

Srđan Tunić

MUZIKA ZAPADNE AFRIKE



Srđan Tunić

Muzika zapadne Afrike

Četiri instrumenta iz zbirke Muzeja afričke umetnosti

Predgovor Nataša Njegovanović-Ristić

Izdavač:

Muzej afričke umetnosti,
zbirka Vede i dr Zdravka Pečara
Andre Nikolića 14
11000 Beograd

Za izdavača: Marija Aleksić, v.d. direktora

Autor knjige: Srđan Tunić

Autorka predgovora i recenzent: Nataša Njegovanović-Ristić

Redaktura: Emilia Epštajn

2015.

ISBN

978-86-85249-21-1

Fotografija na naslovnoj strani: Detalj kore, instrument iz
Muzeja afričke umetnosti, inv. br. P0430, 2014. Fotografisao:
Srđan Tunić.

Ova knjiga je nastala na osnovu kustoskog (habilitacionog) rada pod nazivom „Muzika Afrike: Perspektiva u interpretaciji tradicionalnih afričkih muzičkih instrumenata i njihovog savremenog značenja na bazi zbirke muzičkih instrumenata Muzeja afričke umetnosti u Beogradu“. Originalni rad je napisan i odbranjen 2012. u okviru kustoskog ispita, pred Komisijom za stručne ispite Narodnog muzeja u Beogradu, u sastavu: dr Tatjana Cvjetićanin, predsednik komisije; prof. dr Saša Brajović, stalni član komisije; prof. dr Nenad Radić; Milorad Živković, sekretar komisije; Zoran Pavlović i Maja Dedović. Mentorka ovog rada je Nataša Njegovanović-Ristić, istoričarka umetnosti i viša kustoskinja. Za ovu priliku, rad je prilagođen i dodata su dva nova poglavlja koja se nisu nalazila u originalnom radu (*Predgovor* i *O radu*).

Bez podrške mnogih profesionalaca, ova izazovna i kompleksna tema ne bi bila obrađena. Pre svega, želim da zahvalim i posvetim ovaj rad mojoj mentorki, Nataši Njegovanović-Ristić koja me je bodrila i usmeravala, profesionalno i prijateljski me podupirala i pomogla da se izborim sa ogromnom količinom informacija. Takođe, zahvaljujem se tadašnjoj direktorki Narcisi Knežević-Šijan, koja me je uvela u polje afrikanistike i kompleksnost muzejske struke.

Moja zahvalnost na saradnji i profesionalnoj podršci upućena je i celom timu kustosa Muzeja afričke umetnosti – posebno koleginicama Emilii Epštajn, Aleksandri Prodanović-Bojović i Mariji Ličini, kao i kolegi Draganu Miškoviću. Veliku pomoć oko pronalaženja i odabira literature i profesionalnih saveta dugujem profesoru Dimitriju Golemoviću sa katedre za etnomuzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, etnomuzikološkinji Ani Kotevskoj, profesorki Senki Kovač sa katedre za antropologiju i etnologiju Filozofskog fakulteta, i etnologima Miroslavu Mitroviću i Saši Srećkoviću iz Etnografskog muzeja u Beogradu.

Srđan Tunić

Sadržaj

PREDGOVOR.....	8
O RADU.....	10
1. UVOD.....	15
1.1 Predistorijat: afrička umetnost između istorije umetnosti i etnologije.....	17
2. ZAPADNO-AFRIČKI MUZIČKI INSTRUMENTI.....	20
2.1 Uloga muzike u afričkim društvima i religijama.....	20
2.2 Zbirka muzičkih instrumenata Muzeja afričke umetnosti.....	22
3. KORA: zapadnoafrička harfa-lauta.....	24
3.1 Etimologija, poreklo i istorijat.....	24
3.2 Materijali i izrada.....	25
3.3 Izvođenje i funkcija: pesnici, muzičari i hodajuće biblioteke – đeli.....	27
3.4 Značenje danas.....	30
3.5 U zbirci.....	31
4. TAMA – bubanj koji govori.....	32
4.1 Etimologija, poreklo i istorijat.....	32
4.2 Materijali i izrada.....	33
4.3 Izvođenje i funkcija: veza jezika i muzike – komunikacijski aspekt bubnjeva.....	34
4.4 Značenje danas.....	37
4.5 U zbirci.....	38
5. BALAFON – zapadnoafrički ksilofon.....	40
5.1 Etimologija, poreklo i istorijat: Soso Bala – prvi instrument.....	40
5.2 Materijali i izrada.....	42
5.3 Izvođenje i funkcija.....	43
5.4 Značenje danas.....	45
5.5 U zbirci.....	47
6. LAMELA – klavir koji se svira palčevima.....	48
6.1 Etimologija, poreklo i istorijat.....	48
6.2 Materijali i izrada.....	49
6.3 Izvođenje i funkcija.....	50
6.4 Značenje danas: muzika kao borba za ljudska prava – Čimurenga.....	52
6.5 U zbirci.....	55
7. ZAKLJUČNA RAZMATRANJA.....	56
7.1 Muzika sveta i interkulturalna edukacija.....	56

7.2 Vanevropska umetnost u muzejima današnjice: napuštanje okvira evrocentrizma.....	58
NAPOMENE.....	62
BIBLIOGRAFIJA.....	67
SPISAK ILUSTRACIJA.....	75
PRILOG: katalog predmeta.....	76
O autoru:.....	77
In English:.....	78

PREDGOVOR

Tema ovog rada – kao kustoske teme, istraživanja i izložbenog plana – pod nazivom „Muzika zapadne Afrike: četiri instrumenta iz zbirke Muzeja afričke umetnosti“, ukazuje da je Srđan Tunić za svoj rad odabrao vrlo kompleksno i isto toliko značajno i bogato muzičko stvaralaštvo afričkog kontinenta južno od Sahare. Upravo zbog višeslojnog sadržaja i značenja muzike, kao i muzičkih instrumenata, njeno proučavanje se može kretati u različitim pravcima koji se vezuju za određene teme, funkcije, namene, forme, materijale i tehnike izrade muzičkih instrumenata, ili, kao što je ovde slučaj, da se holističkim pristupom obuhvate svi njeni najznačajniji aspekti u sveobuhvatnu, inovativnu celinu.

Polazište u proučavanju „Muzike zapadne Afrike“ bazirano je na muzejskoj zbirci muzičkih instrumenata koja sadrži 53 predmeta, heterogenih po svom poreklu, funkciji, nameni, materijalu i izradi. Autor, Srđan Tunić je eksplikaciju svoje teme fokusirao na četiri predmeta koji su odabrani na osnovu njihovog značaja, zastupljenosti u tradicionalnim afričkim društvima, ali i u savremenoj muzičkoj produkciji kako u samoj Africi, tako isto i na internacionalnoj sceni u okviru sve popularnije muzike sveta. Autor je apostrofirao zapadnoafričku harfu-lautu – koru, govorni bubanj – tama, zapadnoafrički ksilofon – balafon i klavir koji se svira palčevima – lamelu, smeštajući ih u njihove prvobitne habituse i prateći njihovu upotrebu od najranijih vremena do danas. Na ovaj način, od trenutka izrade, prati se predmet u zajednici, kao i njegova vremenska i prostorna mobilnost. Na tom putu uočavaju se sve njegove višeznačne funkcije u rasponu od funkcionalnog do estetskog, od ritualnog do svakodnevnog, od statusnog do zaštitnog, što sveukupno oslikava najznačajnije faktore interpolirane u kompletan korpus muzičkih instrumenata najvažnijeg mobilijara afričke muzike. U obimnoj studiji vrlo precizno je data etimologija, poreklo i istorijat instrumenta kao i materijali i načini izrade.

Posebnu pažnju autor je posvetio statusu muzičara koji su u prošlosti imali povlašćen položaj u društvu jer su mnogi od njih uz muziku pevali pesme o važnim istorijskim događajima, slavnim kraljevima i vođama, plemićima i njihovom porodičnom stablu. „Žive memorije Afrike“ ili „hodajuće biblioteke“ kako ih nazivaju, i danas imaju posebno mesto u društvu, ali i na internacionalnoj sceni muzike sveta. Kako ističe autor, kroz muziku sveta oni su dobili veliku šansu da svoje muzičko i kulturno

znanje približe celom svetu, a ujedno i da sačuvaju kulturu kao hroničari društva.

Srđan Tunić u svom radu posebnu pažnju posvećuje savremenoj muzici Afrike i njenom prisustvu na globalnoj muzičkoj sceni. Nove muzičke forme nastale u sinkretičkom spajanju starijih ostvarenja i savremenih trendova koji u fuziji sa zapadnim muzičkim žanrovima daju specifičan, prepoznatljiv afrički zvuk, bazirani su još uvek na starim instrumentima: kori, balafonu, lameli i govornom bubnju.

Ovako koncipiran rad „Muzika zapadne Afrike“, pisan izuzetno jasnim stilom, obogaćen adekvatnim foto-materijalom, baziran na najznačajnijoj literaturi iz te oblasti sa uspešnim prožimanjem antropološkog, muzikološkog i stanovišta istoričara umetnosti, zaokružuje jednu oblast i pokazuje da nebitno od društvenog konteksta koji varira, postoji i jedna konstantna univerzalna potreba za ljudskom kreativnošću.

Nataša Njegovanović-Ristić

O RADU

„Muzika zapadne Afrike: četiri instrumenta iz Muzeja afričke umetnosti“ predstavlja sumiranje istraživanja tokom mog zaposlenja u Muzeju afričke umetnosti (2010-2011), habilitacionog rada (2012), kao i mapiranje jednog mogućeg pravca čitanja i upotrebe muzejske kolekcije tradicionalnih muzičkih instrumenata. Moje iskustvo kao kustosa je bilo mahom vezano za Odeljenje za edukaciju, radeći u okviru raznorodnih aktivnosti i projekata Muzeja, što je konačno i imalo velikog uticaja na ovaj rad. Pre svega, koncept ovog istraživanja u sebi obuhvata različite aktivnosti i pristup temi – bilo da se radi o naučnom delu koje je pred vama, postavci (moguće ili buduće) izložbe, edukativnom programu ili uključivanju van-muzejskih faktora u razmatranje. Ovakav holistički pristup u proučavanju muzike i aspekata koji se nalaze *oko* muzike mi je omogućio, kao kustosu, da sagledam različite načine predstavljanja istraživanja, povezivanjem različitih pristupa i korišćenjem literature iz nekoliko disciplina koje se, svaka iz svoje perspektive, bave muzikom i njenim aspektima poput etnomuzikologije, antropologije, {1} istorije umetnosti, muzeologije i sociologije.

Rad „Muzika zapadne Afrike“ postavljen je na tri konceptualna stuba koji ga definišu. Pre svega, bilo mi je neophodno da uspostavim KONTINUITET sa prethodnim istraživanjima muzičke kolekcije, koje je većinski sprovedla etnomuzikološkinja Andrijana Gojković '80-tih godina XX veka, ujedno i autorka prve i jedine izložbe posvećene isključivo muzičkim instrumentima u Muzeju afričke umetnosti. {2} Metodologiju rada sam formirao u skladu sa mogućnostima i ograničenjima – otud koristim termin *mapiranje situacije*, umesto davanja zaokružene i konačne slike o ovom predmetu istraživanja. Koristio sam putovanja, posete galerijama, muzejima i kolekcijama, world music festivalima, kao i relevantnu literaturu koja je bila dostupna u štampanoj i elektronskoj formi. Nažalost, glavni informanti koji su formirali ovu zbirku – dr Zdravko Pečar i Veda Zagorac kao kolekcionari i osnivači Muzeja, Jelena Arandžević-Lazić kao prva direktorka i etnomuzikološkinja Andrijana Gojković – više nisu bili među živima.

Jedan od najvrednijih izvora informacija je sam Muzej afričke umetnosti koji je trenutno jedini muzej u Srbiji koji na svojoj stalnoj postavci sadrži predmete materijalne kulture Afrike, dok se vanevropske kolekcije drugih muzeja u zemlji većinom nalaze u depoima i nisu dostupne javnosti (Šimon Vuletić 2010: poglavlje *Kratak pregled*

vanevropskih zbirki u muzejima Srbije, 69-77). Ova zbirka Muzeja afričke umetnosti potiče većim delom iz zapadne Afrike i čini deo kolekcije dr Zdravka Pečara i Vede Zagorac, dok je manji deo poklon državnika iz Afrike i drugih kolekcionara. Inicijalni rad na obradi i kategorizaciji zbirke učinile su prva direktorka muzeja, antropološkinja Jelena Arandelović-Lazić i Andrijana Gojković, koja je bila i kustoskinja izložbe *Afrički muzički instrumenti* održane 1987. godine u Muzeju afričke umetnosti (Gojković 1987). Iz navedenih razloga, fokus rada čine predmeti koji dolaze iz zapadne Afrike, prateći fokus zbirke Muzeja, ali i (trenutnu) dostupnost materijala.

Četiri predmeta čine predmet istraživanja, koje sam odabrao na bazi njihovog prisustva u kolekciji Muzeja, značaja, reprezentativnosti, zastupljenosti u tradicionalnim afričkim društvima i u sve popularnijoj *muzici sveta*. To su zapadnoafrička harfa-lauta – *kora*, *bubanj koji govori* – *tama*, zapadnoafrički ksilofon – *balafon*, i *klavir koji se svira palčevima* – *lamela*. {3} Cilj rada je da se aspekti muzike i muzičkih instrumenata kao što su 1) etimologija, poreklo i istorijat, 2) materijali i izrada, 3) izvođenje i funkcija i 4) značenje danas dovedu u vezu sa 5) predmetima iz zbirke Muzeja afričke umetnosti.



Ilustracija 1: Katalog izložbe *Afrički muzički instrumenti* (1987, MAU).

Kao drugi važan faktor u ovom istraživanju prepoznajem KOMUNIKACIJU, kao muzeološki problem *per se*, u procesu prepoznavanja značenja, vrednosti, potencijala baštine i interpretacije predmeta (koji proizvode zvuk interakcijom) kroz medij izložbe, gde kustosi čine ključnu poveznju tačku između predmeta (poruke) i javnosti (primaoca) (Maroević 1993: poglavlje *Komunikacija*, 199-243). Potencijalnu izložbu sagledavam kao produžetak, tačnije kao konceptualnu celinu sa istraživanjem, koja na način karakterističan svom mediju, može da predstavi rezultate ovog istraživanja.

