. Današnja zapravo jedna grana moderne znanosti samo potvrđuje te spiritualne zakone, možemo čak reć i magija. Mislim magija nije *black magic* i čarobni štapić, magija u smislu promijene stanica, promijene životnih kvaliteta, u tom kontekstu. Afrika je puna toga. Oni su vezani za život i ako se kaže da sve sadrži sve, znači da je cijeli Svemir fraktal, što je znanstveno i dokazano, da jedan fragment sadrži cjelinu i tako dalje i tako dalje. Apsolutno sve je fraktal. Sad ti sviraš ritam koji se svira stotinama, stotinama i stotinama godina u kojem je sadržana energija, ne znam, žitnice, to je *kassa* ritam koji se svirao kad je

bilo slavlje jer su donijeli rižu i tak dalje, znači nemoguće je da se energetski taj dio ne utka u ljudske živote pošto su uvijek bili svi ti ritmovi zapravo slavlje i onda kad ljudi prime *djmebe* tu na Zapadu sa otvorenošću, naravno da se svi osjećaju preporođeno. Da se svi osjećaju ko da su dobili još nekakve dimenzije u sebi jer dobiješ energiju toga. Tamo dok si s jedne strane ti bude tužno što je bijeli čovjek napravio, ko i u Indiji, ko Indijancima u Americi, baš ti bude tužno kad vidiš koliko je to bio bogat narod, to je sve popljačkano, kad vidiš tu njihovu jednostavnost života i radost. Znaš kak smo ti mi tam doživljavali stvari? To da je to jedna osoba doživjela, rekli bi da je to osobno iskustvo – *svi*. tamo vrijeme, Hannah, ide potpuno drugačije. Mi smo se pitali u čemu je kvaka. Prvi dan je trajao ko tri dana. Drugi dan je trajao…beskrajno dugo. Sve je puno dešavanja, ne da je dosadno što dugo traje, konstantno se nešto dešava, ti to upijaš sa svim čulima, sve je novo. Nakon tri dana, znači, mi smo svi imali osjećaj da smo tamo deset dana, iako smo samo tri dana. Nakon tjedan dana mi smo tamo bili mjesec dana. Svi imamo isto iskustvo. Svima se um toliko umirio da smo svi doslovce bili ko čisti zen. Kad jedeš – jedeš – i nema ničega, kad sviraš – sviraš – nema ničega. Svaki element nekakvog dnevnog dešavanja, ti si u tome. Neću reć 100 posto to bi bilo već pretjerivanje, ali ga u potpunosti doživiš. Svako to iskustvo je cjelovito i onda ti se čini da to vrijeme traje. U jednom danu svašta. Ovdje nisi u ničemu ni deset posto: "a, kak je već 3h nisam ni kavu popio?", već je večer…kaos. Onda skužiš u čemu je kvaka. Tamo ti fali mentalnog prostora jer ti oni ne žive na tome. Oni ti žive odavde [ruka na srcu] i odavde [ruka na području trbuha] – druga, treća i četvrta čakra – to ti je to. Čovjek stane ispred tebe i on ti, ništa nije sakriveno, ti ga vidiš ko čovječu ribicu, proziran je. Odmah vidiš dal je dobar čovjek ili nije. Drugi dan dođe, ono, svima nama, muškima žene, ženama frajeri: "ja bi htjela spavat s tobom", ali to ono najnormalnije ko da te pita što hoćeš za ručak, reko cura mi je…"no, no problem!", sve okej, razumiješ? Oni žive jednostavno. To je normalno. Tamo je normalno biti tužan, sretan, ispoljit svoje stanje, radostan, živ. Što nekada bude malo i problem jer nekad trebaju donijet neku odluku i onda ne mogu nikako. Onda oni razglabaju sat vremena dal će doći jedan taksi po nas ili dva ili idemo na izlet…oni se tu gube. Ne svi, ali dosta njih. Malo fali tog mentalnog prostora. Nama toga nije falilo, nama je to odgovaralo i onda se drugačije doživljava život. Stvarnije, konkretnije.

HP: Imam još jedno pitanje za kraj. Da sad nekome moraš objasniti tko je Krešimir Oreški i njegov glazbeni stil, što bi rekao? Drugim riječima kako sam sebe percipiraš kao glazbenika?

KO: Joj. Ovo je najteže pitanje. Nikad mi nitko nije to tako postavio. Nemam stil. Neki dan sam svirao sa Ninom Romić, našom kantautoricom, njenu muziku jer je cura vježbala i ja skužim da je to najbolja muzika. Reko "jučer si to reko za nekog drugog", reko da, neki dan sam to rekao za Marleya, prije toga sam reko za *Chlash*, mislim ja svaki put kad slušam EKV to je najbolji bend, slušam mog omiljenog Habib Koite iz Malija, ono najbolji muzičar, to je najbolje. Slušam šta god od dobre muzike, može biti bilo što. Tako da zapravo ne znam šta bi ti reko. Jednostavno svaka dobra muzika koja priča više od tog jednog *levela*. Ne volim muziku koja ima samo jedan *level*, razumiješ? Koja je jednodimenzionalna. Može biti užasno jednostavna, ali da ju osjetim. Može deset bubnjara odsvirati

isti *groove*, ali jedan ga odsvira da bude onako…jao! Ostali su možda isto odsvirali, ali ja tu nisam ništa doživio. Kako bi sada to stavio u rečenicu kakav sam ja glazbenik i koji je moj stil…ne znam šta bi rekao. Glazba koja mi priča na svim nivoima. Mora mi pričati emotivno, mora mi pričat spiritualno, pod tim ne mislim da to treba biti spiritualna glazba, okej? Bilo šta može biti spiritualna glazba koja te dotakne na puno razina i fizički naravno. Nekad te ne treba toliko fizički dotaknuti jer u sebi nema toliko ritma, može biti klasika. Vječni sam učenik, evo, mogu tak nazvat. Nikad zadovoljan do kraja. Generalno sam zadovoljan i što više znam to manje znam odnosno, što više učim to vidim da manje znam jer ne postoji kraj znanja, ne postoji kraj otkrivanja novih stilova, novih izražaja, novih varijanti sviranja istog samo na drugačiji način. Mene to sve jako veseli i zabavlja i jednako uživam u nekom finom *afro beatu* i *grange rock ´n´ rollu* i uz harfu…evo stilovi su jednostavno nestali. Uvijek znam samo koje ne volim. Užasno ne volim jeftilene koje neću uopće kategorizirati ni ovaj današnji pop koji ja nazivam iluminatski pop. Nikad se nisam našao u *heavy metalu* i volim nešto što je *jazzy*, ali baš *jazz* kao takav užasno respektiram i poštujem, divim se ljudima koji to znaju svirat, to je onak vau *level*, ali meni je to recimo previše mentalna muzika. Sad ću ti reć, zapravo, možda ti to objasni. Dok sam imao 10 godina vozio sam se po kvartu sa biciklom, pojma nisam imao o ničemu, igrao sam nogomet samo. Nedjelja, ja se vratim kući, ručamo, ja kažem boli me glava pa drugi put me boli glava il me boli želudac ili glava. Jedan dan je već bilo čudno, kao "šta briješ, od čeg te boli uvijek glava i to kao nedjeljom?" i nešto iz mene kaže od muzike, a moja stara "daj nemoj, naš ono, od kakve muzike?". Ja više dalje njoj nisam znao odgovorit, ali sam si ja to zapamtio. Ja sam skužio: u to vrijeme [nedjeljom] ti je po kvartu u Dubravi ono…vani roštilj, ručak i puštali su ono najgore…narodnjake nekakve, lošu zabavnu glazbu i meni ti je to fizički stvaralo nelagodu. Ja sam to kroz život počeo kužit da ti meni glazba prvo priča na energetskom nivou. Ne dođe prvo do nivoa dal se to meni sviđa ili ne sviđa, ja to prvo osjetim i oduvijek je tako bilo. Zato ne mogu reći dobar stil. Uglavnom jako me energetski lupa i sve što me neugodno lupa ja to ne mogu slušat, ne mogu svirat to. Onda imaš onaj koji je samo okej, ajmo reć neutralno, i onda imaš onaj koji te razlijepi. Može bit indijska raga, može biti *Sex Pistols*, bez zezancije. Može biti najžešća ili najmeditativnija koja u sebi nema ništa osim flaute. To ne seciram, to mi samo otvara portale. Ja sam takav da nemam stila, nego volim glazbu koja mi to čini i tu nema kraja. To nije polje koje sad ti možeš nešto bitno tehnički postić. Znači tehnika služi samo da možemo to lakše dat. To je jedna sasvim druga dimenzija. Ja čak kažem da bi trebalo bit dvije različite kategorije glazbe jer ovo šta smo mi sve strpali u glazbu, sve te različite frekvencije, znaš (smijeh), od jedne crte bi se trebalo drugačije zvat. Razumiješ šta hoću reć? Riječ je o takvim frekvencijama koje doslovno uništavaju stanice. I ima glazba koja potiče s druge strane. Zapravo bi to trebale biti dvije kategorije, ali dobro. Ne znam jesam li ti odgovorio na pitanje?

HP: Jesi. Hvala ti Krešo puno, uživala sam u ovom razgovoru i nadam se da se vidimo na nekoj svirci u Zagrebu!

KO: Hvala tebi, uživaj! Bok!

PRILOG BROJ 10: RAZGOVOR S NENADOM KOVAČIĆEM (Virtualni intervju, 12. kolovoza 2020.)

HP: Kako si počeo svirati *djembe* bubanj i koja ti je bila početna motivacija?

NK: Mislim da sam imao oko 14 godina, skroz slučajno. Moja sestra je bila u početnoj *Atak* ekipi i bila je dio alternativne scene u kojoj su se mogli vidjet, puno manje nego danas, instrumenti poput *djembe* bubnja, diđeridua, i svih tih, u našem kontekstu, "hipi" instrumenata i točno se sjećam trenutka – njezina frendica je došla kod nas doma s polu pravim *djembe* bubnjem i ja sam se po prvi puta zaljubio u taj instrument, iako sam tad negdje počeo svirat gitaru i bavit se muzikom u smislu osnivanja benda. Prvi bend je bio *Antenat* u kojem sa ja pjevao, to je bio osmi razred osnovne škole. Nakon toga, ja sam ubrzo kupio jedan takav *djembe* bubanj. U Zagrebu tad nije bilo za kupit pravih *djembea* pa sam kupio jedan u indijskom dućanu koji je bio onak, solidan, ali zapravo ne pravi. Tada to još nisam ni znao. Sam sam počeo svirati i polako sam ga počeo uvađat u *Antenat*. Tak sam ja to prve četiri godine svirao i nekako pomalo napredovao, ne imajući svijest o nekom širem kontekstu, možda samo jako bazično. Onda sam vrlo ubrzo, osim *Antenata* i malih projektića sa strane, neka dua, trija, dosta svirao na ulici sa tom nekom žonglerskom ekipom. To je onda već bilo pred kraj srednje škole. Prvi se susret, sa nekom bilo kakvom radionicom, desio u Dubrovniku. To je bilo najduže ljeto, prijelaz sa četvrtog srednje na prvu godinu faksa. Tad je bila aktivna udruga *Orlando Summer School*, ili tak nekaj, nešto poput *Otokultivatora* što je Močvara imala na Visu što je uključivalo dva mjeseca radionica i koncerata. Tamo smo svirali s *Antenatom* i bio je tamo neki Nijemac, sjećam ga se, koji je vodio radionice udaraljki. Ja sam s njim po prvi puta primio nekakav sat i skužio neke tehničke stvari. To ljeto sam upoznao i Krešimira Oreškog, za kojeg znaš sigurno, i koji je, čini mi se, isto održavao neke radionice, al je on bio tamo sa svojim bendom i imao gaže u nekom klubu. Tad sam od staraca dobio novi *djembe* za 18. rođendan koji je bio bliže pravom *djembeu*. Kreši je bila pukla koža na bubnju i jako mu je trebao bubanj jer je imao stalne gaže i zamolio me da mu posudim svoj *djembe*, rekao mi je: "evo, zauzvrat kad dođeš u Zagreb imaš besplatan tečaj kod mene." Ja sam mu naravno posudio *djembe* i tu sam jesen, kad sam se vratio u Zagreb, krenuo kod njega na radionice. Tad sam malo intenzivnije počeo učit svirat, a ubrzo se osnovao i novi *Rythm Tribe*, druga postava, koju je Krešo osnovao, isključivo udaraljkaški bend. Meni je jako imponiralo da sviram u tom bendu i onda malo pomalo počneš ulazit, što kroz Internet, što kroz razgovore, u otkrivanje nekih imena zapadnoafričkih učitelja. Naravno, jedno od prvih imena bilo je Mamady Keita. Nakon toga sam 2005. godine zajedno sa Ivanom Čulo, koja je danas aktivna dramaturginja i voditeljica dječjih glazbenih radionica, i još jednim prijateljem, vidio na Internetu da Mamady Keita radi radionicu u Austrugu u Njemačkoj i mi smo se odlučili spakirat, prijavit i otić tamo. To je trajalo mislim četiri dana. To je bio baš prvi susret s Afričkim učiteljem. Tad sam imao nekih 23 godina, i to je baš bilo svojevrsno krštenje. Sjećam se da je bilo: "aha, to je *djembe*! Tak se zapravo svira!" Totalno smo bili zabezeknuti s načinom na koji svira. Tad smo se još uvijek mučili sa osnovnim zvukom ton i *slap* i mislim da je to

bilo u pravom smislu riječi inicijacija, ne u nekom *new age* smislu, nego nam je tada stvarno bilo jasno što je to i gdje i kako dalje učiti – to je bilo neko prvo upoznavanje s tim svijetom. To nam je dalo vjetar u leđa. Nakon toga, tipa dvije godine, organizirala su se dva, tri gostovanja zapadnoafričkih učitelja u Zagrebu, među ostalima i Adama Dramea, jednog velikog virtuoza. Jedan od prvih CD-a koje sam čuo u životu bio je upravo od Adama Dramea i dan danas nekad poslušam taj album, genijalan album [*Afrique*], meni jako inspirativan i progresivan. Nije toliko tradicijski jer je samo *djembe*, nema *dundunova*. Znam da me to "furalo" između ostalog i onda smo u jednom trenu odlučili otići u Afriku. To smo bili Martin Tukšić, koji danas živi u Njemačkoj, glazbenik i fotograf, Kruno Kobeščak, udaraljkaš koji svira u bendovima *St!llness* i *Jastuk*, i ja. Sjećam se točno tog momenta. Svi smo bili na faksu, Kruno je čak bio na kraju srednje, u svakom slučaju imali smo u životu vremena, a novaca se moglo skupit. Martin je bio taj koji je rekao: "gle ljudi, ak nećemo sad otić, nećemo nikad, a nema drugog načina nego da odemo tamo." To je bilo jasno ko dan. Sjećam se točno momenta. To se desilo neko popodne na ping-pong stolovima ispred tadašnjeg Krivog puta u Runjaninovoj. Danas je tamo neki narodnjački klub. Rekli smo "ajmo!", i počeli smo to planirat. Htjeli smo ići prvi put kod Mamady Keïte, budući da sam ga ja već upoznao u Njemačkoj, on je tad imao oficijelnu školu koju je držao dugi niz godina jednom godišnje u Africi. Sad živi u Americi, a jednom godišnje drži tu školu u Gvineji. To je bio neki drugi *level* inicijacije jer otić tamo i to doživjet *tamo* je nova stepenica. Sveukupno jako, jako puno novog znanja i jako, jako puno novog materijala kojeg smo dobili na radionici. Ta radionica je trajala, ak se dobro sjećam, tri tjedna i bila je jako intenzivna: žuljevi na rukama, ujutro i popodne po 3, 3 i pol sata sviranja, na kraju neki koncert. Doživjet Afriku po prvi puta je bilo jako ludo, na kraju svakako pozitivno i predivno, ali jako žestoko. Shvatio sam da otić tamo, bio sam još dva puta, baš iziskuje nekakvu i mentalnu i fizičku spremnost. Suočavaš sa raznim stvarima: od vrućina do svih slika koje gledaš, koje nastojiš procesuirat, od načina života i tak dalje, ali sve skupa velika, velika škola i veliko iskustvo, da ne posežem sad za nekim predrasudama, odnosno ustaljenim slikama siromaštva i tak dalje, ne bih htio o tom pričati jer ima puno drugih stvari. U svakom slučaju spoznaja da si tamo i bit tamo nije bilo kao: "a, bio sam u Africi, super!" Mislim da me promijenilo. Vidiš šta znači kolonijalizam, šta znači postkolonijalizam, kako ti ljudi žive danas i zašto tako žive i kako i dalje vlada, kompletnim društvom, zapadna ekonomija i tvrtke. Malo te isprazni u jednu ruku, a s druge strane te jako napuni – sve u svemu velika, velika škola.

HP: Na koji je način utjecala zapadnoafrička kultura na neke svakodnevne trenutke u tvom životu?

NK: Konkretno, postao sam ovisnik o kikiriki maslacu jer sam se prvi puta tamo susreo sa pravim kikiriki maslacem. Na placu ga možeš kupit, kak kod nas imaš sir i vrhnje, tak tam iz kante izvade kikiriki maslac. Ubio sam se tamo u njemu. Rade razna jela s kikiriki maslacem. Prvi put sam u Africi jeo mango, zaljubio sam se u mango i još u raznorazna egzotična voća, papaju i tak dalje.

HP: Je li ti se bilo teško vratiti u Zagreb nakon svega?

NK: Nakon prvog odlaska u Afriku kad smo se vraćali natrag, Kruno, Martin i ja, mislim to je bilo baš jako intenzivno ljudsko iskustvo gdje smo se nas troje jako spojili. Morali smo piti te antimalarike, koji imaju neke *side effects*. To je dosta utjecalo na Martina koji je emotivnija, labilnija ličnost, a ja sam imao noćne more. To je samo jedan od momenata koliko intenzivno je to sve skupa. Moraš se borit sa svojom glavom pa te na primjer svi isprepadaju da ne smiješ hodat po ulici pa dok ti skužiš da zapravo možeš hodat po ulici i da samo moraš bit malo pametan i pravit se da zapravo znaš gdje ideš i da je to ključno tj. da djeluješ na ulici kao da nisi izgubljen. A povratak je isto bio iskustvo. Mi smo išli preko Barcelone natrag. Dva, tri dana smo ostali u Barceloni i onda smo išli do Venecije avionom i vlakom za Zagreb. To je bilo ipak neko prvo takvo putovanje. Našoj obitelji i curama bilo je malo…uf, idete mjesec dana u Afriku i okej čekaju nas svi na kolodvoru i mi svi u jednom trenu sretni što nas naše obitelji čekaju, a u drugom trenu, sjećam se točno, da smo svo troje imali moment: "e, ja ne bi htio van iz ovog vlaka, ajmo se vratit!" Tak da ono bilo se teško vratit i sjećam se vrlo intimnog momenta kad sam došao doma, tad sam živio s roditeljima, bio sam tad već sa sadašnjom ženom. Skupa smo bili kod mojih staraca, lego sam u krevet i briznuo u žestok plač. Jednostavno od svih tih slika koje nisam stigao procesuirat, plakao sam i nisam mogao stat plakat, samo su mi se vrtjele te slike. Od djece, smeća, osmjeha, plesova, sveg živog. Samo je bilo užasno intenzivno i šareno. Bilo se malo teško vratit u Europu, al opet to je potpuno drugačija kultura i ne bi mogao zamislit svoj život tamo. Lijepo se i vratiti, al to je standardan osjeća nakon putovanja. Vratio bi se i ne bi se vratio.

HP: Što se tiče radionice, je li bila namijenjena svima ili samo strancima?

NK: E ovak, stvar je u biti u tome da većinu radionica, rekao bi u Africi kojih nema puno, ali opet ih ima, tog tipa radionica, a i u svijetu, mislim da uglavnom pohađaju zapadnjaci u smislu Europe, Amerike i Kanade. Ima i velika scena u Aziji, ima u Japanu, u Indiji, ne velika, i Tajlandu. Taj način učenja nije autentičan afrički, na taj način da se nešto razlaže, da se podučava, ali su uvijek tamo prisutni Afrikanci kao pomoćni bubnjari, dakle uvijek je ekipa, nije da jedan čovjek uči kao jedan glavni učitelj. Učitelj uvijek ima sa sobom ekipu koja svira *dundunove*, pomaže oko *djembea* i tak dalje, ali u svakom slučaju taj koncept radionice, taj pedagoški koncept je nešto što nije autentično afričko, što je počelo sa zapadnjačkim zanimanjem za zapadnoafričku kulturu, prije svega američkim. Mislim da je Mamady Keita negdje ´60-ih, sjećam se njegove priče, imao prvu svoju radionicu u životu, kao koncept, u Americi i on je s vremenom prilagođavao taj način učenja našem pojmu učenja u smislu, sjećam se te njegove priče, kad ga je neko na satu pitao: "gdje je prva?", a njemu to nije bilo jasno šta znači prva, kao: "šta prva?" Tak da je taj koncept učenja, na način na koji ja danas podučavam, naravno uz neke svoje inovacije i svoj neki vlastiti doprinos, počeo zapravo negdje kroz ´80-e. Mamady Keita je čovjek koji je jako popularizirao zapadnoafričku ritmiku, što je naravno dvosjekli mač – s jedne je strane zaista, uz još neke ljude koje ću zasigurno spomenut, pridonio očuvanju i sistematizaciji tih ritmova. On je napravio poprilično dobar priručnik sa jako dobrom

bazom i sa jako dobrim glazbenim materijalom. Osnovao je školu koja se zove *Tam Tam Mandingue*[42] i koja ima podružnice po cijelom svijetu. Znam da ima u Americi i u Europi u nekoliko zemalja, živio je u Belgiji jako dugo, ima u Japanu, Tajlandu, tak da ono, baš je iz toga napravio brend i to dosta jaki. Kako sam sve više ulazio u to i upoznavao učitelje jednako bitne za tradiciju u smislu prenošenja znanja, koji su isto počeli podučavat slične načine, onda sam uvidio kolko je tu s jedne strane fokus na prodaji priče za kojom zapadnjaci žude i to se sve skupa malo mistificira. Postoji jedna priča koja mi je bila jako zanimljiva i u koju sam u početku vjerovao, a sigurno donekle ima pokrića. Mamady Keita ima svoj repertoar koji podučava i ta njegova škola je dosta razrađena. Ti možeš postat certificiran učitelj, možeš položit ispit kod njega, a za to moraš znat 40 i nešto ritmova, sve dionice tih ritmova i ako se dobro sjećam broj od 12 solo originala koje je on uspio skupit. On je stvarno odradio velik posao u smislu da je sakupio materijale iz cijele Gvineje, ne samo svoje regije, i onda je on to tak nekak usustavio i posložio i rekao da postoji tih 12 solo originala, znači 12 solo fraza, kojeg su određenog trajanja tj. 12 kompozicija koje prate svaka određen ritam i da se oni sviraju već ne znam…da nisu promijenjeni, ono, nemam pojma koliko godina. Napravio je iz toga priču u što je on stvarno vjerovao. Možda je njemu tak rečeno za neke ritmove, ali s obzirom da sam studirao etnologiju i sociologiju nekak sam uvijek imao malo širi pogled na to i onda skužiš, pogotovo kad kreneš učit sa drugima učiteljima, da ritam istog imena, kao i u svim tradicijskim glazbama, varira jako od regije do regije i da ta konkretna priča o tim solo originalima baš zapravo ne drži vodu, ali vidiš da je zapravo jako dobar "proizvod". On se prilagodio zahtjevima tržišta i publike.

HP: Misliš da si bio zakinut zbog toga u samom procesu učenja *djembea*?

NK: Ne, mislim da je to bio savršen početak, uopće nisam zakinut, dapače mislim da sam dobio puno. Nisam uopće išao u tom smjeru jer nema ništa manje autentično u tome. To se sad tako radi. Mislim, sam pojam autentičnosti je malo varljiv, ali to je u tom trenu bilo najautentičniji mogući način. Njega tamo užasno cijene, maltene iz njega rade božanstvo i ima jedan dokumentarac o njemu. Znaš, napravila se tu velika priča oko toga, naravno, na nama je, na tebi je koliko ćeš ti te stvari uzet zdravo za gotovo, a koliko ćeš sa odmakom gledat na to. Sjećam se tog dokumentarca, ne mogu se sjetit kao se zove [DJEMBEFÖLA & Mögöbalu], gdje se snima njegov povratak u Afriku nakon dugo godina izbivanja i način na koji su ga dočekali ljudi. Sjećam se jedne priče da Mamady Keita, koliko god svira *djembe*, nikad nije imao rane na rukama. Znači, pridodavale su mu se ta nekakva svojstva, gotovo božanska. Ništa tu ne bi nazvao ne autentičnim, jednostavno je to tako i jedna jako bitna stvar za tu cijelu priču. Zahvaljujući njemu i još nekima ta je tradicija dobila zasluženo priznanje na svjetskoj udaraljkaškoj razini, što mislim da je danas izuzetno bitno. Koliko god je moguće treba težiti

[42] *Tam Tam Mandingue* međunarodna je škola tradicionalnog zapadnoafričkog bubnjanja koju je 1991. godine osnovao *djembe* majstor Mamady Keïta u Bruxellesu, Belgija.

balansu. Samo je važan *balans* između nekog prejakog uspostavljanja granica pri čemu onda postoji vanjski sustav vrednovanja – ovo je dobro ovo nije – al da je bitno donekle to ususta vit da se opet vidi širina i količina tog materijala, znanja, različitosti u odnosu na države te regije i tako dalje. Bez obzira na neke manjkavosti njegovog pristupa i prodaje priče, mislim da je apsolutno jako zaslužan za puno toga i zahvalan sam mu jako jer možda bez njega se to ne bi toliko razvilo, možda bi netko drugi to pokrenuo, ali ne bi se toliko populariziralo. Mislim da se sa svim instrumentima, ne sa svim, ali se s puno instrumenata desi takav jedan čovjek. Sad ne govorim isključivo o Zapadnoj Africi. Osoba koja to nekako iznese u svijet, zahvaljujući čisto činjenici da je to moguće, i da može u svijetu skupit sljedbenike, ljude koje to zanima, koji se onda zakače. To svakako doprinese razvoju cijele priče.

HP: Misliš da ti je to što nisi prošao opće standardno obrazovanje u zapadnom glazbenom sustavu pomoglo u učenju? Drugim riječima, misliš li da si u to ušao slobodnije?

NK: Mislim da je. Zapravo ne znam. To je ono šta bi bilo kad bi bilo, ne znam. Često sam u životu, budući da sam se počeo profesionalno baviti glazbom, imao trenutaka gdje sam osjetio "manjkavost" toga da nemam. Osjećao sam kao neku manu što nemam zapadno obrazovanje jer bi neke stvari mogao puno brže shvatiti. Tu najviše govorim u smislu harmonije i *solfeggia*. Možda bi tad teže stvorio nekakav svoj stil, tak to gledam, ali evo, stvarno ne znam dal mi je to pomoglo ili odmoglo. Mislim da ovisi. Bilo je situacija di mi je to jako pomoglo, a bilo je sigurno situacija di mi je odmoglo. Konkretno gledajući, mislim da mi u Zapadnoj Africi nije odmoglo to što nemam neku klasičnu naobrazbu. Možda mi je u ovom konkretnom primjeru čak više pomoglo. Mada, ja sam bez obzira što nemam školu baratao tonovima, pojmovima kao što su takt, doba i mjera. Prevodio sam ja sebi te pojmove iz afričkog jezika koji nema tu nomenklaturu. Prevodio sam da sebi olakšam neke stvari. Recimo, šta mi je bilo zanimljivo, da tamo, što je naravno opet došlo od zapadnjaka, oni ti koriste, bar ono što sam ja čuo, dva jedina izraza za označavanje mjera: imaju *binary*, *ternary* i to je to. Znači *ternary* može biti 3, 6, 9, 12, a *binary* je 2 odnosno 4 ili 8. S time je jasno da i oni to razlikuju, da im je jasno na strukturnom nivou da su to različite osnovne mjere. Notacija se pojavila kad su se zapadnjaci počeli za to interesirati. Postoje dva, tri osnovna načina notacije. Jedan je standard s notama u crtovlju, ali su se ljudi dovinuli nekakvim pismima koja lakše čitaju oni koji nemaju klasičnu naobrazbu. Jedno je ono b.x (bas, ton, *slap*), a drugo je *gudu*, *godo*, *pada* gdje odmah vidiš koja je lijeva ruka koja desna. Meni osobno to super dođe jer sam te ritmove transkribirao kada sam ih naučio. Ta notacija mi super dođe kao alat. Samo pogledam i sjetim se. Nisam nikad u početku volio, i to sam samo u par navrata napravio, prenositi ritmove iz zapisa na Internetu ili iz priručnika. Uvijek sam prenosio ritmove koje sam uživo od nekog naučio. To mi se činilo puno ispravnije i istinitije. Opet je stvar nekog mikrotajminga, fraziranja, a to su neke stvari koje sam počeo razumijevati što sam dublje ulazio u to, razlike između pojedinih regija, Sjeverne Gvineje, Malija, Burkine Faso i tak dalje. Mogu dosta dobro čut koji je ritam i odakle je.

HP: Koliko ti je vremena trebalo da shvatiš estetsku razinu same glazbe?

NK: Ovisno što gledam kao početak. Mogu gledati početak kao prvi odlazak u Afriku kao "pravi" početak, ajmo reć, iako nije. To je početak druge velike faze u učenju. Možda mi je trebalo nekakve 4 godine. Nisam toliko svjesno tome pristupao, više su stvari same po sebi dolazile. Nije da sam imao u glavi ovu sad shemu koju si ti rekla, pa da sam sad ja osvijestio da sam u nekoj kulturološkoj fazi pa da si kažem: "ajde sad da vidim u tom kontekstu šta to znači", tak da nisam na taj način, nego su se jednostavno stvari same po sebi odvijale. Mislim da je meni velika prednost to što smatram da je sve na kraju stvar motivacije, ne? Velika prednost je ujedno i dar tj. blagoslov da sam si priuštio upravo taj način učenja s njima. To je još jedna velika razlika. Što se tiče tih uspostavljenih i strukturiranih radionica gdje dođe 15, 20 ljudi iz Europe, Amerike, Azije, tak dalje, jednostavno je nužno da postoji neki sistem. U protivnom ti ne možeš 20 ljudi ništa naučit u tri tjedna. Možeš, ali puno teže. Zadnji boravak u Africi, kad sam bio kod velikog učitelja otvorio mi je neka nova vrata. On mi je ono, ako se ikad nekako mogu zakačit za ideju gurua onda je to bio Sega Sedibe učitelj *djembea* iz Malija. On mi je dao neku snažniju povezanost s tim ritmovima, neku sferu iracionalnoga, do te mjere da sam, nemoj me krivo shvatit nije sad stvaranje nekog kulta, al baš sam osjećao da sam se kroz njega povezao s glazbom još puno više jer smo nas troje s njim i njegovom obitelji živjeli dva tjedna u Bamaku, glavnom gradu Malija. Bili smo dio njegove obitelji i to je utjecalo na način na koji sam s njim učio, a poslije i s učiteljem Zoumana Dembele iz Burkine Faso. Te godine nismo išli na radionicu, već smo učili privatno i tu je taj način učenja došao do izražaja gdje ti treba, možda sam vam bio pričao o tome na satovima, užasno puno više koncentracije jer nema razlaganja. Znam da su nam mozgovi gorili. Ti moraš slušat, gledat, analizirat i nekako bit što više sad i ovdje i shvatit šta se zapravo dešava. Kroz taj način učenja mislim da mozak puno više profitira, naravno, ako imaš dovoljno motivacije da te to ne demotivira i da shvatiš da možeš. Bilo je tu pucanja i živciranja. U tom smislu to učenje je bilo autentičnije. Sam materijal ne bi možda rekao da je autentičniji iz razloga što je taj materijal iz Malija sam po sebi puno manje atraktivan. Glazbeni materijal se nije toliko razvio. To je bio taj veliki proces u Zapadnoj Africi. Sad ću malo skrenut s teme, ali veliki proces u Zapadnoj Africi, koji mislim da je sličan sa mnogim drugim tradicijama, dogodio se kad su te zemlje počele dobivat samostalnost ´60-ih godina i kad se njihova glazba počela prepoznavat kao nacionalni identitet. Tipičan primjer je Lado. Lado će izvodit pjesme, plesove iz Međimurja, iz Dalmatinske Zagore i sa Krka. Tako su i tamo ljudi počeli s *ballet nacional*. Postoji *ballet nacional du Gvine*, *ballet nacional du Mali* i tako dalje. *Ballet* kao balet. Osnovale su se trupe koje su tradiciju počele izvoditi kao performans. Do tad je to bio performans samo utoliko što je glazba pratila neku svetkovinu ili svečanost, ali nije bilo standardiziranih točaka za pozornicu i koreografija. Uz to su se dogodile velike transformacije u samoj glazbi i u samim aranžmanima, odnosno prvi put su se počeli događat aranžmani. Francuska riječ spektakl, koja je zapravo riječ za koncert, mi super dočarava to što je to zapravo predstavljalo. Znači, to je postao spektakl – ludi *breakovi*, brzo, nabrijano – što ne kažem da je nešto loše, samo mislim da

je dobro biti svjestan transformacije tj. da se ona tad desila, da ima svoje razloge. Svaka tradicija ima svoj neki put koji ovisi o hrpi čimbenika, a tako je i tu bio slučaj. Sega Sedibe nikada baš nije bio dio te priče. On je sudjelovao u *ballet du Mali* te je isto jako bitan svirač, ali nije bio toliko razvikan. Materijal koji je on podučavao bio je starinski, u tom smislu autentičniji, ali ne kažem da ovo nije autentično, ovo nabrijano, to se jednostavno tu tak transformiralo, a u njegovoj školi i u njegovom načinu razmišljanja nije. Ajmo reći da je to što on radi bilo starije. Sega Sedibe umro je prije 4 i pol godine. Jedan je Francuz koji je s njim učio, ne mogu se sjetiti imena mu, snimio odlične video *tutoriale* i napravio je priručnik o Sedibeovim ritmovima, imam to doma. To je učitelj koji mi je ostavio najviše neki trag. Zapravo mi je drago da sam ga susreo nakon već nekog iskustva jer možda da mi je on bio prvi, možda bi mi jednostavno bilo previše i ne bi izvukao neku satisfakciju iz toga. Ne bi to bio taj put kroz koji sam s vremenom naučio slušati.