Važno je napomenuti da predmeti ne stoje kao ilustracija narativa, istraživanja i informacija koje se tiču striktno njih samih. U skladu sa koncepcijom istraživanja, postoje dva ukrštanja koja prave odmak od fetišizacije predmeta i usmeravaju na sagledavanje jednog šireg polja. Predmeti su situirani u svoj kontekst, uz uvid u različite prakse korišćenja koje su ilustrovane na bazi studija stručnjaka koji su vršili istraživanja na terenu. Na taj način, predmeti iz Muzeja su dovedeni u vezu sa njihovim parnjacima koji su bili ili jesu još uvek u upotrebi. Zatim, instrumenti se posmatraju i kao pojedinačni predmeti i kao tipovi instrumenata, u cilju oživljavanja šireg kulturnog konteksta kojem pripadaju.

Takođe, moguće je u samu imaginarnu izložbu, pored muzičkih instrumenata, inkorporirati i predmete koji čine deo rituala i prate muziku, pokazujući ceo kulturološki horizont koji muzika prati i iz koga potiče (ovaj segment predstavlja veoma plodno tlo za buduća istraživanja, više u: Kotevska 1997). To bi bile pre svega maske za koje se kaže da su *plesale*, odnosno da su korišćene u praktične svrhe (što predstavlja jedan od osnovnih vrednosnih kriterijuma za odabir među kolekcionarima, Pečar 1977: 16), a ne kao čisto dekorativni predmet. Pored njih, moguće je izložiti i predmete koji poseduju ritualni karakter i nošeni su u sakralnim ceremonijama uz muziku i ples, kao i ostale predmete iz muzičke zbirke gde se javljaju motivi muzičara i muzičkih instrumenata (npr. zbirka tegova za merenje zlatnog praha naroda Akan (Ličina 2011), zbirka tkanina). Važan deo ambijenta može da čini i tematska muzika koja prati izložbu (zvučna pozadina, audio materijal) i *ilustruje* zvuke koji instrumenti sa izložbe proizvode. Potom, to je korišćenje foto i video materijala (dokumentarci, muzički spotovi), aktivnosti poput radionica organizovanih sa profesionalnim muzičarima i kustosima, i javnim vođenjima. Na taj način bi se pružio uvid u zvuk muzičkih instrumenata, kao i njihovu taktilnost, kontekst izvođenja i sviranja, tradicionalnu i savremenu upotrebu, to jest – multimedijalni i multisenzorni doživljaj.

Na kraju, građenjem sopstvenog pristupa, kroz INOVACIJU, cilj mi je bio da pružim drugačiji uvid u sagledavanje kolekcije, bez namere da ponudim revalorizaciju cele zbirke – kroz povezivanje sa savremenim težnjama i strujanjima u obliku tzv. *muzike sveta* (world music), kako u svetu, tako i u Srbiji. I pored problematike koji ovaj izraz za sobom povlači, ograničavajući se na „etničku“ i „vanevropsku“ muziku, kao i naziva koji pretenduje na celokupnu muziku čovečanstva, u ovom radu će biti zadržana najpoznatija i najkorišćenija oznaka – muzika sveta (world music). {4} U skladu sa ovim fokusom, svi predmeti obrađeni u radu imaju nekoliko primera upotrebe u okviru muzike sveta. Važan aspekt na relaciji tradicionalna - muzika sveta čini i savremena interkulturalna muzička edukacija, u okviru poglavlja *Zaključna razmatranja* (7.1).

U tekovinama muzike sveta vidim mogućnost da se jedna kolekcija tradicionalnih muzičkih instrumenata poveže sa poljem koje primarno ne spada u afrikanistiku i muzeologiju, ali koja ima nekoliko pogodnosti. Korišćenje „živih“ resursa, savremenih hibrida, interpretacija i upotrebe tradicionalnih muzičkih instrumenata u okviru muzike sveta može da aktualizuje ove instrumente, davajući im novi značaj. Muzika sveta postaje sve zastupljenija u Srbiji, kroz časopise, izdanja, festivale i nastupe muzičkih grupa, i vidim u tome jednu važnu tačku povezivanja ova dva polja, koja mogu da budu komplementarna, pružajući jedan od uvida i intersekciju sa tradicionalnim afričkim muzičkim instrumentima. {5}



Ilustracija 2: Kemo Sundulai Sisoko (Kemo Soundioulou Cissoko) i Igor Vincetić, dan proslave Durbar-a na Afro festivalu (2009, MAU).

1. UVOD

Muzičko nasleđe afričkog kontinenta predstavlja ogromno polje za istraživanje, ne samo zbog velikog varijeteta muzičkih formi koje u sebe uključuju muzike različitih naroda i zajednica, jezika i kultura, već i zbog same činjenice da je muzika, kao jedan od omiljenih medija afrikanaca, neraskidivo vezana za ples i pesmu (u svetovnom i profanom obličju), i prelazi sve granice stvarajući na taj način svetski prepoznatljivu afričku fuziju. I pored toga što je reč o jednom kontinentu sa 56 država, moguće je – i pored sve raznolikosti – ustanoviti određene obrasce. Muzika prati svakodnevne događaje i sakralne ceremonije, uz pesmu i ples – elementima bez kojih rituali ne bi imali smisla. Proučavanje muzike bez osvrta na njenu primenu u životu, značenje u ritualu, ples praćen muzikom i pesmom, maske koje „igraju“ i sl, nužno znači osiromašiti značenje muzike, te je jedan holistički pristup u razumevanju materijalnog i nemateralnog aspekta muzike neophodan. Takođe, poznavanje odnosa prema afričkim kulturama i umetnostima, kao i njihovo predstavljanje u proteklm vekovima dalje rasvetljava savremene izazove u muzeologiji.

Pri korišćenju generalizacija – afričke *umetnosti* i *kulture* – treba imati u vidu da se pojmovi koriste iz nužde, ali da omogućuju prihvatanje pluraliteta koji će biti razjašnjen u skladu sa svakim predmetom, odnosno kulturom iz koje on potiče. Termin *vanevropski*, primenjen na ne-zapadnjačke kulture (tj, ostatak sveta koji nisu Zapadna Evropa i SAD) ostaje problematičan, jer je isključujući i upućuje na deo sveta koji je (bio i sada je) u poziciji moći nad predstavljanjem i tumačenjem znanja tzv. Trećeg sveta (više o ovoj problematici i terminologiji u Sladojević 2014: poglavlje *Zajednički nazivi za grupu „vanevropskih“ umetničkih praksi*, 57-63). Zadovoljavajući univerzalni termin ne postoji, međutim biće zadržan ovde iz dva razloga – zato što implicira promišljanje *drugosti*, i pored generalizacije ne-zapadnjačkih kultura i umetnosti, kao i uspostavljanje dijalektičke veze između porekla predmeta i njihovog prikazivanja u Muzeju afričke umetnosti koji, uslovno rečeno, mahom prihvata Zapadnjački muzeološki model (više o analizi Muzeja afričke umetnosti kroz kulturne, postkolonijalne, muzejske i afričke studije u Sladojević 2014).

Percepcija celokupne afričke kulture na Zapadu {14} u muzejskoj i umetničkoj artikulaciji od vremena kolonizacije Afrike (posebno od *Trke za Afriku* druge polovine XIX veka), je bila često podložna ideologijama, društvenim i filozofskim utopijama koje su se ticale kako umetnosti, tako i

društva u celini (Todorov 1994: poglavlje *Dobro odmereni humanizam*). Nakon borbe za oslobođenje i nezavisnost mnogih afričkih država posle Drugog svetskog rata, umetničkih pravaca moderne koji su negovali afinitet prema afričkoj umetnosti (primitivizam, kubizam, ekspresionizam, nadrealizam), kao i razvoja postkolonijalnih studija (druga polovina XX veka), artikulacija afričke umetnosti na Zapadu postaje problematizovana. S jedne strane, mnogi Zapadni etnografski muzeji su održavali sliku o afrikancima i vanevropskim narodima koja je bila u skladu sa kolonijalnom ideologijom, dok su drugi – novi – nastajali u želji da na drugačiji način prezentuju nasleđe naroda van Evrope (o ovoj tematici više u *Završnim razmatranjima*). U sklopu preispitivanja sopstvene prošlosti i vladajuće globalne politike koja zagovara multi- i inter-kulturalizam, mnogi muzeji su prepoznali među svojom ciljnom publikom i emigrantske zajednice iz Afrike, Južne Amerike i Azije, među kojima se često nalaze i narodi iz zemalja koji su bili pod kolonijalnom upravom.

Redefinicija pristupa se sagledava i na planu tehnologije prikazivanja. Pošto je reč o muzičkom nasleđu gde instrumenti čine samo jedan deo, pod uticajem novih tehnologija i metodologija postavke sve više uključuju u sebe prateći materijal – audio i video snimke, koncerte i radionice (primer osnivanja *Internacionalnog komiteta za nove audio-vizuelne tehnologije* pri Međunarodnom savetu muzeja ICOM i međunarodnog projekta-internet platforme MIMO – *musical instrument museums online*). {7} Nov izazov takođe čini i tzv. muzika sveta (*world music*) koja tradicionalne prakse redefiniše i stvara nov prostor za reinterpretaciju tradicije, fuziju sa zapadnjačkim pop-muzičkim nasleđem, obraćanjem emigrantskim zajednicama i učešćem u globalnom tržištu. To



Ilustracija 3: Tribina u okviru izložbe *Tranziti* Bartelemija Toga (Barthélémy Togu) (2006, Marko Todorović).

su sve potencijali koje muzeji – kao mesta komunikacije i iskustva – mogu da posetiocima pruže.

U Srbiji to je prilika da se o baštini vanevropskih naroda i zajednica učestalije govori i da ona bude vidljivija u muzejskim (i galerijskim) kolekcijama, možda baš iz tog razloga što za većinu stanovništva afričke kulture predstavljaju nešto daleko, slabo dostupno i nedovoljno razumljivo, čineći ih *egzotičnim*. Stereotipi i egzotizam često su povezani sa turističkim diskursom i popularnom kulturom, koji imaju ograničen fokus ili zamagljuju kompleksnost slike prema jednoj kulturi. Cvetan Todorov navodi da je egzotizam, kao i nacionalizam, u svojoj suštini relativizam, ali na dijametralno suprotan način; u oba slučaja: „ono što se vrednuje nije neki postojani sadržaj, već izvesna zemlja i kultura koje bivaju definisane isključivo u odnosu na posmatrača... (u egzotizmu, *S.T.*) nije toliko reč o vrednovanju drugog koliko o kritici samog sebe, niti o opisu neke stvarnosti koliko o formulisanju ideala.“ {8}

1.1 Predistorijat: afrička umetnost između istorije umetnosti i etnologije

Sagledavanje i predstavljanje afričkih muzičkih instrumenata, kao i ostalih predmeta materijalne kulture iz Afrike, su se menjali u percepciji i klasifikaciji Zapadnog sveta tokom vremena. Najzastupljenija podela u institucijama kulture – od XIX veka, pa čak i danas – je sagledavanje predmeta iz Afrike kao etnološkog predmeta ili kao umetničkog dela. Svaki pristup nudi drugačija čitanja i predstavljanje predmeta, kao i specifično istorijsko nasleđe.

Etnološki predmeti vanevropskih naroda i zajednica sakupljani od vremena *Velikih geografskih otkrića* su činili deo kolonijalnih osvajanja, nasleđe sa kojim se većina muzeja vanevropskih kultura današnjice suočava i kritički odnosi (Belgija: Kraljevski muzej centralne Afrike u Tervurenu, Holandija: Tropski muzej u Amsterdamu i Afrički muzej u Bergen-dalu, Francuska: Muzej Kej Branli u Parizu, Švedska: Etnografski muzej u Stokholmu i Muzej svetskih kultura u Geteborgu, Engleska: Horniman muzej u Londonu, Severna Amerika: Muzej za afričku umetnost u Njujorku i Nacionalni muzej afričke umetnosti – Smitsonian u Vašingtonu, idr). Korpusi naučnika raznih vokacija su često pratili vojna osvajanja i ekspedicije, što je prvi put preduzeo Napoleon u svom pohodu na Egipat (Said 2000: 108-120), što će postati praksa tokom XIX i XX veka. Pored

rada na terenu koji je bio uslovljen spoljašnjom politikom i kulturnim imperijalizmom, što je tema kritike i promišljanja u antropologiji od polovine XX veka, sam pristup sagledavanja antropološkog predmeta ističe nekoliko aspekata. Predstavljeni instrument, obredna maska, skulptura predaka ili nakit, dovodi se u vezu sa: 1) (etničkom) zajednicom, narodom ili nacijom koja ga je proizvela, 2) mestom, regionom ili zemljom odakle dolaze, odnosno gde su izrađeni i korišćeni, 3) materijalom od koga su napravljeni i 4) lokalnim i naučnim nazivom, tipom objekta i kontekstom upotrebe. Etnički i etnološki pristup preovladava i u Muzeju afričke umetnosti.



Ilustracija 4: Koncert Baseku Kujatea i benda Ngoni Ba (Dom omladine Beograda, 2011, Stanislav Milojković); ispred perkusioniste (drugi s desna) se vidi govorni bubanj.

Ime autora – zanatlije ostaje mahom nepoznato u tradicionalnim zapadno-afričkim društvima, s obzirom da autorstvo kao koncept unutar većine tradicionalnih zanata Afrike ne postoji (postoje izuzeci, ali oni su većinom novijeg porekla). Naime, instrumente, kao i ostale predmete materijalne baštine, izrađuju zanatlije koje čine poseban društveni sloj (u zapadnoj Africi poznat pod nazivom *njamakala*, *nyamakalaw*, više u odeljku o kori, potpoglavlje 3.3). Pretpostavka je da se u lokalnoj zajednici zna ko je predmet izradio (zanatlija ili zanatska radionica), ali sam predmet na sebi nema potpisa u vidu imena ili nekih sličnih oznaka. Može se razmotriti individualni doprinos i tehnika rada koji karakterišu određene tradicionalne zanatlije/zanatske radionice, a u izradi svetih predmeta (što većina starije produkcije jeste), odnosno za potrebe kulta, obreda, teži se poštovanju uzora i kanona, kao jednom od najvažnijih aspekata valorizacije, a često i izradi predmeta koji nalikuje predašnjem (ukoliko se radi o predmetu koji je propao od starosti, vremenskih prilika ili insekata). Razumevanje autorstva ovih predmeta je problematično kada se

naglašava isključivo kao suprotno „našem“, zapadnjačkom, „univerzalnom“ razumevanju autorstva. Naime, bez „autora“, predmet postaje izraz kolektivno-nesvesnog, što je često i opravdanje ideološko-mitskim manipulacijama u muzeologiji i projekcije/učitavanja vrednosti *drugih*. Shodno tome, generalizacije, ponovo, govore o *prevođenju* sadržaja i pogledu posmatrača, koliko i o predstavljenom (Sladojević 2014: *Vrednovanje*, 48-49).

Za razliku od ovog pristupa, poimanje predmeta kao umetničkog dela naglašava aspekte kao što su umetnički stil i formalna obeležja objekta, uvodeći ga u drugačiji sistem predstavljanja koji u drugi ili treći plan stavlja kontekst datog predmeta. Ovaj pristup je začet krajem XIX i početkom XX veka sa pojavom avangardnih umetničkih pokreta u Evropi koji su koristili afričke predmete ili njihove fotografije kao uzore u cilju estetskog programa i jednog drugačijeg promišljanja umetnosti (*Od etnografskog artefakta do umetničkog dela i Mapiranje primitivnog* u Sretenović 2004: 6-13). Avangardna umetnost na prelomu XIX i XX veka je sprovodila estetičko-umetničku, društvenu kritiku umetnosti, akademizma, svog položaja i izborne slobode, kao i odnosa prema „primitivnim“ kulturama. Umetnički poduhvat je podrazumevao metodu apropijacije (preuzimanja kulturoloških i umetničkih kodova drugih kultura) i imaginarni povratak u „primitivno“ stanje (npr. duhovnu čistoću, mladost i jednostavnost), kao protivteža i reakcija na sopstveno društvo. Prihvatanje elemenata vanevropskih umetnosti je često za sobom povlačilo i uvid u političko i kulturno stanje datih zemalja – ona je mogla da govori o kolonijalizmu, ali otkriva kompleksnu i ambivalentnu stranu celog modernizma u umetnosti prema društveno-političkim pitanjima (Antlif i Lejten 2004: poglavlje *Primitivno*).

Prednost pristupa sagledavanja predmeta kao umetničkog artefakta u muzejskoj postavci je u težnji za ravnopravnim odnosom sa ostalim umetničkim delima, odnosno



Ilustracija 5: Izložba „Odjeci... iz zvučnog arhiva Kraljevskog muzeja za Centralnu Afriku“; sa radionice Slušaj-naCrtaj (2014, MAU).

sagledavanjem svih dela kroz umetnički okvir. Međutim, potencijalno ograničenje bilo bi da se gubi istorijski kontekst. I u ovom slučaju, ime umetnika, osim u izuzecima, ostaje nepoznato. Pitanje poimanja *umetničkog* u narodu i zajednici odakle dolaze predmeti se takođe može dovesti u pitanje, s obzirom da se razmatranjem ova dva pristupa govori sve vreme o zapadnjačkoj percepciji, odnosno klasifikaciji i prezentaciji u muzejima i galerijama na Zapadu (o problematici predstavljanja vanevropskih kultura više u: Barret 2010, Karp & Lavine 1991). Pojmovi umetnosti i umetničkog, kao i estetike na Zapadu, mahom se ne mogu prosto svoditi u tom obliku i primeniti na zajednice koje su te predmete stvorile i koristile.

Zanimljiv je komentar bračnog para Pečara tokom boravka u Africi – predmet je morao da *pleše*, odnosno, da bude korišćen, što je bio kriterijum kolekcioniranja, kao i estetski, vodič u autentičnost. Po njihovim rečima, to se primenjivalo na predmete koji su starijeg porekla, kao i one novijeg. {9} Predmeti koji se percipiraju kao umetnički su imali zanatski i upotrebnii karakter, međutim to nas ne lišava mogućnosti da ih ocenjujemo i sa formalne tačke gledišta, iako moramo biti svesni da taj pristup ostaje problematizovan ukoliko se ne sagleda i originalni kontekst i značenje predmeta.

Pristup u današnjim muzejima afričke kulture u većini slučajeva kombinuje i antropološki i umetnički pristup, težeći boljem i širem sagledavanju značenja i konteksta nastanka i upotrebe predmeta u datoj sredini i zajednici. U zavisnosti od pristupa, moguće je određeni segment muzičkog instrumenta – zanatsku izradu, vizuelnu simboliku, zvuk, samog muzičara, izvođenje – naglasiti.

2. ZAPADNO-AFRIČKI MUZIČKI INSTRUMENTI

2.1 Uloga muzike u afričkim društvima i religijama

Muzički instrumenti, kao predmeti materijalne kulture kojima se proizvodi zvuk, odnosno muzika, imaju specifičnu ulogu u afričkim društvima. U razmatranju veze muzike, plesa i pesme u Africi kao osnove za nastanak afro-američke muzike (primarno bluza i džez) u knjizi „Moć crne muzike“, muzički edukator Semjuel A. Flojd Džunior (Samuel A. Floyd Jr), bazirajući svoja istraživanja na radu filozofa religije Džona Mbitija, navodi da je moguće ustanoviti tradicionalne religijske obrasce (isključujući islam i hrišćanstvo) u mnoštvu tradicionalnih afričkih kultura.

Pre svega, moguće je govoriti o *afričkoj religiji* i pored više od tri hiljade etničkih grupa u Africi. Obrasci koji se ponavljaju su povezanost svetog i profanog, materijalnog i duhovnog sveta.

Floyd Džunior se zalaže da ne postoji čvrsta distinkcija između sveta živih i mrtvih, {10} i da postoje panteoni božanstava sa sledećom hijerarhijskom strukturom: Glavni bog (kao preovlađujuća centralna figura), manji bogovi i duhovi predaka. Važno je napomenuti, dok su manji bogovi – mitske figure spiritualne prirode, glasnici bogova – dolazili iz nematerijalnog sveta, duhovi i *preci* – nekad nazivani i *živi mrtvac* – su nastanjivali ovozemaljski svet, sve dok su postojali u sećanjima i pamćenju živih (Floyd Jr. 1995: poglavlje *African music, religion and*



Ilustracija 6: Segment postavke *Muzika i urbana kultura* izložbe *Razgovori: Afrička i afroamerička umetnost u dijalogu* (Conversations: African and Afroamerican artworks in dialogue) (2014, Franko Khoury).

narrative, 15-19). Duhovi su nastanjivali živi i neživi svet (prirodu), stoga je svaka aktivnost – uzimanje materijala za muzički instrument, početak lova i ribolova – bila praćena ritualom kojim ljudi komuniciraju sa duhovima i traže odobrenje, zaštitu, snagu, savet, i dr. Kroz ceremonije praćene muzikom, plesom i pesmom, svet ljudi, bogova i duhova je bio povezivan, ostvarivana je komunikacija praćena prinosima (životinje, plodovi, materijalna dobra) u cilju slavlja, odigravanja važnih epizoda iz mitologije i kosmologije, traženja usluga – plodnosti, kiša, zaštite, itd.

Instrumenti su stoga bili jedan od načina povezivanja sa onostranim, a oni koji su imali znanje da ih koriste su uvek imali poseban status u društvu. Pored svetovnog konteksta, muzika je bila izvođena i u profane svrhe, odnosno muzika je bila jedan od načina *izražavanja* zajednice i pojedinaca (Kwabena Nketia 1974: 151). Igra, sport, rad, odmor,

svakodnevni događaji, događaji diktirani promenama godišnjih doba – bili su praćeni muzikom iz različitih pobuda i ciljeva. Satirične pesme, ljubavne, pohvalne, moralne, patriotske, ratne, egzorcističke, za igru, ismevanje, vređanje, slavlje – sve su one činile deo afričkog muzičkog iskustva koji se izražavao vokalno i instrumentalno (Floyd Jr. 1995: 29).

Muzika je, smatra se, jedan od važnih načina uspostavljanja i jačanja identiteta grupa i zajednica, kao i solidarnosti, a iz razloga što je u bliskoj vezi sa pesmom i jezikom – muzika može biti sredstvo izražavanja i beleženja istorije zajednice, istaknutih pojedinaca, događaja, slavljenja božanstava, kao i kritike društva i agens promena u društvu (Kwabena Nketia 1974: 152). Zvuk – pored oponašanja zvukova iz prirode poput atmosferskih pojava i onomatopeje životinja (Gojković 1994: poglavlje *Zvuk*, 63-79) – takođe može oponašati i ljudski glas, te komunikaciona uloga instrumenata može biti široka i kompleksna.



Ilustracija 7: Postavka izložbe *Afrički muzički instrumenti* (1987, MAU).

2.2 Zbirka muzičkih instrumenata Muzeja afričke umetnosti

Zahvaljujući naporima prve direktorke muzeja, etnološkinje Jelene Arandelović-Lazić i etnomuzikološkinje Andrijane Gojković, kolekcija muzičkih instrumenata Muzeja afričke umetnosti je klasifikovana po Hornbostel-Saks {11} podeli, utvrđeni su tipovi, zemlja porekla i zajednica kojoj predmet pripada, deo lokalnih naziva i karakteristike instrumenata.

Kolekciju trenutno čini 53 muzičkih instrumenata iz Afrike, koji su delom sakupljeni od strane bračnog para Pečar, a drugim delom kao rezultat poklona kolekcionara i afričkih državnika. Muzejska kolekcija sadrži različite primerke afričkih muzičkih instrumenata u koju spadaju: *aerofoni* (truba, svirala, rog), *idiofoni* (sistrum, zvečka, ksilofon, zvono, udaraljka, lamela i perkusioni disk), *kordofoni* (kora – harfa-lauta, lauta, ngoni, citra) i *membranofoni* (bubnjevi). Od instrumenata predstavljenih u ovom radu, odabrana su četiri reprezentativna instrumenta iz kolekcije koju čine predmeti iz zapadne Afrike: 1) *kora*, harfa-lauta, 2) *tama*, govorni bubanj, 3) *balafon*, ksilofon i 4) *lamela*, tzv. klavir koji sve svira palčevima.

3. KORA: zapadnoafrička harfa-lauta

3.1 Etimologija, poreklo i istorijat



Ilustracija 8: Kora, inv.br. P0430 (2014, ST).

Ova vrsta laute u kombinaciji sa harfom koja pripada porodici žičanih instrumenata (*kordofona*) je karakteristična samo za Afriku i pretežno se može naći u zapadnom delu kontinenta – u Senegalu, Gvineji i Maliju (Gojković 1994: 161). Lokalni nazivi instrumenta – što je uobičajeno sa svim instrumentima iz Afrike – se razlikuju od zajednice do zajednice, naroda i regiona (Gojković 1994: 64), te je u nauci opšteprihvaćeni naziv *kora* koji potiče iz jezika etničke skupine naroda Mande (*Mandé, Manden*), najbrojnijeg u zapadnoj Africi. {12}

Afričke harfe po Kurtu Vahsmanu se mogu pratiti od drevnog Egipta (Wachsmann 1964), dok se laute u zapadnoj Africi spominju u izveštajima srednjevekovnih muslimanskih istraživača i istoričara (poput Ibn Batuta i Al-Ulmarija, XIV vek), kao i u usmenim predanjima naroda Soninke koji se vezuju za postojanje carstva Gane (od VIII do XI veka) (Charry 1996: 3-4). Kora kao specifičan instrument se prvi put u literaturi spominje krajem XVIII veka i smatra se da je nastala u okviru kraljevstva regiona Senegambije pod nazivom Kabu (Kaabu) koje je postojalo od 1537. do 1867. godine. {13} Kao prvi muzičar, *đeli*, koji je koristio koru apostrofiran je Madi Vuleng Cisoko (Jadi Madi Wuleng Cissoko). Iako je u literaturi i kolokvijalnom govoru uobičajen francuski naziv *grio* (griot), u daljem tekstu će ovaj tip zapadnoafričkih muzičara i pesnika biti navođen pod imenom koje se koristi u severnim delovima zemalja gde žive pripadnici naroda Mande – *đeli* (*jeli, djeli, dyali, jaliya*). {14}

Poreklo instrumenata se često vezuje za legende i mitove preko kojih se, pored nastanka, saznaje i njihova funkcija u društvu i prvi muzičar – čovek ili natprirodno biće od kojeg je instrument dobijen ili uzet. U slučaju kore, Madi Vuleng Cisoko je instrument *otkrio* uz pomoć duha, *đinija* (en. *genie*, arapski *jinn*s), i služio je ratniku Kelefi Sani (Kelefa Sane) kome su posvećene najranije zabeležene kompozicije na kori „Prateći Kelefu“ (Kuruntu Kelefa) i „Veliki Kelefa“ (Kelefaba) (Charry 2000: 119-20). Potencijalne starije veze sa ovim instrumentom se vezuju i za najpoznatiji zapadnoafrički spev – *Sundata* (Sundiata/ Sunjata/ Son-Jara Keita), {15} ili popularno nazvan „Spev o Sundati“ za koji se smatra da potiče iz XIII veka. Kao primer porekla instrumenta od natprirodnih bića, u tom spevu se vladar i moćni čarobnjak kraljevstva Soso (Sosso), Sumaoro Kante (Soumaoro/ Sumaworo/ Sumanguru Kanté) navodi kao osoba koja *posедује sve muzičke instrumente* među kojima je i kora, koje je stekao svojim okultnim moćima uz pomoć šumskih duhova (više o Sundati u odeljku o balafonu, potpoglavlje 5.1) (Conrad 2004: 24, navođenje instrumenata 93 i 101).