HP: Kod njega si učio po sluhu?

NK: Bilo je: "ajde sad vi, slušam vas", ali nije bilo jednostavno toliko razloženo. Isprobavali smo odjednom shvatiti puno veće rečenične glazbene fraze. On ti nije ukazao: "gle, vidiš da je ovdje ovo ili ono", nego jednostavno….da, mislim da mi je mozak tad puno, puno jače radio, pokušavajući to razumjeti.

HP: Kad ti se prvi put javila ideja da pokreneš tečaj zapadnoafričkih ritmova u Zagrebu?

NK: Nakon prvog odlaska sam imao taj osjećaj. Zapravo, ja sam tad već svirao u *Afionu*, a u sebi sam prepoznao udaraljkaša, gdje sam nekako taj afrički instrumentarij prilagođavao balkanskoj glazbi, prije svega makedonskoj. Imali smo tad jako puno makedonskog repertoara s neparnim ritmovima i nekako sam kroz sviranje s drugim ljudima stvarao neki bazen znanja i vještina koji su neki prepoznali. U par navrata sam znao dobit upit od nekih ljudi: "e, jel ti daješ satove udaraljki? " Tak da sam imao dvojicu učenika gdje sam privatno davao satove i činilo mi se da mi to leži. Super sam se osjećao u samom tom činu podučavanja. Nije mi bilo to teško raditi i imao sam osjećaj da mogu ljudima koje to zanima i prenijeti, da imam neku vještinu, način na koji im to mogu približit, a s druge strane da bi uopće to mogao, trebao sam sam sebi jako dobro razjasnit stvari. Iza toga je i za mene bilo koristi. Tak da sam se već pomalo počeo baviti podučavanjem. Bila mi je ideja da to napravim kad se vratim iz Afrike, nakon što sam dobio toliko znanja što se samog repertoara tiče, a dobro sam njime vladao i razumio ga. Tad je *djembe* scena bila velika. Krešo je bio jedini koji je podučavao, a koji je sad malo *off record*. Mnogi nisu bili zadovoljni pa ni ja sam nisam baš volio njegov način podučavanja. Bio mi je nekako hladan, mehanički i osjećao sam tu puno ego tripa koji proizlazi možda iz nekih neostvarenih ambicija, nemam pojma, bilo mi je malo to uštogljeno sve skupa i tvrdo i onda sam odlučio pokrenuti neku svoju školicu i to sam napravio. Vratio sam se tu zimu, u jesen sam ponavljao i radio na nekakvom programu i službeno počeo raditi u jesen 2008. godine.

HP: Koji ti je bio cilj? Što si htio prenijeti ljudima koji se upišu na tvoj tečaj?

NK: Nekoliko stvari mi je bilo bitno. Zazirem od mistificiranja, nisam baš neki *new age* lik. Apsolutno, mnogi bi me nazvali *new agerom*, ali stvarno ne volim to mistificirati. Daleko od toga da je iskustvo grupnog sviranja za mene iscjeljujuće, tu uopće nema dvojbe. To su sad teško objašnjive sfere, ali nikad ne bi iz njih radio nekakvu priču u smislu prodavanje te priče. Znaš ono, *healing*, meditacija uz glazbu i tak dalje. Mislim da to svako može raditi sam za sebe. Ne kažem da mnogim ljudima koji na taj način pristupe, bilo kao voditelji takvih programa ili polaznici/ce, da im to može biti "vau", daleko od toga. Sam sam sudjelovao u nekim takvim seansama koje su bile pozitivne, ali nekako ne volim iz bilo čega duhovnog raditi neka svoja duhovna iskustva tj. nazovi "duhovna", da ih pretvaram u nekakvu priču koja bi se mogla prodati. Mislim da su mnogi to osjetili na mojim radionicama, a to je onaj moment zajedničkog sviranja gdje ti sa nekim uloženim trudom, vrlo je jednostavno i egzaktno, uložiš nešto da postigneš nešto sa grupom ljudi. Ono što tebe pokrene i što pokrene ljude koji slušaju. Mislim da je to već samo po sebi nešto što jako može napuniti čovjeka i dati neki trenutni smisao, zadovoljstvo i sreću. Prije svega želim da se ljudi osjećaju dobro, da im ne bude to stres, da se oslobode. Mnogi fakat imaju blokade. Doživio sam da vidiš ženu ili muškarca koji udari po tom bubnju, ali izađe nula zvuka. Dosta slično i puno intenzivnije je sa glasom, kad ljudi imaju blokadu sa glasom, ista vrsta blokade, ali ipak vjerojatno malo manje intenzivna može postojati i u bubnjanju. Imao sam motivaciju da ljudi dođu, da uživaju, da se opuste, ali da shvate da je potrebno uložit vrijeme, trud i da je potrebna *motivacija*. To je bitno za pojedinca, ali to nije sam tak. Na taj način sam mislio da pridonosim priznavanju i respektiranju te kulture. Ne možeš sad samo uzet bubanj i svirat okolo vatre. Sad sam ušao u trans, super, okej, ali nemoj se nazivat udaraljkašem/udaraljkašicom, daj malo poštovanja prema tome. To je tradicija stara stotinama godina i ima svoja pravila, svoje razloge, svoju estetiku i tak dalje. Nekako mi je to bilo bitno ljudima dočarat, a onda opet s druge strane poticat stvaranje svojeg stila jer čim je to premješteno i ja sad to učim u Zagrebu, znaš, već je to daleko od nekakve autentične priče. Možda je poštovanje najobuhvatnija riječ koju sam htio da ljudi tu osvijeste i razvijaju to dalje. Dapače, jedino što onda ima smisla je tražit to i tražit sebe u tome, a ne slijepo samo *bildat* materijal. Naravno, sve ovisi o pojedinačnoj motivaciji i želji. Nijedna priča nije ispravna ili neispravna.

HP: Jesi primijetio koji profil ljudi se upisuje na tečajeve?

NK: Nema jednog profila, ima više profila. Od studentske dobi do penzije, od 18-20 do 60 kusur godina. Tu je bilo starijih ljudi koji imaju nazovi standardne poslove, kojima je ovo jedan od ispušnih ventila. Zabave se, nasmiju i nešto novo nauče, neko novo iskustvo. Jedan dio je bio muzičara i muzičarki, ne samo udaraljkaša i udaraljkašica, koji su htjeli proširiti svoj bazen vještina, znanja i pristupa glazbi. Osim njih, posegnut ću za predrasudom standardnih *new agera*. Bilo je i toga i super mi je jer imam i ja prema njima poštovanje i mislim da su oni koji su odlučili ostati itekako profitirali i dobili neko konkretno znanje koje dalje upotrebljavaju u svojim životima i situacijama u kojima prakticiraju glazbu. Nadalje, studentarija i stariji ljudi kojima je više to hobi. Kod nekih je to dosta

velika strast, ljudi tipa D. koji godinama idu na to. On je išao na moju prvu radionicu i kod mene i kod Kreše, a nikad se nije razvio u nekakvog udaraljkaša. Ima neki svoj način na koji on to razumije, super mu je, uveseljava ga, ali daleko od toga da je ozbiljan svirač, ajmo to tako reći. To je bila ta neka sredina mog rada kad je bila hrpa ljudi, jako puno dobrih svirača i sviračica. Meni je to bilo najveće priznanje, i to sam njima otvoreno rekao. U tom periodu meni je to bio dosta velik izazov zato što nisam tad još toliko radio u kazalištu i filmu. Tad mi je to bila neka pristojna mjesečna plaća, tih mjeseci kojih sam radio jer je to po meni bio jednostavno neki vrhunac *djembe* scene u Hrvatskoj. Moje najveće priznanje je da su sa mog tečaja izašla dva benda. Prvo bend *Kenke Denke* koji se onda raspao, a koji je iznjedrio *Vibricu*, dakle dva nekakva udaraljkaška benda. Kasnije se *Vibrica* također raspala, ali je izrodila nekakve druge projekte. To mi je pokazatelj da ima smisla to što sam radio i što radim i tu je pogotovo u toj grupi ljudi, prvo u *Kenke Denke*, a poslije i u *Vibrici* bilo nekoliko stvarno dobrih svirača. Kazo između ostalog, Darko, Slaven, Jelena, ona pjeva u bendu *Jastuk*. Tu je bilo nekoliko svirača za koje je postojao potencijal da se profesionalno bave glazbom i žive od toga, od čega možda samo danas dvoje, troje to radi. Apropo ljudi i profila, ono što mi je žao je da nisam imao glazbenike i glazbenice na svojim radionicama, odnosno bilo ih je jako malo. Bili su baš u manjini, a to je opet neka balkanska priča, kao: "šta imam od tebe naučit?" Ja sam siguran da bi mnogo bubnjara itekako profitiralo da su išli kod mene na radionice. Uopće način shvaćanja materijala kojeg bi dobili i tehnike sviranja. Zato što sam u par navrata, kad je bilo takvih ljudi na radionici, sam vidio koliko im je to "vau", neki novi svijet i da su puno naučili iz toga. Generalno mi je žao da možda nije bilo više glazbenika i glazbenica jer mislim da bi oni to znali cijeniti na drugačiji način. Taj je moment dosta hijerarhijski tu kod nas. To da je nešto neslužbeno i onda se to odmah baca u koš "hipi" i tak dalje, da ne upotrebljavam još neke druge riječi. Mislim da je dosta tu predrasuda oko toga svega koje onda uvjetuju dolazak ili ne dolazak nekoga na radionicu.

HP: Jesi li imao pozive od akademija da podučavaš zapadnoafričke ritmove studentima?

NK: Imao sam konkretno s Mojcom Piškor neke dogovore, koji se na kraju nisu realizirali, isključivo radi financija. Trebali smo doći Commi Balde i ja, ima par godina, da radimo neke satove i da malo o tome pričamo. To je bio jedini poziv od akademije, ali bilo je drugih poziva, znao sam gostovati u nekim školama. Vodio sam radionicu u New Delhiju, to mi je bilo ludo. Mislim, zašto ne? Smatram da imam znanje koje mogu podijeliti, a tamo ima hrpa ljudi koja se interesira za Zapadnu Afriku i to u jednoj privatnoj organizaciji udaraljkaša. Zadnji puta sam odbio sat, trebao sam imati još jedan veliki tečaj, ali je zbog korone otkazan. Također sam se ranije morao vratiti iz Indije, ali sve u svemu to mi je bilo vau, super, ludo iskustvo. Nije bilo baš puno poziva, bilo je s vremenom prepoznavanja mene kao nekog lika koji jednostavno ima neko znanje o tome, koji malo odskače od nekog drugog tko se isto s tim bavi, u smislu pozivanja, gostovanja i emisija i ako se priča o udaraljkašima i Zapadnoj Africi. Sad su zadnje na *Yammatu* radili neku reportažu o bubnjevima i ritmu na kojoj sam gostovao i to mi je bila baš čast. Takve neke sitne stvari. Bio sam i u nekoj emisiji, davao izjave o svom iskustvu zajedno sa

Krunoslavom Levačićem i Jankom Novoselić. U tom nekom segmentu to je društveno priznanje, ali nije da mi je do toga toliko stalo, ali opet nekako je lijepo.

HP: Misliš da je tvoje spomenuto društveno priznanje povezano s istaknutim društvenim i glazbenim statusom tvojih učitelja iz Afrike?

NK: Mislim da ta imena mnogima ništa ne znače, imena koja ja spominjem, ali već sama činjenica da su to zapadnoafrički majstori, mislim da to vrijedi. Opet s druge strane ja sam mogao tamo biti tri puta i mogao sam i dalje "lupkati" po tome, tak da mislim da je neka granica tvoja osobna motivacija i što ti to u životu predstavlja. Na tim radionicama u Africi bilo je tih padobranaca i padobranki, *alla* Dudo. Njima je to super vau, ali to je to. Nema ništa loše u tome da se razumijemo, dapače, super da se ne radi tolika razlika između profesionalaca i amatera. U kontekstu možeš jako puno lijepih stvari naučiti, a opet ima ljudi koji to godinama sviraju, ali jednostavno ih ne "fura" to na taj način, to im naprosto nije profesija.

HP: Osjećaš li odgovornost u smislu prenašanja zapadnoafričke kulture na naše prostore?

NK: Ja sam uvijek htio dat širi kontekst toga svega. Od toga od kud je točno taj ritam, u koje se svrhe svirao i sl. Ako poznajem pjesmu kažem da ju poznajem, ako ne poznajem kažem: "e, na žalost ne poznajem pjesmu za ovaj ritam" jer svaki ritam ima pjesmu. Što više informacija, što autentičnije. Ne bi rekao da moraš biti bolji od zapadnoafričkih majstora jer mislim da ne možeš biti bolji od njih, ako uopće postoji nekakav mogućnost rangiranja toga. Meni je postulat bilo kojoj tradiciji, budući da koristim mnoga znanja iz raznih tradicija u svom skladanju što sad nema veze s podučavanjem, poštovanje prije svega! Sve je okej tako dugo dok ja ne eksploatiram neku kulturu, a s druge strane da nije bilo toga to se ne bi toliko proširilo. Postojala je i dalje postoji ogromna eksploatacija prirodnih resursa za izradu bubnjeva za europsko i američko tržište jer ti bubnjevi imaju cijenu otprilike 300 eura, a tamo koštaju recimo 80 do 100 eura i to za bijelce. Po meni, dok god pristupam kulturi sa poštovanjem u smislu da pokušavam što više saznat o njoj, da ja *odem* tamo i na izvoru učim mislim da je to već dovoljan korak da im pokažem da ih strašno poštujem, a da nemam ni namjeru biti poput njih! Ja nisam tamo odrastao i to nije moja kultura, al me strašno inspirira i pokušat ću je što šire upoznat, koliko mi dopuštaju moje životne mogućnosti – financijske, vremenske i tak dalje – i onda dalje prenositi znanje u jednu ruku što autentičnije. Uz to važno je prenosit svijest koliko to nije autentično, znači ne prodavat priču "ovak se ovo svira tu i tu" nego prenosit *ono što ja znam*, ali vrlo iskreno i poticajno jer to je već *tamo* izmješteno iz autentičnog konteksta, a kamoli ako dođe u Hrvatsku ili bilo koju drugu zemlju. Osim toga mora postojat traženje tvog vlastitog stila – to je cilj. Ako za to postoji motivacija, naravno. Mislim da je to ključno. Postoji još jedna bitna stvar koju sam čuo od Famoudou Konateja. Famoudou Konate je malo stariji od Mamady Keite kojeg je on jako cijenio. On mi je na neki način pobio tu Mamadyjevu mistifikaciju tog svega. Referiram se na traženje stila. Rekao je: "svaka nova generacija svirača u Gvineji u mom selu, na sjeveru Gvineje, pokušat će

biti bolja od stare." To je normalno, pokušavat će nešto novo uvest u tu tradiciju, pokušavat će ju proširit, obogatit. To je stvar koja se na samo puno višem i intenzivnijem nivou dešava sa bubnjanjem u Europi. Stalno se stvari mijenjanju. Ne postoji tradicija koja se skriva ispod staklenog zvona ispod kojeg je apsolutno zaštićena, ali to ne znači da ne treba njegovati i razvijati poštovanje prema tome svemu i uzet u obzir malo širu sliku.

HP: Možeš li sad reći za samog sebe da si pronašao svoj glazbeni stil?

NK: Naravno, stil koji se stalno mijenja i nadograđuje. Mislim da je to prirodno i potrebito. Moj stil se izgradio na temeljima na koje je jako utjecala zapadnoafrička ritmika. To vidim kad sviram balkanske neparne ritmove. Balkanski, koliko god mi je taj termin blesav, ne postoji, mislim sa Balkana. Pristupam im vrlo često kroz neki afrički način razmišljanja. Puno sam svirao sa Makedoncima i nastojao sam shvatit njihov način razmišljanja. Kad idem to sam proizvest shvatim da je moj način interpretacije drugačiji od njihovog folklornog makedonskog načina sviranja. Iz mene izađe spoj temelja koji je pod velikim utjecajem Zapadne Afrike i autentična makedonska svirka. Mislim da sam razvio neki svoj stil koji je uvijek jako povezan sa zvukom. Stil koji nije isključivo povezan s tehnikom i fraziranjem. Meni je jednako bitno koji ću zvuk koristit, ono *timber*, točno to, koji *sound* paše za što. To je malo iracionalno. Ako sviram tradicijsku glazbu neke zemlje, konkretno sad na zadnjem albumu *Afiona* sviram neku makedonsku stvar, tražim najpogodniji *sound*. Zašto sam ja posegnu za tombakom, perzijskim instrumentom? Jer je nešto u mojoj glavi odlučilo da hoću baš taj zvuk i da taj zvuk odgovara sa ovom pjesmom. Taj zvuk i taj instrument donose određenu atmosferu koju sam slušao od raznih perzijskih izvođača i to je ono što može upravo tu pjesmu učiniti posebnom. Rekao bi da se uvijek događa fuzija, ali jedna vrlo nenasilna fuzija. Fuzija koja uvijek ima svoje zašto. To je negdje u mom osnovnom izričaju jako bitno. Možda to *zašto* ljudi neće shvatit, nije mi to ni bitno, al meni je bitno da ja imam neki svoj unutarnji odgovor na pitanje zašto u ovoj pjesmi sviram *djembe*. Možda je malo neko opravdavanje, ali kažem ti, meni je bitno da ja imam svoj neki unutarnji mir, da sam uvijek toj kulturi pristupao s poštovanjem i jednakopravnošću i da je nikad nisam eksploatirao. Kad je Famoudou Konate došao u Zagreb, jedne godine, na radionici je bilo puno mojih učenika. Ja sam njih čio neke ritmove s njegovog repertoara i on mi je rekao: "hvala ti što prenosiš našu kulturu dalje" i to je ono što sam doživio tamo. Kad oni dožive mene pojavi se neki zdravi ego i uzbuđenje. Bavim se time i mogu parirat nekom Afrikancu, do neke mjere naravno. Mislim da je super imati taj dio samopoštovanja kada je taj dio tebe u balansu. Dok oni vide da sam im ja do neke mjere ravnopravan tada oni to i poštuju. Dok vide: "gle, ovaj zna što radi", automatski se javlja poštovanje s obje strane, bar iz mog osobnog iskustva. Vide da to ozbiljno shvaćam i da nije površno.

HP: Kada si počeo surađivati s Commijem Baldeom?

NK: Commi je živio dobre 2-3 godine u Hrvatskoj prije nego što sam ga ja upoznao. Ja sam samo čuo da postoji neki Senegalac, da super svira *djembe*. Tad je još bila aktivna Dyalli udruga za promicanje

afričke kulture, koju je vodila Kahithe Kiiru. Ja sam postao podpredsjednik i skupa smo radili tjedan Afrike. To je priča za sebe i jednostavno smo htjeli čovjeku pružit neku infrastrukturu da radi radionice. Ja sam se malo zasitio i trebala mi je pauza, a bilo mi je super da postoji svirač iz Senegal. Htio sam da ga ljudi vide, imaju pravo na to apsolutno. To je bila neka iskrena želja – ljudi moraju učiti od njega. Ja sam mu mogao pomoći u tome budući da sam tada imao dosta jaku infrastrukturu i broj ljudi koji su godinama dolazili, neki isti neki različiti. To je bilo prije 6 godina, stvarno ne znam. On je radio radionice što plesa, što glazbe. Jedno je vrijeme djelovao pod udrugom Dyalli. Ja sam počeo sam kao Nenad Kovačić, a onda sam nakon par godina počeo raditi kao član udruge i onda smo tu nekako njega uveli u sve to. Rekao bi da do neke mjere može profitirat i zadovoljit heterogenu grupu ljudi u kojoj će uvijek imat troje ljudi koji će stvarno gristi, al uvijek će biti i onih koji neće znat kaj se dešava. Ne znam koji bi zaključak tome dao. Žao mi je da nije neko plodno tlo koje se otvorilo Kreši, prvenstveno Kreši, a onda i meni, a onda poslije nekim drugim ljudima koji su počeli podučavat, a neki od njih su to i previše olako shvatili i pokazali nepoštovanje prema toj tradiciji. Ako ti misliš da možeš nakon 3 mjeseca tečaja kod mene otvorit svoj…okej, dobro, samo daj, dapače. Ima super lik, taj Boris kod kojeg su mnogi išli. Mislim da je završio flautu na akademiji. On je išao kod mene na tečaj i nakon toga počeo raditi svoje tečajeve. Super, stvarno nisam nikad imao problema s tim, dapače, bilo mi je drago da ima što više ljudi, što više scena. Zaista nisam imao taj problem. Nisam imao strah da će mi netko uzet moje učenike ili nešto slično. Mislim da je to povezano sa nekim zdravim samopouzdanjem. Ja znam da to radim na način na koji radim, da to radim dobro i da ljudi uživaju. Tko će htjet ić kod mene će ići tko ne, ne i dobro. Nije postojao nikakvog strah. Ima još ljudi koji su počeli raditi na isti način, sa premalo znanja, što je danas vrlo prisutno u raznim praksama: duhovnim, tjelesnim i sviračkim. Ljudi olako to shvate i prebrzo misle da imaju dovoljno znanja. Po meni i po mom osobnom sudu. To mi je upravo iskazivanje nepoštovanja, vrlo vjerojatno nesvjesno. Znam da ti ljudi neće reći: "ne, ja ne poštujem drugu kulturu", nego će sigurno reći: „poštujem ju jako". Zaista bi volio da Commi može pristojnije živjeti od samih radionica. Te stvari jednostavno idu u valovima. Vrhunac *djembe* scene je prošao u Hrvatskoj tj. u Zagrebu. U tom vrhuncu ja sam znao svugdje gostovat. Radio sam radionice u Umagu, bila je ekipa u Splitu, u Pazinu, u Kninu, Dubrovniku, Šibeniku, bilo je i po Slavoniji, Virovitici itd. Gostovao sam vrlo često, par puta godišnje u razdoblju od 2009./10. do 2012./13. godine. Stvarno je bilo intenzivno. Vjerujem da se Commi pojavio tada da bi on mogao puno više profitirati od toga. Još jedan faktor u tome svemu je da smo imali velikog entuzijastu Željka Jednjaveca koji se nikada nije volio isticat. On je biznismen koji se bavio više ne znam s čim, dizajnom ili marketingom. Divan lik kojem je to stvarno bila velika ljubav. Vrlo često je on bio i u minusu, al je u Zagreb doveo ozbiljne face. Doveo je Mamady Keitu, Famoudou Konatea, Adama Dramea i Segu Sedibea. On ih je sve dovukao u Zagreb, a neke od njih i nekoliko puta. Dramé je bio, ja mislim, čak 4 puta u Zagrebu. To je bilo to vrijeme. Znam da sam s ekipom iz Irske, koju sam upoznao u Africi, pričao s kim sam sve radio i nabrojim sva ta imena, a oni: "pa di si s njima radio?", pa kao u Zagrebu. Nisu mogli vjerovati. Reakcije učitelja su uvijek bile jako

pozitivne, znali su ostati paf jer je jako veliki broj ljudi stvarno znao svirati. To je bio vrhunac i Željko je odigrao u tome dosta veliku ulogu. Stvar je bila u tome da je imao volje i energije da to organizira, a uz to je svejedno znao izgubit novac s tim da je bilo normalno da tada radionicu naplatiš. Moje tadašnje radionice su bile skuplje što je isto pokazatelj da je tad bilo interesa i publike. Dobro, i generalna financijska situacija je bila bolja, a postojale su i vikend trodnevne radionice koje su znale koštat 100eura, što apsolutno nije puno jer ti dobiješ takvog majstora na 3 dana u Zagreb. Tada su bile sve popunjene, a sad da dovedeš nekog za 100 eura, čisto sumnjam da bi se to isplatilo.

HP: Što je za tebe tvoj glazbeni identitet? Da ga pokušaš objasnit nekome tko ne zna tko je Nenad Kovačić što bi mu rekao? Kako zvuči tvoja glazba?

NK: Uf! Ne znam, čekaj. Ne znam koliko ga mogu baš suvislo formulirat u smislu jedne rečenice. Mislim da je doživljaj samog sebe uvjetovan kako te drugi doživljaju ili kako misliš da te drugi doživljavaju tj. da je zapravo neodvojiv. Moj glazbeni identitet se počeo stvarat još davno kroz folklor. Ja sam plesao folklor kroz cijelu osnovnu školu. Kroz srednju mi se malo to "izlizalo" jer nisam plesao od osmog razreda, ali na račun toga su mi se ugradile simpatije prema tradicijskoj glazbi i vjerojatno sam radi toga odlučio studirat etnologiju. Da ne pričam s druge strane koliko je to na mene utjecalo u scenskom smislu. Sigurno je to neki temelj, ali onda kad sam se počeo bavit nekom svojom glazbom mislim da je bilo presudno to da sam od početka počeo stvarat. Tu je možda ta prednost ne imanja standardnog obrazovanja. Samo u tom segmentu da se nisam bojao stvarat. Ja sam u osmom razredu primio gitaru u ruke i onda sam odmah počeo: "aha, kaj tu? Kaj mogu s ovim?", i počeo sam to istraživat. Mislim da taj istraživački osjećaj nikad nije prestao rast u meni, a koji se nadalje kroz život pokazao kao izuzetno bitan. Vrlo često nije mogao zadovoljiti samo jedan projekt. Ja sam vrlo rano dobio potrebu bit u puno bendova i osjetit neku raznovrsnost glazbenog izričaja, ali raznovrsnost koja opet ima neki svoj zajednički nazivnik u smislu stila. Stil kod mene znači nekoliko stvari istovremeno. Stil podrazumijeva određenu tehniku, način razmišljanja o glazbi, zvuk i emocije. Recimo da su mi te četiri stvari nekako sastavni dio mog glazbenog identiteta i to uvijek, bez obzira o kojem se žanru radilo. Recimo da me sluša netko tko me ne poznaje vidio bi me u nekom eksperimentalnom konceptu, bar si to priželjkujem. Da…ove četiri stvari koje sam rekao i uz to bi nadodao neustručavanje za istraživanje. Još jedan stvar su vanjski pogledi drugih ljudi što je opet uvijek stvar moje vlastite percepcije tuđih pogleda koji mi stvaraju iluziju da mislim da nekad nisam dovoljno dobar radi toga što nemam osnovno odnosno standardno glazbeno obrazovanje. To nekad utječe na moj glazbeni identitet u smislu samopouzdanja što mislim da je pak s druge strane opet dobro. Dobro je da te je uvijek malo strah. Iz tog razloga svakom projektu pristupam kao da mi je prvi koliko god to zvučalo kao neka floskula, al fakat je.

HP: Imaš li slično iskustvo i sa *frame* bubnjom?

NK: Zapravo da, vrlo slično u smislu da sam ga isto tako sviruckao godinama. Dobio sam prvi *frame* bubanj od svojih dragih afionaca kad sam diplomirao. Za poklon su mi kupili *frame* i onda sam shvatio da to nije sam tak i da se ne mogu izrazit na tom instrumentu. Onda sam ga počeo namjerno uvađat u projekte čisto da mi postane dio svakodnevice. Prva prijelomnica bila je prva prava radionica *frame druma*, što je opet bila stvar osobne motivacije. Ja sam znao koje će face tamo biti i onda sam se ja spremao za tu radionicu. Rekao sam si: "hoću kad dođem tamo da budem na nekoj razini i da mogu što više toga upit." To je bilo prije nekih 5 godina, ali zapravo jako sličan moment di sam od vrlo priznatih i vrlo bitnih ljudi u toj tradiciji dobio neka znanja koje sam onda opet počeo razvijat zajedno sa svojom dosadašnjom bazom stila.

HP: Tko je zainteresiran za tečajeve *frame* bubnja u usporedbi s *djembe* bubnjom? Koji profil ljudi?

NK: Pa sličan. To je ajmo reći 50% ljudi koje sam znao iz *djembe* priče, a 50% je bilo novih. Mislim da će *frame*, da se opet bezobrazno vratim na *new agere*, te ljude još više privući od *djembea* radi povezanosti sa šamanskim bubnjem. Šamanski bubanj je isto jedna vrsta *frame druma*. Nekad sam morao objasnit: "ne, ne, ne, ovo zaista nema veze s tim!" Uopće ne poznajem tu tradiciju i ne bavim se time. Ovo je perzijsko-bliskoistočna-mediteranska tehnika i sviračka tradicija. Ja sebe ne smatram strogim učiteljem, ali sjećam se jedne cure koja je nakon dva sata radionice bila vidno razočarana. Stvarno sam bio blag i mislim da nije bila stvar u meni, i da je bilo – nema veze. Svu u svemu, ona je odustala jer je ona očekivala da će to biti zajedničko sviranje, nekakve seanse. Rekao sam: "žao mi je, ali to nije moj stil", i mi smo sve lijepo iskomunicirali. Ona je platila tečaj, ali je poslala svog prijatelja čisto da ne propadne plaćena radionica ili da joj ja ne vraćam novce pa smo to riješili na taj način. Djelomice je ista ekipa. Mislim da je opet tu taj moment gdje sam ja stvorio neko ime. Bez sad nekog preuveličavanja, ali opet i bez lažne skromnosti. Mislim da imam mogućnost lakše profurati *frame drum* danas u Zagrebu i u Hrvatskoj nego netko tko je možda i više u tome, ali netko tko nije izgradio ime udaraljkaša ili udaraljkašice. To mi je bilo plodno tlo da zaista približim taj instrument ljudima jer me stvarno oduševio. To je prvi instrument nakon *djembea* koji sam jako ozbiljno osjetio i ima mi nešto bliže nama, mislim u kulturološkom smislu. Mediteran je zaista prepun toga. Od sjeverne Afrike do Bliskog Istoka pa onda i Balkana. Ima raznih varijacija tog instrumenta. Slušaš svašta od ljudi, to su nagađanja, ali sjećam se jedne rečenice od talijanskog izrađivača instrumenata koji tvrdi da je cijela eolska obala do nekog doba u srednjem vijeku poznavala *frame drum*, ali da je onda crkva sve to raščistila. To je sad ono, možda je, možda nije, ali činjenica je da sam kroz *frame* počeo otkrivati zaista europske udaraljkaške tradicije, gdje me najviše oduševila španjolska tradicija i njihov instrument *pandeiro quadrado*, kvadratni *frame*. Bandero je jedna od riječi za *frame*. Upoznao sam čovjeka s kojim sam radio u Italiji koji je slučajno prijatelj od prijateljice iz Portugala, divan udaraljkaš. Osoba koja je definitivno ostavila pečat na mene. On je uspio uz rad, trud i upornost oživjet tu tradiciju. Ono što se dešava na jugu Italije sa bandelom, picikom, tamburelom i tak dalje, on je to napravio u Španjolskoj. Više kao *Iberian tradicional percusion*, dakle Portugal i Španjolska. On

živi blizu Barcelone i ima dva puta godišnje intenzivni tečaj, gdje mu dođe masa ljudi, a do prije petnaest godina su taj bubanj svirale tri bakice u jednom portugalskom selu i tri u nekom španjolskom. Ludo je vidjet koliko je jaka ta tradicija i koliko zapravo ima potencijala da se razvije i u konačnici koliko se razvija! On je isto jedan dio života posvetio proučavanju Zapadne Afrike, tak da super mi je vidjet taj stilski spoj. Postoji puno autentičnih španjolskih ritmova za koje nikada ne bi rekao da su iz Europe. U tom smislu nam je *frame* bliži od *djembea*. Možda je sve to skupa malo nedorečeno i iracionalno, ali mislim da nam je bliži, što geografski zapravo i je, a iz toga slijedi da nam je i kulturološki malo bliži. To mi je isto bila motivacija – da to produbim. Neki moj master plan je da stvorim kritičnu masu *frejmaša* i *frejmašica* i dovedem nekog učitelja u Zagreb. Čini mi se da bi *frame* mogao uči u neke regije hrvatske tradicijske glazbe u kojima nema udaraljkaških instrumenata. To zvuči kao znanstvena fantastika, ali mogu zamisliti da bi se za 150 godina dobro uklopio, ne samo u Hrvatsku, nego i u balkansku *ex Yu* tradicijsku glazbu. Ima potencijala i rezonira. Možda bi se ovaj instrument vratio svojim korijenima, možda se nekada i svirao. Ima ga u Makedoniji i na Kosovu najbliže, barem koliko ja znam. *Frame drums Italia*, *masterclass* traje 5 do tjedan dana. Smješten je u malom mjestu Montelparo stotinjak kilometara južnije od Ancone. Nakon toga sam bio u *Tamburi Mundi* u Freiburgu. To je puno veća radionica, već na samoj razini broja ljudi, ali draža mi je ova u Italiji jer je ipak intimnija. Dva puta sam bio tamo (2016. i 2019.) i jedanput u Freiburgu. To je puno srodnih instrumenata. Postoji radionica *tamburela*, *frame druma* u sjedećoj i stajaćoj poziciji, radionicu rika, radionicu *tombaka* kojeg sam tamo po prvi puta svirao s jednim Irancem. To su sve srodne tehnike sviranja. Puno ovisi o učitelju koje tehnike prenaša – tehnike s *tombaka* na *frame* ili nešto drugo. Tu nema jasnih granica, nekog jasnog izvora, sve je jako ispremiješano. Najlogičnije mi je to nazvati perzijsko-mediteranski pri čim mislim i arapski, sjeverno afrički i blisko istočni instrument. Na svojim radionicama podučavam stil Glen Veleza. Glen Velez je Amerikanac. Prvi susret s *frame drumom* mi je bio CD koji se zove *Rythms of the Chakras*[43] sastavljen od samo ritmičkih kompozicija. Velez je završio akademiju u New Yorku za udaraljke. Sad ima blizu 70 godina, a inače je rodom iz Meksika. Pošto je New York svijet u malom tamo je imao priliku susresti se prvi put sa *kanjirom*, cijelim indijskim instrumentarijem. Počeo je to ozbiljno istraživat, putovat, upoznavat majstore po svijetu i on je negdje ´80-ih također (kao Mamady Keita *djembe*) popularizirao taj instrument, ali rekao bi vrlo odgovorno i predano. Kombiniram njegov stil i stil Zohar Fresco koji je Izraelac. Budući da nema tog nekog određenja, onda si dozvoljavam možda još i više svoj neki input u startu.