Ilustracija 9: Tegovi u obliku muzičkih instrumenata za merenje zlatnog praha naroda Akan (Gana); teg u obliku kore se nalazi prvi s desna (2011, Vladimir Popović).

3.2 Materijali i izrada

Kod kore se dva reda žica (karakteristika laute) protežu vertikalno u odnosu na rezonantno telo (karakteristika harfe), otud naziv *harfa-lauta*. Telo (rezonantna kutija) samog instrumenta se pravi od velike tikve (*kalabaša*), ređe od drveta, preko koga se razapinje koža (najčešće od atilope) vezivanjem ili prikucavanjem. Kroz telo se provlači pravi cilindrični

štap koji je vidljiv i sa donje strane instrumenta; gornji deo se naziva *vrat*, a donji *noga* instrumenta. Dva tanja štapa su provučena paralelno sa drškom i čine ručke za koje muzičari drže instrument, dok jedan štap – provučen vodoravno – pridržava visoku kobilicu na kojoj se nalaze urezi za žice. Žice na vratu se štimuju kožnim omčama, a rupa-glasnica se nalazi sa leve strane polulopte rezonantne kutije. Pojedini instrumenti su ukrašeni metalnim kolutićima, zvončićima i bakarnim pločicama na vratu koji zveče pri sviranju. Broj žica u različitim regionima može biti od 3 do 21 (standard), ali i više (Gojković 1987: 63, Gojković 1994: 161).



Ilustracija 10: Kalabaš-rezonantna kutija (2014, ST).



Ilustracija 11: Rezonantna kutija sa rupom-glasnicom (2014, ST).

Materijali potrebni za izradu kore su: velika tikva (*kalabaš*), životinjska koža, drvo, gvožđe, obućarske i tapetarske čavle, tkanina i karton, kao i najlon za žice (danas pretežno u upotrebi). Majstorske radionice su poštovale tradiciju i određen redosled pri izradi, od pripremnih radnji, preko obrade, do dobijanja završnog instrumenta, koji treba da zadovolji najviše kriterijume – kako izgledom, tako i svojim zvukom i tehničkim kvalitetima (Gojković 1994: 48). U tradicionalnim zajednicama zapadne Afrike se očekuje od muzičara da do kraja svog šegrtovanja nauči da popravlja i da napravi svoj instrument. Na primeru zanatskih radionica muzičara Baia Kontea (Bai Konte) iz Gambije s početka sedamdesetih godina XX veka, moguće je sagledati proces izrade kore. U izradi učestvuje više od jedne osobe, a proces navlačenja kože na tikvu zahteva učešće četvoro ili više ljudi. Posle odabira materijala, oni se pripremaju za rad – koža se suši na suncu, tikva izdubljuje i suši, stolar pravi osnovne delove od drveta koje šegrt ili majstor završavaju, dok kovač pravi metalne elemente. Započet rad se obeležava simboličnim činom ili žrtvovanjem životinje, blagosiljanjem instrumenta. Koža, prethodno umočena u razne vrste tečnosti i ostavljena da dobije potrebni

kvalitet, se rasteže preko otvorene polovine tikve, pričvršćava nitima od bambusa i prikucava za telo instrumenta. Potom se instrument pere i suši na suncu; na kraju se postavljaju žice, kožne čivije i instrument se štимуje. Ceo proces može potrajati nedeljama, pa čak i mesecima, i najčešće se radi tokom sušne sezone (Pevar 1978).

3.3 Izvođenje i funkcija: pesnici, muzičari i hodajuće biblioteke - *đeli*

Muzika i muzički instrumenti u zapadnoj Africi gde preovlađuju narodi Mande su neminovno vezani za jednu posebnu društvenu klasu, sloj, koja se na jeziku mande naziva *njamakala* (*nyamakala*, množina *nyamakalaw*, *nyamakalaya*) i koja pored muzičara u sebe ubraja i zanatlije: kovače (*numuw*), kožare i grnčare (*garankéw*), kao i islamske oratore koji pevaju hvalospeve (*funew*). Ova zanimanja su tradicionalno rodno podeljena, kovači i kožari su muškarci, žene se bave grnčarstvom, dok u poslednjih nekoliko decenija pozicija *đelija* se menja i sve više ima žena koje se bave ovim zanimanjem (*đelimuso*, *jelimusow*) (zanimljiva su svedočanstva amerikanke Barbare G. Hofman, koja je postala *đelimuso*, u: Hoffman 2000). Dugo vremena je u nauci, pre svega Zapadnoj, prevladavalo mišljenje da su narodi Mande podeljeni po društvenim slojevima poput indijskih kasti i evropskog klasnog (srednjevekovnog) modela, koji se ipak dosta razlikuje od društvene podele zapadnoafričkih društava. To je deo nasleđa kolonijalnih oficira koji su već poznat model društvenog ustrojstva preneli u zapadnoafričko društvo jer im je na taj način bilo lakše da ih klasifikuju (Conrad & Frank 1995: 1-23, Tamari 1995: 62-85). U praksi, podela ima dosta ambivalentnosti i kontradikcija, razlikuje se među narodima i regionima, a često je društveni status – zanimanje snažnija odrednica identiteta nego etnička pripadnost (Frank 1995: 133-150).

Osnovnu podelu čine tri sloja: plemići iz porodica lovaca, ratnika, zemljoradnika, muslimskih klerika i trgovaca (*horonw*), *njamakala* kao središnji i robovi kao najniži (*jon*). *Đeliji*, popularno nazvani *bardovi* po uzoru na keltske srednjevekovne muzičare, neraskidivo su vezani za najvišu klasu plemića koji za njih predstavljaju patrone (*jatigi*). *Đeliji* su u prošlosti obavljali funkciju glavnih govornika (nešto poput portparola) Mande vlastodržaca, a cenjeni zbog muzičkih i govorničkih veština, bili su i politički savetnici i duhovni vođi plemićkoj klasi. Svaki vladar je imao svog *đelija*, a kroz njih su plemićke porodice javno iskazivale svoj status,

moć, bogatstvo i porodično stablo (što se vidi i u *Spevu o Sundati* u kojem svaki vladar mora da ima svog pratioca đelija).



Ilustracija 12: Kemo Sundulai Sisoko i Igor Vincetić na Afro festivalu (2008, MAU).

Etimologija reči njamakala dosta upućuje na ambivalentnost, katkad i kontradiktornost značenja i percepcije ovog društvenog sloja u Africi koji se kreće od pozitivnog do negativnog. Reč *njama* (nyama) upućuje na prirodnu moć, ali i na đubre, dok *kala* može da znači štap, drška, u smislu rukovati, kao i snažni posrednik. Njama, kao sila može u sebi nositi značenje nečeg zlog, opasnog i zagađujućeg, kao i energije i nečega što pokreće akciju. Muslimanski klerici naglašavaju negativno značenje, dok tradicionalne zajednice naglašavaju njen pozitivni aspekt. Njamakala tako može značiti *tvorci njame, oni koji poseduju dušu ili životnu silu* (Bird, Kendall & Tera 1995: 28-9). Mnogi đeliji su se stoga smatrali duhovnicima i čarobnjacima. Pored toga, reč dobija finese ne samo u različitim regionima, već i u načinu korišćenja – kada se upotrebljava i za koga.

Đeliji koji sviraju koru baštine ne samo muzičko i pesničko nasleđe svog naroda i zemlje, već i svoje poreklo, kao i istorijat plemićkih ili imućnijih porodica za koje rade, stoga se često kaže da kada jedan đeli umre, sa njim nestane i cela biblioteka. Porodice đelija su prepoznatljive po prezimenima Keita (Keita, Keïta), Diabate (Diabaté), Cisoko/Sisoko (Cissoko, Sissoko), Suso (Sosso), Kujate (Kouyaté), Traore (Traoré) itd,



Ilustracija 13: Kora, donji deo štapa i početak žica (2014, ST).



Ilustracija 14: Kora, telo instrumenta sa žicama (2014, ST).

{16} a veština sviranja i pevanja se nasleđuje porodično. Međutim, izuzeci postoje – Ali Farka Ture (Ali Farka Touré), Salif Keita (Salif Keita) i Baba Mal (Baaba Maal) na primer, jedni od najpoznatijih muzičara iz Afrike u poslednjih tridesetak godina ne potiču iz porodice đelija.

Kora se svira na sledeći način: muzičar drži instrument za dve manje ručke s prednje strane, oslanjajući ga na pod (na nogu instrumenta) ako sedi, ili je donji deo naslonjen na trbuh ako stoji. Tumani Diabate (Toumani Diabaté), jedan od najpoznatijih i najuticajnijih đelija današnjice, na javnim nastupima i u video intervjuima i dokumentarcima {17} pokazuje tehniku sviranja kore, popularišući svoje zanimanje i tradiciju. Donja tri prsta obe ruke drže ručice, a svira se kažiprstima i palčevima – bas, melodija i improvizacija. Kora može da se svira uz pevanje i recitovanje samog đelija, kao i uz pratnju još nekog instrumenta – najčešće balafona (u današnjim bendovima koji sviraju tradicionalanu muziku na novi način, stvara se fuzija i sa drugim instrumentima). Konteksti za izvođenje variraju – od nekadašnje uloge vladarskih oratora, glasnika i savetnika koji su poznavajući porodično stablo vladara javno legitimisali te iste vladare, porodice đelija danas drže do svoje tradicije i često znaju da nabroje pretke sve do začetnika muzičke tradicije – prvog đelija. Plemičke porodice, kao i političari, i dan danas koriste njihove usluge, legitimišući svoj položaj i moć na način koji samo đeliji mogu da pruže – javnim hvalospevima, pesmama i igrom. Učešća na festivalima i javna emitovanja njihovih nastupa na radiju su uobičajeni, a takođe, s popularizacijom žanra muzike sveta, njihova muzika je uključena na svetsko muzičko tržište.

3.4 Značenje danas

Đeliji se i dan danas smatraju čuvarima prošlosti i genealogima, iako se u određenoj meri njihova društvena uloga izmenila. Od svog pojavljivanja u zapadnoj Africi, islam nije narušio ulogu đelija, s obzirom da su ga oni prihvatili i recituju islamsku svetu knjigu Kuran (ta vrsta oratora se zove *fune*). Međutim, jedna od najvećih kritika đelijima od strane tradicionalnih muslimana je bavljenje okultnim, *njamom*, odnosno svim onim elementima koji se tiču lokalnih, autohtonih religija: animizam, verovanje u duhove isl. Od polovine XX veka i dekolonijalizacije Afrike, đeliji postaju važni činoci u novom društvu, s obzirom da svojim znanjem mogu da govore o zajedničkom nasleđu služeći (ponovo) kao politički agensi, kao kritičari i komentatori društva u celini (Keita 1995: 182-196). Kroz muziku sveta, oni su dobili i veliku šansu da svoje muzičko i kulturno nasleđe učine dostupnijim celom svetu, kao i da (sa)čuvaju kulturu kao hroničari društva (Keita 1995: 187, reči đelija Banzumanea Sisokoa).

Kora trpi preobražaj – kao i mnogobrojni tradicionalni instrumenti – i postaje deo savremenih tokova i pravi fuziju sa raznolikim žanrovima. Tumani Diabate je kora postavio kao instrumentalni osnov benda The Symmetric Orchestra koji izvodi tradicionalnu muziku iz Malija i zapadne Afrike kombinovanu sa džezom i latino muzikom; on je svirao i sa Ali Farka Tureom, bluz muzičarem iz Malija, a takođe je i član kubansko-malijskog benda Afrokubizam (AfroCubism). Balake Sisoko (Ballaké Sissoko) sarađuje francuskim muzičarem Vinsentom Segalom (Vincent Segal) koji svira klasično čelo, Mansur Sek (Mansour Seck) je učio Baba Mala veštinama đelija i sarađivali su dugi niz godina. Ba Cisoko (Ba Cissoko) svira električnu kora, a Ablaje Cisoko (Ablaye Cissoko) je sa Folkerom Goeceom (Volker Goetze) koji svira džez trubu napravio album *Sira* (Sira) i film *Grio* (The Griot) itd. {18}

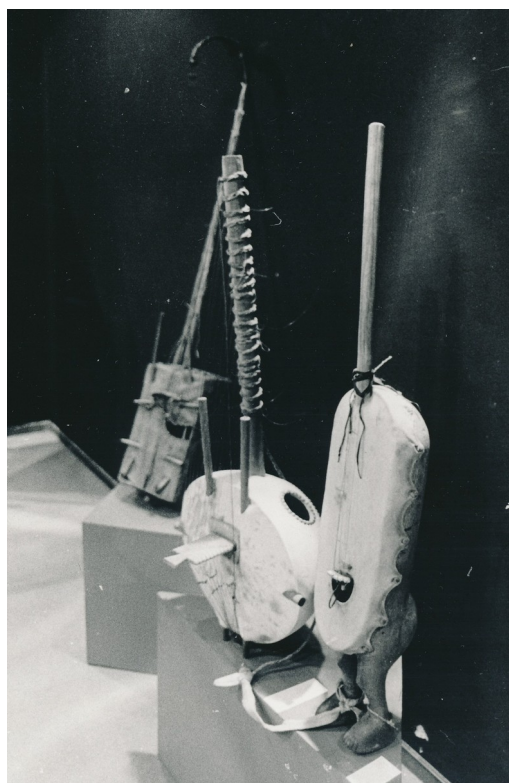


Ilustracija 15: Kemo Sundulai Sisoko i Igor Vincetić na koncertu *Listen to Africa!* u klubu Ilegala (2011, El Gvojós); u prvom planu je kora, a u pozadini se vidi govorni bubanj.

Raspadom SFRJ Jugoslavije i prekidom članstva u *Pokretu nesvrstanih* s početkom '90-ih, veza sa afričkim kontinentom je umnogome oslabljena, te su afrički muzičari gostovali zahvaljujući ličnim inicijativama, u okviru svojih evropskih turneja i po pozivu od strane muzičkih organizacija. Primeri su mnogobrojni, no nekoliko njih će biti spomenuto kao primer. Panafrička grupa 3MA sastavljena od tri muzičara – Balakea Sisokoa iz Malija (kora), Rađerija (Rajery) sa Madagaskara (*valiha*) i Dris el Malumija (Driss El Maloumi) iz Maroka (*oud*) – je održala koncert u Srbiji 2009. {19} Kemo S. Cisoko (Kemo Soundioulou Cissoko) je u više navrata boravio i svirao u Srbiji na poziv i u saradnji sa muzičarem Igorom Vincetićem; oni su u Muzeju afričke umetnosti organizovali radionice i koncerte 2009. godine. {20} Interes za kora u Srbiji je u sklopu popularizacije i razvijanje razumevanja za muziku sveta poslednjih par decenija. S obzirom da je u pitanju instrument veoma težak za sviranje (u tehničkom smislu), neophodni su učitelji iz Afrike i kontinuiran rad, te se danas ovaj instrument i dalje retko viđa i čuje u ovom delu Evrope.

3.5 U zbirci

Muzej u svojoj zbirci poseduje četiri kore, od kojih je instrument pod brojem 1287 iz predmetnog inventara predstavljen u



okviru ovog rada. Pripada narodu Bambara koji živi u Maliju gde su Pečarevi, darodavci kolekcije, boravili između 1967. i 1971. godine u ambasadorskoj službi. Predmet je poklon predsednika Malija, Muse Traorea (Moussa Traoré) 1979. godine. Telo instrumenta je napravljeno od polovine tikve ovalnog oblika, presvučeno razapetom kožom od antilope koja je pričvršćena metalnim ekserima-čavlama. Kobilica je postavljena uspravno na crveno jastuče i kroz nju prolazi 20 žica (po 10 sa obe strane), koje su na vratu pričvršćene kožnim trakama. Kora ima tekstilni remen pomoću koga se instrument drži; on je privezan za nogu i vrat instrumenta.

Ilustracija 16: Žičani instrumenti na izložbi *Afrički muzički instrumenti* (1987, MAU); kora se nalazi u sredini.

4. TAMA - bubanj koji govori

4.1 Etimologija, poreklo i istorijat

Tama bubanj, tip peharastog bubnja (*hourglass drum*), po Hornbostel-Saks klasifikaciji muzičkih instrumenata pripada grupi *membranofona* kod kojih se zvuk proizvodi direktnim udarcem. {21} Bubnjevi ovog oblika potiču iz zapadne Afrike, a prisutni su i u centralnoj Africi među narodima Akan, Dagbani, Hausa, Joruba, Volof, Mandinka, Bambara i dr. {22} Pored sličnosti u formi, bubnjevi u obliku peščanog sata se međusobno razlikuju po svojoj funkciji i značenju. Ono što bubanj *tama* čini posebnim je njegovo korišćenje kao sredstva komunikacije – imitiranjem tonalnih osobina jezika.

Popularni naziv ovog instrumenta – *bubanj koji govori* (en. *talking drum*) je veoma korišćen u nauci i svakodnevnom govoru, no s obzirom da se za mnoštvo afričkih muzičkih instrumenata umesto glagola *svira* kaže da instrument *peva* ili *priča* (npr. balafon) {23}, precizniji nazivi za ovaj tip instrumenta su lokalizmi koji upućuju istovremeno na narod, region, svrhu i čak osobu koja instrument koristi (Gojković 1987: 49). {24} Instrument koji se nalazi u vlasništvu Muzeja afričke umetnosti i koji je fokus ovog poglavlja potiče iz države Mali, {25} gde je na jeziku Mandinka (grupe jezika Mande) nazvan *tama* (Gojković 1987: 50).



Ilustracija 17: Tama sa maljicom, inv.br. 1490 (2014. ST).

Usmena istorija upućuje da je instrument nastao tokom carstva Gane (IX–XIII vek) ili tokom prvih vekova carstva Mali (XIII–XVII vek) (Gojković 1994: 246, Creighton 1999: 116). Tradicionalni muzičari kroz pamćenje svoje porodične istorije (znanje o muzici se prenosi unutar

porodice), ne bi li stekli legitimitet, moraju znati pretka koji je bio prvi muzičar ili čak prvi muzičar koji je koristio određeni tip instrumenta. Tako muzičari naroda Dagomba vode svoje poreklo od Bizuma – prvog svirača na govornom bubnju (sredina XIV veka). Prvi muzičar je istovremeno definisao i korišćenje instrumenta: Bizum je pored muzičara bio i baštinik istorije naroda i genealogija, tako da su kasniji muzičari postali svojevrsni istoričari kulture svoje zajednice. U slučaju bubnja, kao i kore, instrument je moćno sredstvo komunikacije i baštinjenja kulture.



Ilustracija 18: Radionica i prodavnica bubnjeva u Gambiji (2012, Ellinor Broman).

4.2 Materijali i izrada

S obzirom na to da je ovaj tip bubnja veoma raširen u centralnoj i pogotovo zapadnoj Africi, on se javlja u različitim oblicima i veličinama. No, zajedničko za sve je da imaju dve membrane i da su uži u sredini tela bubnja (koje se najčešće pravi od drveta), a širi na krajevima. Membrane su presvučene kožom koja je prikucana, privezana ili zategnuta zategama, i one su međusobno povezane – kanapom, ili trakama od životinjske kože. Povezivanje membrana čini ovaj bubanj posebnim i omogućuje sviračima posebnu tehniku proizvodjenja zvuka (više u potpoglavlju *4.3 Izvođenje i funkcija*).

Tehnika izrade bubnja je od izuzetne važnosti, jer samo dobro urađen instrument poseduje mogućnosti reprodukcije zvuka koji nastaje imitiranjem govornog jezika. Membrane se najčešće prave od kozje ili kože antilope, i često se nazivaju *licem* bubnja, te je zabranjeno polagati bubanj na zemlju na *lice*. Maljica koja se koristi za udaranje membrana se po izradi kuvanjem omekšava i savija pod ostrim uglom, a zatim vezuje da bi zadržala svoj oblik.

4.3 Izvođenje i funkcija: veza jezika i muzike - komunikacijski aspekt bubnjeva

Sistem povezanih membrana omogućuje proizvođenje specifičnog zvuka koji se dobija udaranjem povijenom maljicom ili šakom dok se instrument pritiska mišicom ispod (najčešće) leve ruke. Različiti pritisci omogućuju izvođenje različitih visina tonova i kontrolisanje zvuka. Zbog ove mogućnosti mnogi narodi čiji se jezici zasnivaju na tonalnim osnovama upotrebljavaju ovaj bubanj za imitiranje govora, odnosno kao *govorne bubnjeve* koji prenose melodijske strukture reči (Gojković 1987: 49).

U teoriji o komunikacijskom aspektu tradicionalnih muzičkih instrumenata etnomuzikolog Dimitrije O. Golemović pravi sledeću podelu: 1) instrumenti koji podražavaju zvuke iz prirode, 2) instrumenti koji oponašaju ljudski govor i prepoznaju ga u prirodnim npr. u pesmi ptica i 3) instrumenti koji se obraćaju ljudima instrumentalnom imitacijom govora. Uzima se da tradicionalni instrumenti nisu bili prepoznati i korišćeni u svrhe proizvođenja muzike kao specifičnog značenja, već više kao *zvučno oruđe*, kao instrumenti koji *govore*, odnosno *pevaju*. Instrumentalna imitacija govora je služila za prenošenje poruka i verbalnih asocijacija, a složenijim korišćenjem je bilo moguće saopštiti i duže poruke poput pesama (Golemović 1993).

U slučaju bubnjeva, oni su kroz ritmičke obrasce i određene intervale bili u mogućnosti da prenose poruke na daljinu. Imitirajući govor, bubnjari su komunicirali sa susedima, upozoravali, prenosili obaveštenja, i to sistemom koji jako podseća na Morzeovu azbuku. Na ovaj način je bilo moguće preneti poruke i do 150 kilometara daljine (Gojković 1994: 65, Davis 2011). S obzirom na svoju veličinu koja varira od desetak do tridesetak centimetara, *govorni bubanj* je mogao biti korišćen tokom određenih rituala, praćen drugim instrumentima ili drugim bubnjevima.



Ilustracija 19: Govorni bubanj sa maljicom (2014, ST).

Zanimljiv kontekst upotrebe govornog bubnja je prisutan među narodom Dagomba iz Gane koji oličava suštinu oponašanja tonalnih osobina jezika i prenošenja kulturološki kodiranih poruka. I pored razlike između zemalja porekla govornih bubnjeva naroda Malinke (*tama*) i Dagomba (*luna, lunna*), kao i prosečne veličine bubnjeva karakterističnih za različite narode, moguće je povući paralele i opisati kontekst

upotrebe govornog bubnja u zapadnoj Africi. {26}

Prema istraživanjima etnomuzikologa Lije Krejton (Leigh Creighton) i Dejvida Loka (David Locke), bubanj *luna* koji je korišćen među narodom Dagomba (ili Dagbamba) u Gani ima specifičnu ulogu društvenog posrednika između zajednice, muzičara i vladara-poglavice (Creighton 1999: 114-123). Tokom festivala, praćeni plesom, bubnjari se obraćaju pojedincima svojim bubnjevima, a posebno obraćanje je namenjeno vladarima. Moguće je da kodirani zvučni jezik ne razumeju svi članovi zajednice, ali je poznavanje jezika govornog bubnja od izuzetne važnosti za poglavice (*Naa*) s obzirom na to da se kroz muziku mogu preneti teme od značaja za budućnost političkog života. Pored hvalospeva i porodičnog stabla, muzičari su u mogućnosti da kroz istorijske epizode i poslovice visokih moralnih vrednosti iskažu ne samo svoje već i mišljenje cele zajednice koje ne bi bilo moguće preneti svojim vladarima tako direktno i javno usmenim putem.

Ceo sistem poslovice i izreka koje se mogu tumačiti u zavisnosti od konteksta predstavljaju kulturno nasleđe Gane i naroda Akan. Umeće lepog govora smatralo se veštinom, a kralj naroda Akan je imao svoje govornike (*okjeame*) koji su se u njegovo ime obraćali narodu i bili njegovi savetodavci. Kroz izreke je bilo moguće napraviti diskretnu aluziju kojom se otvarao lanac metaforičkih asocijacija koje su bile primenjivane na više situacija i tema (primer tegova za merenje zlatnog praha). Ambivalentnost pojedinih poslovice ukazuje na različito iščitavanje. Na primer, poslovice: *Niko se ne može držati zauvek svog poseda, on će neizbežno dospeti u*

ruke potomaka istovremeno može da bude upozorenje poglavici, kao i poruka nade njegovoj porodici (Ličina 2010: poglavlje *Opisi, simbolika i značenje motiva*). Ono što muzičara ograđuje od mogućih negativnih reperkusija je korišćenje ovih poslovice – kroz metafore, parabole, i anegdote – ali i uloga koju on zauzima – on je posrednik u komunikaciji, ono što zaista govori je sam instrument (Creighton 1999: 122-3). Kroz muziku, kao i pesmu, je na taj način moguće izraziti duboko ukorenjene emocije i poruke koje bi bile nemoguće u govornom kontekstu (Merriam 1964: 190).



Ilustracija 20: Antropomorfni tegovi za merenje zlatnog praha naroda Akan (Gana); svirač na govornom bubnju u sredini (2011, Vladimir Popović).

Na ovom primeru je moguće sagledati kontekst značenja i korišćenja govornog bubnja, što predstavlja jedan aspekt njegove komunikacijske uloge. Bujanj se koristi u različitim kontekstima – bubnjari pevaju i igraju sa plesačima u raznim svetkovinama i manifestacijama, što ritualnog, što zabavnog karaktera. Među narodima Mandinka bubnjari nemaju specifičnu hijerarhijsku ulogu kao ostali muzičari iz klase *đelija*. Razlozi najverovatnije leže u tome što su bubnjevi tehnički lakši za sviranje, prisutniji u svakodnevnom životu u smislu ne tolike ekskluzivnosti koja prati npr. koru, kao i odnosa muzičar-patron koji više odgovara *đelijima*, dok bubnjarima više odgovara javni nastup pred publikom i učestvovanje u popularnim dešavanjima (Knight 1974: 26-7). U nekim društvima je sviranje bubnja otvorenog karaktera – ne postoji striktna esnafska pripadnost koja određuje ko sme, a ko ne sme da svira bujanj (iako je to primarno muško zanimanje), dok u drugim društvima – npr. među narodima Akan i Joruba – pozicija profesionalnog bubnjara (*master drummer*) je veoma cenjena, podržana i na visokom zanatskom i umetničkom nivou (Nketia 1954; Bankole, Bush, Samaan, Anyidoho, Alafuele & Ebong 1975).

4.4 Značenje danas

Nakon ostvarivanja nezavisnosti sredinom XX veka, frankofone države zapadne Afrike su formirale *Nacionalne plesne ansamble* u kojima su bubnjari imali istaknutu ulogu. Cilj takvih trupa je bilo promovisanje tradicionalnih plesova i muzike, kao i zapošljavanja muzičara i plesača u državnoj službi. Unajmljivani su vrhunski muzičari iz svih krajeva zemlje i različitih etničkih grupa, koji su imali zadatak da nauče ostale članove grupe svojoj i tradiciji drugih naroda iz zemlje, kao i da na jedan savremen način prenesu domaćoj i međunarodnoj publici svoju kulturu (Euba 1999: 74). Jedan od najpoznatijih gvinejskih perkusionista i muzičara današnjice, Mamadi Keita (Mamady Keïta), je bio glavni *đembe* bubnjar i solista (1964–79.) gvinejskog *Doliba nacionalnog baleta* (Le Ballet National Djoliba), kasnije i umetnički direktor trupe (1979–86), projekta koji je bio osmišljen kao deo politike kulturne revolucije zemlje, sa jakom podrškom socijalističkog režima tadašnjeg predsednika Seku Turea (Sékou Touré). {27}

Afrički bubnjevi su – kao najrasprostranjeniji i najkorišćeniji instrument u Africi – postali jedan od najkarakterističnijih, pa čak i stereotipnih, simbola afričke muzike današnjice. Zapadnoafrički bubanj *đembe* (djembe) je postao jedan od najpopularnijih bubnjeva sveta, korišćen u muzičkoj edukaciji i bendovima muzike sveta. Razlozi su sledeći: u tradicionalnim društvima nije bio pod striktnim ritualnim zabranama (tabuima), već je bio dostupan kao bubanj za najmlađe članove benda kao tehnički ne toliko zahtevan instrument (više o korišćenju *đembea* u savremenoj muzičkoj edukaciji: Schippers 2010: poglavlje *Example 1: Djembe for Western Amateurs* 142-150, Kotevska 2010: 17-8). Takođe, mnogi afrički bubnjevi su dobili svoj novi oblik i kontekst korišćenja u Afro-latinskoj i Afro-karipskoj muzici Centralne i Južne Amerike i Kariba, poput bubnjeva *konga* (conga, tumbadora) koji čine prepoznatljiv idiom kubanske muzike.