HP: Kakve su bile reakcije nakon prve radionice?

NK: Sam odaziv me iznenadio. Nisam očekivao da će biti toliko ljudi. Na drugoj radionici je bilo isto dosta ljudi. Ono što mi je jako drago je da je nekolicina nastavila, da ima par ljudi koji su se baš

[43] Album Glen Veleza pod nazivom *Rythm of the Chakras* objavljen je 1998. godine. Sveukupno sadrži sedam kompozicija, a svaka je namijenjena jednoj čakri.

zakačili. To vidiš, osjetiš…jer mislim da je za ovaj instrument potrebna još veća motivacija jer jednostavno ga je teže naučiti svirati. Ako makneš bilo kakav kulturološki kontekst, ako usporediš *djembe* i *frame* jednostavno koristiš drugi sklop mišića, a uz to *frame* je malo intuitivan. Tak da mislim da je potrebna još veća motivacija da išta dobiješ na tom instrumentu. Stvarno sam bio sretan i super mi je što je to spontano nastalo, mislim negdje mi je to bilo u nekom planu, a i transkribirao sam neke ritmove sa *tapana*. Ima jedan strašan album, skoro pa terenska snimka. To ti moram dat. Zove se *Wedding Music From Tetovo*. Jedan je prijatelj od Damira Imamovića, moj prijatelj i pisac iz Sarajeva, igrom slučaja kupio album na nekom placu u Skopju, ima godina. To su *tapan* i *zurne*, oni glasni instrumenti. To je meni vrh vrhova. Baš mi je taj album, ne mogu ga čak nazvat ni albumom jer kao da je neko došao i snimio kako sviraju, strašno dobro, strašno ludo. Toliko prljavo, a toliko snažno. Taj album me jako inspirirao u smislu balkanskih ritmova i onda sam neke stvari s tih pjesama, tih kompozicija, transkribirao i primijenio na *frame*, a neke sam čak primijenio na *djembe*. I onda mi je vjerojatno radi toga bilo jako bitno da to približim ovdašnjim ljudima, da napravim aranžmane, uvjetno rečeno balkanskih pjesmama, bilo makedonskim, bosanskim, srpskim ili hrvatskim. To je nešto što bi uvijek u *frameu* nastojao i dalje raditi. Plus sve to imali smo dobre pjevačice na radionici tako da se svašta može raditi. Ta kombinacija je najbolja jer u suštini, u tradiciji tog bubnja, koliko god još tad nije bila razvijena sofisticirana tehnika, je uvijek bila pjesma, kao i vjerojatno svakog bubnja na svijetu. Ja pretpostavljam da je uvijek bio glas uz bubanj. To mi je super neko područje i mislim da ima jako puno potencijala. Recimo s Dunjom Bakjarević sam snimio u kućnim radinostima neke stvari. Bio nam je plan snimit nešto s *frame* bubnjom jer mi se čini da je to jako veliki potencijal. Jednostavno jako *basic*, a jako rezonira.

HP: Koji su ti daljnji planovi, imaš li postavljene granice?

NK: To ti je iz dana u dan. Puštam uvijek i dalje da me nešto iznova oduševi, a konkretno, volio bi izvještiti perzijski *tombak*. A zapravo što bi još više htio izvještiti je *tapak*. U planu mi je, dobro, kako život ide sve je teže naći vremena, ali volio bi jednom otići u Makedoniju, kao što sam otišao u Afriku, ili na Kosovo i naći neke tapanđije. Recimo da su ta dva instrumenta neki konkretni ciljevi. Osim toga jako bi volio, u glazbenom smislu, otići u Iran. Imam jednog super poznanika koji doduše živi u Indiji, ali je majstor *tombaka*. Sve se nekako na kraju samo prirodno događa. Nije da ganjam neki veliki plan, nego jednostavno se stvari odvijaju, samo od sebe, a sve uloženo mi se vraća nekim novim poznanstvima. Ono što bi volio je imat što više internacionalnih suradnji, što se zapravo i događa. Uskoro će izaći neki internacionalni album. Da sad ne ispadnem kao tipična priča, kad želiš van iz svoje zemlje, daleko od toga, nisam taj lik, ali stvarno mogu reći da nisam toliko, ovdje nema baš puno stvari koje me fasciniraju. Mislim, stvarno ima divnih projekata, zapravo svako malo, ali na taj način da ti daje širinu te internacionalne suradnje. Poznanstva ti daju neku širu sliku i smjeste te objektivnije na neki glazbeni stupanj, nije da to ganjam, ali jednostavno te pozicioniraju na neki drugi nivo i onda shvatiš kao: "aha, dobro tu sam, dobro sam, znam nešto" ili u nekom drugom segmentu kao: "u, imam

sreće da sam tak nekaj pokrenuo u Hrvatskoj jer da sam to pokrenuo u Njemačkoj ili Danskoj bio bi samo jedan od 100!" Tako da ima to sve svoje dvije strane medalje.

HP: Hvala puno na izdvojenom vremenu. Veselim se tvojim budućim radionicama i nadam se da se na jednoj i vidimo!

NK: Nekako je najbolje u formi intervju to sve usustavit…posložit sebi stvari u glavi. Dobro je malo se podsjetiti na sve proživljene trenutke. Hvala i čujemo se!

PRILOG BROJ 11: RAZGOVOR S KRUNOSLAVOM KOBEŠČAKOM (Virtualni intervju, 13. studenoga 2020.)

HP: Kako je izgledao tvoj glazbeni put do *djembea*?

KK: Što se tiče mog glazbenog puta, on je apsolutno neformalan, dakle nikad nisam imao nikakvo formalno obrazovanje. Štoviše, u osnovnoj školi smo imali dosta opskurne satove glazbene kulture gdje smo učili odsvirat neke gluposti na pijaninu. Glazbeno nismo doživjeli nikakvo iskustvo niti su nas uspjeli zaintrigirat, to je bilo onak, tek toliko forme radi, bez nekog većeg zadovoljavanja nekih interesa ljudi. Drugim riječima, glazbeno sam sam potkovan od nekog vlastitog istraživanja, preko skupljanja nekog znanja od starijeg brata koji je ipak 4 godine stariji pa je bio u nekom svijetu glazbenih iskustava, pogotovo alternativnih, pa sam ja onda preko njega polako ulazio u taj svijet. Međutim, to nije imalo dugo vremena gotovo nikakve veze sa Afrikom.

HP: Jesi li bio ikada u doticaju s tradicijskom glazbom?

KK: Moji su porijeklom zagorci, tako da što se tiče folklora, najbliže što sam bio upleten je da mi je sestrična bila u nekom folklornom društvu u zagorju koje nisam nikada gledao, dakle nemam apsolutno nikakav doticaj. Hrvatska tradicionalna glazba je utjecala na mene tek kasnije kad sam ušao u etno vode, jer sviranje udaraljki koje su prije svega egzotične i tradicionalne, podrazumijeva da budeš i u kontaktu sa nekakvom tradicionalnom glazbom. Tako da je mene puno više zaintrigirala folklorna glazba Švedske, Belgije ili nekih Blisko-Istočnih zemalja nego Hrvatske. U Hrvatskoj tradicijskoj glazbi, nažalost, udaraljke kao takve, koje su meni najzanimljiviji oblik od svih instrumenata, jednostavno ne postoje. Nije se sačuvala neka tradicija sviranja bubnjeva, toga kod nas nema, ali zato je u susjednoj Italiji sasvim normalno da svi znaju svirat *tamburelu*, nekakve bubnjiće koji su dan danas dio nekakve tradicije i svakodnevnice. Tako da što se Hrvatske tiče, nažalost nisam imao priliku to kod nas upoznati ili ući duboko u priču.

HP: Koji je tvoj prvi doticaj s *djembeom*?

KK: Prvi doticaj je bio kad se moj brat vratio sa maturalca iz Španjolske. Donio je jedan suvenirski artefakt, to ja nisam znao da je bubanj niti *djembe*, ali je bilo nešto po čemu se udara. To je bilo veličine vaze, 20-25cm. I to mi je bilo zanimljivo kao klincu, čisto iz perspektive igranja. Nakon dugo dugo vremena kasnije, odnosno dosta nakon toga, u srednjoj školi sam došao u kontakt sa malo drugačijim glazbenim žanrovima, pa sam upoznao neke druge udaraljke. Prvi moj instrument je bio *tarabuka*, koja nije zaživjela u mom glazbenom ukusu, tako da sam brzo prešao sa *tarabuke* na neke druge instrumente poput bongosa. To je u to vrijeme bilo, prije nekih 15-ak godina, to su bili instrumenti koji su bili dostupni u dućanima s kojima se moglo doći u kontakt. Nije baš bilo *djembea* posvuda, nisi ga mogao kupiti bilo gdje, nije bila scena ljudi kao danas od par tisuća koji su prošli kroz radionice zapadno-afričkih udaraljki, toga nije bilo. A neki konkretni kontakt s nekim drugim instrumentima nije bio moguć. I mic po mic, na kraju srednjoškolskog obrazovanja sam bio član e-grupe *Alternat*. Bili smo na koncertu u Varaždinu, i tad sam prvi put vidio *djembe* u originalnom izdanju, u svojoj veličini, u svom punom sjaju i automatski me fiksiralo i na neki način smo se povezali i ja sam dobio neku neodgodivu želju da upoznam taj instrument malo bolje. I onda kreće priča, radim na bausteli par mjeseci, skupljanje novaca za put u Afriku, odlazaka sa 20 godina u Afriku iako podrške od strane obitelji ne da nisam imao, nego sam imao zabranu da idem. Zamisli da si sa 20 godina došla i rekla starcima: "e, ja idem u Afriku sa dva frenda, odlučila sam svirat instrument iz Afrike." Pa nije baš jednostavno. Ali eto, jednostavno je želja bili jača i dogodilo se. Ja sam *djembe* počeo svirati nekoliko mjeseci prije odlaska u Afriku, na radionici kod Krešimira Oreškog, on je jedini tada u Zagrebu imao *djembe* radionicu, on je zapravo pokrenuo tu priču. Mislim da je prošlo 2-3 mjeseca nakon što sam ja krenuo na *djembe* radionicu, čuo sam neku priču, Nenad je već svirao u *Rythm Tribeu* sa Krešom, a Martin je bio frend – oni su se znali iz nekih drugih zgoda – i jednostavno sam čuo neku priču, na nekom druženju, na nekom nedjeljnom popodnevu: "e pa mi idemo u Afriku, mi idemo svirat *djembe*!" Ja onak stojim sastrane i mislim si… pa idem i ja! Znaš ono, baš mi to zvuči kao dobra ideja. I ja sam si stvorio u glavi tu ideju da ja jednostavno idem, da ću naći način kako doći do novaca. U tom trenutku kao studentu ti nije lako namaknut 15 hiljada kuna, 20. Mislim to je velik novac za ta vremena. Ali jednostavno sam odlučio, povezan i ponukan njihovom željom i voljom, eto, nas trojica smo se našli u toj zajedničkoj ideji i cilju, i tako smo otputovali.

HP: Kako ti je bilo kod Kreše na prvoj radionici?

KK: Pa bilo je super, ne znam dal se sjećaš kako je tebi bilo, onak, srednje novo, zanimljivo, interesantno. Imao sam puno želje da naučim svirat bubanj, imao sam puno vremena kao student. Jednostavno sam se predao tome, naprosto sam imao želju, volju i vrijeme sam uložio da naučim to svirat konkretnije. I u to vrijeme je bilo zanimljivo što je tek krenula priča sa afričkim sviranjem. Bio je jedan frend koji je imao nevjerojatnu volju da širi *djembe* priču u Zagrebu, pa je dosta majstora iz Afrike dolazilo preko njegove organizacije u Zagreb održavat radionice. Tako da na jednim od prvih tečaja sam imao priliku upoznat Seckou Keitu, vjerojatno si čula za Secko Keita kvartet, dakle čovjek

koji svira nevjerojatno *koru* i *djembe*, lik je održao *djembe* radionicu, vikend varijantu, prije 10-12 godina. Tako da bilo je puno tih ludih iskustva sa Afrikancima. Onda su dolazili redom svi drugi Afrikanci, taman negdje između 2008 i 2012, kad je bio taj *boom djembe* priče u Hrvatskoj. I tako, bilo je ludo i nezaboravno, sama ideja sviranja na radionicama znači neko druženje, zezanciju, upoznavanje novih ljudi, ujedno i nekakvo sviranje, što je prije svega zanimljivo ljudima koji žele svirati, koji su glazbeno ajmo reći malo potkovani. Bilo je jako zanimljivo iskustvo, baš ono, lijepo mi je to iskustvo ostalo.

HP: Učenje kod Kreše naspram učenja kod Afrikanaca?

KK: Mislim *shift* je nemjerljiv. Dakle učenje kod Kreše je, ajmo to usporedit da kupiš nekakav alat i ne znaš ga koristit. I ti pročitaš u manualu kako se to koristi i jasno ti je, ali nemaš iskustva sa tim alatom. Dakle treba ti vrijeme i praktično iskustvo u baš tom segmentu, u baš toj primjeni alata da bi ti to naučio koristiti da bi mogao reći da si majstor. Isto je sa *djembeom*. Kod Kreše smo svi dobivali neke osnove, jer je u to vrijeme on isto učio gdje je mogao, išao je u Njemačku na neke radionice, nije toliko bilo kontakta sa Afrikom i sa Afrikancima u to vrijeme da bi mogli reći evo imamo stvarno nekog autohtonog učitelja koji je donio znanje iz Afrike. Svaka čast Kreši, on je apsolutni vrh, ovako u pokretanju svega, ali pravo iskustvo i pravo znanje je došlo tek kad smo kročili u Afriku. Jednostavno doživjeti instrument u njegovom punom izdanju, punoj primjeni u svakodnevnom životu Afrike i svih tih običaja i okolnosti koje tamo jesu, to je jednostavno, to je to, bolje od toga ne može. A ovo je bilo super za zaintrigirat se u Zagrebu, za početnešto učit i radit jer eto, teško se uspoređivat sa Afrikancima i njihovim stilom i načinom sviranja, ali to je prilično intenzivno. Doći u Afriku kao netko sa apsolutnim neiskustvom je teži način, bilo bi dobro poznavat neke osnove i onda se ipak malo bacit u vatru sa određenim znanjem.

HP: Što ti je bilo najizazovnije u Africi?

KK: Pa bili smo mjesec dana prvi put u Africi, drugi put isto tako. Pa gle, zahtjevno je bilo sve. Prije svega je bilo šokantno doći iz jedne zapadne kulture u Afriku gdje je apsolutni kaos, da mogu tako reći – to je bilo šokantno iskustvo. Dakle meni je trebalo nekoliko dana da percipiram da sam u potpuno stranoj zemlji, sa potpuno drugom kulturom, sa drugačijim običajima, sa ljudima koji su svi tamne kože. Odjedanput si ti manjina, osjećaš se prilično…ekstreman je osjećaj. Dođeš u mnoštvo ljudi na neki plac i ti si jedini bijelac i svi te gledaju. Kaj se događa, zakaj svi gledaju u mene? Normalno da te gledaju jer se ističeš, jer si jedini bijelac. Ista je stvar, dobro to sad nije tak rijetko, ali dan danas kad vidiš nekog Afrikanca u Zagrebu, uglavnom svi gledaju u njega. Ajme vidi ga, on je crn, on je tamne boje kože, on je drugačiji, on je iz neke druge zemlje. Tako da je prije svega to bio neki šok, a onda su uslijedili drugi šokovi: prehrambeni, klimatski, i svi ostali. Tako da, prilično šokantno, ali prilagodi se čovjek, treba ti nekih tjedan dana da malo uđeš u taj sistem Afrike, da skužiš kakvi su ljudi, da pređeš na toj nekoj duhovnoj razini, da se malo ipak ustabiliš, resetiraš i prilagodiš novim uvjetima.

HP: Kako je izgledao tvoj put od samog sviranja pa do razumijevanja te glazbe?

KK: Pa to je dosta kompleksno pitanje, odgovor ovisi o nekoliko stvari. Na mom primjeru je to možda išlo malo lakše i brže zato što su me uvijek zanimale udaraljke, ritam mi je bio blizak od malena. Uvijek sam volio nešto lupkat. Brat mi je bio bubnjar pa sam od njega skupio neke ideje i ritmičke pojmove, ali ritam mi nije bio stran. Nisam imao to neko tehničko znanje, formalno, ali ritam mi je uvijek bio jasan, jednostavno sam ga kužio. Tako da mi je taj put bio dosta kratak, kad sam krenuo kod Kreše na radionicu. On je imao 4 stupnja i ja sam upisao prvi. I kako sam bio student, imao sam vremena i fakat sam puno vježbao, tjedno sam vježbao 3-4 puta po 2 sata baš sustavno, sistematično sa knjigom, sa nekim ritmovima na slušalicama, ponavljao, učio, baš sam si dao truda. I ja sam iz prvog tečaja, iz prvog stupnja, prešao odmah u četvrti. Jednostavno sam mogao, imao sam dovoljno znanja da bi se mogao sa ovim naprednim ritmovima nositi i Krešo je rekao da nema problema ako se ja osjećam dovoljno sposobnim za to. Moj put je bio dosta kratak između početka, od usvajanja tehnike pa do razumijevanja. Ja bi rekao da je razumijevanje bilo i tu prije, a onda sam tehniku dosta brzo savladao jer me to jako zanimalo.

HP: Smatraš li da razumiješ estetiku zapadnoafričke glazbe?

KK: Pa to najbolje zapravo usvojiš bivajući u prostoru gdje se to održava, tako da mislim da se to dogodilo prije svega u Africi. Jedno je slušat tu glazbu doma uz kompjuter, na slušalicama, u tramvaju, a drugo je vidjet tu glazbu kako se događa u nekog specifičnom trenutku u Africi. Što se tiče estetike i tog nekog kolektivnog razumijevanja i glazbe i naroda i običaja, definitivno treba iskustvo iz prve ruke.

HP: Može li se *djembe* naučiti u Zagrebu, bez da se ode u Afriku?

KK: Može se. To je vjerojatno malo duži put jer u Zagrebu ljudi uglavnom doživljavaju sviranje *djembea* kao neki hobi, kao neku strast kojoj se posvete jednom tjedno, dvaput, kako tko ima vremena, volje, energije i tako dalje. A kad dođeš u Afriku zbog toga, ti si tamo 24 sata posvećen apsolutno tome. Mi smo tamo svirali po 8 sati dnevno, ruke su nam bile krvave, nismo mogli više svirat. Ne možeš više svirat, ali ideš dalje jer jednostavno ti je glupo, sad sam tu i želim naučit, neki majstor se trudi oko mene, okupio je drugih četvero ljudi da sviraju *dundunove*, da sve to prate. Dakle ti ljudi su tamo zbog nas, mi smo tu došli da to naučimo. Nismo to badava dobili, platili smo, uložili smo i trud i novac i vrijeme. Jednostavno nema stajanja, ti si tamo i učiš svirat dok netko ne kaže da je gotovo i tako puno brže napreduješ. U Zagrebu se 2 sata tjedno ili 4 sata tjedno ne može usporediti sa Afrikom u kojoj u jednom danu dobiješ puno više.

HP: Koja je bila vaša vizija radionica u Zagrebu? Kako ste zamišljali da će one izgledati?

KK: Pa isto što smo dobili u Africi. Neku tehniku sviranja, neko iskustvo i neku tu emociju. Cilj glazbe nije ništa drugo nego zabava, nekakav užitak života koji glazba nosi sa sobom. Tako da je cilj bio prenijet to znanje i zadovoljstvo koje smo iskusili u Africi koje *djembe* širi na druge ljude.

HP: Na koji se način ljudi otvaraju kroz *djembe*?

KK: Ritam i bubnjevi djeluju terapijski. Mene često pitaju da li radim neke terapijske radionice, ja odgovaram ne. Ja sam muzičar prije svega koji voli svirati i prenositi tu vještinu dalje. Ali bubnjanje samo po sebi ima terapeutski učinak i svakako djeluje blagotvorno na ljude. Kako kažu Afrikanci: to je više sport nego umijeće muziciranja. Za sviranje *djembea* stvarno treba malo žganaca, moraš radit sa rukama, sa gornjim tijelom, dosta je to fizički zahtjevno. A ljudi, svako dobiva svoje neko zadovoljstvo ili pozitivni dio priče, ovisi o tome po što je došao. Neki se dođu zezat sa ekipom, neki dođu naučit nešto. Neki se dolaze opustit od svakodnevnog života. Sve u svemu, svi su u plusu.

HP: Koji sve profil ljudi dolazi na radionice?

KK: Jako je širok ljudi koji pristupa radionicama. Od djece do penzionera. Ljudi svih svjetonazora, svi uvjerenja. Nisam se pretjerano bavio psihoanalizom grupi koje su mi dolazile, ali mogu ti reć da je to neka šira populacija koja je jednostavno došla na neki način u kontakt sa afričkom glazbom, i svima se to činilo zabavnim, otvoreno, jednostavno. Kad vidiš *djembe* i kad vidiš malo dijete da primi *djembe*, ja sad imam malo dijete od godinu i pol, ona vidi *djembe* i zna što treba radit. Ne moraš joj govorit: "e, tu je bubanj, tu maši!" I to nešto djetinje što izvlači *djembe* iz ljudi, to je jako privlačno i djeluje na ljude na način da ih privlači, da ih konačno opusti, da ih nešto nauči, proširi nekakve vidike i horizonte.

HP: Koliko godina podučavate *djembe* i jesi li planirao postati učitelj *djembea*?

KK: Od 2008 smo bili u Africi, 2009 je krenuo tečaj, dakle evo bit će 12 godina. Pa ja nisam imao pojma da ću biti učitelj, da ću prenosit to na ljude. To je krenulo onako spontano, tako da je Nenad imao radionice i kako je on često angažiran po svirkama i različitim putovanjima sa glazbom, imao je par situacija da nije mogao odradit radionice i zamolio je mene s obzirom da je znao da sam ja prilično upućen u ritmove koje smo učili zajedno u Africi. I onda me pitao da li bi ga ja mogao zamijenit u nekoj prilici, neki utorak, neki četvrtak. I to je meni bio stres, kako ću ja sad to… ljudi, grupe, podučavanje, *spotlight*. Ja sam se kao klinac bavio glumom u ZKM-u, pa znaš volio sam bit sa puno ljudi i nije mi to bilo strano, nisam imao tremu nikad. Ali mi je bio malo stres, ja sad kao neka osoba sad tu predstavljam nešto i moram prenijet nešto drugim ljudima. Tu razinu odgovornosti sam osjetio kao mali pritisak, ali to se jako brzo rasplinulo, jednostavno sam skužio da me to užasno veseli, zadovoljava, da je nevjerojatna sreća prenijet nešto na drugog i gledat kako taj drugi shvaća to znanje. I da jednostavno nema ljepšeg osjećaja kad uspiješ to nekom prenijet i kada taj neko to još nadogradi i

učini boljim. Da li se radi o izvedbi ili o samoj tehnici, gledat ljude kako napreduju i kako pobjeđuju svog učitelja, to je ultimativno super.

HP: Na koji način ti je *djembe* utjecao na život?

KK: Pa promijenio mi je život kompletno, da nisam bio u Africi, da nisam ušao malo dublje u istraživanje afričke glazbe, kulture, ne bi vjerojatno nikad svirao i neke druge udaraljke, ne bi putovao po svijetu. Svirao sam *djembe* i u *rock* sastavu, mislim sviram još uvijek, ali sad malo zbog ove situacije je nezgodno, ali puno sam putovao po svijetu, puno ljudi upoznao, puno drugih kultura. Okrenulo me potpuno naglavačke.

HP: Misliš li da etno scena u Hrvatskoj raste gledajući svoju involviranost u *djembe* scenu?

KK: Apsolutno. Etno glazba doživljava svoj procvat. Radi se o tome da je prije svega svijet postao globalno selo i da je glazba dostupna bilo gdje, putem bilo kojeg kanala, Internet je otvoren za sve. Tako da se u tom smislu otvorio svijet prema drugačijoj glazbi. A druga stvar je da je glazbena industrija postala dosadna, teško je slušat današnju modernu glazbu jer je sve napucano svime. Meni osobno je trebao odmor od te prenaporne glazbe koja hara svijetom. Prije par godina mi se desio *switch* da sam zabrijao totalno na srednjovjekovnu glazbu. Dobro, ja volim potpuno drugačije žanrove, poput indijske klasične glazbe i razne druge. Jednostavno me privlači to što je drugačije i što nosi u sebi neku emociju, koja ima neku priču, koja je stara, koja se prenosi generacijama. To je bilo koja tradicionalna glazba, jednostavno prenosi neku poruku kroz duži vremenski period i to znači da ima neku vrijednost. Jednostavno uspijeva doprijet do ljudi, do emocija, kroz neki duži niz godina. To mene privlači.

HP: Misliš li da takav osjećaj općenito vlada među ljudima?

KK: Sigurno to utječe, s obzirom da su ljudi dosta otuđeni jedni od drugih i od samih sebe. Sigurno im treba taj neki ispušni ventil, povratak korijenima kao što si i sama spomenula. Sad baš da mogu to na razini kolektiva potvrditi ili garantirat, ne mogu. Ali gle, na temelju radionica koje sam vodio bih rekao da taj interes raste i da ljudi sve više su zainteresirani za te neke egzotične, folklorne glazbene žanrove, instrumente koji nisu samo gitara ili neki klasični instrument, nego nešto što dolazi iz neke druge tradicije, što ima poveznice sa nekom drugom kulturom, sa nekim običajima i tako dalje.

HP: Jesi li primijetio da se baš iz tih razloga tradicija zna ne poštivati i prisvajati?

KK: A danas ima svega. Ima stvarno svega. Istina je da je teško u tome razabrat istinske stvari i one koje su *fake*, koje su napravljene za neku zaradu i tako dalje i tako dalje. Gle, ja sam imao od svih tih radionica neku korist, profit, ali meni to u životu nije pomoglo ni da plaćam režije, ni da kupim auto ni ništa. To je neka moja osobna satisfakcija i neki moj duhovni put koji ja ne mogu ignorirat.

Jednostavno sam dio toga što je. Ljudi bi trebali biti oprezni jer stvarno ima svega, prodaje se svašta i pod duhovno i ovak i onako, to je osobna stvar kako će netko pristupit nečem.

HP: Jesi li odlazio na *djembe* okupljanja po Zagrebu i kako to izgleda?

KK: Bio sam. Bio sam jedanput na tim bubnjarskim večerima kod Hendrixa, to je organizirao frend Igor, vjerojatno ga znaš. Ma to je genijalno, lijepo je da se ljude druže uz vatru, da sviraju. U tome nema ništa loše. To je u osnovi dio te priče sa udaraljkama. Glazba povezuje ljude i to je neminovno. Da li je to uz vatru, ispod Hendrixovog mosta ili u Africi uz neki obred ili u Belgiji na nekim večerima folklora, to nije važno. Važno je da su ljudi tu jedni za druge i šire tu neku pozitivu.

HP: Kako bi opisao svoj glazbeni identitet s obzirom na sva dosadašnja glazbena iskustva?

KK: Pa joj, opisao bi se kao osobu koja ima jako raznolik spektar glazbenih interesa, nekoga tko je vrlo sklon istraživanju nekih starijih ili tradicionalnih formi. Ali eto, imam taj neki osjećaj za tu glazbu koja mene prije svega dira, pa onda vjerujem da dira i druge pa tako da, to mi je nekakav interes.

HP: Na koje sve načine koristiš *djembe*?

KK: Koristim ga na sve načine. Koristim neke afričke obrasce unutar drugih forma, imamo klasičnu neku grupu sa različitim instrumentima. *Djembe* dolazi čisto kao nadopuna ritmu, odnosno kao popunjavanje forme ritma. Osim toga ga koristim i kao solistički instrument, jako dobro gradi napetost i to se voli u glazbi, to je obavezan dio svake skladbe. Tako da je *djembe* definitivno dobrodošao u svim glazbenim žanrovima. Vidio sam *djembe* kako se uklapa u *jazz* sastavima, vidio sam kako se uklapa u bilo kojim etno sastavima, u *rock* sastavima. Čak sam ga svirao jedanput, kao gost u Zagrebačkoj filharmoniji na božićnom koncertu. *Djembe* je bio u grupi unutar 50 ili 70 svirača limene glazbe, violina – čudesa. Doduše, bila je neka afrička priča, neka pjesma, ali nevjerojatno. Može se, imam nevjerojatan dinamički raspon.

HP: Je li *djembe* dio zagrebačke tradicije i kako će izgledat njezina budućnost?

KK: Sigurno. S obzirom da ima toliko ljudi koji sviraju *djembe*, koji žele, rekao bih da postoji određena scena i da ona raste. Za mene se budućnost događa sada, ima puno ljudi koji sviraju, ima puno učitelja koji podučavaju, tako da ljudi stvarno mogu doći u kontakt s ljudima koji im odgovaraju i na pedagoškim i na osobnim razinama. Imamo Afrikanca koji podučava u Zagrebu. To je po meni jedan veliki skok i napredak u odnosu na prije. Tako mi je žao što nema više radionica sa majstorima iz Afrike koji bi došli u Zagreb, jer nažalost, taj frend kojeg sam spomenuo prije, ima druge brige i više se ne bavi time. Ali u svakom slučaju scena je tu, živi se i raste i nemam pojma kud će odvest. Sve više ljudi će biti dio te priče. Commi je dovodio te svoje frendove svirače, dešavalo se povremeno. Jedanput godišnje dođe njegova ekipa iz Senegala, ali nemamo neki kontinuitet. Sve je i malo zbog ovoga [pandemije] utihnulo. Nema nekog entuzijasta koji ima vremena i sredstava da se time bavi jer

ja osobno nemam nikakvih sredstava. Ne bi si to mogao ni psihički ni financijski dozvolit, ali trenutno ne postoji nitko drugi koji bi to mogao organizirat. Možda se to promijeni ako bude veći broj ljudi, netko će preuzet odgovornost. Ali do tad imamo dosta drugih učitelja, imamo Commija, imamo "Afriku u malo" u Zagrebu, to je već dobro. Ne bih rekao da su dobivali premalo pažnje, mislim da su oni dobivali super pažnju jer je sama njihova pojava u Zagrebu već "vau" po meni. Tako da vjerujem da je to dosta solidno. Sad je to pitanje nekakvog vlastitog angažmana da se to širi, Commi je isto obiteljski čovjek i radi. Da svi mi možemo na neki način od toga egzistirat, možda bi se i mogli tome posvetit u smislu i organizacije nekih drugih sadržaja i dodatnih aktivnosti i češćih radionica. A ovako, kad je to na razini neke srasti, hobija, ljubavi, slobodnog vremena, onda to svatko za sebe balansira, ovisno koliko se može tome posvetit.

HP: Kako vidiš idealnu poziciju *djembea* u Hrvatskoj?

KK: Više bi svirao *djembe* u različitim sastavima, trenutno mi to vrijeme trenutno ne dozvoljava, ali sigurno bi ga implementirao u više sastava, više putovanja. Bio bi malo zastupljeniji u životu nego sada. Sa školom je posebna priča, za razliku od Engleske koja ima satove unutar glazbenog gdje im dolaze ljudi poput mene i Commija podučavat *djembe*…zamisli da je tako i u našoj školi u obrazovnom programu, da jednom mjesečno dođe neki gost i uči te svirat nešto drugačije! Tog kod nas nažalost nema. Ja bi iskreno volio da na Muzičkoj akademiji postoji smjer *world percussion* i da ljudi upisuju nekakve studije svjetske glazbe i udaraljki koje žele svirat. To je u Švedskoj normalna stvar, ti dođeš tam na studij i kažeš ja želim studirat *djembe*.

HP: Kad smo se dotaknuli obrazovanja, misliš li da na učenje *djembea* utječe zapadno glazbeno obrazovanje?

KK: Znaš kaj, ja mogu reći iz osobnog iskustva da sam dosta često susreo ljude formalno glazbeno obrazovane i druge neke muzičare koji nisu možda akademski obrazovani, da imaju neki zatvoren sustav razmišljanja i doživljavanja glazbe jer kroz sustav nikad nisu razvili neki širi osjećaj za glazbu. To bi doprinijelo nekoj širini općenito. Doživljavanju novih glazbenih formi. Ta glazba može samo doprinijet širini i napretku, glazbenom ili nekom drugom. Ja bi volio da to bude više zastupljeno u formalnom obrazovanju.

PRILOG BROJ 12: RAZGOVOR S COMMIJEM BALDEOM (Virtualni intervju, 6. studenoga 2020.)

HP: For the start, I would like to learn something about your djembe history. What´s your djembe story?

CB: Yeah, okay. I was born in a family of musicians, most of them from my mother side. They call them *grio*, which can be translated as "family singer". G*rio* is a French word and it means *sing out loud* or *sing loud*, something like that. So basically, where I was born, the whole house was involved in djembe – I was surrounded by djembe, guitar, and kora. The whole family did it, and that is how it all began. My father's side had nothing to do with this stuff, or music at all. My mother is a traditional singer; my uncles, cousins, they all play djembe, guitar, and kora. So from the very beginning, I was exposed to their influence but that is not enough - you have to research more, it is not enough that it is present in your house. I did a lot of research in different African countries in order to hear more stories about djembe. So yeah…that was my starting point with djembe. I was 7 to 8 years old when I first started playing.

HP: How did you learn it? How does the process of learning looks in a musical family?