Govorni bubanj čini jedan od standardnih instrumenata muzičkih grupa iz zapadne Afrike koji sviraju tradicionalnu muziku – često fuziju sa savremenim instrumentima i tehničkim mogućnostima, ili savremenim interpretacijama tradicije. Uglavnom se govorni bubanj pojavljuje kao prateći instrument među ostalim perkusijama u postavci, međutim solo tačka bubnjara predstavlja neizostavan deo koncerta. Bubnjar je u poziciji da se istakne svojim tehničkim umećem, demonstrirajući raspon zvukova govornog bubnja (čije poruke, iz čisto kulturoloških razlika, inostrana publika mahom ne razume), i u saradnji sa drugim solistima i pevačem,

stvara krajnje ekspresivni muzički nastup (primer nastupa benda Ngoni Ba u Beogradu 2011).

Primeri korišćenja govornog bubnja su mnogobrojni: internacionalne zvezde poput Jusua Ndura (Youssou N'Dour) i Baba Mala iz Senegala



Ilustracija 21: Igor Vincetić u svom studiju tokom snimanja spota za pesmu *Thank You Femi* (2011, Miloš Drndarević i Mihailo Milovanović).

koriste govorni bubanj u svojim orkestrima, zatim bend Ngoni ba (Ngoni Ba) Basekua Kujatea (Bassekou Kouyaté) iz Malija koji je jedan od članova benda AfroKubizam sa Tumanijem Diabateom, Sikiru Adepođu (Sikiru Adepoju) iz Nigerije je kao profesionalni svirač govornog bubnja sarađivao sa bendovima Grejtful Ded (Grateful Dead), Stivijem Vonderom (Stevie Wonder) i Karlosom Santanom (Carlos Sanatana). {28} Korišćenjem u muzici sveta, uloga govornog bubnja nije više komunikacijska, već muzička ili estetska, čime on gubi svoj izvorni kontekst upotrebe, ali postaje prepoznatljiv van kultura iz kojih dolazi, a često sami muzičari na nastupima objašnjavaju njegov značaj i korišćenje, ne bi li taj jaz nadomestili.

4.5 U zbirci

U kolekciji Muzeja afričke umetnosti postoje dva instrumenta prepoznata kao govorni bubnjevi ovog tipa. Instrument pod inventarskim brojem 1490 je predstavljen u ovom radu i on je 1986. otkupljen od Branka i Milene Kosić koji su ga kupili u Maliju 1969–70. Kao snimatelj Filmskih novosti, Branko Kosić je boravio više navrata u Maliju snimajući tradicionalne i savremene događaje, a takođe je autor dela fotografija stalne postavke Muzeja afričke umetnosti. Atribuiran narodu Dogon u

Maliju, izrađen je ručno, dubljenjem svetlog drveta i razapinjanjem kože i kanapa koji drže membrane. Pored membrana, samo telo instrumenta je prekriveno kožom. Uz instrument se nalazi i maljica, takođe napravljena od svetlog drveta.

Širina njegovih membrana je 13,5 centimetara, a visina 30 centimetara, što pruža mogućnost da se instrument dovede u vezu kako sa skupinom naroda jezičke grupe Mandinka, najbrojnijih u Maliju, čiji su bubnjevi manje veličine, tako i sa drugim narodima zapadne Afrike – iz Gane i Nigerije – čiji bubnjevi odgovaraju veličini ovog tipa govornog bubnja (pogledati belešku 26).

5. BALAFON - zapadnoafrički ksilofon

5.1 Etimologija, poreklo i istorijat: Soso Bala - prvi instrument

Ksilofon se – kao i bubanj – može naći u mnogim delovima Afrike, uz različita lokalna imena, tipove, načine sviranja, društvene statuse muzičara, materijala za izradu idr (Gojković 1987: 17). Rasprostranjen je primarno u zapadnoj, centralnoj, jugo-istočnoj i južnoj Africi. Ovaj instrument pripada grupi *idiofonih* instrumenata, odnosno perkusija, kod kojih se zvuk proizvodi direktnim udarcem sa dve maljice.

Balafon je naziv koji se koristi za karakterističan tip zapadnoafričkog ksilofona. On može imati drugačije lokalne nazive, u zavisnosti od naroda koji ih koristi, broja drvenih daščica koje instrument poseduje, veličine, kao i konteksta u kome se upotrebljava (Maxwell 1999: 64). Reč *balafon* potiče iz Maninke jezika (grupa naroda Mande) i sastavljen je od dva dela: *Bala* je ime samog instrumenta, dok je reč *fo* (fô) glagol za *svirati*, te balafon znači *svirati instrument bala*. Instrument pod nazivom „marimba“, kao varijacija instrumenta, se odnosi na ksilofone iz Južne Afrike i Latinske Amerike.

Balafon se prvi put spominje u usmenoj istoriji Malija u „Sundati: mandenškom junačkom spevu“ iz XIII veka, iako je njegovo pravo poreklo teško definisati, s obzirom da se veruje da je ksilofon nastao paralelno u doba antike u Aziji, Evropi i Africi (Wachsmann 1971: 30). {29} Instrument je po spevu pripadao Sumaoru Kanteu (Soumaoro Kanté), vladaru naroda Soso (današnja Gana) koji je pokorio Mali početkom XIII veka. Poznat kao



Ilustracija 22: Balafon, gornja strana, inv.br. G292 (2014, ST).

vešt vladar i moćan čarobnjak, prema spevu, posedovao je sve tada poznate instrumente, a instrument *bala* je dobio od Kralja duhova (Jinna Maghan) (Conrad 2004: 98). U jednoj epizodi speva, u verziji Niani iz 2006, đeli Bala Faseke Kujate (Balla Fasséké Kouyate) biva zarobljen od strane Kralja Sosoa i pukim slučajem dolazi u dodir sa instrumentom. S obzirom da je Sumaoro bio odsutan, Faseke otkriva prostoriju u palati gde kralj krije svoje fetiše i otkriva balafon, najveći koji je ikada video u životu i počinje da ga svira, jer je *grio (đeli) uvek slab na muziku, zato što je muzika duša grio* (Niane 2006: 39, Maxwell 1999: 60).

Po spevu, do tada je isključivo Sumaoro svirao na balafonu slaveći svoje pobeđe, i *niko živ sem njega* instrument nije ni video ni čuo. Po povratku u palatu je ugledao Fasekea kako svira i poželeo je da ga ubije (u nekim verzijama, i zato što je obećao duhu da će on jedini svirati na balafonu). Međutim bio je toliko iznenađen i impresioniran talentom đelija koji mu je spevao pesmu u čast, da mu je poštdeo život i proglasio ga svojim muzičarem. U Bici za Kirinu (oko 1235-40), Kralj Soso je bio pobeđen od strane Sundate Keite, osnivača i prvog vladara malijskog carstva i glavnog protagoniste speva (nazvanog još i *Mansa* – kralj kraljeva, Kralj lavova). Faseke, lični muzičar, prijatelj i savetnik Sundate preuzima balafon, uključuje ga u veštine đelija i na taj način se instrument nekadašnjeg neprijatelja širi Malijskim carstvom i Zapadnom Afrikom.

Veruje se da je pramodel današnjeg balafona primerak koji se čuva u selu Niagasol (Niagassola, na severu Gvineje, blizu granice sa Malijem) i da je on zapravo originalni instrument koji se spominje u *Spevu o Sundati – Soso Bala*. {30} Ovaj instrument čuvaju potomci Bale Fasekea (porodica Kujate – Dökala), i samo starešina porodice (*Balatigui*) sme da svira na balafonu. On se koristi u važnim svečanostima – islamskoj novoj godini, sahranama poznatih članova društva, a starešina ima obrazovnu ulogu da upozna decu sa *Spevom o Sundati* i nauči ih da sviraju instrument. UNESCO je 2001. godine ovaj instrument uvrstio u svetsku materijalnu baštinu pod nazivom *Kulturni prostor Soso Bala*, pokušavajući da mu obezbedi materijalno očuvanje i kulturni život u savremenom svetu (Kotevska 2010). {31}

Bez obzira da li Soso Bala zaista potiče iz XIII veka ili ne, u šta postoji izvesna sumnja stručnjaka, njegova uloga i mesto koje nosi u samom spevu su samo pojačani. On svedoči o prošlosti, zajedničkom identitetu, uzor je za današnje instrumente i jedan od simbola očuvanja tradicionalne kulture.

5.2 Materijali i izrada



Ilustracija 23: Balafon, donja strana sa rezonantnim kutijama (2014, ST).

Balafon se sastoji od drvenog rama i niza štimovanih drvenih daščica ili dirki. Na krajevima su daščice pričvršćene za ram, a ispod njih se nalaze rezonantna tela od tikvi (ređe od roga i bambusa) koje pojačavaju zvuk. Veličina ovih tikvi zavisi od veličine daščice pod kojom se nalaze, a često se otvori na tikvicama presvlače tankom membranom – tradicionalno od paukovih mreža, a danas od papira za izradu cigara. Instrument se svira udarom maljica ili štapićima, a ton zavisi od debljine i dužine daščica.

S obzirom da – kao i za većinu tradicionalnih instrumenata – materijal dolazi iz prirode, izrada zavisi od klimatskih promena. Prema istraživanju muzičarke i etnomuzikološkinje Heder Maksvel (Heather Maxwell), njen sagovornik iz jugoistočnog Malija, ksilofonista Duga Koro Diara (Duga Koro Diarra) je posećivao posebna mesta na kojima se nalazi drveće za izradu instrumenta bala (nazvanim *bala jiri yoro la*). Odabir drveta se vrši na osnovu njegove starosti i kvaliteta, a posebno se pazilo na vreme za seču i sušenje. Biraju se specijalne tikve, u zavisnosti od daščica za koje su bile vezane, a broj daščica može biti od 11 do 21, što varira od ekoloških i kulturoloških faktora. Sam proces štimovanja instrumenta je dug i takođe može biti kulturno ustrojen (Maxwell 1999: 61-3).

Balafoni (još uvek) nisu ušli u proces masovne proizvodnje u smislu korišćenja modernih mašina, ostajući u domenu zanata i svojevrzne umetnosti. Soso Bala je po istraživanjima etnomuzikološkinje Ane

Kotevske osamdesetih godina prošlog veka još uvek služio tradicionalnim graditeljima i čuvarima standarda ovog instrumenta u Niagasolu kao model. Prošavši strogo propisani proces izrade glavnih delova instrumenta, zajedno sa sertifikatom, porudžbina odlazi u sekundarne radionice velikih gradova gde se balafoni po principu *uradi sam* sklapaju, prolaze još jedan ciklus obreda i proba, a zatim prodaju. Vekovima utvrđivane procedure, protokoli i sistemi zaštite su održali balafon kao predmet materijalne i duhovne kulture, iako ti sistemi danas popuštaju i sve više instrumenata se proizvodi za zapadnoevropsko i američko tržište (Kotevska 2010: 16-7).



Ilustracija 24: Habib Koite i bend Bamada, uz podršku Papa Nika i grupe Institut, koncert u okviru Afro festivala (2004, MAU).

5.3 Izvođenje i funkcija

Balafon je – kao i kora – vezan za društveni sloj zapadnoafričkih muzičara đelija. Instrument skoro isključivo sviraju muškarci, dok najiskusniji i najcenjeniji muzičari naroda Mande mogu da izrađuju balafone – što za sebe, za svoje učenike i za kupce. S obzirom da tradicionalna muzika nije zapisivana, muzičar mora da zapamti sve aspekte muzike – reči pesama, melodije, pratnju drugih instrumenata – i sve to za različite prilike. Najbolji muzičari su oni koji prave inovacije, nove

stilove i društvene kontekste upotrebe unutar tradicionalnog kanona (Maxwell 1999: 59).

Korišćenje balafona je raznovrsno – može se upotrebljavati i u narodnim svetkovinama, i u religioznim i svetim ritualima, u zavisnosti od korisnika – muzičara – i njegovog kulturnog konteksta. Balafon mogu svirati duhovnici, žene, omladina, političari, u svrhu različitih ciljeva: kao pratnja plesovima, događajima poput venčanja, pričanja priča i istorijskih epizoda, kao sredstvo za iskazivanje društvenog komentara, simbola nacionalnog, etničkog i individualnog identiteta (Maxwell 1999: 58).

Duhovna i religiozna dimenzija balafona se ogleda u njegovom poreklu (vezanosti za duhove i čarobnjaka Sumaora) i verovanju da instrument može preneti poruku, tj. da *govori*. Smatra se da se njegova govorna moć upotrebljava u ceremonijama venčanja, sahrana i zaposedanja duhova, odnosno da instrument može da se obrati – i to ne striktno u verbalnom smislu – ljudima i duhovima. U ritualima koje opisuje

Maksvel, glavni balafonista (*balafokela*) kroz muziku koju izvodi komunicira sa svakim plesačem ponaosob, što oni moraju da isprate do kraja, praveći svojevrсни muzičko-plesni dijalog. Na taj način se stvara osećaj komunikacije, integrisanja i pripadnosti društvu i zajednici, bez obzira da li se radi o profanom ili sakralnom kontekstu. Na sličan način se može reći i da Soso Bala komunicira sa savremenim ljudima – kao garant čvrstog identiteta i kulturnog nasleđa.

Balafon može biti korišćen kao solo instrument, u zavisnosti od upotrebnoг značenja, međutim on je najčešće praćen pesmom i plesom, a uz koru i ngonu (žičani instrument) čini najprepoznatljiviji simbol kulture delija zapadne Afrike. Muzičar najčešće drži



Ilustracija 25: Muzejski balafon iskorišćen kao deo instalacije *Omaž Zdravku Pečaru* (detalj) u okviru izložbe *Tranziti* (2006, MAU).

balafon na zemlji pri sviranju, dok on kleči ili čuč, međutim u nekim regionima se balafon vezuje oko vrata ili se drži među kolenima. Pri tome se ovde radi samo o fiksiranim ksilofonima, tj. onima sa ramom, dok postoje i instrumenti bez rama i rezonantnih tela, koji se mogu lakše prenositi i za koje je neophodna odgovarajuća podloga.

5.4 Značenje danas

Afrički ksilofon je danas izuzetno korišćen i popularan - u tradicionalnoj i savremenoj muzici Afrike, džezu, muzici sveta. Njegov blago zamućeni zvuk pun mikrovarijanti i sa velikim potencijalom ritmičkih obrazaca, karakterističan je za celu Afriku zbog klime i temperature. Stoga je pojedinim muzičarima koji su naviknuti na temperovanu, zapadnjačku skalu sviranje na balafonu poseban izazov. Jedno od osnovnih načela pri određivanju stepena kvaliteta zvuka je da instrument mora da bude



Ilustracija 26: Čiko, student sa zelenortskih ostrva isprobava muzejski balafon u okviru izložbe *Afrički muzički instrumenti* (1987, MAU).

glasan, zvučan i da boja zvuka mora da bude bučna, odnosno da *bruji* (Gojković 1987: 11, Maxwell 1999: 64). Iz tog razloga, svi pomenuti elementi čine ga prepoznatljivim instrumentom u ansamblima muzike sveta današnjice.

Od modernih afričkih žanrova u kojima se balafon često sreće, najpoznatiji je *hajlajf* (Highlife), muzički stil pretežno zastupljen u Gani, Liberiji, Sijera Leoneu, Nigeriji i drugim zemljama zapadne Afrike. Nastao u Gani oko 1900. godine, hajlajf je predstavljao prvu sintezu muzike zapadne Afrike - plesnih ritmova i melodija - sa evropskim instrumentima i harmonijama. Nastao je kao ulična muzika i okarakterisan kao moderan, veseo, jednostavan i manje striktan od tradicionalnih plesova. Zajedno sa pevanjem na

lokalnim jezicima, sve je to doprinelo njegovoj popularnosti (Collins 1976: 62, Nketia 1957: 14-5). U ovom žanru se mogu videti uticaji džeza, bluza i swinga, lokalnih tradicionalnih žanrova (npr. *osibisa* i *asiko*), duvačkih vojnih orkestara, kalipsa, kao i korišćenje električnih gitara, basa i Afro-latinskih perkusija. Tokom šezdesetih godina XX veka hajlajf biva pod uticajem američkog soula – idejno i muzički, te postaje osnova mnogih novih muzičkih žanrova: afrorok, afrobit, afrofunk (više o žanru i preporučenoj muzici u: Broughton, Ellingham, Lusk & Clark 2006: poglavlje *Ghana* 124-35). Uticaj tradicionalnih poslovice i izreka na tekstove ovog široko definisanog žanra se može videti u muzičkim grupama koje žele da naprave društveni i politički komentar (Geest & Asante-Darko 1982).

Pored primera fuzije, postoje drugačiji primeri savremenog korišćenja tradicionalne muzike. Drugi muzičar-informant koga Maksvel navodi, balafonista Bernard Sogolinso Voma (Woma) iz Gane je glavni ksilofonista Nacionalnog plesnog ansambla Gane i poseduje veliko međunarodno iskustvo. On tvrdi da se moć instrumenta da *govori* može iskoristiti i u savremenom dobu i pred internacionalnom publikom. Odnosno, kroz *govor muzike* koja je univerzalna – zato što budi univerzalne emocije ljudi – moguće je učiniti ovaj instrument razumljivim i približiti ga ljudima iz drugih kultura (Maxwell 1999: 67).



Habib Koate (Habib Koité) iz Malija, jedan od poznatijih savremenih muzičkih zvezda iz zapadne Afrike, je sa svojom grupom Bamada boravio u Srbiji 2002. i 2008, organizujući radionicu sa srpskim muzičarima (Papa Nik i grupa Institut) u Muzeju afričke umetnosti 2008. {32} U njegovom bendu se pored savremenih instrumenata i balafona, takođe nalazi i govorni bubanj. Muzičar i multiinstrumentalista Igor Vincetić iz Beograda takođe na svojim nastupima svira balafon, što se može videti i u video spotu *Thank You Femi*. Vincetić takođe koristi i govorni bubanj i lamelu. {33} Stvaralaštvo ovog beogradskog muzičara je posvećeno afričkoj muzici, a dugi niz godina je usavršavao svoje znanje svirajući sa afričkim muzičarima. U bendu AfroKubizam, muzičar Fode Lasana Diabate (Fode Lassana Diabaté)

Ilustracija 27: Omot singla Igora Vincetića *Thank You Femi* (2011, Miloš Drndarević i Mihailo Milovanović).

svira balafon među kubanskim i zapadnoafričkim instrumentima poput kore, ngonija i govornog bubnja. {34}

5.5 U zbirci

Zapadnoafrički ksilofon – balafon iz Malija koji je obrađen u okviru „Muzike zapadne Afrike“, pod predmetnim brojem 292, predstavlja deo kolekcije koju su bračni par Pečar formirali u Africi i poklonili Muzeju afričke umetnosti. Instrument poseduje 18 daščica ispod kojih se nalaze tikve, poredane od većih ka manjim, prateći veličine daščica, koje su pričvršćene za ram i međusobno izolovane vlaknima. Svaka od daščica je u sredini sa svoje donje strane izdubljena i pričvršćena sa obe strane za drveni ram, kao i tikve. Ovaj instrument takođe poseduje i dve maljice za sviranje, obložene na vrhovima tekstilom i vrpcom od životinjskih creva.

6. LAMELA - klavir koji se svira palčevima

6.1 Etimologija, poreklo i istorijat

Lamela je poznata pod engleskim nazivom *thumb piano* – klavir koji se svira palčevima, zbog specifične tehnike sviranja i materijala od kojih je instrument napravljen. U nauci je prihvaćen naziv *lamela*, po jezičcima/ dirkama/ listićima koji čine jednu od osnovnih karakteristika instrumenta. Po klasifikaciji Hornbostel-Saks, lamela pripada idiofonima kod kojih se zvuk proizvodi trzajem, slično drombuljama.



Ilustracija 28: Lamela (inv.br. 1366) sa dve zvečke i dva duvačka instrumenta na stalnoj postavci Muzeja afričke umetnosti (2014, ST).

Ovaj instrument je karakterističan za Centralnu i Južnu Afriku, iako se može naći i u nekim regionima na zapadu kontinenta. Lokalizmi ovog instrumenta su brojni i upućuju na narod i region gde su korišćeni, kao na primer: *mbira* ili *mbila* (Zimbabve, Mozambik), *nsanzi* ili *sanzi* (odnosno *sanza*, Mozambik, Malavi), *kalimba* (Malavi, Zambija), *likembe* (DR Kongo, Angola, Centralnoafrička republika), itd (Gojković 1987: 38, Kubik 1999: 23). Gerhard Kubik savetuje da se ne koriste nazivi instrumenata na afričkim jezicima kada se govori o instrumentu u celini, zato što svaki naziv sa sobom nosi specifično lokalno značenje i regionalnu rasprostranjenost (Kubik 1999: 22).

Lamela se, kao i ostali tradicionalni instrumenti, pravi od prirodnih materijala, konkretno od biljaka koje brzo propadaju i gvožđa koje je, usled klimatskih promena, sklono koroziji, tako da je teško pronaći primerke koji bi upućivali na njeno istorijsko poreklo. Prvi pisani dokument u kojem se instrument spominje potiče od portugalskog misionara, fratra Žoaa dos Santosa (Frei João dos Santos) s kraja XVI veka, koji navodi da se instrument svirao na dvoru kraljevstva Kiteve u Mozambiku (Kubik 1999: 32). Ostaci metalnih jezičaka i raklji za koje se smatra da su bili korišćeni u izradi lamela datovani su na duži vremenski raspon i obuhvataju period od V (reka Zambezi) do XI veka (Zambija), dok izvesne teorije upućuju da je moguća starost prainstrumenta čak tri hiljade godina (Kubik 1999: 35).

6.2 Materijali i izrada

Jezičci instrumenta se prave od metala ili trske, a pričvršćeni su za drvenu dasku, kutiju ili polovinu tikve koje služe kao rezonatori i koje mogu imati rupu-glasnicu. Broj jezičaka je raznolik – može ih biti između 6 i 36. Oni su biljnim ili metalnim vezovima pričvršćeni za telo instrumenta preko prečki, tako da jedan kraj jezička može slobodno da vibrira u vazduhu. Jezičci se najčešće postavljaju simetrično, tako da se najdublja nota nalazi u sredini (dugački), a najviše note postavljaju se sa strane (kraći). Tipovi lamela zastupljenih u Centralnoj i najviše Južnoj Africi često imaju po dva ili tri nivoa jezičaka. Stimovanje se postiže pomeranjem jezičaka, stavljanjem pčelinjeg voska ili kaučuka na njihovu donju slobodnu stranu.

Često se na metalne jezičke ili rezonantno telo umeću razni dodaci u vidu zvečki – praporaca, kolutića, prstenova, metalnih zapušača od flaša, puževih školjki – čime se dobija poseban prateći zvuk. Takođe, lamele koje se prave u obliku daske od drveta se često, pri sviranju, postavljaju u posebno izrađene tikve (*deze*), koje služe kao rezonantno telo. Sam izgled rezonantnih tela je najčešće ostavljen u prirodnom obliku tikve, dok su ređi primeri izrađeni u skulptoralnoj, antropomorfnoj formi. Ovaj tip instrumenta nema pravog konkurenta u svetu, s obzirom da su primerici iz



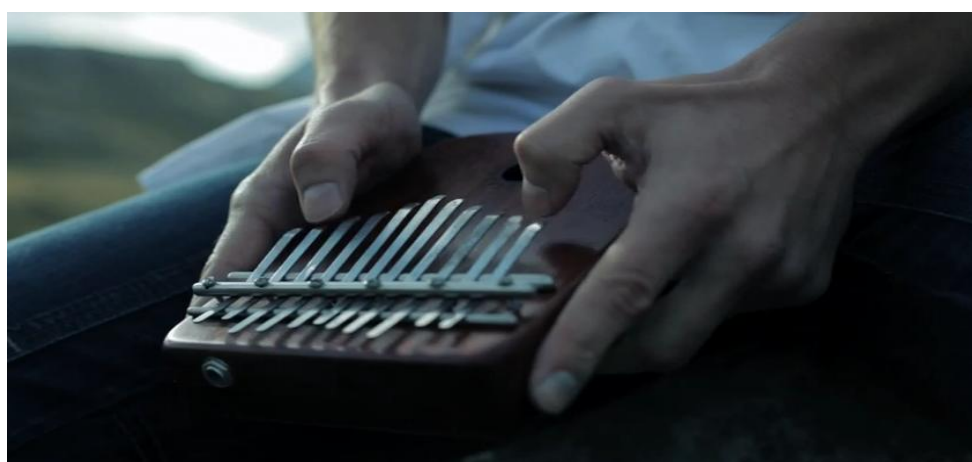
Ilustracija 29: Lamela kao turistički suvenir iz Gambije (2012, Ellinor Broman).

Južne Amerike takođe potekli iz Afrike, i predstavljaju jedinstveno kulturno nasleđe afričke kulture (Gojković 1987: 37, Kubik 1999: 20-2).

Proces pronalaženja pravog drveta za izradu zavisi od godišnjeg doba i postoji nekoliko vrsta drveta za izradu instrumenta – u zavisnosti od regiona. Trup drveta se seče u manje delove, praveći osnovu (dasku sa ili bez rezonatora) koja se suši nekoliko nedelja. Potom se na instrumentu prave udubljenja za metalni most, jezičci se izlivaju i prave od dostupnog metala i postavljaju na dasku za koju su pričvršćeni metalnim šipkama ili biljnim vlaknima za telo instrumenta. Podešavanje jezičaka je finiji proces koji zavisi od njihovog broja i zanatske veštine muzičara. Muzičar je često i zanatlija, a s obzirom da se radi sa drvetom i metalom, nije neobično da je on i stolar i kovač (primer Džona Kunake (John Kunaka) zvanog Maridžambira iz Zimbavea) (Berliner 1980).

6.3 Izvođenje i funkcija

Lamela ima širok spektar upotrebe, u zavisnosti od regiona, naroda i povoda za korišćenje instrumenta. Može se koristiti jednako u ritualima (inicijacijama, sakralnim svečanostima) i zabavama, kao i za javno izvođenje i ličnu, intimnu upotrebu. Takođe, može biti korišćena kao instrumentalna pratnja ili uz pevanje. Lamela se svira solo, sa drugim lamelama, kao i u pratnji kore u zapadnoj ili ksilofona u južnoj Africi. U literaturi je najviše pisano o južnoafričkim lamelama koje su postale kulturni i nacionalni simbol nekih zemalja (npr. mbira za Zimbabve), i s obzirom na detaljnu obrađenost, moguće je kroz njihovu upotrebu očitati primere i kontekste korišćenja.



Ilustracija 30: Lamela u spotu Igora Vincetića *Sve je u redu* (2012, Binta Sound).

Versko-ritualna upotreba lamele se najupečatljivije može sagledati na tipu instrumenta karakterističnim za Južnu Afriku pod nazivom *mbira dzavadzimu* (mbira dzavadzimu), odnosno *mbira duhova predaka* ili *glas duhova predaka*. {35} Tokom rituala, vešti muzičari su u mogućnosti da dovedu medijume do stanja zaposednutosti duhovima, koji kroz njih govore okupljenim stanovnicima zajednice, učesnicima rituala. Duhovi se prizivaju u cilju traženja saveta, pomoći u teškim situacijama i kao zaštita pojedinaca i zajednice u celini. U ovom kontekstu, muzika mbire dzavadzimu ima ulogu povezivanja sveta živih i sveta predaka, duhova. Ovaj instrument je vezan za narod Šona (Shona) koji živi u Zimbabveu, Bocvani i Mozambiku, i smatra se jednim od najstarijih tipova lamela (Berliner 1978: 34).