CB: I learned it by ear, because primarily, it is part of the blood. Second, it is the ear and then on the third places comes practicing - every day you wake up, and people are playing from morning until 9. It is all around you. That´s how I started. But learning from the house is not enough, you have to go out. So that is what I did. I went out to find more information and more stories about the djembe and all that.

HP: Did you have a master djembe teacher?

CB: Basically, I would say no. I went to different teachers, but we all need someone who will say: "okay this is good, this could be better", you know, those kind of things. In Africa there are rehearsals all around and every weekend, or every second weekend on Saturday or Sunday we play "the drum circle." We call it *dum dum ba*. There are musicians, dancers, and everybody is singing and dancing together for five, six hours, sometimes even all night.

HP: That is a more traditional approach to the art of djembe?

CB: Yeah. But I was in another bend, a group, and we didn't perform a lot on stage. All we did is rehearse, non-stop. You know, we didn't play in a concert. You were there for training. You were just playing. I was in that percussion band for 2-3 years. After that experience, I started to go out and that was when people learned about me, my cousins and all. They never saw me playing before, so they invited me to come and play a concert with them. And I am still here, so…

HP: Do you play some other instruments?

CB: I play a little bit of guitar and I sing. I also dance, the Afro dance.

HP: When did you come to Croatia?

CB: This is my second time in Croatia. I came here in 2011 for the first time and I stayed for three months. My second arrival was in 2012 - 2013. I came here because of love, meaning I fell in love with someone. It is the second time I came, and I am still here.

HP: When you first came to Croatia, how did you feel about practicing djembe in another country, how did you feel as a musician?

CB: Of course, it was different. I was a huge difference. Africa is my home. Here, you come - first what I saw were some guys playing djembe. That could not be called playing for me. It was just…I don´t know, having fun? In the beginning, when I saw someone playing, I would come to him and say: ”look man…this should not be played like this, but like this…you have to learn the shit and improve if you really want to play.” Not everybody can play the way it is supposed to play. Somebody plays just for fun, they enjoy it**,** playing makes them feel good and that´s it. The second time I came to Zagreb I searched for people who play djembe. People who really want to play djembe and want to learn more about it, not just enjoy themselves. I found them and I started to have rehearsals with them. We formed a traditional band, and after that, in 2015 I created a percussion band called *Siraba*. We added some other instruments - saxophone, violin, guitar - because I didn´t want to include only djembe. I wanted it to be a little bit different, not just a drum group. Drum is great, but you have to add some melody. Bend existed for one and a half year and then I moved to another band. This second band I created is a band in which I am still playing. Maybe you heard about it, *Kaira Kela*. And then, yeah, I started djembe classes. At first people didn´t know about my classes, and there were a lot of other djembe classes in Zagreb. There was Nenad, Kruno, Krešo, Kazo…a lot of them. I didn´t want to push myself in front, so I turned to the dance classes. At that time, I was doing more of African dance classes than djembe. We teach djembe differently. Out of all of them, I would say Nenad is the best because he has big respect for the African culture. He respects all of us, and he listens to me as well. He knows where the music is coming from because he went there 2 times. If I were to tell who is a great djembe player, it would be Nenad, okay? He is good and patient and he knows what he is doing. I have huge respect for him. I don´t know if you ever heard of this festival Etno *Ambient*, it is a festival set up in Solin. I was ther in 2013., something like that, and I played with a friend who lives in London. His name is Seckou Këita and he is a kora player. He invited me to the festival. After that event, people figured out that I live here, I mean in Zagreb, so they started coming to my classes. I also did a collaboration with Nenad and Kruno. We organized djembe together: I was a master at the third stage, Kruno at the second stage, and Nenad taught beginners. It was active for 2-3 years. Here, people like to play. I am not going to say all of them, some of them don’t have ear, some don’t have the technique, and some just don’t have time. If you want to play djembe, you must play djembe like it’s meant to. There is a story behind all this. You need to know these things, not all, but at least some. Today there is a lot of people playing djembe that don’t know anything about it. Personally, I like it when people come to my class and I tell them what the meaning of some things is and why they are

meant to be played that way. I think it's my responsibility as a teacher, to teach them that they know what they're doing. There are good players here in Zagreb, those know how to play and always want to learn more. There is this guy called Marko, mali Marko, who is great because he has very good ears and he wants to know things. People like him actually want to play djembe like it's meant to because they know its story. The others just want to do it for fun. For example, you're interested in all of this, you are asking questions. It affects your playing.

HP: Do you ever feel mad about all of this?

CB: It's not that I'm mad… Sometimes I see them like they're lost, like they don't know what they're doing. I can't be mad at them when they just don't know. But I always have the urge to tell them that they can learn more if they are interested about it.

HP: What is the hardest thing for the Western people to learn in your opinion?

CB: I think it depends on a person, how much somebody wants to learn. There are a lot of people who quit early because they just want to have fun. Yes, there are people who want to play with an African teacher because it makes it more interesting. Some of them come just because you are there, and some come whether you're there or not.

HP: What can people learn from djembe in general?

CB: Peace. Putting people together, as one. When you go to some of the workshops, you don't know how, but you just become friends with some people. This is the vision of djembe, this is what djembe is doing: it puts people together, as one, in peace. Djembe gives back as much as you give to it.

HP: Did you see any changes in people attending the workshop?

CB: Of course, after they came to me, a lot of them just wanted to play more and more and to attend every other class too. They realize it is about them and how much they give while they're playing. I give everything I have whilst playing djembe and I think there are people here who feel the same way. There is no: "you have to do it like this or like that." No. Let's just do everything together, nice and easy. Everyone must be in one place together when it's time to play. Some people are stressing themselves and thinking how to play something and I just tell them to let it go. I always say: "take it easy, we have time, don't worry."

HP: What was the hardest about teaching here in Croatia?

CB: Listen, when we learn, we learn normally. But here, djembe is not a part of the culture. Many students never tried djembe and they are doing it for the first time. You have to be careful; you cannot teach like we were taught. The way of teaching is different from the start, completely different. I must teach softly, bit by bit. And after that we take all the pieces and put it as one. In Africa, there are no

pieces, you just tell somebody to go like this or that and that's it. You just play. It cannot be the same here like it's in Africa.

HP: Can you learn djembe without going to Africa?

CB: Of course. You can learn the whole thing here, it all depends on how much you know about it, how much you want it and how much you want to learn.

HP: How do you deal with the spotlight?

CB: Look, back home I played my own music and not everybody liked it at first. But after some time, more and more people liked it. It's the same here. It takes time. It was hard in the beginning, but it's quite different now, I have the whole crew behind me. We have more concerts now, we play at festivals and things like that. I have enough money to pay everything, and I want things to go smooth. Sometimes people come to play with me for free.

HP: Are you satisfied with workshops?

CB: Yes. It doesn't matter to me how many people come. If there are three people, we just play and have fun. That's my way of doing things. Last time you were watching me live in the workshop. There were 10-11 people. On the second workshop, there were just 5 people, and you thought I would cancel it. I said: there is no cancelling! Let's play. It was fun, we sang, played djembe i to je to.

HP: Any plans with the band?

CB: I have to play in Močvara this month, but I don't think it's going to happen with this situation. You never know if it's going to happen or not, so we'll see.

I wasn't invited to Music Academy before. Of course, I think djembe classes should be a part of it. That is my plan, to correspond with schools. I have a project of my own to incorporate djembe with schools in Croatia, especially Music Academy. Right now, I don't have any particular plan or way to do it. It's a future which I have to think of first so I can offer something, and then we will see if institutions will participate in my idea or not. It's a another culture, and students can learn more things in a different way. I did some workshops in schools and in kindergarten already. There is interest. It's just, you have to come to them.

PRILOG BROJ 13: RAZGOVOR S MARKOM ŠTURMANOM (Virtualni intervju, 17. listopada 2020.)

HP: Koji je tvoj prvi doticaj s *djembeom*?

MŠ: Nevezano za afričku tradicijsku glazbu, moj susret općenito sa svjetskom tradicijskom glazbom je bio kad sam imao 8 godina i kako su Indijanci koji sviraju panove frule svirali po trgovima i glavnom kolodvoru. Tako sam se s mamom šetao jednog dana i vidio sam njih i zaljubio se u tu glazbu ono: "mama, mama čekaj još samo malo!" Mojoj mami se isto svidjelo i onda se ispostavilo da ti Indijanci, odnosno Bolivijanci, oni nisu imali smještaj, nisu imali gdje bit pa ih je moja majka pozvala kod nas doma i onda su bili par dana kod nas, ne znam više koliko, ne sjećam se, a u međuvremenu su me učili svirati te instrumente. Tako da u biti od moje 8 godine prvi doticaj s nekim instrumentima su bili južnoamerički puhači instrumenti koje dan danas isto sviram. Tako da je to moja prva nekakva *world music*/etno glazba. Godinu dana kasnije krenuo sam baš u glazbenu školu, svirao sam fagot. To mi je nekakva klasična naobrazba koja je trajala 6 godina, nisam završio osnovnu, ispisao sam se baš u zadnjem razredu osnovne škole jer sam tad već bio tinejdžer i počeo sam cure gledati, fućkaš svakodnevno vježbanje i tak sam prestao. Tih 6 godina klasične naobrazbe mi je zapravo pomoglo da dan danas okej komuniciram sa svim glazbenicima, dakle nije mi strani glazbeni jezik. Kada sam se ispisao iz glazbene škole htio sam svirati *drum set* ili gitaru, neke moderne stvari koje hoće klinac od 14 godina, biti popularan, tak da sam upao u prvi metal bend i svirao bubnjeve i onda sam od svoje 15 godine do 19 godine imao par metal bendova. Mi smo zapravo bili klinci koji istražuju brze ritmove. Onda sam upao u jednu ekipu di je bio moj prvi doticaj sa *djembeom* sa mojih 19 godina. Eto…to ti je do *djembea* moja povijest.

HP: Nikada nisi bio u nekom KUD-u?

MŠ: U KUD-u nisam nikad bio, imam majicu od *Lada*, ali zapravo nisam ništa surađivao sa *Ladom* tak da – ne. Nisam svirao sa *Ladom* konkretno.

HP: A ta ekipa s *djembeom*, tko su ti ljudi?

MŠ: U to vrijeme, to je bilo 2013., bend se zvao *Tribal Jam Orchestra*. Oni su svirali od afričkih ritmova do nekakve meditativne glazbe i često su bili na onim nekakvim *new age* skupovima gdje su bile zvučnim kupke i meditacije, svašta nešto. Vidio sam ih u Istri prvi put, *long story short*, ja sam im prišao i reko sam im: "vi predobro svirate ja hoću *jamat* s vama, hoću svirat s nekim ko svira tako dobro ko vi!" i oni su rekli: "nema frke dođi na iduću probu" i tak sam počeo svirat s njima. Tu sam imao prvi doticaj s pravim afričkim *djembeom* i *dundunovima* i instantno sam se zaljubio u to. Moj prijatelj mi je bio prvi učitelj koji mi je pokazivao osnove toga i onda sam se preselio kod njih doma i to mi je bilo prvo cimerstvo ikad i bilo je prekrasno. Četiri godine smo skoro živjeli zajedno i svirali doma i u bendu i to je bio baš lijepi mladenački hipi život, ono, preživljavali od čiste svirke i svirali na ulici i tu kroz te četiri godine i razne radionice i sa Nenadom Kovačićem sam ja sve više naučio što *djembe* je, šta je afrička tradicijska glazba i više uronio u to sve. Tako sam naučio svirati *djembe*.

HP: A od kud su oni naučili svirati *djembe*?

MŠ: Oni su učili svirati od Nenada. Oni su svi bili Nenadovi učenici, većina njih. Kasnije se oformila *Vibrica* bend. To je zapravo ekipa koja bi se nalazila nakon Nenadovih radionica želeći i dalje svirat, znači nije im bilo dosta pa su si iznajmili prostor u koji su odlazili nakon radionica da bi vježbali i svirali ritmove koje ih je Nenad naučio i onda su skužili: "vau, mi imamo kolektiv!" I onda sam ja tu već došao i krenuli smo fakat radit i svirat i nekako smo skužili da smo bend i nazvali smo se, između ostalih imena, *Vibrica*. Narednih smo pet godina stvarno čak dosegli nekakvu gradsku popularnost. Znali su mi priči ljudi kao: "hej, znam ti si iz Vibrice!", kao onak: "da!"

HP: Na koji način ste komunicirali s tom glazbom? Jeste radili neke svoje aranžmane ili ste isključivo svirali ono što ste naučili kod Nenada ili kroz ostale radionice?

MŠ: Miješano. U jednom trenutku smo imali i gitaru. Ja sam svirao svoje južnoameričke frule i dižeridue. Miješano…stvarno. Imali smo instrumente sa svakog kontinenta u tom bendu. Tak da radili smo svoje aranžmane, naravno, jer nema tih instrumenata, trebalo ih je nekako sve uklopiti, ali baza su bili ritmovi koje nas je Nenad naučio ili ko god, znači ja bi čuo neki ritam na *YouTubeu* i zapisao bi ga ili bi ga naštrebo po uhu i prezentirao bendu. Bilo je par nas koji smo stvarno bili dobri.

HP: Na koji si način radio aranžmane? Koje su to bile melodije ili je to bilo nešto što si improvizirao ili je to bilo nešto što si već prije čuo pa obradio?

MŠ: Ovak. Uz afričke ritmove uglavnom najčešće postoji nekakva pjesma koja se pjeva ili svira. Originalno u Zapadnoj Africi, tipa Senegal, Burkina Faso, Mali i Obala Bjelokosti, gdje god se *djembe* svira. Originalno se u plemenima pjeva i svira i onda smo oko tih pjesama koje smo naučili jednostavno krenuli raditi nekakve melodijske aranžmane, tak, dok smo imali neku pjesmu koju smo znali. Ne znamo od svakog ritma pjesmu, a za one koje smo znali smo izmisli neki aranžman, tak da bi ja, dok bi svirao frule, izmislio nešto svoje. Znači nisam koristio nešto što sam čuo prije ili povlačio paralele, miješao tradicije. Dozvolili smo si da napravimo nekakav svoj gulaš od tog svega, ali ja osobno nisam za miješanje tradicija. Ne bi svirao južnoameričku stvar preko afričke. To je moje mišljenje, mnogi u bendu bi bili: "zaš ne? " Volim poštivat svaku glazbu.

HP: Možeš li se vratiti na sam početak učenja bubnja da se prisjetiš što ti je bilo najteže ili najizazovnije i koliko ti je trebalo od prvog doticaja s instrumentom do toga da možeš reći da si shvatio ideju te glazbe koja dolazi iz te kulture?

MŠ: Uzevši u obzir da već imam nekakvu dosta dobru glazbenu podlogu iz koje sam izašao i došao na *djembe*, znači ja sam već upoznat s ritmom, ja sam svirao *drum set* i razne melodije i čuo sam ja već negdje *djembe* i afričku glazbu. Ono što je zapravo bilo dosta teško je što sam se ja susreo i prije sa *djembeom*, ali bi ga svirao po svom, ne uzmeš bubanj pa ga sviraš s prstima, nisam znao tehniku. To je bilo teško jer sam se morao *odviknut* od tehnike koju sam nekad naučio i naučit pravu tehniku tradicionalnog sviranja *djembea*, što su bas, ton i *slap*. Tak da, najteže je bilo iznova naučit pravila

bubnjanja kojeg si već "znao" svirat, ne. Najteže mi je bilo naučiti bas, ton i *slap*. Od basa, tona i *slapa*, ton je bio definitivno najteži. Nisam ga nikako mogao dobit. Vremenski sam puno brže progresirao od običnih smrtnika (smijeh), od ljudi koji nisu ništa svirali pa su krenuli svirat jer imam muzičku podlogu. Brzo učim ajmo reć. Tak da već kroz dvije godine sam ja solirao i pržio *djembe* i kužio glazbu. Ono što je možda najteže za shvatit, i dan danas još uvijek ne razumijem, je to što mi zovemo, možda sam ti to već pričao kad smo se vidli, to mi zovemo mikrotajming i to je nešto što ljudi koji su proveli jako dugo vremena u Africi svirajući s Afrikancima imaju i Afrikanci imaju, ali cijeli zapadni svijet nema. Mislim demonstrirao bi ti to, ali ne znam dal možeš čut. Mi kad sviramo sviramo jako ravno: "pa pa pa pa pa pa pa pa." Afrikanci ne! Oni sviraju jako neravno i spigano, prirodno. Ono što je zanimljivo je što svi sviraju jednako spigano. Nema svako svoje, već svi drže taj takozvani mikrotajming. Recimo, s tim se dan danas borim i fascinantno mi je to čut opće i teško mi je to skinut. Izgleda da moraš otić u Afriku i svirat s njima, ono, mjesec dva, osjetit to u svom biću.

HP: Jesi surađivao u Zagrebu s nekim tko je iz Afrike?

MŠ: Da jesam. Učio sam s Commijem. Prvo sam svirao s njim u bendu, *drum set*. To je bio neki prvi afrički *rock blues* bend *Kaira Kela*. Mislim da još uvijek postoji samo ne znam u kojoj postavi. Tu sam upoznao Commija jer je on htio da netko svira *drum set* i onda sam upao u bend i onda, možda godinu-dvije nakon, je on počeo održavat svoje *djembe* radionice i ja sam rekao želim učit direktno od njega. On je vjerojatno tehnički najbolji kod nas *djembist*. Najbrži je, najglasniji je…on je baš ono…čista Afrika tradicionalna. Mislim to doživjet, od njega tu školu, učeći od njega je bilo onak…on nema onaj klasični sistem učenja kao recimo Nenad ili mi bijelci – sistematično, polako, ajmo sad ponovit to, nego on svira i ti sad moraš pratit njega, znaš. Neće on sad stajat prečesto i ponavljati, ne. Ti si došao na napredni stupanj i vjerojatno znaš već svirat i izvoli svirat ovaj ritam kako sam ti pokazao i jako je brzo. Meni osobno je baš pasao taj tempo. Dosta sam naučio i od tehnike i od brzine baš sa Commijem. S Nenadom sam bio, ne puno, ali par puta sam bio na intenzivnim radionicama odnosno višim stupnjevima.

HP: A kod Kreše?

MŠ: Ne, nisam. On bi vodio početne tečajeve. Ja sam ih već prerasao, tak da nisam imao kaj radit kod njega. Znao sam mu doć pomoć svirat neki *dundun* na tečaju. Nemam zašto. Već imam tehniku, već idem dalje. Kad sam ja živio taj nekakav pun cvat svojeg *djembe* sviranja prestali su dolazit Afrikanci u Zagreb. Ne znam iz kojeg razloga. Vjerojatno više nisu organizirale ove Afričke udruge u Zagrebu tipa Dially ili ne znam koja već. Inače, prije toga, 2011. do 2013. su jako često dolazili na vikend radionice baš majstori afrički pokazivat *djembe*. To su bile vikend radionice, baš intenzivne, na kojima naučiš jako puno. To mi je žao. Nisam imao priliku svirati sa jako puno njih na taj način. Ali plan mi je otići u Afriku kad se sve ovo smiri pa učit od nekog majstora. Majstor od kojeg sam htio učit je umro nedavno. Sega Sedibe se zove. On mi je najdraži.

HP: Gdje je u toj cijeloj priči *Cassia*? Koja je glazbena nit vodilja *Cassie* i po čemu se razlikuje od *Vibrice* tj. ima li razlike i na koji način funkcionira?

MŠ: Trenutno smo u nekakvoj fazi nalaženja. Tek smo se počeli nalazit nakon ove cijele *lock down* priče i ljeta, ne. Pokušavamo vidjet sad šta ćemo, idemo napravit neki promo video, ali *Cassia* je nastala kad se *Vibrica* raspala. *Vibrica* se raspala iz razloga što su ljudi htjeli [zvuk mobitela], evo baš mi se *Cassia* javlja, ljudi koji su htjeli svirat intenzivnije, a kočili su ih ljudi koji su to radili radi hobija. Bilo je nas par koji smo htjeli dalje negdje svirat muzički, ali ljudi koji su dolazili samo iz nekakvog hobija svirat u taj *Vibrica* bend su nas kočili u tome tako da smo trebali napraviti razliku između nas, između te dvije grupe ljudi i reć: "to je to, mi želimo svirat dalje, vi se družite ili šta god želite radit, svirajte." Mi smo htjeli dva benda napravit, međutim, nastao je žešći kaos. Uglavnom drame i drame i na kraju da…esencija *Vibrice*, odnosno ljudi koji su najviše radili, svirali i bili *passionate about that* oformili su novi bend – *Cassia*. I razlika između *Vibrice* i *Cassie* je ta da nas je puno manje. Ima nas sedmero tako da je puno čišći zvuk i možemo puno brže napredovat jer moraš objasnit samo sedam ljudi, često čak i manje jer svi znamo većinu stvari. Jednostavno možemo biti brži više *tide*. Zvuči ljepše nekako…nije onak…ogromna masa bubnjeva koja je moćna, ali spora nego smo mali i brzi. To je razlika. Možemo šta hoćemo zapravo. Otprilike. Možemo šta možemo tehnički izvest, to je puno. Sad smo počeli ubacivat opet razne instrumente tipa bas i frulicu. Ja nekad sviram *balafon*, afrički ksilofon, tak da smo dobili malo melodije, ali opet kažem da su baza zapadnoafrički ritmovi i zapadnoafričke pjesme koje dolaze uz te ritmove.

HP: Jesu li članovi *Cassie* glazbeno potkovani pa je zato lakše baratat materijalom ili je miješana ekipa?

MŠ: Ne, ja sam jedini glazbeno obrazovan. Mislim obrazovan…ako misliš stvarno išao u školu, ali svi su oni zapravo glazbeno obrazovani i znaju ako su išli na radionicu kod Nenada ili bilo gdje i ako proučavaš glazbu i interesira te dovoljno dugo postat ćeš glazbeno obrazovan na neki način. Dejan koji svira gitaru nije išao u glazbenu školu, ali on je jedan od najboljih gitarista koje ja znam, samouk, ne. Tak da nekak volim odvojit to i reć da stvarno nije važno, nije važan papir.

HP: Čula sam da se pokreće jedan novi bend pod vodstvom Krešimira Oreškog…

MŠ: Misliš na *Afro Beat* bend? Tu smo nešto započeli pa smo imali nekakve drame u bendu koje onak…pa nismo počeli ni svirat i onda je to sad nekako sve stalo – niko se nikom ne javlja. Makar bi ja osobno volio. Volim svirat sa Senegalcima, bio to Commi ili Abdulaj, jako su dragi, a i cijelo vrijeme učiš, a volim svirati i sa Krešom jer isto cijelo vrijeme zapravo slušam šta on radi i upijam to znanje. Slušat njega kak solira je…vrh. Mislim on to radi 30 godina. U tehnici i u našem poimanju glazbe i ritma – zakon.

HP: Jesi li se ikada smatrao učiteljem *djembea* ili ti je to bila neka neobavezna aktivnost/zabava ili si sam sebi rekao: "baš želim podučavati ljude?" Koji je sve profil ljudi dolazio na tvoje radionice?

MŠ: Tri godine sam vodio radionice. Pa oboje. Ja sam htio podučavat ljude, ali sam htio i iskusit taj pedagoški dio, kako to je, da li ja to uopće mogu. Tako da u početku, moja prva radionica je bila užasna! Mislim, iz moje perspektive. Ljudima je bilo dobro jer su došli i idući put, ali iz moje perspektive bio sam totalno nespreman. Znači mi nismo imali ništa. Ja sam samo sjeo ispred njih i kao okej, ajmo sad nešto. Bilo je jako *awkward*, osjetila bi susramlje da si gledala mislim čak i ti. Uglavnom, od tad pa kroz te tri godine, nisam se predao i bodrio sam samog sebe: "mogu ja to." Makar sam više introvertiran tak da mi je, ono, prezentirat petnaestoro ljudi koji svi imaju pažnju na mene uuuu…noćna mora mi je to bilo jer sam trebao nadić taj dio, ne. Kroz tri godine sam se otvorio. Stvarno mogu to radit, nije mi problem. Veliki mi je gušt. A profil ljudi koji je dolazio…stvarno je bio neograničen. Nisam nikakvu dobnu granicu postavio. Moja najstarija polaznica je bila baka od 72-3 godine, Božica. Nju možeš često vidjet na tim radionicama. Ona je trenerica joge, mislim, nevjerojatno! Mala sitna…baš je bakica, bakica. Ona je recimo bila najstarija. Djecu stvarno osobno ne volim podučavat isključivo jer ne znam pristupit djeci, ne znam im zadržat pažnju duže od pet minuta zato što kad djeca, i odrasli, kad odrasli vide bubanj pred sobom oni krenu ovo radit [lupkanje po stolu dlanovima kao demonstracija]. Tak da sam ja na svojim radionicama govorio: "e, *please* kad ja pričam nemojte lupat čisto da se ne nadvikujemo" i njima je to bilo teško. Sad zamisli malu djecu. Jako im je teško usmjerit pažnju. Jednostavno odbijam radit radionice za djecu ako me netko pozove, ja preporučim nekog drugog. Tak da neki tinejdžeri su bili najmlađi.

HP: Kako si ih strukturirao? Jesi li se više fokusirao na sluh i ponavljanje ili tehniku?

MŠ: Većina je preko uha, ali ako je netko na radionici stvarno inzistirao da nekako to zapišemo onda bi zapisali po nekom notnom zapisu. Također bi koristio zapise kao Nenad. *Takadimi* – indijski način tumačenja ritma. To bi koristio da bi nekakav ritam obrazložio, ali većina je bila po uhu i ponavljanju i tako u krug. Ovisi. Imao sam dva razreda, mislim dvije skupine. Prva je bila početna na kojoj smo učili stvarno osnove i više se fokusirali na udarce i tehniku i šta ja to radim s rukom, što se sve može postignuti s tijelom i na koji način se postiže zvuk. Fokusirali smo se baš na to i možda na neki jako jednostavan ritam. Onda dok to prerasteš i kad si to savladao, dođeš u drugu skupinu di radimo napredne ritmove. Tako sam koncipirao te radionice.

HP: Gledajući svoja iskustva, misliš li da su ljudi sada nešto manje zainteresirani za *djembe* nego prijašnjih godina? Osjećaš li da je prošlo ono najbolje od *djembe* scene u Zagrebu ili još tek dolazi?

MŠ: Ne računajući ovu godinu koja je drukčija po svemu i sve opada na neki način jer nema događanja nikakvih, ima, ali jako ograničeno. Uglavnom, ne računajući ovu godinu nisam primijetio nekakvi pad, mislim radionice kod svih ljudi koji održavaju radionice su pune. Ono, tipa prošla godina je bila *boom*, kad se Nenad Kovačić nakon tri godine vratio nazad radit *djembe* radionice, i to su ljudi

čuli i poludjeli su i on je imao krcate, krcate klase. Tak da s te strane nije nešto opalo. Ja sam osobno prestao radit jer sam izgubio prostor. Imali smo prostor u Vlaškoj i onda je to vraćeno gradu nazad i ne možemo više. Nemam prostor za održavat radionice, ovako sam na crno. Tako da, iz moje perspektive, nema tolko sviranja zato što ja ne sviram tolko, ne. I nisam više do te mjere u tom svijetu, afričkom svijetu. Koristim *djembe*, ali ga koristim na drugačiji način u *Kazanu*. Ne sviram ga afrički zato što to nije muzika za to pa koristim drugu tehniku. Meni je *djembe* i dalje jedan od najdražih bubnjeva samo ga ne koristim tolko više, čak ni sa *Cassiom* – ne koristim ga tradicionalno i fali mi malo sada. Ovako objektivno, ne mogu ti reć jer ne kužim baš iz svoje perspektive šta se promijenilo. Da, ti Afrikanci su prestali dolazit, ali još prije nego što je moj osobni put *djembe* cvata krenuo, tak da meni je to nekak konstantno tu.

HP: Da sad nekome moraš objasniti tko je Marko Šturman i koji je njegov glazbeni identitet gledajući *Cassiu*, *Kazan* i sve ono što si prije slušao/svirao, kako bi se opisao?

MŠ: Ne znam. Multinstrumentalist sam i nekako volim jako puno žanrova pošto mi je glazba moj životni put i to je sve što ću ja, vjerujem, ikad radit, neću se ograničavat, znaš, na nekakav žanr ili neku skupinu instrumenata, tipa – ja sam udaraljkaš. Ja stvarno sviram sve i svašta i to želim radit cijeli život i želim nesputano to radit i ne bit ograničen…nekakav moj cilj je kroz muziku mijenjat svijet kolko to mogu, barem svoju nekakvu okolinu, ne. Što bolje dočarat šta meni muzika znači. Ja upadam u te nekakve etno skupine i etno bendove zato što mi se sviđa taj narodni izričaj i postoji ta neka velika mudrost u glazbi, bilo balkanskoj ili južnoameričkoj ili afričkoj ili indijskoj od ovih kojih sam proučavao. Postoji nekakva mudrost koju ja mogu čut kroz tu glazbu i želim ju nekako prenijet dalje. Tak da…ne znam jesam li odgovorio na tvoje pitanje?

HP: Jesi. A što ti je *djembe* najviše otvorio, ne gledano samo glazbeno, nego što misliš na koji ti je način promijenio glazbeno/osobno razmišljanje na području djelovanja u drugim glazbenim grupama/bendovima, tvoju percepciju druge tradicije i na kraju krajeva svakodnevice?

MŠ: Mhm. Baš dobro pitanje. Pa definitivno mi je promijenio način na koji gledam na ritam jer je drugačije od svega na što zapadni čovjek može nabasat ovako kroz popularnu glazbu. Promijenio mi je način gledanja na ritam i otvorio mi je zapravo jedan totalno novi svijet ritmova i *način* pristupanja glazbi. *Djembe* mi je primjer tog nekog instrumenta koji je toliko jednostavan u suštini, imaš ta tri tona, to je to, zapravo. Imaš i više, ali to su ta tri tona i koliko različitih kombinacija možeš isfurat kolko su sve prelijepe i kolko možeš bit kreativan sa ta tri tona i šta sve ljudi rade…meni je to stvarno totalna radost. Tak da stvarno doživljavam što *djembe* u suštini znači – radost i povezivanje i fakat vidim u primjeru kad ljudi čuju *djembe* – veseli su i sretni. Evo, ne znam, poveznica sa mnom je ta da i ja postajem sretan kao i ostali ljudi kad čuju *djembe* kroz svoj svakodnevni život, eto.

HP: Misliš li dodatno širiti svoj glazbeni život učenjem još nekih tradicionalnih instrumenata?

MŠ: Da, naravno. Gle, život je prekratak za sve instrumente koje ja hoću. Ja hoću naučit svirat sve. Ali evo na primjer, vjerojatno znaš za to...[uzima u ruke instrument sa zida].

HP: *Frame drum*?

MŠ: Tako je. Odnosno bendir. Ovo je prvi *frame* i Nenad je prvu radionicu otvorio prošle godine tj. pretprošle i onda sam kod njega malo učio i odlučio da definitivno želim ovaj instrument naučit. Još sam totalni početnik, ali tak lijepo zvuči da ga isto želim ukomponirat i u svoje bendove i tak dalje.

HP: Znači bio si na ovoj zadnjoj radionici kod Nenada?

MŠ: Da. I na prvoj i na drugoj. Čak me zvao za ovu zadnju radionicu i reko je kao: "čuj, bi li ti mene mijenjao na par radionica, ne ću bit u Zagrebu", ali ja ne znam svirat ovaj bubanj, "ma znaš ajde." Na naprednoj radionici za *frame drum* ja sam pokazivao ljudima i samom sebi zapravo što je bilo jako zanimljivo, ali uspio sam na kraju.

HP: Sad kad bi usporedio radionice i učenje *framea* i *djembea* koje su razlike i koji bubanj više rezonira s tobom?

MŠ: Fakat su nebo i zemlja. Ne znam, mislim više rezonira…svaki ti daje…tolko su različiti da ih ne možeš zapravo ni uspoređivat. *Frame* se svira sa prstima dok se *djembe* svira sa cijelom rukom, a možeš ga svirati sa prstima. Totalno je drukčija tehnika i totalno je drugi zvuk i *djembe* daje drugačiju energiju, ako se osjećaš da bi plesao ili da si onako ful divlji onda uzmeš *djembe*. Ako si više *chillan*, recimo *frame* je tolko tihi i nježan, možeš ga svirat po doma, *djembe* ne možeš, ne. Različiti svjetovi. Volim oba dva. Zato se ja ne mogu ograničiti na jedan instrument, sad ću ja masterirat ovaj instrument. Svaki ti daje nekakav lijep spektar. Tak da sam ja *mediocre* u svim instrumentima, nisam savršen u jednom jer sam si tako rasporedio vrijeme učeći ih, ali to je neki put kojim želim dalje.

HP: Nalaziš li se puno i sviraš van svojih bendova s ljudima sa radionica? Kako izgledaju okupljanja koja organizira *Mystic Tribe*?

MŠ: Kako kad. Kako koje godine se otvori nekakva nova lokacija pa onda idemo. Najčešće smo to mi koji se znamo i sviramo. Zajednička točka nam je svima *djembe* bubanj pa se onda nađemo negdje i sviramo. Znali bi otići u prirodu ili bi znali otići na neko jezero i negdje pa svirat, priroda-sviranje varijanta. Sad je fora što se počelo događat ove godine, to jest prošle, na Manduševcu kako se znalo okupit ekipa, ne znam dal si bila. Na Trgu bana Jelačića na Manduševcu okupi se masu ekipe, dofuraju instrzmente, krenu *jamat* i sve je okej, murija dođe kad je vrijeme tek iza 22h ili 23h, čak su nekad došli iza ponoći i potjerali nas i onda se svi lijepo premjestimo na HNK na Zdenac života i sviramo do 3 ujutro i onda nas murija potjera i onda ideš doma. Sad se to počelo događati i tu ljudi dolaze i sviraju zajedno. Al da! Istina je. Ak imaš *djembe* sa sobom i kreneš ga svirat, neko će ti prić, neko će ti doć, pričat s tobom i tako stekneš prijatelje. Tak da *djembe* fakat povezuje ljude. Prošle se godine *Mystic*

Tribe počeo okupljat ispod Hendrixovog mosta svake zadnje nedjelje u mjesecu. Ja sam bio skoro na svima. Ovaj prošli vikend je bio na Januru, tamo gdje je *In Music* poluotok i bio sam i tamo. Igor, organizator, je pozvao frenda i mene da radimo zvučnu kupku i onda su ljudi ležali, a mi smo svirali frulice, zdjele, gitarice i svašta oko njih onda smo se preselili i zapalili velku vatru i onda je krenuo taj šou *djembea* i bubnjanja. Tak da bravo, *Mystic*, sjetila si se. To je možda jedan od većih događaja, baš su ono *djembe* i *dundunovi* ono *core* događaj muzike. Jedan čisti ritam i vatra i ljudi plešu…to je najbliže što ćemo doć Africi, ja brijem, i kako oni to tamo rade. To je u suštini jedan čovjek [Igor] koji je htio takav događaj. On je samo htio da se ljudi okupe i da se druže i da budu otvoreni i normalni sami sa sobom. Zašto nam treba nekakav razlog da bi se našli ili koncert ovaj, onaj. On je samo reko: "ajmo se nać tu i tu, zapalit ćemo vatru jer volimo vatru i bit će dobro." I on je takav jedan lik. Znali bi mu dat mikrofon i on bi reko: "hvala kaj ste tu idemo dalje", znaš bio je tak…običan lik. Nije imao nikakv cilj za to…ono…dođeš, sviraš i uživaš. To je *Mystic* počeo radit. Sad on pokušava uvest, tak, više *new agey* duhovne stvari tipa zvučne kupke ili meditacije i tak…jer generalno ljudi koji se tamo skupljaju su tak…na hipi strani.

HP: Kako to ti vidiš? Misliš li da se preko takvih događaja ne poštuje tradicijska glazba?

MŠ: Ne vjerujem da možeš zlouporabit instrument. Šta ja znam. Mislim ne znam kaj bi bilo zloupotrebljavanje instrumenata…možda doboši u vojsci, ne znam. Potičem te bubnjem da ideš ubit čovjeka, ne znam. Ali nema zloupotrebljavanja. Što se tiče tih *new age*, *mamo jambo*, mislim ja sam jako puno bio u takvim ekipama, ali ja osobno, kak da kažem, vjerujem da ti ne treba nikakva duhovna praksa da bi spoznao sebe ili da bi spoznao ono što trebaš spoznat u životu. Tak da to sve je često upakirano u *new age* – daj mi puno love da ti pokažem nešto što možeš sam. To znam po sebi. Tak da ono, zapravo izbjegavam to, ali zvučne kupke su fakat lijepa stvar. I možeš osjetit, kak se to kaže, revitalizirajuće okrijepljen si nakon zvučne kupke. Kužim moć zvuka. Nije mi bitno da li je to u sklopu *new agea* ili bilo čega. Znam šta muzika radi meni. Gdje god ju upakiraš.

HP: Na koji način funkcioniraju zvučne kupke koje si radio?

MŠ: Kako kad. Recimo moja ekipa i ja, odnosno taj frend i ja smo ostali jedini iz *Tribal Jama* u kojem sam upoznao *djembe*. Nisam znao raditi zvučne kupke i tu smo imali gongove, ako znaš što su gongovi, tibetanske zdjele, frulice pa *tank* ili *hang drum* svi ti nekakvi nježni, opuštajući instrumenti. Ne bi imali pjesmu koju sviramo, nego bi se dogovorili: „okej, ti kreneš sa šuškama, onda ja uđem sa frulicom, onda uđemo sa gitarom i *tankom*, onda završimo sa gongom". Znači imali smo šablonu po kojoj radimo, ali to kaj ćemo svirat to je bila totalna improvizacija jer tolko dobro poznajemo jedan drugog da tebi kad slušaš stvarno zvuči ko da smo vježbali ono…godinama, ne.

HP: Gdje ste nabavili gongove?

MŠ: Ja osobno nisam, ni ne znam, to je Vedran Petran bio u tom bendu i to su bili njegovi gongovi. Mislim da je on bio negdje, gdje već, na Tibetu i nabavio ih je. Mislim, gongove možeš ti i naručit, možda je to napravio, al to je nešto tolko nevjerojatno i skupo da ja ti stvarno ne znam ništa o tome nit sam planirao dugoročno nabavit gongove, to je instrument za sebe. Predivan je, da. Ne kužim ih. Onda moraš bit fakat pažljiv jer su gongovi jako osjetljivi, to je neki poseban, skupina metala kužiš, kreirana zajedno tako da čini taj zvuk.

HP: Koja je priča s tvojim *djembeom*? Kako si ga nabavio i kakav odnos imaš s njim; odnosno, kako i gdje vježbaš? Na koji način održavaš svoju tehniku? Kroz radionice i bendove ili?

MŠ: Ono što je fora, što će ti bit možda teško vjerovat, ja sam svoj prvi *djembe*, baš da je moj, moj osobno nabavio prije mjesec dana. Ja nisam nikad imao svoj *djembe*. Zašto? Zato što sam uvijek bio u kolektivu u kojem imamo preko 20 *djembea* i uvijek sam uzeo neki i svirao. To su bili *djembei* od benda ili od *Vibrice* ili smo bendovski kupili neki *djembe*. Uvijek mi je bio dostupan. Recimo, moj najdraži *djembe* kojeg sviram uvijek, svugdje i često je od mog prijatelja Slavena. Ja sam često htio otkupit taj *djembe* od njega: "daj *please* sam mi reci cijenu!" I on kaže: "ne, ne, možeš ga uzet kad hoćeš, al neću ti ga prodat!" Ja sam vjerojatno jedini učitelj *djembea* u Europi koji nije posjedovao svoj *djembe* za vrijeme svog učenja, ne. Ja sam ti na raznim *djembeima* učio svirat, nisam imao svoj instrument. Što se tiče vježbanja nikad nisam, jako rijetko bi imao taj prostor u Vlaškoj i rijetko bi otišao sam i vježbao sam, ali moj život do ove godine se sastojao od pet projekata, od pet bendova ili nekad šest i onda bi ja u većini njih svirao *djembe* ili neke perkusije i jednostavno bi imao toliko probi tjedno ili koncerata mjesečno da ni ne bi trebao vježbat, moja tehnika bi bila na mjestu. Ne bi se stigla opustiti ili da ju zaboravim, provježbam ju svirajući.

HP: Kako *djembe* djeluje na kolektiv, na zajednicu ljudi u kojoj se svira?

MŠ: *Djembe*, što smo ustanovili, povezuje ljude. To je stvarno tako. To je sigurno terapeutski ljudima koji imaju stres, na poslu i kroz dan, kako god. Kad dođu na *djembe* radionicu, o tome smo vjerojatno pričali, smiri ih jer se tome mogu prepustit nekom drugom koji će im reć radi to, to i to tak, tak i tak i ti nekako pasivno to radiš ili aktivno, kako god, ali taj sklad i ta harmonija koja se desi kad petnaest, dvadeset ljudi svira istovremeno, pogotovo ljudima koji nemaju iskustva, je onako: "vau čovječe!" Taj sklad i ponavljajući ritam, taj trans sigurno ima nekakav opuštajuć učinak u tome, na tijelo i biće. A ljudi koji dođu na *djembe* radionicu su uglavnom ti nekakvi alternativni ljudi. Iz nekog razloga rijetko vidim neke iz nekog drugog "svijeta", poslovne ljude ili šta ja znam, ne želim kategorizirat. Uglavnom su nekakvi *freakovi* (smijeh), što je super.

HP: Kakve si promjene uočavao na ljudima na svojim radionicama?

MŠ: Kako kod koga. Uglavnom su se ljudi opustili. Ono što je fakat dobro, ljudi koji nisu vjerovali da mogu opće da u sebi posjeduju nekakav smisao za ritam su skužili da zapravo posjeduju i opustili su

se i predali su se sebi i počeli vjerovat sebi. To je možda meni najljepša stvar kod *djembea* i radionica. Ljudi shvate da mogu i da svatko, skoro svatko, u sebi ima smisao za ritam i harmoniju. Gledat progres čovjeka od totalno nekog laika i ukočenog lika do onog: "okej, kužim to." Može biti samo to tj. ne moram postati *djembe* majstor. Meni je to već ogromna razlika i to mi je najveći gušt.

HP: Otvaraju li se ljudi na jednak način i na radionicama *frame* bubnja pošto je *djembe* jednostavniji/pristupačniji instrument?

MŠ: Pa…ne znam. Tek je to još jako novo i nisam još dobio takav dojam da je masu ljudi došlo pa da vidim kolektivno kako su reagirali. Ali ja, koji sam bio tamo, nama je to bilo pre, predobro. To nam je bilo otkriće. Dođem na probu *Cassie* i ono: "daj, morate probat *frame*, morate ići na *frame*!" Znaš, ne zvuči tolko privlačno ljudima. To sam shvatio. A šta ja znam…*frame*…ovo, ono, a zapravo kad si tamo kad probaš to svirat, ljepše mi zvuči, al nemoj to nikom reć (smijeh), kad *frameovi* skupa sviraju nego kad *djembei* skupa sviraju. Meni osobno. Koji duboki, lijepi, masni zvuk. I pošto, ne znam, ako si ikad svirala *frame*, ovo [sredina instrumenta] je okrenuto prema tebi i ti kad rokneš bas [udarac po *frameu*] prema tebi dolazi ta frekvencija i prema srcu. Možeš se na taj način povezat. Jako je ugodan i mio i topao i nježan. To je ženski instrument, ne znam dal znaš to. prvi bendiri koji su ikad napravljeni su napravljeni za žene; odnosno, one su plesale i svirale bubanj. Tak da…*feminin energy*.

HP: Zapravo je super kombinacija učiti *djembe* koji je maskulin instrument i nasuprot tome *frame* kao predstavnik femininog instrumenta. Mislim da je super u kombinaciji tj. da se paralelno uči i jedno i drugo, da može otvoriti/spojiti i mušku i žensku stranu tebe.

MŠ: Da. To je taj lijepi balans koji dobiješ. Zato su mi neusporedivi jednostavno. Jedina točka zajednička je ritam. To je to.

HP: Koja je tvoja prognoza za etno scenu u Hrvatskoj? Ima li prostora za stvaranje novih bendova i publike općenito i koju bi recenziju dao cijeloj sceni?

MŠ: Opet velim, zanemarivši ovu godinu, stvarno se budi i diže etno scena, baš u Hrvatskoj. Konkretno se referiram na hrvatsko-balkanski etno tipa *Kries* koji je sve luđi i popularniji, *Afion* koji se vratio natrag na scenu nakon ono 6 ili 8 godina. To je sad totalni *boom*. I mi s *Kazanom* i *Veja*. To su *big four* bendovi koji drže scenu i nekakvi novi mladi tipa *Balkalar*. Ono što sam shvatio da mnogi alternativci ili ljudi koji vole metal ili šta god, *punk*, dolaze na etno. Iz nekog razloga im je privlačan etno. Tak da diže se ta etno scena jer je popularnija među mladim ljudima. Ali recimo svi mi se međusobno znamo. Svi mi smo nekakva velika etno obitelj. Svako od nas ima još par bendova i svi mi imamo neke svoje ekipe tako da, ne znam, ti ćeš na svakom koncertu od bilo kojeg navedenog benda vidjet jedne te iste ljude. Stvarno nas je puno, ne. I samo novi dolaze i dovlačimo nove ljude. Mislim da buja, da fakat raste, i moja prognoza je da će bit sve više etno bendova i da će ovi bendovi koji su

do sad bili vodeći na sceni postat još bolji i možda doprijet do televizije, *Porina* ili znaš ono, nekakve opće popularnosti čak, medijske.

HP: Misliš li da se to javlja zbog zasićenja sa ostalom glazbom i da sad zbog toga etno scena "isplivava" van ili?

MŠ: Jako malo znam o svemu tome. To bi mogla pitat tipa Dunju, pjevačicu iz *Kazana* ili Emira Fuluriju koji vodi *Izvorišta*[44] ili tako nekog koji je stvarno jako dugo godina tu jer ja nisam. Etno je mali dio svega šta ja radim. Tako da osobno ne znam zašto je to tak. Samo znam da je tako i da mi se sviđa.

HP: Hvala ti Marko puno, sve sam te pitala kaj sam htjela i hvala na izdvojenom vremenu!

MŠ: Uglavnom hvala ti, baš zabavan intervju. Nadam se da sam odgovorio na sve. Mislim genijalna ti je inicijativa, ono, odrađuješ *djembe* za diplomski to je vjerojatno najkul diplomski za koji sam ikad čuo. Sretno i fakat nadam se da ćeš sve obaviti!

PRILOG BROJ 14: RAZGOVOR S KAZIMIROM MIKAŠEKOM (Virtualni intervju, 12. studenoga 2020.)

HP: Koja je tvoja glazbena podloga?

KM: Prije *djemba* se nisam baš bavio muzikom, ali mi je stari bio gitarist i kantautor. Tako da je bilo muzike oko mene. Kad sam živio u Varaždinu sam skužio da me privlače udaraljke. Lupao sam stalno po koljenima. Tadašnja djevojka mi je kupila bongose. To mi je bio prvi instrument i bio sam oduševljen, stalno sam ih svirao. Bio sam na faksu i jedan dan sam išao s frendom na stari grad koji svira *đitru* i rekao mi je da ponesem bongose. Krenuli smo prema gore i u jednom momentu sam čuo neki zvuk, tad još nisam znao da su to *djembe*. Rekao sam frendu idemo tamo i vidimo lika sa bradom kako sjedi za *djembeom* i priručnikom Kreše Oreškog na klupi sam i vježba neke *paterne*. Ja sam ga pitao šta to svira i dao mi je da probam. Od kad sam sjeo za *djembe* rekao sam: "to je to!" Imao sam 20-ak godina. Tamo je sve krenulo. Dalje sam odustao od faksa jer sam skužio da sam klošar. Nakon toga sam se preselio u Zagreb i nekako sam došao do radionica. Prvo sam kod Nenada krenuo. Kad sam krenuo ful sam se zaljubio u Nenada kao učitelja i svirača i bio mi je legendaran. Tako da sam i ostao u *djembe* priči radi njega.

HP: Što ti je bilo najizazovnije u početku?

[44] *Izvorišta* su *Facebook* stranica koja promovira *world music* i tradicijsku glazbu, a zasniva se na radijskoj emisiji koja se emitira na četiri radio postaje (Radio student, crnogorski Radio Bruškin, riječki Radio Roža i splitski radio KLFM).

KM: Meni je najteži dio bio sjest i vježbat jer mi je najlakše samo sjest i svirat po osjećaju. Ali sam s vremenom skužio kak učiš strukturirano te ritmove i da postoji tehnika, *slap*, bas i sve. Skužio sam da ako oću napredovat da moram posvetit neki trud na taj način, a nije mi to bilo baš prirodno kao sjest i vježbat neke *paterne*. Više bi ga uzo, izroko 10-15 min i bio bi sretan. Onda sam skužio mijene ritmova, dionice, prva, druga, treća. Tak da je bilo izazovno malo se prilagodit i vježbat strukturirano, a naročito je teška tehnika, naučit dobit čiste tonove.

HP: U kojem trenutku si mogao reći da znaš svirati *djembe*?

KM: Da, zapravo nikad nije došao taj moment jer je ta glazba tolko spaljena i tolko dobra i prenapredna za našu perspektivu. Ti Afrikanci, kad samo pustiš neke klipove ili odeš na radionicu od nekog Afrikanca, kad vidiš šta je to u suštini, onda skužiš da nikad ne možeš baš doći do toga nivoa, ali znaš da ima puno prostora za napredak.

HP: Može li se ovdje naučiti svirati?

KM: Može se definitivno. Zato imamo te neke učitelje kao Nenad i Krešo. A ima ih sad i puno, a imamo čak nekih Afrikanaca tu u Zagrebu koji su bili u Africi ili su sami Afrikanci pa ti donesu to znanje, a i donesu sa sobom tu energiju. Može se naučit, al' ak možeš otić u Afriku to je sigurno ono – totalna špica! Svi koji su bili su bili presretni, ne može se to usporedit sigurno. Ali može se i tu ako imaš volje i entuzijazma. Ima dobrih učitelja i ljudi koji se time bave. Mislim da sam išao 4-5 ciklusa kod Nenada. A u međuvremenu su nastajali tak, neki bendovi. Da, bio sam u *Vibrici* od početka. Prije toga sam bio u *Kenke Denkama*, ne znam da li si čula. Da, to je nastalo prije *Vibrice*. Mislim to je bio prvi neki kolektiv koji je nastao iz Nenadovih radionica na koje sam išao i ta cijela ekipa iz *Kenke Denki* je išla na radionice i ti koji su bili malo više entuzijastični su se povezali i vježbali zajedno i onda su nekako spontano nastavili u bend. I onda sam se i ja priključio i s njima sam bio par godina, 2-3 godine. I onda su *Kenke Denke* prestale i ubrzo nakon toga je nastala *Vibrica*. Uglavnom smo svirali te ritmove koje smo naučili kod Nenada. Možda smo malo prilagodili aranžman, znali bi *dundunove* i onda bi to izvodili. Kak je vrijeme prolazilo bi onda dodali balafon ili neko pjevanje kak je došla nekom neka inspiracija. Skupili bi se, došli na probu i vježbali te aranžmane. Ako je neko imao neku ideju bi ju iznio i uvijek bi nešto lijepo nastalo iz toga. Dosta je bilo svirki po Zagrebu, Bosni, čak i u Sloveniji, na moru, to je bila tak lijepa familijica, super ekipa. Puno sviranja i to jako pomaže kod *djembe* napretka, jer radionica sama po sebi je prerijetko. Generalno bi mogao cijelu ekipu koja svira tak strpat u jedan koš alternativne ekipe, ali mi nije neki gušt generalizirat. Ali generalno je ekipa tak nekak. Ali bilo nas je i mlađih pa do tipa 50-60 i muških i ženskih. Tak da je generacijski bilo raznih ljudi. Ono što mogu reći je da se nigdje nisam bavio nečim što me stavilo u krug toliko dragih i lijepih ljudi koliko je to bilo kod *djembea*. Vjerujem da ima nešto u tome, da privlači super ljude.

HP: Kada si ti započeo s vođenjem radionica?

KM: Ja sam u početku dosta dugo sam vodio i onda sam upoznao Marka koji je došao živjet sa mnom neko vrijeme. I onda sam njemu prepustio taj jedan dio. Kad sam ja potpuno prestao, prepustio sam njemu kompletno. To se desilo negdje nakon *Kenke Denke*. Mi smo tamo u staroj tvornici u Savskoj, tamo di je dugmad bila, mi smo tamo imali probe i tamo je Nino Repić koji je bio u *Kenke Denkama*, imao radionice. Mislim da ih je zvao *Dinamičari*, nije učio ljude ritmove i tehniku nego se više bavio dinamikom. Od glasnijeg do tišeg sviranja, tempom, nekim malo drugačijim detaljima. To mi je bilo skroz fora i onda sam ga nazvao i pitao da li mogu doći jedan dan svirati jer mi je falilo sviranja. Mislim da su *Kenke Denke* stale tad, ne znam, tako je nešto bilo. On je rekao "da", ja sam došao i tamo je već bila neka ekipa koja će postat *Vibrica*. Ja sam se na prvu nekak skonto s tom ekipom, a već sam tada dosta dobro baratao tim instrumentom i onda kak je Nino stao ljudi su me pitali da li bi ja htio doć se malo družit s njima i malo svirat. Ja sam rekao naravno jer mi je bilo super i gušt svirat i super su ljudi. I onda sam ja došao i skontao sam ih tj. kak oće učit te ritmove koje nas je Nešo učio i prenosit im to znanje. Čisto ovak, ajmo se nać pa ću vam ja pokazat pa poslije na pivo i super nam je, ne, lijepo. I tak se polako počela skupljat ta ekipa, i od toga je nastala *Vibrica*. E, al se u međuvremenu pojavio muž od jedne žene koja je bila dio *Vibrice*. On je bio kod Krune na radionicama i taman je stao taj ciklus. Rekao mi je: "čuj Kazo ima nas par, bili smo kod Krune, taman smo se zagrijali, htjeli bi još svirat. Dali bi ti htio pokrenut radionicu?" Ja nisam nikad o tome razmišljao na taj način za pare, bilo mi je to, nekak sam se naviko samo to dijelit. Al čim me on to pitao sam rekao može. I tak je to spontano krenulo, dogovorili smo neki termin, ljudi su se skupili, bilo im je dobro. Ja sam to krenuo naplaćivat kao radionice. I onda kak je taj prvi ciklus krenuo, jedan za drugim, godinama smo išli dalje. Generalno je moj stav iza svega toga bio da sam htio da ljudima bude lijepo, to mi je bila neka elementarna stvar. Da se ljudi osjećaju slobodno i da bude neka lijepa vibra. Skužio sam da ak bi pustio previše nestrukturirano, da nije isto dobro. Tak da sam bazirao učenje na prenošenju učenja ritmova koje sam znao, koje sam naučio od Nenada, kroz *Vibricu* i *Kenke Denke*. A i nekad bi solirali pa bi jedan za drugim solirali, igrali bi hrpu nekih igara ritmičkih, pjevali, nekad bi se glupirali, nekad bi slavili nečiji rođendan, pili i zezali se. Trudio sam se da uvijek bude balans između strukture i slobode. Ako osjetim da ljudima danas nije dan, znaš onak, kad je južina, onda ljudi neće učit, nego ćemo šta god. Nekad smo znali sjedit i pričat po 30-45 minuta o nečem desetom. Tak da je bilo svega na tim radionicama, al' generalno mogu reć da mi je to jedna od ljepših stvari koje sam u životu radio. Uvijek je bilo lijepo na svoj način. I na kraju to bude druženje, neka bliskost, cuga i čujemo se i pomognemo si kad nam treba i tak dalje.

HP: Na koji način misliš da *djembe* otvara ljude?

KM: Pa ja vjerujem da ih mijenja privremeno. Za trajno, to ne mogu reć, ali meni su nekako bili najljepši oni momenti kad se toliko zakuha situacija da svi zaborave na sebe. Ne desi se to svaki put. Nešto naučimo novo i onda to idemo svirat i desi se neka nevjerojatna energija u prostoriji, baš nevjerojatno. Eksplodirao bi od radosti. Mislim da to utječe na svakog i da su ljudi sretniji i da ne

mogu mislit kao prvo, kao drugo tu je *djembe* i to zajedništvo, prekrasna je priča. Sigurno da utječe i da je lijepo, čisto i zdravo. Sigurno da, do kolektiva je. A *djembe*, sad da ne kažem neku dezinformaciju, ali riječ *djembe* dolazi od neke dvije afričke riječi koje su sastavljene u jednu koja znači u smislu, svirajmo zajedno, okupimo se zajedno. Tak da *djembe* i je nastao s idejom da se ljudi skupe u kolektiv i da sviraju zajedno. Baš je instrument da se svira u grupi ljudi, da se zajedno stvori ta energija. Tak da sigurno je snaga kolektiva.

HP: Radiš li i zvučne kupke?

KM: Da, ako si čula za Vedrana Petraka? On mi je trenutno šef na poslu. On se već dugo bavi zvučnim kupkama, s gongom i zvukoterapijom. I prije puno godina imao je na Velesajmu jedan centar koji se bavio time. To je bio neki spiritualni centar. I tamo je Vedran imao te gong terapije i mi smo se sprijateljili i onda sam ja svirao s njim 2-3 godine gongove, zdjele i radili smo baš zvučne kupke. *Djembe* je malo preagresivan, preglasan i preoštar za takve ambijente. Tamo je više šamanski bubanj od udaraljki. Nježno i suptilno uglavnom. *Djembe* smo više koristili za *trance dance*, vođene plesove i tak dalje. Onda *djembe* rokaju, fura ljude u trans i to. Svirali smo na dosta tih *trance danceova*, gdje ljudi stave poveze na oči i u prostoriji od 20-30 ljudi, i 2-3 u sredini koji koordiniraju da se ljudi ne zabijaju previše jedni u druge i mi rokamo *djembe* i *dundunovi* i to. To se lagano krene i onda podižemo postepeno. Krene lagano i onda dođe do toga da počnu padat jedni po drugima. Super je jer se ljudi oslobađaju, a u drugu ruku je urnebesno za gledat. A i tebe kao svirača zna ponijet kad vidiš kako ljudi vrište i onda ti još jače rokaš. To je na poziv bilo, tu i tamo te netko zove jer si u krugu tih ljudi. U Sloveniji kad smo svirali je bila zvučna kupka nakon *trance dancea*, to mi je bila jako lijepa kombinacija. Gledao sam ih sve kad su izlazili van iz te hale, izgledali su kao da lebde iznad zemlje, gledaju te samo kao *alieni*. To je dosta nevezano za *djembe* radionice, samo zovu *djembe* muzičare jer im treba jaka, oštra i nabrijana muzika.

HP: Što misliš, koji su negativni aspekti svega toga?

KM: Mislim da se u svemu mogu naći negativni aspekti. Ali mislim da je najbolje radit kak ti osjećaš i što te čini radosnim. I da uživaš bez tog kritičkog uma. Ljudi će tu uvijek reći ovo ti je ovako, ovo ti je onako. I normalno da je sve to pomiješano, i dobro i loše. Ima ljudi koji izrabljuju, koji zarađuju pare na budalama, a ima ljudi koji su magični i koji ti mogu promijenit život. Kako ćeš to razlikovat? Možeš samo iz srca. Na kraju ima jako lijepih stvari i mislim da čovjek treba probat.

HP: Kako je generalno *djembe* utjecao na tebe?

KM: Najviše to da me uvuklo u taj krug ljudi koji su po meni bili ljudi kakve sam tražio i koji su mi bili prirodniji. Tak da je to najveći dio. S te strane me najviše promijenio što mi je donijelo te ljude u život. A onda je sigurno i svakodnevna muzika, vibracije, radionice i uđeš u taj energetski ciklus s tim i sve je lijepo. Ljudi su dobro i muzika je dobra, lijepo ti je. Svirao sam dosta drugih udaraljki, kad

znaš jedne možeš i druge. Al baš da sviram nešto kao što sam *djembe* znao, ne. Ali sviram gitaru, volim svirat i pjevat ovak za sebe, kad sam doma.

HP: Kako bi opisao svoj glazbeni identitet?

KM: Nekako mi je obrnuti proces. Više to gledam kao posljedicu sebe, nego obrnuto. Više taj neki alat za izričaj onog najintimnijeg što je u meni. Gledam muziku kao način, kao i bilo koju umjetnost, kao način da se izrazim. Skužio sam kroz vrijeme da mi je najbolje da radim ono što trenutno osjećam i da ništa ne bi trebalo forsirati, ni zbog mame, ni zbog ičeg. Nego jednostavno radim stvari kad mi se ustane i radi to, jer taj put će biti "vau". Muziku koristim samo da izrazim nešto lijepo, kad imam potrebu za tim. Mislim da je muzika najljepši alat za to.

HP: Jesi li primijetio da se sve više ljudi priključuje radionicama ili to stagnira?

KM: Da, meni je osjećaj da se malo utišava. Makar sam razmišljao koliko je to objektivno jer nisam toliko više unutra. Kad sam ja krenuo redovito su bile radionice Afrikanaca, a bio sam na dosta njih. Čini mi se da sad to malo stagnira, pogotovo što se tiče dovođenja Afrikanaca u Zagreb. Bila je to samo vikend radionica i dosta skupo, ali ta dva dana možeš provest sa velikim majstorima. Ako voliš *djembe*, oni ti mogu dati veliki vjetar u leđa. Bio sam na 3-4 tih radionica. Gledaš neke klipove kako svira u Africi, i onda ti dođe taj deda od 70 godina i totalni je car. Izlaziš iz te radionice i letiš, lupaš po kontejnerima, baš te ponese.

HP: Kako je išlo prenošenje znanja na radionicama? Jesu se prilagodili europskom načinu učenja?

KM: To je ovisilo o njima. Neki su dosta vremena proveli po Europi pa su se prilagodili, a neki nisu. Dođe, pokaže ti i onda ajde ti sad. A mi svi gledamo šta je ovo. Ali opet je super i tako, nije te ništa naučio jer je sve bilo prebrzo, al se osjećaš odlično. A ima i onih koji su strpljivi pa te zapravo i nauče taj neki ritam. Ali uvijek je lijep osjećaj, nije tebi toliko u dva dana da naučiš previše, nego da dobiješ taj kontakt, priče, malo izađe i odsvira neki solo i tak. Inspirira te. Kod Commija sam išao nešto malo na radionice pa me zvao da sviramo zajedno za neke događaje. Definitivno se osjeti od Commija, ipak je on Afrikanac. Mi ne možemo uopće shvatit tu njihovu perspektivu kulture i *djembe*. Njima je to dio svakog obreda, svakog dana, idu u šumu komunicirat sa drvetom i naći drvo od kojeg će napraviti *djembe*. Njima je to toliko urođeno i usađeno, kad sviraš s njim, nosi te taj val energije. S druge strane Nenad ima jako lijep pedagoški pristup i jako dobro to radi i lijep je kao osoba. Commi će te natjerat da sviraš malo brže, jače i tak dalje.

HP: Misliš li da su Afrikanci u Zagrebu dobili zaslužujući *spothlight*?

KM: Razmišljao sam o tome par puta, ali u jednom trenutku mi se činilo da se dosta trude. I Commi i Abi, ali da nekako nije odaziv toliko velik koliko sam mislio da bi mogao bit. Ali sam onda skužio da mi nekako volimo komociju i svoj đir. Svoje učitelje i ljude koji su tu naši, nego ići kod Afrikanaca.

Oni imaju drugačiji pristup i sve je kod njih drugačije. Moguće je da nisu dobili dovoljno prostora, ali s druge strane mislim da bi dobili dovoljno prostora da su htjeli. Ljudi jednostavna vole atmosferu, postali smo prijatelji i lijepo im je doć kod nekog poznatog. Možda im je prebrzo ili preagresivno kad dođu tamo jer Commi nema toliko taj učiteljski pristup, nego brzo i žestoko, možda ljude to i odbije. Abi mi se čini da se dosta probija i da postaje neka etablirana ličnost. On ima radionice plesa. Vidim ga stalno na fejsu. Za Commija dugo nisam čuo, ali Abi vidim da ide i nalazi svoje mjesto u toj cijeloj priči. Drago mi je, nije njima lako. Došli su iz Afrike. Mislim da se probijaju polako.

PRILOG BROJ 15: RAZGOVOR S ANOM KATUŠIĆ (Virtualni intervju, 14. kolovoza 2020.)

HP: Kako si ušla u *djembe* priču, koja ti je bila motivacija?

AK: Ja nisam nikad išla ni u kakvu glazbenu školu, osim onog osnovnog što smo na učiteljskom fakultetu trebali naučiti svirati, nekoliko tih pjesmica, ali ne mogu reći da sviram neki instrument ili da znam čitati note i tako dalje. Što se tiče Afrike to je ispalo skroz slučajno i spontano. To je bilo prije nekih 10 godina, više se ne sjećam. Počela sam preko bivšeg dečka raditi u jednom afričkom dućanu. To je bio prvi i jedini afrički dućan koji je tada postojao, a koji je prodavao predmete koji su direktno imali vezu sa Ugandom. To je bila jedna ideja dviju sestara – jedna je bila u Ugandi, a jedna je bila tu. Zaposlili su mene da radim u dućanu i kroz taj dućan sam upoznala hrpu ljudi. Tako polagano kreneš ići po sličnim *eventovima* za promociju afričke kulture i tu sam zapravo shvatila da postoji afro ples i upoznala sam voditelja tog plesa. Postoji ti jedan cijeli milje koji se bavi ne samo sviranjem zapadnoafričke glazbe nego i svim ostalim oblicima umjetnosti koji podržavaju tu kulturu. Ples je stvarno jako bitan u Africi, baš imaš radionice i danas u Zagrebu, ali tad su bile puno intenzivnije i puno proširenije. To je sve bilo prije otprilike 8 ili 10 godina. Govorimo o razdoblju kad *Vibrica* još nije postojala, to je bilo još prije. Kroz to sam otkrila *djembe*, na jednom od onih tjedana Afrike, što se više na žalost na taj način ne održava. To je prije održavao Nenad Kovačić u suradnji sa Kahite preko svoje udruge. To su bili super *eventovi* kroz taj cijeli tjedan i tamo smo upoznali Nešu. Tako sam saznala da postoje radionice *djembea*, tad sam prvi put i vidjela *djembe* u svom životu i probala ga dotaknut iliti dobiti zvuk i zvučalo je kao da lupam po kanti i rekla sam Nenadu: "Znaš šta? Idem, može!" Izmijenili smo kontakte i ubrzo je krenula ta radionica kao novi tečaj. Na tom tečaju smo se svi toliko lijepo sprijateljili. U tom je periodu bila neka posebno lijepa energija. Tad je Nenad baš intenzivno živio za te radionice i prenosio je jednu specifičnu energiju na koju su se ljudi, neću reći zalijepili, ali ljudi su prepoznali to kao mjesto gdje mogu doći, gdje mogu ostaviti sve ostalo "vani" i na tim radionicama su stvarno svi bili dobro došli, svi su se ugodno osjećali i stvarno smo svi na kraju prosvirali. Sad, ne znam nakon koliko tih sezona se to dogodilo, ali jednostavno smo se nas par dogovorili da želimo svirati još, da nam nije dovoljno i mic po mic oformila se *Vibrica*.

HP: Koja je bila početna ideja *Vibrice*?

AK: Mi nismo imali nekakvu ideju u smislu sad mi želimo nekakav bend pa ćemo sad mi ići svirati nego smo jako htjeli svirati dodatno, nije nam bilo dovoljno što smo se samo nalazili kod Nenada na tih sat i pol koliko je trajala ta radionica. Našli smo si prostor koji je bio doslovno minijaturno spremište u staroj tvornici tamo kod *Vintagea* i nas deset bi se zguralo u tu sobicu. Mi smo ti bili ko mali zgurani pačići, ali toliko smo guštali dok smo svirali da nam nije smetalo. Baš smo si napravili cijeli đir Afrike – toliko ljudi, mali prostor, kuhali smo tamo…(smijeh) ali nam je bilo super! Od tamo imam najljepše uspomene. S vremenom kako nam je kreativnost rasla odmicali smo se od onog tipičnog, kako bi rekla, imaš taj dio koji naučiš na radionicama, ali to je sve većinom vezano za udarac po bubnju, nema ništa melodijskog. Onda smo mi samo počeli ubacivati nekakve zapadnjačke momente u tradicionalni zapadnoafrički izričaj i povezivali smo ono što je nama bliže s njihovom tradicionalnom glazbenom kulturom. Počeli smo raditi naše vlastite aranžmane tradicionalnih afričkih ritmova koje smo prilagođavali našim željama. To su ti uvijek bile kombinacije. Znači imaš hrpu ljudi koji sviraju *djembe*, obično se podijelimo na dvije, tri dionice tj. istovremeno jedan dio svira jedno, drugi drugo i bitno je da smo svi točni da to bude onaj snažan moment, da se ne raspršimo. Uz *djembe*, kojih ima više, postoje tri bubnja koja se drže na stalku, a zovu se dunovi i svaki svira poseban ritam. Njih je dosta teško za svirati. Najveći je *dununba*, srednji je *sangban* i najmanji je *kenkeni*. Oni daju nekakvu bazu cijelom tom izričaju jer ti ako nemaš te *dundunove* sve zvuči jako šuplje. Uglavnom, kad smo taj dio savladali onda smo krenuli dalje. Na početku smo krenuli s jednim čovjekom za kojeg smo htjeli da nam bude dodatni edukator, ne bi sad govorila tko, ali čisto želim reći da se nikako nismo našli s njim. Nismo dobili od njega to što smo trebali. On je zapravo htio svoju malu grupicu kojoj će on komandirat. To je bio jedan loš period, točnije međuperiod. Nakon toga smo se samo dogovarali. Nismo se tad još gledali kao bend. Reciklirali smo ono s radionica i dopuštali smo si *jamanje* uz to, ali uz to *jamanje* su se ljudi, jedan po jedan, ohrabrivali da spontano počnu solirati što je mnogima bio veliki problem i uopće na bilo koji način izaći iz onog utabanog zvuka koji te podržava, ali iza kojeg se istovremeno skrivaš. To je bio super moment kako smo se jedan po jedan počeli otvarati. Onda smo shvatili da već nešto ipak možemo. Nakon neke dvije godine dobili smo prvi poziv za konkretan nastup i to je bilo od danas do sutra, kao: "hoćete nastupati na trgu?" Bila je zima i bio je neki događaj na trgu, ali smo rekli može, idemo! Tada smo bili stvarno početnici, ali smo imali nekoliko tih naših pjesama koje smo lijepo upeglali i s kojima smo se mogli nekako i predstaviti i tad smo osmislili najgluplje ime ikada, ali nema veze. Nazvali smo se…čekaj…*Jednota*, tak nekak (smijeh). Imamo povijest inače blesavih imena. Dugo nam je trebalo da se uopće prozovemo *Vibrica*. Zvali smo se *Jednota*, *Nenad Ukraden*, zvali smo se čekaj…*Nenadjebiv* (smijeh). Nenad nas je molio da prestanemo koristiti njegovo ime. Bila je jedna jako interna: *Marijan Sangban* po Marijanu Banu, a *sangban* ti je onaj srednji bubanj na stalku i onda je to nama bilo super. *Zen budizam*, *Hrane Krišna* kao Hare Krišna…mislim strava. Bilo nam je sve skupa to jako zabavno i mi smo ti zapravo svi jako

htjeli postati kao *Kenke Denke*, a *Kenke Denke* je kolektiv koji je svirao prije nas koji se zapravo raspao zbog sličnih razloga – previše ljudi, previše različitih želja. Oni su doslovno prošli isti put kao i mi. Bili su na radionicama kod Nenada, paralelno se uz radionice izdvojili i vježbali, svirali, stvarali. Bili su fenomenalni. Oni su nam bili poticaj da se počnemo s tim baviti. Oni su se raspali taman dok smo mi išli prema nekom svojem vrhuncu. Imali su drugačiji izričaj koliko god to zvuči da je slično, ali svaka grupa ima svoje posebnosti. Razlikovali su se na način na koji aranžiraju svoje stvari, način na koji su ubacivali instrumente, kako su ih ubacivali, ne znam, jednostavno su mi bili drugačiji. Njihov *sound* je bio drugačiji od našeg, što je i logično. U Zagrebu je u to vrijeme, tih nekoliko godina, bilo nekoliko bubnjarskih kolektiva koji bi stvarali, krenuli bi prema gore, imali bi svoju energiju, svoj vrhunac i onda bi na žalost išli prema dolje jer gdje nema pravila nema ni budućnosti.

HP: Kako je izgledao proces aranžiranja? Kako je izgledao *mashup* Zapada i Afrike?

AK: Afrički ritmovi inače kad ih sviraš, oni nemaju nikakav određeni broj: "sad će ovoliko ići ova dionica pa će sad onoliko puta ići ona dionica", oni sve to rade po osjećaju. Nama zapadnjacima treba da sve dogovorimo: "sad ćemo četiri puta izvrtjet ovo pa četiri puta ovo" i onda smo ti se mi tu igrali s time jer smo shvatili da ne možemo protiv toga. Naše zapadnjačko uho mora imati neku zaokruženu cjelinu, moramo imati neki znak: "aha, sad prelazimo na drugu dionicu!" i slično. Tu smo se igrali na način da smo pet puta svirali istu stvar, onda smo se za sljedeći nastup odlučili: "ajmo sad ovu drugu dionicu prepolovit, ajmo tu ubacit malo frulice pa ajmo onda odsvirat ostatak te dionice pa ajmo tu nešto otpjevat, ajmo naučit pjesmu, joj ajmo ubacit, ne znam, *body percussion*, baš bi mogli ovo ili ono." Totalno neki kaotičan i šaren način. Nije bilo jedne osobe koja je govorila što će biti. Mi smo bili ko u ludom kokošinjcu. U međuvremenu smo se prebacili u veći prostor u Vlaškoj jer nas je stvarno odjednom bilo previše. Mi više nismo fizički više tamo stali. Općenito kroz *Vibricu* je prošlo, brat bratu, preko 30 ljudi. Naravno, stalna postava je uvijek brojila petnaestak ljudi koji idu po nastupima s tim da smo nas deset to sve skupa pokrenuli iz te prvotne radionice dok se cijela stvar nije raspala. Između toga bi ljudi došli, možda bi neko i bio dugo, pa bi naprosto otišli dalje.

HP: To su bili ljudi isključivo s Nenadovih radionica ili je bilo i onih koji prije nikada nisu uzeli *djembe* u ruke?

AK: Većinom da, ali znalo je biti pojedinaca koji su se jednostavno zalijepili za taj kolektiv. Bilo je i negativnih momenata. Ljudi baš vole energiju kolektiva i vole se utopiti u tome. Ljudi jednostavno dođu i liječe na taj način neke svoje privatne stvari i onda je znalo to biti dosta teško prepoznati. Na kraju je najveći problem zapravo nastao u tome. Sad ću se prebaciti na taj dio. Svi smo imali nešto za izliječiti, a isto tako svi smo imali ideje što hoćemo od tog benda tj. kolektiva. Neki su htjeli da to baš postane službeno bend koji će imat točno određena pravila, što je okej, ali to bi automatski značilo da to postaje nešto drugo i da *Vibrica*, zašto ona je *Vibrica*, prestaje biti ono što ju čini posebnom. Desilo se to da smo se naprosto podijelili u dva tabora – jedni su imali jedne želje, drugi druge. *Vibrica* je

eksplodirala, doslovno, i sad se stvorila ta *Cassia*. To je taj dio koji je htio taj neki "okvir", ali ono što sad vidim po njima je da apsolutno, ali apsolutno nisu ništa drugačije napravili. Oni su samo to htjeli, ali to je ono kad nitko ne želi preuzeti odgovornost vođe. Svi bi htjeli ići na valu te neke lijepe energije, što je super, ali ti da bi išao na valu te lijepe energije trebaš postaviti *ground rules* čega će se svi držati. Ovo su super iskustva za bit okružen takvom glazbom, ja to ne bi mijenjala ni za što, ali ja to dan danas ne bi radila sa nekim bendom. To je jednostavno bila *family* koja je imala brutalan potencijal, ali da bi mi postali bend kao *bend*, mi bi morali iz korijena promijeniti to što jesmo. *Cassia* je već sad reciklirala iste probleme koje smo imali tad jer su to isti ljudi. Uz sve navedeno postojale su i međuljudske netrpeljivosti zbog nejasnih načina komunikacije i slično, a oni su si samo to prenijeli tamo. Kako se s tim nose, ne znam, ali koliko sam čula ne cvjetaju im ruže. Žao mi je zbog toga zato što mislim da afrička scena treba bit živa i na kraju krajeva je, ali voljela bi kad bi se pojavio neki manji kolektiv koji bi stvarno svirao, a manje, evo…ostalo. Bit će toga. Nije da Zagrebu to fali. Krešo Oreški je nešto objavio na *facebooku*, nekakav kolektiv vezan uz Afriku, neki novi projekt se stvara. E, kužiš, to su glazbenici, to su izučeni ljudi koji imaju *beckground* i barataju s instrumentima brutalno i oni će napraviti nešto. Mi smo druga priča. Kod nas je možda bilo dvoje ili četvero glazbeno obrazovanih pojedinaca koji su stvarno dali tu čaroliju svemu tome. Bilo je par nas koji smo lijepo pjevali. Sve ovo ostali su ljudi koji su jednostavno htjeli biti dio te energije, ali realno i objektivno nisu imali tu kvalitetu samostalnosti u glazbi jer ne bi mogli sami. Onda je to stvarno, znaš, ispalo više ko prigoda, mjesto gdje si ti mogao doć, gdje si se mogao *ishilati* i družiti i sve, ali kasnije je eksplodiralo.

HP: Jesi bila još na nekim radionicama?

AK: Jesam, bila sam jednom kod Kreše, ali on ima način rada koji meni jednostavno ne odgovara. Upisala sam njegovu radionicu. Ja sam nakon prvog dolaska shvatila: "ne, ja to ne želim." Nije mi bilo izazovno. Zašto? Mi u *Vibrici* smo ti imali takve momente gdje smo virtuozno svirali u određenim trenucima i svirka koju sam ja tamo imala, ja znam da ja to ni na jednoj radionici, ni na jednom *drum circleu* više ne mogu na taj način postići i ponoviti i automatski mi nije napeto. Kolko znam njegov *drum circle* je načelno ljudima okej jer je to prilika za *jamanje* i kad to tak postaviš ja vjerujem da je dobro, ali ja bi radije otišla s bubnjom *jamat* negdje oko vatrice. Mislim da je to najbolje i najprirodnije. Nešo je u zadnje dvije godine, nakon duge pauze, opet počeo raditi radionice i bilo je fora skroz, ali to ti je sad u potpunosti neka druga energija, neki drugi ljudi, a i Nešo je drugačiji. Imam osjećaj, i pritom ne mislim ništa loše, onda kad smo mi krenuli to svirati, da je on to tada otkrivao s nama. Imao je jedan entuzijazam kojeg sad nije imao. Daleko od toga da na ovim radionicama nije bilo lijepo, bilo je lijepo i super, ali baš se vidjelo da mu je fokus na drugim stvarima i to je skroz okej. Onog nečeg posebnog, ona *honeymoon* faza otkrivanja nečeg novog – to je gotovo i to se više neće ponoviti, barem što se bubnja tiče.

HP: Možeš li se prisjetiti svoje prve radionice? Kako ti je bilo učiti *djembe* bubanj? Koje si fizičke i psihičke procese proživljavala?

AK: Prvo – strah da će svi mene gledati. Kasnije sam shvatila ne da mene nije nitko gledao nego su svi mislili isto i svi smo gledali u svoj bubanj i u svoje ruke. Drugo, nisam znala kako ti možeš sa svojim dlanom dobiti toliko različitih zvukova na tak jednom krutom instrumentu, kako dobiti te razlike i kako dobiti to da ih tako brzo možeš izmjenjivati, da se ruke brzo izmjenjuju u udarcima. Osjećala sam kao tutlek neko vrijeme. Ova ekipa koja je stvarno svirala ful kvalitetno i koja je imala taj "rukomet", tu izmjenu u udarcima, meni je to bilo onak "vau". Do toga dođeš spontano. Dugo mi je trebalo da se oslobodim oko tog soliranja, na primjer, ali meni je to sviranje značila *hrabrost* da lupim u trenutku kad ne trebam i to je znalo biti grozno, ali kao: „daj sam lupi kad ne treba! Samo lupi da se taj zvuk čuje." Samo odjednom, dogodi se negdje neki kliker u glavi. Mislim da je bila nekakva svirka na Rastokama, tamo sam se jednostavno odvažila i krenula solirati bezveze i baš je krenulo. Tad sam shvatila da me zapravo ruke služe. Ruke idu prirodno. Glava je u tim trenucima drugdje. Samo se opuštaš u toj melodiji. Nas ti je taj ritam toliko nosio da smo ti mi cijelo vrijeme dok smo se družili, a stvarno smo se družili, komunicirali kroz taj *pam*, *pam*, *pam*. Sve smo morali lupkati. Bili smo ekipica koja cestom samo lupka što god stigne. Baš je bilo predivno osjetiti kolektiv i preokret u novi jezik.

HP: Tko je sve bio u *Vibrici*?

AK: U *Vibrici* smo imali miks svega. Od doktora, književnika, nomada, muzičara, učitelja, slikara, terapeuta ovih, onih, a imali smo i izgubljenih ljudi. Sve u svemu širok spektar ljudi je bio zainteresiran za bubnjanje. Općenito je bubnjanje interesantno svima, a pogotovo klincima. Ja sam znala u svojoj školi napraviti radionice bubnjanja. Klinci od prvog osnovne su bili oduševljeni. Ja sam ti učiteljica i prošle sam godine radila jedan humanitarni događaja u školi. Stalno sam na zamjeni pa sam organizirala, u ovoj školi gdje sam zadnje bila, humanitarni *event* za jednu školu u Africi. Kolegica i ja smo to radile i skupile smo hrpu novaca, napunile kontejner i to je sve skupa bilo baš lijepo. Nagovorila sam Krunu Kobeščaka da održi tu radionicu preko jedne udruge za koju radi i došao je sa 30 bubnjeva. Cijeli dan smo imali radionice. Preko stotinu klinaca je prošlo kroz te radionice. Bilo je jako lijepo i uspješno i na to sam ponosna. To je bio projekt za koji je trebalo puno živaca i vremena.

HP: Kako si pristupila *frame* bubnju, kao novom instrumentu, nakon cijelog iskustva sviranja na *djembeu*?

AK: Kad sam uzela *frame* opet sam imala moment: „šta je ovo, kak se to svira?" (smijeh). Razlika je u energiji instrumenta. *Djembe* je jak, zvučan, glasan, ono *hard core*, na njemu možeš izbaciti svoju frustraciju. S druge strane, *frame* je jako nježan. *Frame* se gleda kao ženski instrument. Bio mi je težak za svirati jer tamo nemaš tipičnih udaraca, mislim imaš naravno, ali moraš koristiti sve svoje prste. Meni je bio problem s prstenjakom, taj prst je zakržljao, a trebaš ga koristiti, trebaš s njim dobiti

zvuk. Koristiš sve prste na obje ruke, stalno to mijenjaš, stalno moraš biti svjestan mišića svoje šake i to mi je bilo teško. *Frame* mi je dosta težak. Ruke bi me boljele nakon sata, ali sam shvatila da mi se sviđa energija učenja nečeg novog i cijeli taj koncept. Pasala mi je promjena. Tu su se skupili novi ljudi, meni su baš trebali neki novi i friški ljudi, nova priča i sve. Ne bi sad išla raditi neku drugu *Vibricu*. Stvar je u tome da mi je nedostajalo svirati nešto s osvježenim i novim entuzijazmom. Na jesen će biti opet radionica i kupila bi si čak svoj instrument. Doma imam *djembe* i sad sam dobila kahon od svojih klinaca u školi, roditelji su mi za rastanak kupili instrument.

HP: Uspiješ li ikada svirati *djembe* u svojem domu?

AK: Baš smo to komentirali Marko Šturman i ja. Glupo ti je *djembe* svirati sam. To je baš instrument za sviranje u grupi, a ja kak sam trenutno stala s tim ne želim ga prodati jer ću opet sigurno svirati. Tak da sad imam ta dva bubnja koja ne sviram, a želim! Ali, dobro, kad nešto želiš to će se i desiti.

HP: Osim toga svega ti si i u *Čipkicama*?

AK: Bila. Sad neko vrijeme nisam ni u čemu. Bila sam u *Čipkicama* i to mi je bilo super iskustvo jer sam shvatila da je meni glas kao način izražavanja super i volim pjevati. Odlučila sam se ove jeseni priključit nekom pjevačkom kolektivu, ovisno o koroni i svemu, vidjet ćemo. Kad sam ja došla u *Čipkice* radili smo repertoar iz svih drugih zemlja, samo ne na Hrvatskom. Švedska, Danska, Francuska, Tajland…ma mislim suludo. Onda ti učiš po sluhu izgovor, a zapravo ne znaš šta pjevaš pa smo išli prevoditi pjesme da znamo što pjevamo. Bilo mi je fora to što je većina cura učila po sluhu. Cure nisu glazbeno obrazovane, ne znaju note. Neke da, ali većina nije znala. Tak *Čipkice* funkcioniraju – ponavljanjem segmenata i učenjem po sluhu. Nismo nikada imali note. Lidija je pokrenula *Čipkice*. Ona bi našla određenu pjesmu, neku tradicionalnu i onda bi ju naravno što vjernije originalu i prenijela. Tu je postojala kreativna sloboda gdje smo mi mogli aranžirati na način na koji smo htjeli, ali to su neke sitne stvari – određeni broj ponavljanja kitica ili završiš na ovaj način ili na onaj način. Cilj nije bio promijeniti ono što je originalno nego više ostati vjeran tome. Lidija je otišla u Švedsku u nekom trenutku i kak je ona otišla tak je jedna druga voditeljica to privremeno preuzela, Glorija Lindeman. U tom periodu sam ja negdje izašla iz *Čipkica* jer sam vidjela da stvar kreće nekim drugim smjerom. Sad ne znam više tko vodi, neka nova djevojka. Nakon Lidije su se izmijenile četiri osobe. Svaki voditelj kad dođe donese svoju neku vibru. Nakon Lidije i nakon Glorije mislim da je došao jedan muškarac koji je član grupe *Lado* i njemu je izvor inspiracije bila Slavonija. *Čipkice* su s njim počele pjevati takve pjesme. Onda je došla jedna druga djevojka koja je sve preokrenula na drugi kolosijek i tako svaki put nešto.

HP: Uspoređujući sve to, *djembe*, *frame* i *Čipkice*, koje te iskustvo najviše oslobodilo?

AK: *Djembe*. Bez daljnjeg. Doslovno vodiš ljubav s tim instrumentom. Ne mogu to uopće usporediti i sa čime i ljudi koji to nisu probali, koji to nisu svirali na taj način na koji smo mi, jednostavno ja to ne

znam prenijet. Ja sam se s tim instrumentom sljubila. Meni je bilo jako teško prestat svirat, a prestanak sviranja mi je bio nametnut raspadom grupe, raspadom odnosa. Kad se *Vibrica* raspadala ja sam imala osjećaj kao da prekidam vezu. Zanimljivo je da kad sam prekinula tu vezu stvarno mi je došao muškarac u život.

HP: Na kraju svega, kako samu sebe glazbeno doživljavaš nakon svih ovih iskustva?

AK: Ja sam osoba sa puno potencijala. Znam da imam izrazit smisao i osjećaj za muziku, osjećam ritam, ali nikad nisam imala hrabrosti otići s time negdje. Ne samo hrabrosti nego uopće ideju da bi ja s tim napravila karijeru ili nešto. Tako da, sve ovo što sam ja naučila, tehnike i dalje stoje, dobra sam bubnjarica, dobra sam pjevačica, ali to je uvijek ostalo u amaterskim vodama i u onim trenucima kad hoćeš guštat. E sad, hoće li se to ikad promijeniti? Ne znam, ali ni ne razmišljam o tome. Sad me trenutno vuče da bi pjevala pa ćemo vidjet šta će bit. Da sam uz to imala znanje sviranja nekog instrumenta, možda bi me odvelo u druge vode, možda bi *zahejtala* muziku jer navodno svi koji prođu te sve škole ustvari im ubiju ljubav prema tom. Mislim da sam imala dobru privilegiju učiti prirodno i po sluhu, pratit taj osjećaj. Kasnije sam išla gledati koja je matematika iza svega toga, to nam se Nenad stvarno trudio prikazat. Baš je jedna matematika iza svega toga. Kad ti ovisno o ritmu kojeg sviraš, ne znam, sviraš li ga u trojkici ili četvorkici u petici u sedmici, naučiš slušat drugačije, naučiš nekako to osjetit. Ja nikad nisam, a postoje ljudi koji bez toga ne mogu, mogla uzet papir i napisat si u obliku simbola kad ide koji udarac. Ne kažem da ne bi mogla da se probam potrudit, ali ja to uzmem i meni su to hijeroglifi. Neću ja to tako! Samo po sluhu, samo po sluhu.

HP: Na koje je sve životne sfere u tvom životu utjecao *djembe* bubanj?

AK: Na osjećaj u tijelu. Jako. Ja ga nekako doživljavam kao alat slobode. Znači sjedneš i ti si slobodan. Što se tiče kretanja po gradu mi smo doslovno živjeli u Vlaškoj. Ne mogu sad reć da je utjecao na neke druge stvari. Gle, to ti je bio *life style*. Tri puta tjedno mi smo se nalazili, mi smo bili sljubljeni svi zajedno. Nisam imala fokus na drugim stvarima, ali to nije do bubnja, to je više do ljudi. Što se tiče samog bubnja, on je moj kanal. Baš moj kanal. Pjevanje isto, da, ali bubanj posebno. Sad da me staviš da sviram ja bi bila toliko puna tog osjećaja samouvjerenosti i vjere u sebe. Jako puno osjećaja, a sad neko vrijeme nisam povezana s njim. To je ukratko to!

HP: Hvala ti na izdvojenom vremenu! Čujemo se i vidimo!

AK: Hvala ti što si me uključila u svoj rad. Nadam se da sam ti pomogla!

PRILOG BROJ 16: RAZGOVOR S MAGDALENOM KRALJIĆ (13. kolovoza 2020.)

HP: Na koji si način ušla u to sve?

MK: Meni je glazba zvala k sebi još od kad sam bila mala. Majka me nije upisala u glazbenu školu što je meni bilo dosta žalosno jer stvarno jesam bila za to, ali zato jer su njezini roditelji nju upisali u glazbenu na violinu koju ona nije htjela. Njoj je to ostalo kao neka trauma i zato ona mene nije upisala. Kao mala sam imala jako nisku razinu samopoštovanja što me uvijek kočilo. Još sam ko klinka govorila roditeljima da bi ja bubnjala, a oni naravno neće kupiti bubanj i još plus to brat je isto htio svirati, ali jednostavno su mislili da za to nema mjesta i rekli su: "nema šanse!" Tako sam ja počela, mislim u srednjoj školi, nešto kratko svirati gitaru s bratom sve dok si nisam povrijedila prst i više nisam mogla. Zapravo sam čekala da se financijski osamostalim i da se napokon dovedem do bubnja kojeg sam jako htjela. Osjećam da sam povezana s Afrikom i to od kada znam za sebe. Svi mi smo drevna bića i od svuda smo, a onda ti se neke stvari u ovom životu reflektiraju. Općenito me zanima kako funkcionira pleme kao takvo, njihov način življenja, osjećaj za ritam i način na koji percipiraju život i način na koji se izražavaju, a najviše od svega ta majčinska snaga – ženska energija. Tako mi se s vremenom kristaliziralo da želim svirati *djembe*, ali kako nisam imala dovoljno samopouzdanja i mislila sam da je krivo sve što napravim, da nisam vrijedna, za mene je to sve bio jedan put tj. proces promjene i prihvaćanje same sebe. Sve je krenulo s *djembe* radionicom kod Borisa Prljevića. Meni je to bilo malo jer je to bilo jedanput tjedno. Na početku mi je bilo super, ali mi je postalo presporo jer sam nakon svih tih godina čekanja htjela stvarno puno toga naučiti. Tako sam postupno saznala za *Vibricu* i ljudi su mi rekli da mogu tamo učiti svirati od Marka Šturmana i Kaze. Oni su učili svirati *djembe* bubanj od Nenada i Kreše Oreškog. Probala sam učiti i kod Kreše, ali koliko god on ima znanja i divna je jedna duša, nije mi odgovarao način na koji on podučava. To mi je isto bilo presporo. Nedostajalo mi je da osjetim taj ritam, a kod njega je sve bilo previše strukturirano. Kod njega bi ljudi predugo vremena učili samo bas, ton, *slap*, što svakako ima svoju vrijednost i svoje značenje, ali to nije način na koji ja želim učiti. Bila sam ja kod njega i na par *drum circleova* i to mi je bilo super jer je naglasak bio na soliranju i ekspresiji, ali kad je opet došlo do trenutka podučavanja, to mi nije odgovaralo, osim kada sam učila svirati *dundunove*. Tak da sam kod njega bila jako kratko, ali kad sam upoznala Marka i Kazu…oni su mi otvorili svijet *djembe* bubnja. Takva nesigurna kakva sam bila ipak sam otišla na njihovu radionicu i onda su me pozvali da se pridružim *Vibrici*, a ja sam njima rekla: „o čem vi pričate, ja to ne mogu!". Oni su osjetili da žudim za znanjem i da zapravo samu sebe kočim što je općenito naš najveći problem. I tako sam ja došla na probu *Vibrice*. Oni su imali na repertoaru 15-20 ritmova i samo su vježbali i to samo po sluhu hvatala. To mi je bilo fenomenalno. Imali su probe četiri do pet puta tjedno i to sam zapravo cijelo vrijeme čekala. Ako doma nemaš bubanj proba jednom tjedno je premalo. Dva puta tjedno su imali radionicu koja je bila dosta napredna, a ostale dane su imali obične probe i tak sam ja bila i na probama i na radionicama, a znala sam i sama tamo doći i vježbati. Tad se desilo moje otvaranje. To je bio period kad smo s *Vibircom* imali koncerte. Stvar je u tome da su mi dali priliku, a s druge strane su me apsolutno podržavali da sviram. Kroz to sam dobila priliku probati svirati i *kalimbu* i *balafon* pa su me učili svirati i gitaru pa sam nakon toga učila kratko svirati saksofon od Maka Murtića pa *drum set* i tak dalje. Veliko

otvaranje. *Vibrica* ima svoju povijest i puno je ljudi prošlo kroz nju i taman dok sam se ja otvarala ona se raspala. To je moja standardna priča – počnem se otvarati, stvar se raspadne i idem iz početka. To nije bila svakodnevna priča. To je bila zajednica koja se podržavala i voljela. Totalno drugačija stvar. Ostali su gorki okusi toga jer ja sam sve prihvaćala onakve kakvi jesu, a oni su se razdijelili i onda sam dobila neku vrstu pritiska da odaberem s kim ću se družiti i onda sam se ja morala maknuti od svih i tu sam izgubila mogućnost da sviram. Cijela ta ekipa mi je od početka pričala s ljubavlju o Nenadu i od kad sam prvi puta čula za njega ja sam osjetila da on mora biti moj učitelj. On tada nije držao radionice, imao je pauzu, nakon čega je opet počeo držati radionice prije nego kaj si ti došla, možda godinu, nisam sigurna. Tak da dok sam ja došla kod Nenada, dodatno zbog cijele priče s *Vibricom*, opet mi se javila nesigurnost, a opet s druge strane, radionice drugačije funkcioniraju. Oni jednostavno nemaju prostor koji smo mi tamo imali. Plaćali smo prostor 50 kuna mjesečno i nitko nas nije pitao da li smo ostali dva ili tri sata duže ili slično. Radionice ti ne pružaju mogućnost samostalnog sviranja i da ti bude dovoljno puta tjedno. Ne stigneš uroniti u to. S druge strane, meni je bilo dovoljno da je Nenad tu, tako da sam kod njega otišla i na *frame* bubanj jer je držao *djembe* i *frame* istovremeno i sad je to prestalo zbog korone. Cijeli sam život žudjela za tim i onda mi se to otvori na jako kratko vrijeme, na pola godine ili manje. Naravno da je to stvarno jedina stav koju ja želim raditi onda bi samo to radila, ali mene život vuče na jako puno drugih stvari, ali istovremeno osjećam da trebam podržati one koji imaju u tome talenta da se otvore. To se odnosi na glazbu, ples i općenito ekspresiju kao takvu. Kroz to rastem. Ovu jesen ili zimu bi opet to trebalo početi, to mi je Commi rekao, i jako se veselim tome. Sad su se maknuli gorki osjećaji jer je prošlo već dvije godine od raspada *Vibrice*. Mi se i dalje vidimo na svim istim svirkama, imamo istu ekipu, naravno.

HP: Kako funkcionira cijeli taj kolektiv kojeg veže ljubav prema Africi?

MK: U principu to je relativno mala zajednica i svi se oni međusobno više-manje znaju i povezani su, a sve je krenulo s Krešimirom Oreškim koji je doveo *djembe* u Hrvatsku. On je bio u Senegalu. Meni je bila ideja da odem tamo jer je to najbolji mogući način da naučiš instrument. Na dan učiš jako puno ritmova, imaš krvave žuljeve i nitko te ništa ne pita. Nakon Kreše došao je Nenad, koji je od njega kratko učio pa otišao u Afriku. Tako se oko njega, kad je došao natrag, stvorila jedna mala Afrika, kolektiv koji je dijelio ljubav prema toj kulturi, družio se prije i nakon proba. Ako želiš biti slobodan umjetnik, kao što je Nenad, moraš raditi mali milijun stvari i jednostavno on više sada nema toliko vremena. Stvari se jesu promijenile u tom smislu za Nenada. Stvar je u tome da kad se *Vibirca* raspala, a tad je i Kreši jako malo ljudi dolazilo, a on je bio u istom prostoru i nije bilo dovoljno ljudi da se plati prostor, ja sam to znala sama platiti s još par cura s ciljem da se samo to održi. Trebao se naći novi prostor i onda se dogodila korona i sada se sve utišalo. Oni koji imaju svoje male grupice i instrumente mogu i dalje svirati, a mi ostali ne možemo. Ja ne vjerujem da će to itko pustiti da umre i ne bi to htjela. Imaš stvarno hrpu ljudi koji bi to htjeli, ali nemaju mogućnosti. Problem učenja je uvijek bilo glavno pitanje. Tko će sve to voditi. Vjerujem da će se dogoditi nova *Vibrica* jer je upravo

to – potreba da se ponovo otvore vrata. Ako imaš ljude koji to žele, to će se prije ili kasnije ostvariti. Ako ništa drugo, kad ću moć financijski to ostvariti, okupit ću ljude. Isto tako, može se vidjeti da rastu zajednice koje zanima *world music* i *jazz* poput *Antenata*, *Kazana* i *Mimke Kolektiva*. U Zagrebu se pojačava učenje tradicijske glazbe sa cijelom afričkom pričom koja se širi u puno smjerova.

HP: Na koji je način *djembe* utjecao na tvoja svakodnevna razmišljanja**?**

MK: Glazba mi je prva dala osjećaj stanja fokusa, prisutnosti, svjesnosti i prizemljenosti. Bubanj kao takav najstariji je znan instrument općenito i to je nešto što ne može nestati i podsjeća nas da bi mi kao zajednica trebali funkcionirati. Bit je *podržavanja*, sve ostalo je razdvajanje i negiranje naše prave prirode. *Djembe* bubanj mi je otvorio svijet zajednica. Trenutno sam dio i *thai chi* zajednice i *Rainbow Garden* zajednice. U principu radi se o ženskoj zajednici koja isto dolazi iz Afrike. Vidjele su na koji se način podržavaju afrička plemena i njihov cilj je to proširiti diljem svijeta i za to možeš doznati jedino kada ti netko kaže za to. To je zajednica koja podržava pojedinca da spiritualno raste, da se razvija. Glavna vizija svega toga je: *come as you are*. Skini sve zidove i pokaži pravog sebe, a mi smo tu da te podržimo, da imaš snage transformirati taj strah i pokazati tko ti stvarno jesi i gdje ti je zapravo granica jer granice ti sam sebi postavljaš. Meni je to promijenilo život. Shvatila sam da nisam sama. To me apsolutno promijenilo. To se počelo odražavati na sve sfere mojeg života i uspjela sam se izraziti i na drugim područjima. Prije samoj sebi ne bi dozvolila umjetničku ekspresiju, a nakon sviranja sve je postalo lakše. Počela sam i crtati i plesati i razvijati vlastitu intuiciju. Drugim riječima to je bio *energy boom* što me potaknulo da tu energiju proširim na sve druge aspekte svog života. Dalo mi je snage da krenem raditi ono u životu za što znam da je moj cilj. Umjetnost ti pokazuje u kakvom si stanju upravo sada u ovom trenutku i šta možeš biti. Sve u svemu, imala sam puno toga za izraziti, ali do *djembe* bubnja nisam znala kako. Ne mora sve biti onako kako ti misliš da je i to je ono glavno učenje koje sam ti htjela prenijeti, a to je da bez obzira na različitosti svi smo dio istoga, ali smo unutar tog istoga jedinstveni i neponovljivi. Učenjem o drugim kulturama i druge tradicijske glazbe ti možeš doći do te spoznaje na vrlo jednostavan način. Zašto je tako? Prvo, moraš shvatiti svoju posebnost i ljepotu, da bi mogao spoznati jedinstvenost drugoga. Ono što te uči tradicija je *povezanost* gdje vidiš da suština svega je jednakost. Tu smo da dijelimo i da učimo jedni od drugih. Zato je bitno upoznavati druge kulture i tradicije jer možda ova tvoja nije "dovoljna" da shvatiš svijet oko sebe. Kroz različitost učiš širinu znanja s kojim možeš baratati. Prvo moramo ponavljati za učiteljem po nekakvim kulturnim i tradicijskim pravilima koja se automatski upijaju u tvoj pogled na svijet, bio ti toga svjestan ili ne jer je to samo još jedan alat kojim se ti možeš ili ne moraš koristiti. Širiš paletu znanja kako bi otkrio svoj izričaj. To je prava sloboda. To mi je donijelo bubnjanje.

HP: Hvala ti na dijeljenju svojih iskustva!

MK: Hvala tebi jer sam shvatila koliko sam sama sebi sad objasnila stvari. Bilo je jako puno stvari za izreći i podijeliti. Ja sad prvi put sebe čujem da ovo govorim i spoznala sam jako puno stvari. To obično tak biva. Čujemo se!

PRILOG BROJ 17: RAZGOVOR S MATIJOM KORBAROM (Virtualni intervju, 29. kolovoza 2020.)

HP: Kako si krenuo svirati *djembe* bubanj?

MK: Prvi puta sam vidio *djembe* davno kada sam bio u Veneciji. S prijateljem sam bio na karnevalu, tamo su bila dva *djembe* svirača i meni je to odmah bilo super. Bio sam na faksu možda prva ili druga godina. Počeo sam svirati *djembe* bubanj kod Borisa Prljevića, a kod Nenada sam bio samo jedanput kada si i ti došla.

HP: Kako ti je bilo kod jednog, a kako kod drugog?

MK: U potpunosti drugačije. Imaju različiti koncept radionica. Boris je to imao konstantno tj. radionice su jedanput ili dva puta tjedno, samo je preko ljeta pauza dok kod Nenada to traje tri mjeseca u ciklusima. Mislim da su i jedan i drugi bili dobri kao pedagozi, znaju raditi s ljudima, s tim da je Nenad najbolji, barem do sad što sam vidio. Bio sam i sa Krešom i Commijem, ali mislim da Nenad ima najbolju pedagošku crtu za rad s ljudima, da to sve bude lagano i *chill* i da razumije koliko tko zna i da ništa ne forsira i da je svima dobro. Mislim da je to jako uspješno i da ga ljudi najviše vole zbog toga. Svi super sviraju nije u tome stvar, ali on ima baš to što treba. Boris je s druge strane akademski glazbenik. On je završio flautu na akademiji u Crnoj Gori u Podgorici i on je baš potkovan što se tiče teorije i stoga je jako precizan, ritmički, i mislim da zna neke stvari približiti kroz taj akademski način. On jako puno eksperimentira. Mi smo znali svirati neparne mjere, neke makedonske i znao je ubaciti tradiciju japanskog kota koje je prevodio na *djembe* bubanj. On nije svirao isključivo tradicionalne zapadnoafričke ritmove. On bi uzeo neku makedonsku stvar, na to bi napravio podlogu na dunovima, a melodiju na *djembeu*. To je bila neka njegova ideja. Meni je to bilo ok, ali ne toliko interesantno. Mene je zanimala Afrika. Bio sam i dva puta na *drum circleovima* od Kreše, ali mi se to nije sviđalo. Mislim da je to više onako…da se zarade pare. Iskreno pričam. To izgleda tako da tamo dođeš, Krešo odsvira neku osnovnu dionicu i sad to svi sviraju, a on solira. Dosadno je. Sviraš 10 minuta jedno te isto dok on solira, a ako želiš odsvirati neki solo načelno možeš, ali ne smiješ njemu ući u njegov solo. Nije mi to interesantno. Na taj *drum circle* dolaze uglavnom ljudi koji su bili na njegovim radionicama ili neki novi ljudi koji prije nisu svirali *djembe*.

HP: Koliko dugo sviraš i što ti je bilo najizazovnije za savladati?

MK: Za sad sviram 3, 3 i pol godine. Mene jako to interesira, a najizazovnije mi je bilo savladati, i još uvijek je, poliritmiju. Recimo sviraš dvojku preko trojke ili trojku preko četvorke – to mi je jako zanimljivo. Ono s čime imam problema je memorija. Nekada mi se teže sjetiti nekog sola ili melodije. Ne sjedi mi u uhu jer nisu zvukovi s kojima si odrastao. *Djembe* sam kupio preko Kreše Oreškog, to mu je bila zadnja narudžba ja mislim, prije dvije, dvije i pol godine. Postoje tri *levela*, a ja sam si uzeo taj najbolji koji je koštao 300 eura. 200 eura košta *basic level* koji je napravljen od *melina* drveta, znači najlakšeg bijelog drveta koje ima isto super kvalitetu, ali je lakši. To je super ako želiš lakši *djembe* za lakše prenošenje. Srednji *djembe* je od *lenke* drveta koji je isto super, ali nema toliko detalja na sebi. Zadnji stupanj je *djebme* napravljen od *hare* drveta, *lenke* i *djalla* drveta. Taj *djembe* ima oko 13 kilograma. Imam ekipu, nas je šestero, kupili smo i set *dundunova* pa se nalazimo i sviramo. U Francuskoj ima jedna internetska stranica i pošto su zapadnoafričke zemlje bivše francuske kolonije oni od tamo nabavljaju te instrumente po dobrim cijenama. Tak da za neku normalnu cijenu možeš dobiti *dundunove*. Uglavnom, ponavljamo te stvari koje smo naučili na radionicama, malo ih promijenimo. Dobili smo i neke knjige. Dao mi je jedan dečko iz *Cassie* jednu knjigu s ritmovima, a još uz to pronalazim ritmove na internetu. Sveukupno imaš oko 200 zapadnoafričkih ritmova koji su zapisani. Sad sam si recimo uzeo ovu knjigu, zove se *Kala Djagbe* i onda se igram s tim ritmovima, naučim solo dionice i slično. Isto tako naučio sam jedan dio kod Kreše i onda sam to isto našao na internetu, nekaj sam poskidao, zapisao i onda smo to počeli nas šestorica svirati prije ljeta. Mi se družimo i super smo prijatelji, uvijek prvo sat vremena pričamo, onda krenemo svirati. Nekad nam ide super, nekad nam ide bezveze…sve u svemu vrlo opušteno. Ako bude nekih poziva za svirku nama nije problem svirati, mislim da bi to mogli. Ta je cijela ekipa bila kod Borisa na radionici i tamo smo se upoznali u naprednoj grupi. Oni sviraju duže od mene i jako su dobri. Jedan od njih svira i u *Cassii*. *Cassia* je inače dobila ime po jednom jako rijetkom drvetu od kojeg se u Africi izrađuju instrumenti i koji je najbolje kvalitete. Sad su počeli ubacivati svakakve druge instrumente od gitara pa sve do tamburica. Da se vratim na to što mi je bilo najizazovnije…recimo radionica kod Commija. Mislim iz očitih razloga. Svira teške ritmove i nema nama zapadnjacima jasnu metodologiju prijenosa znanja, već prenosi znanje onako kako oni to rade u Africi. Mi smo bijelci koji imaju drugačiju percepciju glazbe općenito i jednostavno on to ne vidi kroz naše oči i ne čuje kroz naše uši. On ima svoju metodu. Morao sam puno više slušati kod njega, to svakako. On odsvira sporo i sad ti moraš za njim to ponoviti i stvarno moraš slušati. Zato oni tako dobro sviraju, a što je meni problem. Ja često ne čujem melodiju i ne mogu je zapamtiti. On ti neće reći da li je to trojka ili četvorka, da li se promijenilo iz trojke u četvorku, nego ono…sviraj! Sad da mogu, mislim da bi kombinirao Commijev i Nenadov pristup. Nenad ima ritmove koji se ne mogu nigdje naći ili skinuti s Interneta, a uz to mislim da je strpljiv i smiren, tako da bi kod njega sigurno opet otišao. Super je da u Zagrebu ima toliko različitih škola pa možeš birati što tebi osobno odgovara. Možeš birati između Kreše, Nenada, Borisa i Marka.

HP: Kako često se okupljate i kako to izgleda?

MK: Mi to zovemo probe. Dok je normalna situacija, dok nisu godišnji, prije pandemije, znali smo se nalaziti jedanput tjedno. To se sve događa kod mene na vikendici gdje se nađemo, zajedno sviramo, jedemo i pijemo. To su sve ljudi s radionica. Sviramo *dabu*, improviziramo, radimo fuziju svega i svačega. To su ljudi koji sami istražuju, proširujemo znanje na račun vlastitih interesa. Uvijek nešto malo proširimo ili izmijenimo, izmislimo svoj *breake* ili solo. To zna biti ludnica kako oni odsviraju. Dođe ekipa sa Commijeve radionice, Nenadove, Borisove i članovi iz *Cassie*. Svi na jednom mjestu!

HP: Vidimo se idući tjedan i hvala na izdvojenom vremenu!

MK: Nema frke, vidimo se!

PRILOG BROJ 18: RAZGOVOR S VANESSOM POŽEŽANAC (Zagreb, 31. kolovoza 2020.)

HP: Koja je tvoja priča? Kako si upoznala *djembe*?

VP: *Studio smijeha* je nešto organizirao, nije sad ni bitno, nešto humanitarno i bila je u sklopu toga *djembe* radionica i radionica fotografiranja. Ja volim istraživati i vidjeti nove stvari. Tu radionicu je držao jedan Afrikanac, zaboravila sam kako se zove jer je bilo ful davno s tim da je ta radionica bila više usmjerena na ljude s posebnim potrebama, s downovim sindromom i slično. On je s njima radio tj. oni su održali svoj sat i onda je dao nakon toga da ljudi isprobaju, tko želi. Pa reko, ajde. On je nama objasnio razliku između ton, *slap*, bas i doslovno je meni to bila ljubav na prvi udarac. Ja sam udarila tih par tonova ili jedan ritam i nešto se dogodilo. I kako se stvari poklapaju, nastao je jedan cijeli splet događaja gdje je taj Afrikanac tražio prostor gdje će održavati svoje radionice. Nije imao prostor, nešto se zeznuo. U međuvremenu, moj stari, kak je držao klub borilačkih sportova, je taman imao nekakav prostor, nije bio baš najbolji za bubnjanje, gore su bila svjetla i dok si udarao baš se čulo zujanje, ali eto za prvu ruku. To je ispalo taman da on može držati radionicu. Kod njega je bilo to – on odsvira, ti ponavljaš. Ono što čuješ, čuješ. On ti možda kaže ovo je *slap*, ovo je ton. Kod njega je bio baš afrički sistem. Tako to funkcionira s majstorima učiteljima. On svira, ti ponavljaš. Sto puta isto, sto puta isto dok na kraju ne čuješ. Nakon toga je bio jedan afro *party* tamo u Savskoj, onaj latino klub. Nisam imala s kime otići tamo, s ovima iz ekipe moram priznat nisam baš kliknula. On mi je bio okej ko voditelj, super sve, ali ekipica ono…nije mi sjela. Nisam znala šta ću, nisam imala s kime otići, ali kao ma nema veze idem ja solo. Oni su svirali baš sve i *dundunove*. Bila je super svirka i zezancija. Mislim da je čak i Commi bio tamo tada, ali ga ja nisam još poznavala. Tamo sam prvi put čula za Centar za kulturu i film Cesarec, udrugu u kojoj sam i dan danas i dobila sam broj od Krune Kobeščaka. Međutim, radionica je već krenula kad sam ja saznala za to. Trajala je već tri tjedna. Dočekali su me otvorenih ruku i ponudili mi da nadoknadimo da se nalazimo 15 minuta prije same radionice. Tako sam krenula taj četvrti tjedan. Kad sam došla tamo, to ne mogu opisati. Jednostavno

sam kliknula. Dan danas tamo imam prijatelja s kojim se i dalje družim. Isto tako to mi je bio jako loš period u životu i trebala mi je neka nova stvar i kako sam počela svirati osjetila sam da mi pomaže. Nakon tog zimskog i proljetnog ciklusa, to sljedeće ljeto, išla sam na Vis. Skupilo se nas za cijeli auto i odlučili smo ići na Vis na Nenadovu radionicu. Tamo sam po prvi puta upoznala Nenadov način rada. Nemam riječi za to. To je jednostavno osjećaj: "to je to!" Odgovara mi i ekipa, način učenja, *djembe* ko instrument jer kad ga udarim sve zavrzlame i sve šta bude, s čim god ti dođeš, čak i na radionicu, nestane, a na Visu pogotovo zbog prirode i svega…to je sasvim jedna druga razina. Ti s čim god dođeš na radionicu, evo konkretno meni se znalo dogoditi da ne želim ići iako znam da će mi biti bolje nakon, ali grč…ne da mi se. I uvijek se natjeram i nakon toga sve ode. Vratim se doma puno mirnija. Klupko se barem malo raspetlja. Šteta mi je što je jednom tjedno, to je baš malo. Kad se raspodijeli na tri mjeseca, baš fali, a opet s druge strane možda ima smisla jer je na kraju produkcija na kojoj svi sviramo po stupnjevima i to bude fantastično. Nakon toga je pauza u kojoj se ponovno zaželiš svirati i to je isto okej i onda se tome veseliš. Svim druženjima, ekipi, novim stvarima i slično. Baš mi je sjela škola i tu moram priznati da za sad nisam išla nigdje dalje. Imala sam želju jedan ciklus odraditi u Vlaškoj koji drži bivša *Vibrica*. Oni koji su tamo svirali isto drže radionice, bar su prije, ne znam kako je sad s tim. To su vodili Kazo i Marko. Marko svira nekih 12 instrumenata i baš rastura. Zanimalo me kako oni tamo rade i da malo usporedim. Uz to sam još prije radionice kod Krune išla na radionicu jednog Afrikanca kojeg je pozvao Krešo Oreški. On je to organizirao. Isto je bilo. On je svirao, mi smo ponavljali. Nije puno objašnjavao, isto se baziralo na razvijanju sluha. To mi se isto jako svidjelo. Na te radionice dolaze svakakvi ljudi. Od onih *open minded*: priroda, kamperski đir, opušteno. Recimo kod Krune je na jedan ciklus došao direktor Porschea, mislim jedan od. Zašto ga znam? U slobodno vrijeme znam dosta hostesirat jer je dobra lova, nisam taj đir ljudi uopće, ali zašto ne. Radila sam na promociji auta. Tu sam ja spomenula *djembe* i njega je to zanimalo. Svi su dobrodošli. Kod Krune nema veze tko je šta je. Taj direktor je bio taj jedan ciklus…sad, da li mu se svidjelo ili ne, ne znam. Rekao je da mu je bilo super. Ali uglavnom, stvarno dolaze ljudi koji su više liberalni, koji vole prirodu, otvorenog su uma i onda dok neko dođe tko nije u tome, ne znam, ne ulazim u to. Bilo je i djece, njima to bude super.

HP: Koja su ti iskustva sviranja na raznim stupnjevima radionica?

VP: Zadnja dva ciklusa nije bilo dovoljno prijavljenih za Commija. To je sad isto pitanje…da li je to naš mentalitet, to ne znam. Bila sam kod njega već ne znam koliko, ali više puta i više tih ciklusa. Bila sam i kod Nenada i kod Commija. Drugačiji su, ali kod Commija mi je ekipa draga, baš smo se skompali jer nas je manje i on ima potpuno drugačiji pristup. Većina ljudi broji jer su išli ne znam u glazbene škole dok ja recimo nikad nisam išla u glazbenu školu. Prvo sam krenula kod Krune pa je bio Nenad pa sam onda krenula kod Commija. Išla sam dva puta kod Krune na prvi stupanj pa sam išla kod Nenada na drugi, onda sam išla drugi stupanj kod Krune, onda sam krenula treći kod Commija koji sam ponovila par puta. Nakon toga je Nenad opet imao svoju radionicu gdje sam se opet vratila na

drugi stupanj, ali to uopće nema veze koji je stupanj i oni sami kažu da nije nikad isto. Nikad ne sviraš isti ritam. Okej, možda će se neki ritam ponoviti za prvi i drugi stupanj, ali opet je drugačije. Drugačija je vibra ekipe, drugačije je sve. Imali smo i radionice na Visu što me dodatno otvorilo. Jao…to mi je bilo vau. Nenad je to vodio tri puta, a Commi četvrti put. Išla sam dva puta kod Nenada i kod Commija zadnju. Ista priča – svaki puta je drugačije. Kad sam prvi puta otišla dogovarala sam se s ljudima s radionice i nisam bila sigurna, ali sam ipak odlučila otići. Prva radionica, baš prva *prva* bila je u Visu i trajala je oko pet ili 6 dana, to je maksimalno. Priroda, druženje i radionice dva puta dnevno. Jednom dnevno smo imali odvojene radionice po stupnjevima, a popodne smo svirali svi zajedno. Popodne smo se fokusirali na razvijanje ritma i to su bile razne igre uključene u to. Svi smo skupa i onda igraš razne igre. Te igre su imale pedagošku funkciju i nisu imale veze s tradicijom. Ja nikad nisam išla na *solfeggio*, tak da je meni ovo bio skroz drugi svijet. Ljudi broje, a meni to nije bilo jasno, koja je prva koja druga. Meni upravo iz tog razloga više odgovara Commi koji ti samo kaže: "sviraj šta čuješ!" Commijev način podučavanja mi paše jer razvija sluh i sve se bazira na slušanju. Teže mi je kod njega kad dođu neki kompliciraniji ritmovi i onda mi to zna biti previše. Ti to znaš razumno, ali ruka ne ide i onda se pitam šta se tu dogodilo. Točno vidiš što radi i onda kreneš i ne ide. To mi zna nedostajati. Nedostaje mi kad Commi zada ritam koji misliš da nikada nećeš savladati. Onda se javljaju frustracije, ali na kraju znam da ide i onda vježbaš polufrustriran i na kraju….odjednom samo ide to što je on rekao. Poanata je da se opustiš. On je rekao: „opusti se ne misli." I to je to. Kad ne misliš ide samo od sebe. To je bio takav *mind blow* na početku. Nenad i Kruno dosta slično rade pa je Commi od njih pokupio taj način podučavanja. Nenad je još specifičniji, on mi po osobnosti najviše paše jer je on laganica. Kruno mi je super, ali je on malo nabrijaniji. Nekome to super odgovara. Recimo mojem prijatelju je to najbolje, kao: „daj mi da se nabrijem". Meni je to nekad super, pogotovo na produkcijama, ali kad je na radionicama onda mi Nenad najviše odgovara. Čula sam od prijateljice koja je bila na Krešinoj radionici da oni tamo rade zapise. Imaju notaciju tj. zapisuju to što sviraju i imaju nekakve nazive za to. On tako uči sve svoje polaznike radionica i svi si zapisuju ritmove. S jedne strane to je fora jer imaš zapis kojeg si možeš pogledati i uvijek ti je tu negdje. Mi recimo imamo snimke. Meni je draže gledati kako idu ruke i čut to opet nego se prisjećati preko zapisa. To ne bi znala, valjda dok me ne uvede u taj sustav kako to ide. Velim, kod njih je baš specifično. Ta prijateljica kad je došla tu kod nas opet joj je to bio šok, kao: "vou, tu sad nema ništa!" Rekla je da joj je kod Kreše bilo okej, ali da joj je ovdje puno bolje. To što sam čula za Krešu mi nije otvorilo želju da idem. Ja to gledam više po nekakvom zakonu privlačnosti. Ako mi se ne sviđa način rada i osobnost, neće mi se sviđati ni ekipa. Tako da Nenad, Kruno i Commi su baš posebna priča. Apropo toga, kako sam trebala preseliti u Osijek radi studija na dvije godine, nekim spletom okolnosti su tamo isto organizirali radionicu *djembea*. Što je meni bilo: „ajme, to! Idem odma!". Otišla sam na prvu, koja je bila baš radionica. Bila sam jako uzbuđena. Međutim, došla sam tamo i razočarala se. Taj voditelj je bio, ajmo reć, ne nužno zatvoreniji, ali u smislu samo da obavi posao. Na kraju sam shvatila da je to nekakva udruga. Oni ti se zovu *Duhos* [Duhovnost osječkih

studenata], ali su oni više nekakav kršćanski đir, a uz to vode *djembe* radionice. Meni to nije bilo bitno, ja nisam vjernica, ali nema veze ja idem svirati zbog sebe. Idem se ponovno povezati s *djembeom*. Na toj radionici meni nešto nije štimalo. Jedan od voditelja je imao stav: „ja znam bolje od svih vas“. Umjesto da te nauči bio je više kao…*ja*. On svira i svi ga gledaju…okej, ali po meni to tako ne bi smjelo izgledati. Nisi pravi učitelj. Meni osobno taj stav ne vodi prema putu učenja. Ako si ti konstantno *iznad* nekoga kako ga možeš naučiti? Uz to ti daje osjećaj manje vrijednosti i ne osjećaš se dobro i onda automatski, ma koliko god ja voljela *djembe*, neću se moći prepustiti i naučiti. Nakon svega otišla sam do voditelja i predstavim se i izrazim želju da bi voljela svirati. Samo da istaknem kod Krune sam došla tri tjedna nakon i nije bilo nikakvih problema, ovdje sam došla na sam početak, rekla sam da imam neko predznanje i on kao: “aha, a da, da, dobro si ti to svirala, ali mi smo već krenuli i ne znam kak bi onda mi to.” Ja sam rekla hvala lijepa, ništa to. Vidiš koja razlika? Jedno vrijeme sam mislila preći ću preko toga, ali sam zaključila da si neću to raditi. Ne želim si zgaditi instrument. Očito tamo prava srž *djembea* i srž tog svega kaj dolazi s tim ritmom i tradicijom nema veze jedno s drugim, nego je eto…samo neki medij. Na žalost sam ja to odmah povezala s tim religijskim i vjerskim jer kroz *djembe* promoviraju, što već, ne znam. To mi je bilo zanimljivo iskustvo. Možda je to bila “navlakuša“. Da uđeš u zajednicu i da onda kroz *djembe* pjevate duhovne pjesme. S tim da čak, sad mi je sinulo, neko mi je rekao ili mi je pustio video, frendica iz Osijeka, gdje oni sviraju *djembe* upravo na taj način. Oni sviraju *djembe* i pjevaju kršćanske pjesme. Znam da mi je bilo totalno bizarno. *Djembe* je oličenje liberalizma pa mi je to bio totalni šok. Kad sam se vratila kod Nenada, Krune i Commija i rekla im za njih, njima je reakcija isto bila kao: “jaooo, jaooo, sve nam je jasno.” Tako da…da, do dan danas to je neka moja povijest *djembea*.

HP: Imaš svoj *djembe* bubanj?

VP: Kako nemam bubanj, nemam sad u slobodno vrijeme taj poriv lupati po loncima. Rekao nam je Kruno da bez problema doma možemo uzeti lonac ili zdjelu i lupati, čisto da ostane. Meni to nije to. Znam ja to raditi dok smo vani pa lupkam o nešto, pokušavam se sjetiti ritma, ali to je to. Zapravo ima jedna vrlo fascinantna stvar koja se dogodi nakon svake radionice na Visu jer smo svaki puta baš ušli u to i prepustili se tome. Dogodi se neka promjena u percepciji glazbe. Drugačije čuješ. Drugačije čuješ svijet oko sebe. Drugačije čuješ sve. Konkretno, nakon te prve radionice na Visu, nakon tih pet, šest dana, frend i ja smo se u jednom trenu našli u jednoj kuhinji i bezveze smo išli prat suđe ili čistiti, nebitno, i samo nam je ritam dolazio! I onda smo kroz čaše, šalice, krpe i ormare ulovili neki svoj ritam i kao čistimo peremo, ali isprobavamo zvučnost prostora oko sebe. To mi je bio jako pozitivno otvaranje. Otvorile su se neke nove dimenzije. Ovo je toliko ispunjavajuće. Kad pokušavam to ispričat nekome i to prenijet jako je teško ako ne doživiš. Istina, nekad netko jednostavno to ne doživi i ne dođe do te srži, što je okej, ali mislim da je samim pričanjem teško prenijeti to oduševljenje. Znam po svojim prijateljima kad ih zovem na produkcije. Okej je to gledati, ali ne možeš to shvatiti tako dugo dok ne probaš. Ono što mi je super kod Nenada, Krune i Commija je da prihvaćaju i one koji, kako bi

se reklo, nemaju ritma. Oni vole reći da svatko ima ritam, samo ga mora razviti. Ovi koji nemaju toliko razvijeni ritam su isto dolazili i osjeti se razlika, ali opet nije bilo nikad, ali *nikad* tog osjećaja da je ta osoba pod povećalom ili da se ta osoba osjećala neprihvaćenom ili manje vrijednom. Možeš se osjećati ko *ti*. Mislim dođe različiti profil ljudi i nekada ti možda netko može nekad prenijet neki negativan osjećaj, ajmo reći manje vrijednosti. Nekad izleti na kavi, ne mora biti na radionici. Doživjela sam agresivne napade na vlastitu osobnost i onda nekom poput mene tko je više emotivan to bude teško, ali uvijek te netko obrani jer je generalno stvarno sve super. Super mi je to da ima različitih profila ljudi jer mi je genijalno da su svi dobrodošli. Ne naučiš samo o glazbi. Naučiš o životu, razmišljanjima, ma o svemu. Ono što me jedino muči za budućnost je to da nemam namjeru zauvijek ostati u Zagrebu, ali se duboko nadam da će se negdje vani ako odem nać baš ovakva zajednica jer kako ima različitih škola nikad ne znaš. Želja mi je da će se baš nać nešto ovakvo. Kad sam upoznala cijeli đir tih ljudi i svega, meni je to bilo predivno. Znači ima taj *tribe* kako se kaže! To je to.

HP: Jesi bila uključena u još neke druge događaje koji su povezani s urbanim plemenima?

VP: Ne znam jesi li čula za to, to je bilo do sad nedavno. Organizirali su ispod Hendrixovog mosta druženja. Ne znam što će sada s time biti jer zadnja dva puta su susjedi zvali policiju. To su bila organizirana druženja uz svakakve radionice od svile, crtanja i slčno. *Djembe* radionice konkretno nije bilo, ali je bilo *jamanje* nakon. Tu su bili *dundunovi*, *djembe*, razni instrumenti. To je organizirao dečko koji je jednom išao na radionicu kod, mislim, Krune. *Pleme mystica* se zove, tako nešto. *Mystic Tribe* je nešto drugo, nije to isto. To nije udruga ili nešto slično, već taj dečko to samo organizira na temelju donacija, tipa za drvo jer se pali krijes. Svi se okupljaju oko krijesa, svira se, pleše, druži. Zadnji puta su pored toga organizirali *silent party*. Svaki put se mijenja. *Djembe* svira tko dođe. Ljudi se skupe iz svih tih škola i donesu svoje instrumente. Commi je bio jednom i Nenad je bio, ali ti većinom bude ekipa iz *Cassie* pa ti onda oni povedu ostale. Isto je baš posebno. Znam da je *Mystic Tribe* trebao imati ovaj vikend neke radionice negdje u prirodi izvan Zagreba. To je jedna zasebna priča, ali ček! Znam da ima nešto i na Sljemenu. Zove se Šestine land [projekt vode Dana Krhlanko, Valent Samardžija i Ervin Omerović]. Funkcionira na temelju donacija, a najmanja donacija je uglavnom 100kn. To bude petkom većinom, samo na jedan dan. Dolaziš tamo, kuhanje je kolektivno, navečer se pali krijes, pleše se i svira. Većinom ljudi donose *djembe* bubanj gore. Nisam bila, ali sam čula. To je u privatnoj organizaciji. Netko tko živi gore jednostavno ustupa svoj prostor.

HP: Sad kad sve to sažmeš, što možeš reći, na koji ti je način *djebme* promijenio pogled na svijet oko sebe?

VP: Kao što sam spomenula, baš sam bila u jako lošem periodu života i imala sam probleme sa samopouzdanjem i svim osobnim stvarima. Bila sam na dnu. Mogu reć da je *djembe* jednim djelom zaslužan za to što sam izašla iz toga. Stvar je i u tom krugu ljudi u kojem sam upoznala svoj *tribe*, iako

mi se i tada bilo teško opustiti s ljudima jer mi je samopouzdanje bilo na nuli. Pomalo kroz radionice, kroz sviranje, kroz čišćenja. Ja to zovem čišćenje jer u kakvom god bi stanju došla *djembe* bi to očistio i u najlošijim trenutcima i kad mi se nije dalo. Stvar je u tome kad sviram da jednostavno zaboravim to sve. Nije čak nužno da zaboraviš nego sad si tu i fokusiraš se na to. Prisutan si u momentu. To je najveća stvar koju sam naučila. *Be present*. Sad si tu i sve će se nekako riješiti. Kroz sviranje mi se promijenio *mind set*. Kako sam filtrirala stvari kroz sviranje shvatila sam da će se tako i ostale stvari u mojem životu profiltrirati pa i u najgorem dnu dna. Uvijek postoji to nešto što će okrenuti na pozitivu. Ta druženja, ti odlasci tamo, to sviranje…dobiješ priliku da budeš svoj. Niko te neće gledati drugačije ili imati nekakve loše stavove prema tebi. Znala sam dolazit stvarno loše i nisam tip koji može glumiti, pokušavam ne skrivati emocije i pokušavam biti otvorena i ako nije dobro ne mogu ti se nasmijati jer ne mogu. Ako mi se plače vrlo vjerojatno ću se rasplakati jer neka moja osobna priča je da su me učili da ne pokazujem emocije jer se to kao ne radi. To je trajalo jako dugo kroz moje odrastanje. Možda je upravo tu *djembe* imao veliku ulogu. Dolazile su mi razne emocije. Konkretno, najviše na tim radionicama na Visu, kad smo bili baš u Visu. Iduće godine su bile u Komiži i treću godinu smo ti išli na Svetac. Divljina totalna i tu me dodatno cijeli taj način učenja *djembea* otvorio. Pogotovo *jamanja* usred noći u šumi gdje doslovno sve što je u tebi izlazi van. Nenad vodi relativno, ali on ti da samo neki taj glavni ritam i tu si. Mi u mraku, nas par, ne znam koliko nas je bilo, možda desetak, petnaestak sveukupno. Cijela ta divljina, priroda…ogoli te do kraja. Tehnologija nikakva, imaš samo možda za poruku i to je to. Ništa. Čak i kaj se tiče sanitarnih čvorova, sve je simplificirano. To je privatni otok. Žena je organizirala taj kazališni kamp i uz taj kamp su bile radionice. Oni tamo žive i samo rodbina može doći tamo. Ne možeš ti sad tamo tek tako doći. Paze na prirodu tj. ostavljaju otok onakav kakav je. Ja sam se osobno susrela sa takvim nekakvim emocijama i jačinom emocija koje je bilo izvan opisa riječi. Nekad mi je bilo i *too much* jer se ne znam nositi sa time. Konkretno, zadnja večer je bila toliko lijepa da ne možeš vjerovati kako je dobro. Ja bi iskočila najradije iz sebe pa sve do nekakvog dna. Sve je bilo. Sve. Tu se dogodi da se ne pereš par dana, da svi peremo suđe u istome i onda s vremenom pustiš te stvari. I onda sam se zapitala: „pa možda mi ne treba to sve što imam?“. To mi je pomoglo shvatiti da težim tome da ne budem materijalista. Da mi ne treba puno da bi ja bila sretna da bi bila zadovoljna. Da mi ne treba nakrcat stan stvarima zbog kojih ću se ja kao osjećati bolje. Sad sam u periodu da se rješavam viška stvari, zadnje dvije, tri godine sigurno. Rješavanje stvari, rješavanje povijesti…a *djembe* mi je tu dodatno pomogao. Velim, kroz njega mi se promijenio *mind set*. Promijenio mi je pogled na svijet i na ljude i na kraju krajeva shvaćanje same sebe. Što je na kraju *djembe*? Koža i komad drveta.

HP: Hvala ti na puno na svemu i iskrenom razgovoru! Vidimo se na budućim radionicama.

VP: Hvala tebi, predivno je bilo sve ovo izgovoriti na glas. Vidimo se!

PRILOG BROJ 19: RAZGOVOR S BOJANOM TOŠIĆEM (Virtualni intervju, 16. listopada 2020.)

HP: Kako ti je bilo učit kod Borisa Prljevića?

BT: Boris ima taj početni tečaj pa onda nakon tog početnog tečaja ima taj stalni program probitečaja, kak bi to nazvali, nije određeno, nema početak i kraj nego se kontinuirano događaju te probe i Boris je dosta dobar pedagog i kod njega je naglasak na slušanju melodije i ritma i na taj način se kod njega uči. Tempo rada, kolko brzo se radi kod njega, je dosta prilagođen toj grupi ljudi koja je raznolika, od nekih hobi svirača kojima je to ono malo opuštanje poslje posla, do nekih ljudi koji se bave glazbom i tak…raznolika je ekipa uglavnom. Kod Borisa budu i nastupi. Znali smo nastupat, imali smo nekad i samostalne nastupe, a nekad smo sudjelovali na raznim *eventima*, mislim da su dani Zapruđa, ak sam se to dobro uopće sjetio. Krešo periodično napravi tromjesečni tečaj koji je fiksnog trajanja, po tri mjeseca i uvijek su podijeljeni u početnu i naprednu grupu. Na početnoj se rade osnove i tehnike i općenito ljudi koji se prvi put susreću s tim, a napredna za one koji već znaju i prije su svirali *djembe*. Kod Kreše je dosta ravnomjeran miks teorije, ritma i notacije, takta, mjera, pulsa i tak dalje, znači nekog teoretskog djela i prakse koja se sastoji od usavršavanja tehnike sviranja i samog prosviravanja tih fraza, razvijanja nekog osjećaja za stabilni tempo, slušanje ostalih ljudi, odnosno *groove*. Dakle, više se samo koncentrira na sviranje u grupi. Krešo je dosta profesionalan i mislim da je prvi koji je doveo *djembe* u Hrvatsku i dosta dobro uči te afričke ritmove s tim da se možda ne koncentrira previše na pedagogiju jer nema baš neku suptilnu komunikaciju prema ekipi koja možda malo sporije hvata. Nenad…mislim da je on najpopularniji od svih. Dosta ljudi ili idu kod njega ili uopće nejdu na tečajeve, baš ekskluzivno žele ić kod njega. Najkarizmatičniji je i jako je opušten i simpatičan, super je pedagog, probe su jako opuštene, a ipak se napravi dosta na tim probama. Ima jako dobru atmosferu na probama, čini mi se. Išao sam samo na *frame drum*, nisam išao na Afriku kod njega. Mislim da on isto ima fiksne tečajeve, da traju po tri mjeseca i mislim da su svi ili većina iz *Vibrice*, odnosno sad i *Cassie*, da su kod njega učili svirat afričke ritmove i zadnjih je par godina držao i *frame* tečaj. Commija ne znam, nisam nikada išao kod njega na tečaj. On vjerojatno svira od kad zna za sebe i odličan je svirač, ali metoda mu je takva da isključivo na sluh podučava, znači on svira i ostali moraju skužit kako on svira, ostali hvataju praktički njegove dionice. E, sad ne znam koliko je to dobro tu kod nas, kolko to dobro prolazi zato kaj ekipa nije rođena u okruženju tih afričkih ritmova i možda im više paše "pedagoškiji" način rada.

HP: Što je koncept pulsa koji podučava Krešo i kako ti je taj koncept pomogao u učenju sviranja *djembea*?

BT: Puls je kontinuirano zamišljanje i izvođenje nekakvih ravnomjernih vremenskih intervala, nemoj to molim te definirat kao definiciju, ne znam kako da to bolje objasnim, uglavnom kod sviranja *djembea* to se koristi tak da se naizmjenično lijevom i desnom rukom sviraju tkz. *ghost* note, dakle

samo se lagano dotakne bubanj bez da se stvarno udari sa rukom po bubnju i to u smislu tog vođenja nekakvog osjećaja za vrijeme. Šesnaestinke su tu u pitanju, ali ono, uglavnom ravnomjerni sitni vremenski intervali i onda se na to, na neki način preko tog pulsa, ovisno o toj frazi koja se mora odsvirat, može izvest udarac kao kroz puls, ne znam kak da to bolje objasnim. Cijelo vrijeme se dodiruje bubanj skroz tiho i onda u onom trenu kad treba udarit onda se stvarno odradi udarac umjesto te *ghost* note, a kroz te, ajmo reć pauze, se nastavlja puls, cijelo vrijeme se svira. Nakon nekog vremena taj puls postane podsvjesna radnja i čak ga se nužno ne mora izvodit nego čuješ ga jednostavno mentalno u glavi isto kao što čuješ tempo neke pjesme bez da ga moraš nužno nogom lupati. On se cijelo vrijeme događa za vrijeme sviranja bez da ga moraš fizički manifestirat. Al' da bi se došlo do toga da to postane podsvjesno ili automatsko treba ga prvo vježbati i izvoditi na taj način kao *ghost* note onda se on postepeno premješta u automatiku neku. Ne bi rekao da mi je Krešo najbolji nego da mi ima najbolji pristup tom učenju tehnike i teorije, dok ostali učitelji imaju neke svoje prednosti tak da ne znam ni sam sad koji je najbolji…najbolje je ić kod svih pomalo i pokupit od svakog nešto što ti je dobro kod njega.

HP: Kako samog sebe glazbeno doživljavaš?

BT: Ja sebe doživljavam kao nekog koji se neprofesionalno bavi muzikom, ali ipak mi je to nešto više od hobija. Neki konačni cilj mi je kompozicija svojeg materijala nekakvog i to osobno kreativno doživljavanje kroz mjuzu. Ideja je da do tog cilja dođem kroz istraživanje raznih žanrova, muzike, kroz svjetske tradicijske folklore, Afriku, Balkan...kaj god, sve, malo *jazz*, *rock* i moderni žanrovi mjuze npr. elektronska muzika, to isto ima svoje. Tak da mi je glazba općenito zanimljiva jer spaja sistematiziranost, sistematičnost i spontanost odnosno organizaciju i kreativu, racionalno i iracionalno. To je na taj način istovremeni spoj racionalnih i iracionalnih ljudskih načina izražavanja. Mislim da kad se te dvije dimenzije sretnu, da to onda donosi taj neki osjećaj mistike i nadnaravnog koji imamo dok slušamo nešto što nam jako dobro zvuči, dok slušamo muziku koja nam je super. Mislim, ako fali neki od ta dva elementa onda nema balansa. Treba biti dobar balans između tih alata, ajmo reć.

HP: Kako izgledaju vaša druženja van radionica?

BT: Kaj se tiče druženja kod Matije to je odlična stvar. Jednom mjesečno dođe hrpa zanimljivih ljudi iz različitih svjetova i života. Skupimo se tamo i imamo *jam session*, druženja. Matija to organizira u svojoj viksi, a osim toga nas par ima kod njega i *casual* probe na kojima radimo baš tradicijske afričke ritmove i to po PS-u, bez nekog velikog odstupanja, eventualno što se tiče aranžmana, ali koristimo tradicionalne melodije i instrumente koje smo naučili ili kod Borisa ili kod Nenada ili smo ih našli na Internetu. Što se tiče *Cassie*, tamo se afrički ritmovi sviraju na malo višem nivou jer ta ekipa svira već 7-8 godina i oni imaju široki spektar znanja tih ritmova. Znaju puno kompleksnije ritmove i osim *djembea* i *dundunova* koristimo i melodične neke instrumente tipa balafon, afrički ksilofon, ubacujemo i pjevanje, znamo afričke pjesme pa onda i vokalno to popratimo. U zadnje vrijeme smo

počeli koristiti neke instrumente koji nisu toliko vezani za Afriku npr. bas gitaru, tamburu, električnu gitaru pa smo onda i u aranžmanima i kompoziciji počeli dodavat neke svoje izmišljene melodije tak da to više nije skroz tradicionalna Afrika nego imamo već par ritmova koji idu na neki način prema nekom *fusionu* sa instrumentima sa raznih strana zemaljske kugle, osim ak' je zemlja ravna, onda s raznih strana zemaljske ploče (smijeh).

HP: Što ti je sve *djembe* osvijestio?

BT: *Djembe* bubanj…dobro ja više volim reći afrički ritmovi jer to onda obuhvaća i ostale instrumente, ne samo *djembe*, jer su *dundunovi* isto dosta ključni u tom cijelom afričkom ritmu. Što mi je to osvijestilo? Ti ritmovi su mi osvijestili na koliko sve načina može sam ritam, neovisno o melodiji i harmoniji, biti zapravo transformativan i do koje mjere može utjecat na neki cjelokupni doživljaj muzike, ali generalno i na stanje svijesti u trenutku sviranja ili slušanja, ali i na način razmišljanja izvan konteksta muzike, generalno u životu. Ritam meni simbolizira na neki način život i mogu ga povezat simbolički sa svim ritmovima, ne samo muzičkim, tipa ritam unutar dana, ili ritam mjeseci, godina. Ritam mi može osvijestit prolaženje vremena, svjesnost prolaska vremena i povezanost događaja u vremenu. Recimo u nekim periodima kad sam na sve strane i kad niš ne stignem onda imam osjećaj da je tempo prebrz, dakle jednostavno treba smanjit tempo! Ili unutar nekog tempa ima previše udaraca, previše događaja, zasićen je na neki način taj ritam, a s druge strane u situacijama u kojima se ništa ne događa, makar dobro to nemam baš tak često, ali recimo generalno gledano ak' je nekom monotonija, ako imamo neki monotoni period ili nikak da se pokrenemo ako bismo htjeli nešto radit, ali ne možemo startat, ne možemo počet. Ono, ne znam, ako se događa neka letargija onda se to može shvatit kao da je ritam prespor ili prerijedak, da je potreba za malo više *groova*, pokreta. Tak da se na taj način može to gledat. To mi je osvijestilo bavljenje sa ritmom u zadnjih nekoliko godina i lako se preslika na neku širu razinu i općenito na život, ne samo na muziku. Ritam simbolizira vrijeme, prolaznost vremena, tempo, događaje, sinkronizaciju ili sinkronicitet generalno u životnim okolnostima dok recimo melodija i harmonija, to me više podsjeća ili simbolizira ljudski karakter ili šire gledano na karakter života. Ozbiljnost/neozbiljnost, smisao za humor, emocije i tako dalje. Uvijek glazba leži negdje između…između strukture i mističnoga. To je ono što ju čini privlačnom kao magnet…duhovnosti i neopipljivog i tjelesnog i oblika. Ne možeš imati jedno ako nemaš drugo i obratno. Zato postoje razne "škole": Bojan – oslanjanje na sluh; Krešo – tehnika, teorija; Nenad – osjećaj i sluh; Commi – afrički način učenja. Kombinacijom različitih "škola" i pristupa može se ostvariti potpuna slika, ovisi što kome odgovara. Kod Kreše je najvažnija tehnika i ne mazi nikoga, pristupa direktno, traži od polaznika da vježbaju da savladaju materijal kroz koncept pulsa – šesnaestinski puls. Nenad ne traži da se savlada sve, ako netko ne može ne mora, diskretno postavlja izazovne zadatke za svakog posebno, onima kojima ide daje teže zadatke, kojima ne, lakše.

PRILOG BROJ 20: RAZGOVOR S BORISEM PRLJEVIĆEM (Virtualni intervju, 11. studenoga 2020.)

HP: Koja je tvoja osobna priča, kako si došao do *djembea*?

BP: Počeo sam se bavit glazbom tako što sam učio flautu u nižoj školi, kasnije u srednjoj i diplomirao sam tu flautu na Akademiji. Počeo sam s devet godina, bio sam radoznao i zapravo htio svirat saksofon koji je svirao i moj pokojni otac. U to vrijeme rekli su mi da sam premlad za to i onda su mi rekli: "Ajde, daj flautu pa ćeš kasnije preć!", pa je ostalo tako.

HP: Jesu li neki tradicijski instrumenti bili u igri pri odabiru instrumenata?

BP: Ne, ne. Do prije… Kad sam prvi put? Do prije 2008. godine ne uopće. Niti me to sad nešto specijalno privlačilo, nit' sam bio u nekoj prilici. Ja dolazim iz puno, puno, puno, puno siromašnijeg kraja, pogotovo što se tiče tradicijskih glazbala, gotovo da ne postoje uopće. Pa sam u to vrijeme, 2008. godine došao tu i jednom vidio da netko svira *djembe*, negdje su imali *jam session*.

HP: A ostali iz tvog kraja?

BP: Pa ostali da, ali to je tradicijski žanr, guslanje i to je to. Ali nije to sad nešto interesantno da bi sad neki mladi ljudi svirali. Tako da, mene nije to nešto zanimalo, dok nisam došao tu. Tu sam sa *djembeom* počeo prvi put. Bio sam na tečaju kod Kreše Oreška i kod Nenada Kovačića. Dakle išao sam probat, htio sam se upoznat kompletno s tom scenom. Vidjet što od koga mogu pokupit, i vidjet o čemu se uopće radi, jel to nešto zanimljivo ili nije. Zapravo je to potreba. Ja sam radio pri jednom otvorenom učilištu. U Zagreb sam došao jer sam studirao *shiatsu*. Dakle prestao sam se glazbom bavit potpuno i nisam namjeravao uopće ikad se više bavit glazbom, a onda mi se javila potreba da vodim nekakve radionice, programe neke, pa sam otišao na tih par nekih radionica da vidim da li to ima smisla, da li ja to mogu ili ne. Probao sam, i tako radionica po radionica i onda je to ispalo ok, malo po malo sam rastao zapravo u nekakvo, da kažem profesionalno bavljenje tim u smislu poduke i nekih desetak godina sam radio samo to. Drugim se ničim nisam bavio, od toga sam živio.

HP: Od *shiatsua* nisi zarađivao profesionalno?

BP: Ne, samo od *djembea*. Tim sam se isto bavio ali ne tako dugo. To me zanimalo i to je nekakva alternativa općenito u smislu zdravlja i duhovnosti i nekakve samospoznaje, ali onda je razdoblje *shiatsua* nudilo puno više. Tu je bila i ta škola *shiatsu* koja je u to vrijeme bila jako dobra, i ja sam to upisao i nakon nekog vremena sam se doselio i onda radi toga velim da je *djembe* kao jedan dio tog alternativnog svijeta.

HP: Kada si išao na prvu radionicu?

BP: Prva radionica je bila kod Nenada Kovačića. Taj tečaj koji sam ja pohađao, to je bio tečaj za početnike i to je namijenjeno svima, onima koji imaju i koji nemaju nikakvog predznanja glazbenog. Tako da ne mogu govoriti o izazovnosti u bilo kom smislu jer je sve to bilo jako simplificirano, jako pojednostavljeno. A mene je zanimalo naučit neke tehničke stvari, dakle tehniku sviranja tog instrumenta, zato da bih onda ja dalje mogao s tim radit ono što ja želim dalje, i iskoristit druga svoja umijeća i znanja da od toga onda napravim neku svoju priču. To je išlo polako, to je bio jedan hobi, zabava. Završio sam s poslom i išao tamo da se malo zezam s prijateljima i to je to. Upoznao sam neke ljude koji su bili dosta dragi. Nenad mi je bio super kao voditelj, on mi se zapravo od svih koje sam sreo najviše dopao kao voditelj *djembea* i ovako općenito kao osoba. Bio je jako pristupačan i nesebičan u dijeljenju onoga što zna. To mi je bio onako jedan lijepi moment.

HP: Misliš li da ti je tvoje prethodno glazbeno znanje pomoglo u učenju?

BP: Pa, da. Prije svega imam iza sebe, ako ništa drugo, nastavu *solfeggia* koja je i namijenjena tome da se glazba puno, puno lakše savlada. Dakle imao sam neke uvježbane rutine da tako kažem, koje su mi pomagale da puno brže savladam stvar nego drugi ljudi. Poznavanje nota i brzina čitanja nota, dakle sve to što se zapiše, sam mogao odmah čitati, ritmičke vježbe koje smo radili na *solfeggiu* su mi bile lake. Dakle čitam i razumijem neke ritmove, dok je netko tko nije imao tu razinu predznanja morao iz početka. Puno stvari koje si ti već izvježbao, on tek treba da vježba. Tako da si u startu u ogromnoj prednosti. To je neusporedivo.

HP: Misliš li da je tvoje zapadnjačko glazbeno obrazovanje, mislim na ono klasično, odmoglo u učenju *djembea*?

BP: Ne, to mi je samo pomoglo. Ja osobno nikad nisam bio taj tip koji tako slijedi na taj način, općenito bavljenje klasičnom glazbom. Dakle i prije nego sam uopće čuo za *djembe*, bavio sam se raznim drugim vrstama glazbe. Svirao sam bio i bas gitaru u jednom bendu. *Rock, jazz*, pop, ne znam svašta je tu bilo. Sve je to mene zanimalo ali nikad nisam bio zainteresiran za samo jednu vrstu glazbe i da onda ovo drugo ne dolazi u obzir, nego me zanimalo apsolutno sve. Samo me *djembe* do tog trenutka nije interesirao na taj način, ali što se tiče neke konkretne vrste glazbe, tradicijska glazba me interesirala, i dok sam svirao flautu svirao sam ju i surađivao sam s umjetnicima koji su se time bavili, tako da mogu reći da mi je samo pomoglo to predznanje. Ne vidim da mi u čemu odmoglo. Ja tako osjećam.

HP: Kako bi usporedio svoj život klasičnog glazbenika s kasnijim, kada si se više bavio *djembeom*?

BP: Imao sam priliku bavit se glazbom upravo na taj neki drugačiji način nego što se klasični glazbenik bavi. Dakle ja, kad sam se bavio glazbom, kad mi je klasična glazba bila osnovno zanimanje, ja sam radio u orkestru, televiziji, u školi predavao. I sad, koliko god ja po nekom osobnom afinitetu nisam *mainstream*, ja se opet moram uklapat u taj *mainstream* ako želim dobit plaću. Dakle

moram raditi ono za što me se sve plaća, ne mogu ja radit onako kako samo ja hoću, moram igrat po nekim pravilima bez obzira na to što ja o tome mislim i kako doživljavam stvari. Tako da mi je bavljenje *djembeom* omogućilo da onda, a pogotovo zato što sam ja to radio sam za sebe, nisam imao nikoga tko mi je bio šef. Dakle radio sam isključivo "svoju školu" i radio sam isključivo kako sam ja mislio i htio, naravno koliko je to bilo moguće. Dakle imao sam tu nekakvu slobodu za istraživanjem, za nekakvom realizacijom određenih aspekata koje ne bih mogao realizirat da nisam to radio na taj način.

HP: Nakon koliko si sati *djembea* počeo voditi radionicu?

BP: Počeo sam podučavat jako brzo, prvu radionicu sam vodio već nakon par sati, ne sjećam se sad točno koliko je sati bilo, ali nije bilo puno. Dva-tri sata i već je došao taj termin kad sam ja trebao vodit radionicu i znao sam ja dovoljno da mogu tu jednu radionicu odradit za ljude koji su početnici i koji se ne bave tim. Namjera radionice nije bila toliko učenje samog sviranja tog instrumenta koliko osposobiti da bilo što možeš odsvirat i da možeš uživati u samom procesu svirke, a ne sad da radiš neke preludije. Za to mi je bilo dovoljno da znam osnovne udarce i da već znam da mogu s tim nešto kombinirat sa grupom ljudi koji o tome ne znaju ništa. A sad, da li ja razumijem…to je sad relativan pojam. Koliko god da razumijem, ne razumijem sve i koliko god se budem bavio tom glazbom, uvijek će ostat nešto što ću morat da otkrijem i da razumijem. Ne mogu reći da je to gotov proces, to je nešto što traje. A za vodit, dakle u desetom sam mjesecu negdje počeo sa školom, učit. U desetom mjesecu 2009., a već na proljeće 2010. sam sam vodio cijeli jedan tečaj od dvanaest termina. Taj neki početni tečaj, dakle par mjeseci.

HP: Što misliš, zašto ljudi upisuju *djembe* radionice?

BP: Pa mislim svi ti ljudi manje-više dolaze iz tog razloga. Netko se zakači na neki milje zapadne Afrike, netko na Indiju, netko "lalalala" , hoću reći da svi ti ljudi koji dolaze kao odrasli već, većina dolazi da svoje neko slobodno vrijeme provedu na neki kreativni način, da nešto rade sa sobom, ali nisu im sad neke ambicije velike. Ne možeš tu ni radit sa nekom velikom ambicijom, nije nemoguće proizvest, to jest jako puno vremena treba da se proizvede nešto ozbiljnije i mora biti jako duga ta lekcija, trebaš dobit neku grupu od koje onda možeš nešto više napravit. A dok dođeš do tog stadija, to već i ti sam osjetiš, ako paralelno i učiš onda i puno napreduješ. Dakle, ja sam imao dovoljno samopouzdanja da počnem podučavat ljude bez obzira što ja u tom trenutku nisam znao dovoljno koliko bih trebao znat da podučavam kad dođem na onaj najviši stupanj. Ali sam imao dovoljno samopouzdanja i znao sam da ću ja brže napredovat nego svi oni koje ja učim i da mene nitko neće stić, i da ću ja prije njih doći do tog stadija. Prije nego što oni dođu do stadija da im treba ta količina znanja, da ću ja nju imat. Tako da eto, tako sam nekako krenuo. Nisam čekao da sad dođem do nekog stupnja pa onda idemo sad na dvojku. Čim sam mogao zadovoljit osnove nekog tko počinje učit, ja sam počeo podučavat. A onda sam ja usput i podučavao i učio. Jesam nastavio, ali ne puno. Više sam

učio sam. Pa *Youtube* je danas užasno bogat izvor. Dakle toliko toga ima na *Youtubeu*, ja sam stvarno i slušao i bio sam jako posvećen, ali još more toga je ostalo da mogu čut. Internet i knjige. Na Internetu sam našao i dvije-tri knjige u kojima su zapisani svi zapadno-afrički ritmovi koji se koriste danas u svijetu. Nisam čuo nigdje izvedbu nijednog ritma kojeg nema makar u jednoj od tih knjiga. Tako da te knjige koje sam našao na Internetu i zvučne i video zapise, to mi je bila neka baza. Onda tu i tamo neka radionica ili tečaj gdje sam dobio neke uvide koje nisam mogao dobiti na ovaj način. Znaš, ja se nikad nisam imao namjeru s tim bavit profesionalno u toj mjeri u kojoj sam se bavio flautom. Nikad se od mene nije zahtijevalo da ja toliko dobro znam svirat *djembe*, da bih ja morao toliko duboko ući u tu materiju. Sve kombiniram.

HP: Na koji si način koncipirao svoje radionice? Uči li se prema zapisima ili prema sluhu?

BP: Radi se preko zapisa, dakle na početnom tečaju polaznici nauče čitat to notno pismo koje je specifično za razinu za *djembe*. Sad, nije to…oni nauče teoretski čitat, a sad vještina, brzina čitanja, to se onda dalje razvija. Mi zapise koristimo, ali ne opet kako je to u glazbenoj školi. Da ja sad zadam da za sljedeći sat naučite ovaj ritam, evo vam note i sad vi vježbajte doma. Nitko to neće napravit. Pristup ljudi koji dolaze na radionice nije toliko ozbiljan da će sjest doma i baš vježbat tako kao što mi vježbamo kad počnemo svirat u glazbenoj. Znaš, u glazbenoj te malo roditelji tjeraju, malo ti je stalo do ocjene, pa nešto, pa natjecanja, pa onda se ne možeš zeznut na taj način da tako kažem. Oni rade onda ponekad poštenije u tom smislu, manje su izmanipulirani nego što djeca budu izmanipulirana, pa onda će i manje vježbat. I onda ja prilagodim to da ih naučim da taj notni zapis bude alat sa kojim oni mogu baratat i koji će meni olakšat da im nekad nešto objasnim. Ali veliki dio ide opet preko sluha i mislim da je dobro to. Sluh je isto opet važan i važno ga je razvijat, ako se držiš samo nota onda sluh pati. Znam da su klinci od moje bivše supruge, jedan je gitaru svirao, a drugi je klavijature učio, oni su pak imali nesreću da je njima taj *Youtube* odmah sve dao što se tiče sluha, jer su imali već servirano na *Youtubeu* i što god je htio da nauči nije trebao koristit sluh. Imao je note, sve gotovo i samo je trebao navježbat. Tako da je sluh ostao zapostavljen u tom smislu. Ono što je meni pomoglo, njima je odmoglo. Da, da…veći dio je po sluhu. Kad učimo, prvo ja njima pokažem pa se po sluhu uči, a onda je tu notni zapis da recimo otkloni neke nedoumice ako netko nije siguran što je čuo, ako ne razumije što je čuo. Onda je tu notni zapis da razumije da li je udarac ili nota dolazi na udarac ili za koji je dio udarca. Ne, nema ime i nema jedan notni zapis. Imaš više raznih notnih zapisa. Nije standardizirano kao u zapadnoj glazbi. Koliko ja vidim, zapadnjački notni zapis je primjer za to. Međutim, ti ljudi koji su to zapisivali tamo u Africi, koji su bijelci, crnci nikad nisu zapisivali. To su bijelci izmislili taj zapis jer su morali u mjesec dana naučit nešto što nisu znali. Naravno da ne može sve popamtit pa je morao onda nešto zapisat. Ali onda su to oni zapisivali nekak indijanski, da kažem. Nekak svojim varijantama. Očito da ti ljudi koji su zapisivali nisu bili baš najbolje dotjerani u smislu zapadne glazbe, pa su nešto kombinirali i izmislili su neko pismo koje je onako dosta nezgrapno, ali služi.

HP: Druže li se ljudi kroz radionice i izvan njih?

BP: Da, da, da. Da upravo je tako, ti ljudi se tamo upoznaju i onda neki postanu ekipe, neki su više bliski među sobom, neki manje, ali uvijek je u tim grupama bila ta neka energija prijateljstva nekakvog i međusobne podrške i druženja je bilo. Mimo tih termina kad smo mi imali bubnjanje, znali su ljudi organizirat sami da se nađu negdje pa se druže i bubnjaju, znali su se i družit i da ne bubnjaju nego samo onako. Eto, to se sa više skupina desilo u više navrata i bilo je jako lijepo za vidjet.

HP: Ideš li ti na *djembe* okupljanja po Zagrebu?

BP: Rijetko, gotovo uopće. Ja ti nisam tip koji se općenito kreće nešto po tim noćnim izlascima, i u kafiće, nisam taj tip, ne volim to. Općenito ne volim ni gužvu, nekako taj svijet *djembea* se veže za taj neki alternativni svijet koji je mene koliko god zanimao i inspirirao i zbog kojeg sam ja došao tu u Zagreb, svih tih sadržaja: joge, *tai-chia* i ne znam ni ja čega. Koliko god me zanima taj sadržaj, toliko mi ta grupa ljudi, ne mogu reći da mi potpuno leži, to društvo, ta grupacija. Tako da se ne vidim u tome uvijek u većoj mjeri. Tu i tamo sam znao otić na neka druženja, ali ne previše. Previše mi je neuzemljenosti, fali mi ono da stojimo na dvije noge, previše mi je filozofije u tim krugovima tako znaš…ne znam kako bih ti rekao sad. Filozofije koja nema utemeljenja u nekoj realnosti nego više nekakav bijeg od stvarnosti. Ta alternativa je dosta pogodan medij za bijeg od stvarnosti i za nesuočavanja sa sobom i svojim problemima i radom na sebi. Pa obično ljudi pod krinkom rada na sebi zapravo izbjegavaju rad na sebi i nalaze utočište upravo u toj alternativi koja bi trebala bit rad na samom sebi. A takvi su uvjeti u tom svijetu da je pogodno za to, a meni to ne paše pa onda ja ta sredstva koristim ali koristim samostalno.

HP: Koji profil ljudi dolazi kod tebe?

BP: Kod mene je baš miješano. Ima alternativnih, ima onih koji nisu alternativni, ima ih koji su u crkvi poprilično redoviti da tako kažem, ima ateista, ima znanstvenika, ne mogu reći da dolazi samo jedan tip ljudi. I drago mi je da je tako i to je bila neka moja želja i namjera. Vjerojatno je to posljedica upravo toga kako ja funkcioniram i kako ja vodim na kraju krajeva te radionice. Ti ljudi koji su baš htjeli ić ekstremno alternativnim putem i bili u tome dosta isključivi, oni su odustajali. Tako da sam ja više preferirao neki srednji put, umjereni put. A onda oni koji nisu za umjereno, onda to njima ne paše.

HP: Smatraš li da je *djembe* duhovan instrument?

BP: Ne nužno. *Djembe* nosi jedan potencijal, ali za mene osobno sve što radiš nosi taj isti potencijal. Ne bi mogao izdvojiti *djembe* u odnosu na bilo koji drugi instrument ili bilo koje zanimanje ili bilo što da radiš u životu da sad *djembe* ima više potencijala za rad na sebi nego da sad recimo sjediš za tokarskim strojem. Apsolutno ne. To ovisi od čovjeka, koja je njegova namjera ili motiv. On radi ono što radi i što želi postići i koliko je spreman ić i istraživat i bit dosljedan u istraživanju. A onda ako je

čovjek spreman, onda *djembe* može biti jako dobar alat, ali i ne mora. Može se bavit *djembeom* sto godina i ne mrdat se apsolutno nigdje.

HP: Podučavaš li i neke druge ritmove na svojim radionicama?

BP: Da, apsolutno. Ja osobno nisam krenuo *djembe* jer sam bio zapaljen za zapadnoafričku kulturu posebno. Mene su uvijek zanimale sve kulture svijeta i u glazbenom smislu i bilo kom drugom smislu. Krenuo sam od zapadnoafričkih ritmova jer je prosto to bio neki, tako su škole bile koncipirane i od toga sam krenuo. Tako su Nenad i Krešo i svi koji su vodili te radionice, vodili su ih temeljem zapadnoafričkih ritmova. Ništa drugo se na tim radionicama ni nije radilo. Pa sam ja onda s tim krenuo ali, kad sam ja počeo radit, što sam dulje radio to sam više uključivao druge ritmove. I latinoameričke, i neparne ritmove, ono što mi zovemo Makedonski ritmovi. U zadnje vrijeme, prije nego što je krenulo ovo s koronom, u zadnje smo vrijeme više radili neparne ritmove i latinoameričke nego zapadnoafričke. Pola sata su bili zapadnoafrički, a pola je bilo ovo drugo.

HP: Kako ljudi reagiraju na druge ritmove?

BP: Dobro. Ništa drugačije. Mislim da teže uče zapadnoafričke. Ja nikad ne podučavam neparne ritmove od početka. U početku krenem od zapadnoafričkih jer su ljudi i zbog toga došli, onda poštivam zašto su došli, a poslije ću zavodit, da tako kažem, u neke druge smjerove. Krećem od onog zbog čega su ljudi došli. A onda kasnije kada malo ovladaju instrumentom, onda počnem uvodit neparne ritmove i oni jesu teži, oni i jesu ljudima ovdje teži da savladaju. Ono što sam primijetio u usporedbi s periodom kad sam živio u Crnoj Gori i u Srbiji jedno vrijeme, malo teže ljudi ovdje savladavaju neparne ritmove nego tamo. Tamo su im valjda prirođeniji, bliži i geografski i druga je kultura tamo. Turci su tamo vladali, a ovdje je austro-ugarska bila. Nije to u genetskom kodu zastupljeno ovdje u tolikoj mjeri kao što je tamo. Čak i profesionalni glazbenici tamošnji lakše se nose sa neparnim ritmovima nego ovdje. Ali nije sad to neka drastična razlika. To u početku bude nezgodno, ali kad se ljudi sa tim sažive onda im bude normalno.

HP: Kako bi opisao svoj glazbeni identitet?

BP: Nemam pojma, igram se. Ne znam što bih rekao o svom glazbenom identitetu. U zadnje vrijeme sam opet počeo recimo flautu, flautom se bavit, što sam mislio da neću nikad. Nedavno sam kupio drugu flautu jer se želim posvetit tome. Nekako sam neki krug odvrtio i sad sam došao u taj stadij da ni to bubnjanje nije u tolikom fokusu koliko mi je bilo prije, sad me ovo malo više drži. Volio bi to spojit sa bubnjanjem, ali malo je situacija nezgodna što se tiče korone. Bubnjanje je stalo u potpunosti, tako da htio, ne htio sad mogu samo flautu svirat.

HP: Imaš li kakvu viziju spajanja različite glazbe i nastupa?

BP: Imam. Imam ja odavno tu viziju ali nikako da uspijem realizirat. Nisam naišao na dovoljni broj ljudi u grupi koji su jednako toliko zainteresirani. Imao sam neke pokušaje sa nekim ljudima i iz Big bend-a HRT-a. Ali nije bilo previše volje za vježbanjem, to bi bilo više ajmo se mi sastati evo sutra je nastup i sutra se nađemo na nastupu. Ja bih ipak volio napraviti nekakav izričaj koji je malo osobniji, ne bi to samo tako gažerski htio radit. Kao što sam ti rekao, ja sam introverta i ne krećem se previše okolo pa onda malo i iz tog razloga mi fali neki font ljudi koji se time bave, ljudi koji imaju slične sklonosti.

HP: Da li si imao priliku učiti od nekog Afrikanca?

BP: Ne, bio sam polaznik na radionici kod Adama Dramea i to je bilo sve. Ali da smo surađivali sada da ja s nekim od njih sviram, ne. Meni je Adama odličan kao svirač, mogu reći jedan od omiljenih *djembe* svirača i jako mi je inspirativan općenito kao glazbenik, ne samo u smislu *djembea*, nego svega, svega što se tiče glazbe. On je jedna vrlo interesantna osobnost, ono što sam ja uspio čut i vidjet iz onoga što sam ja slušao. Jako mi je zanimljiv njegov pristup njegov i bavljenje *djembeom*, sviranje *djembea*. Ta radionica je prilagođena velikoj skupini ljudi gdje ima raznih razina znanja i nije sad to bilo ne znam šta. Mi smo učili dvije ili tri dionice nekog ritma i to smo vrtili sat, sat i po. Zabavlja se gledat ljude nekako, proučavat druge ljude kako se snalaze. Meni je više to bilo zanimljivo na radionici nego što sam ja osobno naučio kao svirač.

HP: Jesi li ikada želio otići u Afriku i tamo učiti iz prve ruke?

BP: Ne, ja osobno nisam zainteresiran za općenito bit *djembe* svirač. Ne zanima me to da budem *djembe* virtuoz ili da imam *djembe* karijeru. Mene zanima *djembe* da mogu prije svega radit, vodit školu, imao sam vrlo pragmatičan razlog – moram od nečeg živjet. U toj mi je životnoj fazi to bilo najprikladnije, da se s tim bavit. Ja nisam počeo vodit školu jer sam imao neke duhovne ambicije ili ne znam što, trebala mi je lova. Ali onda sam i u tom smislu nastojao to nadogradit i unaprijedit. Jer kad nešto radim onda ću to i radit najbolje što mogu. Zanimalo me da učim ljude da sviraju, a ne da ja budem virtuoz. A za to što sam ih htio naučit, dovoljno sam znao. Evo na kraju su i ti ljudi svirali sa Zagrebačkom filharmonijom i izvodili smo kompozicije od *Koda* i japanskih bubnjara nekakvih. Da, polaznici tečaja. Ja sam slušao te kompozicije i zapisivao i onda sam to prilagođavao nekakvom *djembe* sastavu gdje su *djembe* i *dundun* bubnjevi, pa nekakve šuške, pa zvonca, nešto smo improvizirali svašta. I onda smo to izvodili, to je dobro zvučalo. Ljudima se dopalo na nastupima, bez obzira što nisu izvorno rađene za *djembe*. Ti ljudi koji su to svirali, voljeli su to svirat, super. Postoji snimka, ovo što smo sa filharmonijom svirali, postoji jedna stvar koju smo svirali, a zove se *Kazauta*. To možeš naći. Kanal je *Klub dobre vibracije* kako se i škola zove. Kanal na *YouTubeu*, a naziv kompozicije *Kazauta*.