Ilustracija 31: Nastup benda Konono no.1 na Todo mundo festivalu (Dom omladine Beograd, 2012, Stanislav Milojković).

Delovi instrumenta su, shodno njegovoj ulozi, ispunjeni sakralnim značenjem. Metalni jezičci se uzimaju sa svetih planina i brda gde se sahranjuju poglavice i vladari naroda Šona. Otuda, sam materijal predstavlja koherentnu snagu inkorporiranu u svet živih i njihove pretke. Daska instrumenta se pravi od drveta koje se koristi za svakodnevnu upotrebu, kao i tikvi koje služe kao rezonantno telo i hrana. Muzičar svira kombinacije melodija raspoređene u fazama, naglašavajući repetitivnost. {36} Repertoar pesama koje prate sviranje mbire dzavadzimu, *kudeketera* (kudeketera), mogu funkcionisati kao povezivanje sa

onostranim (duhovi, naricanje, smrt i pogrebni život), ali njihova primenljivost se odnosi i na drugačije situacije – istorijske, društveno-političke, hvalospeve, često praćene dvosmislenim tradicionalnim izrekama i poslovicama. Didaktičkog i moralnog karaktera, imaju sličnosti sa poslovicama naroda Akan, upotrebljavajući apstraktne pojmove, parabole ili skrivene aluzije (Berliner 1976: 461-474).

Određeni tip čine pesme u kojima se pevač, ujedno i muzičar, žali na svoje probleme. Ove pesme su ispunjene ličnim referencama, često znanih samo izvođaču, spevane u određenim kontekstima, često i sa dozom humora. Intimna upotreba lamela je takođe jedna od karakteristika instrumenta, s obzirom da se njen nežan i prijatan zvuk vezuje za ljubavne pesme i izražavanje intimnih osećanja. Etnomuzikološkinja Andrijana Gojković navodi da je najbolji znak da se neko zaljubio u Crnoj Africi kada svira lamelu (Gojković 1994: 177, Gojković 1987: 37). U svom istraživanju južnoafričkih naroda i njihove kulture (Nsenga i Venda), etnomuzikolog Džon Bleking (John Blacking) navodi da je primetio drugačiju upotrebu lamela kada se sviraju u privatnom i javnom prostoru. Čest je slučaj da ovaj instrument sviraju mladi, najčešće dečaci, kada su sami (Blacking: 12, 48).

6.4 Značenje danas: muzika kao borba za ljudska prava - Čimurenga

Zajedno sa trgovinom robljem, lamela se proširila i u Centralnu i Južnu Ameriku. Iako danas ne postoje afrički primerci, tip instrumenta marimbula (marímbula) sa Karipskih ostrva je jedan od najpoznatijih derivata afričkih lamela. Smatra se da je najviše instrumenata došlo sa robovima iz Nigerije, Angole i Konga. Danas postoji pokret nazvan *Blocos Afro* (Afrički blokovi) u Brazilu koji, kroz pop muziku, razvija svest o istorijskim i kulturnim korenima sa Afrikom (Kubik 1999: 54-6).

U Južnoj Africi je ovaj instrument doživeo sasvim novo značenje u borbi protiv Britanskih kolonizatora krajem XIX i u drugoj polovini XX veka. „Čimurenga“ (Chimurenga) je reč naroda Šona koja znači *revolucionarna borba*, odnosno borba za ljudska prava, političko dostojanstvo i socijalnu pravdu, oslobođenje od kolonijalne uprave i rasizma. Muzički arhivista Hju Trejsi (Hugh Tracey) je ustanovio da je instrument skoro izumro tokom 30-ih godina XX veka, ali da je doživeo preporod tokom perioda „Druge Čimurenge“ (1966–80), vezujući se za stvaranje nacionalnog zvuka. Jedan od najpoznatijih muzičara Zimbavea danas, Tomas Mapfumo (Thomas

Mapfumo) je 1970. dao naziv i razvio žanr Čimurenga, muzike blisko vezane s pokretom za nezavisnost zemlje. Sviranjem tradicionalnog instrumenta i pevanjem na jeziku Šona i Ndbele (koji su bili mahom nerazumljivi kolonizatorima), Mapfumo je bio u mogućnosti da kroz tradicionalne poslovice govori o revolucionarnim i političkim temama, kao i da izrazi solidarnost sa pokretom za oslobođenje.

Kroz fuziju zapadnjačke i tradicionalne muzike, stvorena je muzika koja je referisala na lokalne pesme i bila pod uticajem zapadnih popularnih muzičara poput Elvisa (Elvis Presley), Otisa Redinga (Otis Redding) i američkog džeza. Kroz zabave koje su trajale celu noć (*pungwes*), ljudi su pevali i plesali slušajući revolucionarnu muziku koja je bila mentalna podrška, ali i vesnik o događajima u zemlji koji su bili fragmentarni i pod velom tajnosti, represije, kao i gerilskog rata. Na taj način je jedan skoro zaboravljen i izopšten instrument dobio novo značenje i novi život



Ilustracija 32: Stela Čiveše, deo omota brošure Afro festivala (2003, MAU).

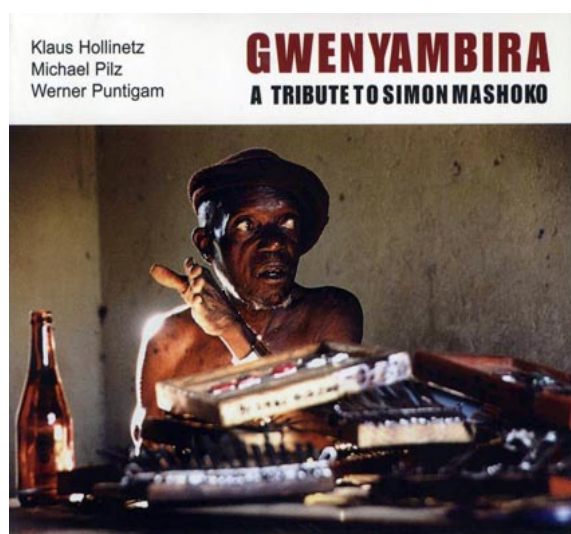
(Broughton, Ellingham, Lusk & Clark 2006: 446-9). {37} Mapfumo je stvorio jedinstven muzički stil svirajući električne mbire i muzičke obrasce mbira na električnoj gitari. Električne mbire su bile deo Čimurenge, kao što su tradicionalne mbire pratile duhovni svet. Veliki broj muzičara i danas tretiraju ovaj instrument kao sakralni medijum pomoću koga je moguća komunikacija sa duhovima. Međutim, korišćenjem u profane svrhe mbira gubi tu primarnu funkciju i značaj. Veoma važna novina je u tome što je ovaj tradicionalni instrument dostupan i ženama u XX veku, iako je i dalje pretežno muški instrument (Dutiro & Howard 2007: 21).

Interesantan primer iskoraka je Stela Čiveše (Stella Chiweshe), jedna od prvih međunarodno uspešnih ženskih muzičara iz Zimbabvea, koja je počela da svira mbiru krajem 1960-ih, u vreme kada su duhovne ceremonije bile zabranjene od strane kolonijalne vlade. Koristeći mistiku i duhovno značenje instrumenta, često padajući u trans na sceni, bila je kritikovana zbog mešanja sakralne i komercijalne muzike. Tokom 80-ih godina XX veka je postala član Nacionalne plesne grupe Zimbabvea kao solistkinja, glumica i plesačica kada je prvi put boravila u Jugoslaviji. U okviru

godišnje manifestacije Afro festival 2003. Stela Ćiveše je gostovala u Muzeju afričke umetnosti, nastupajući sa Dah teatrom. Tom prilikom je prikazala svoje izuzetno umeće sviranja mbire i upoznala brojnu publiku sa lepotom zvuka ovog malo poznatog instrumenta u našoj sredini. {38} Stela Ćiveše je upravo primer promena koje su se dešavale unutar afričkih društava od sredine XX veka, kada su žene ušle u svet do tada isključivo muških zanimanja, pogotovo u domen sakralnog, kao što je to u slučaju sa mbirom. Još jedan primer korišćenja ovog instrumenta je grupa Konono No. 1 iz DR Kongo, koja je gostovala u okviru Todo mundo festivala 2012. godine u Beogradu. Zauzimajući samo čelo u okviru talasa savremene muzike, praveći fuziju između tradicionalne i eksperimentalne muzike (električni likembe, instrumenti i pojačala napravljeni od reciklaže), ova grupa čini deo scene koju njihova izdavačka kuća iz Belgije Crammed Records naziva „Congotronics“. {39}

Muzičari poput Dumisanija Maraira (Dumisani Maraire) i Efrata Mudžurua (Ephat Mujuru) su kroz edukaciju lamelu-mbiru učinili popularnom u Zapadnom svetu. Interesantno je da je američki soul, povratno uticao na popularnu muziku Južne Afrike u strukturi pesama, što nije jedini slučaj muzičkih žanrova koji su se *vratili* u Afriku – džez, rege i rep su takođe veoma prisutni i dobijaju svoj (g)lokalni značaj (Browne 1999: 220-9, Bortvik & Moj 2010). To je proces koji se nastavlja i dopunjuje međusobno i danas, stvarajući nove zvuke i nova značenja.

Na izložbenom planu, vezano za mbiru, u Muzeju afričke umetnosti u Beogradu je 2006. bio održana multimedijalna izložba „Gwenyambira: A tribute to Simon Mashoko“. Ova izložba je nastala u okviru kulturne



Ilustracija 33: Gwenyambira (2006, MAU).

razmene trojice austrijskih umetnika – Kłausa Holineca (kompozitor), Mihaela Pilca (film) i Vernera Puntigama (muzičar, kompozitor, fotograf) – i Sajmona Mašokoa iz Zimbabvea između 1997. i 2002. godine. Kroz filmski esej, zvučne zapise sa terena i nastupa Mašokoa kombinovanih sa zvucima elektronskih matrica, kao i serije fotografija, sačinjeni su instalacija i multimedijalni ambijent. Važan segment izložbe je kreiranje zvučnog identiteta, čime se ceo narativ o

muzici i muzičaru približava publici. {40} S druge strane, izložba „Odjeci... iz zvučnog arhiva Kraljevskog muzeja za Centralnu Afriku“ iz 2014. je u ovom nastojanju otišla korak dalje i totalno uklonila instrument kao fokus (kojih i nije bilo na postavci), usmerujući pažnju na zvuk, sa minimumom podataka (Žadinon, Nikulikijinka i Epštajn 2014). Željeni kustoski narativ u ovim slučajevima nije čisto vizuelan, već se nalazi u ukrštanjima različitih medija i aktivnom uključivanju posetilaca u istraživanje izložbe.

6.5 U zbirci

Lamela koja je odabrana u okviru rada potiče iz Liberije i predstavlja poklon dr Darka Stošića Muzeju afričke umetnosti 1981. pod inventarskim brojem 1366. Telo instrumenta je sastavljeno od bele daske mekog belog



Ilustracija 34: Tri lamele u okviru postavke izložbe *Afrički muzički instrumenti* (1987, MAU).

lamela iz zapadne i centrale Afrike, područja u kojem raste palma rafija (raphia, raffia). Osam metalnih jezičaka su takođe karakteristični i za lamele iz Nigerije (Kubik 1999: 36-40).

drveta i polovine tikve mrke boje s čije su donje strane probušene dve rupe glasnice, čineći rezonantno telo. Daska se na jednom kraju završava nastavkom u vidu drške i vezana je za tikvu kroz četiri otvora povezana kanapom. Pirogravirom je daska ukrašena zarezima geometrijskog oblika. Ova lamela poseduje osam metalnih jezičaka različite dužine i iste širine koje su postavljene na dasku preko dve drvene prečke i provučene kroz biljni vez na sredini instrumenta. Korišćenje biljaka u izradi je jedna od karakteristika

7. ZAKLJUČNA RAZMATRANJA

7.1 Muzika sveta i interkulturalna edukacija

Razvoj i popularizacija muzike sveta, odnosno tradicionalne i neotradicionalne, etničke i narodne muzike vanevropskih naroda i zajednica (što se često kategoriše pod pojmom zemlje *Trećeg sveta*) u kombinaciji sa savremenom tehnologijom (fuzija) ili kao povratak korenima, suštinski je omogućena dekolonizacijom od polovine XX veka i jačanjem kulturnih kontakata. Savremeni tokovi u muzici afričkog kontinenta doprinose novinama poput slabljenja rodni podela, kao i drugačijeg konteksta izvođenja tradicionalne muzike, plesa i pesme (u zapadnoj Africi sve više se susreću primeri ženskih đelija, đelimuso, videti Hoffman 2000: 10-26; primer ženskih muzičara i ženske publike u savremenom Maliju u: Schulz 2002). Etnomuzikolog Loran Ober (Laurent Aubert) navodi da se termin *tradicionalno* u muzici vezuje za *identitet* i *autentičnost*, što može dovesti do paradoksa u izvođenju, s obzirom da je teško ili nemoguće predstaviti tradicionalnu muziku u njenom izvornom, neizmenjenom obliku, što sličnijem matičnoj sredini, jer se ona u savremenoj muzičkoj industriji prilagođava drugačijim uslovima izvođenja i međunarodnoj publici. Izvorne muzičke vrste – od verskih do popularnih – su podložne promenama, ne bi li postale internacionalno distribuirane i izvodljive. Za Obera, to nužno ne predstavlja prepreku za muzičare da u ličnom i savremenom ključu sagledaju tradicionalnu muziku kojom se bave



Ilustracija 35: Osibisa na Nišvilu (2012, Miloš Stojanović Šime).

i prenesu je na kvalitetan način publici (Ober 2007: poglavlja *Paradoks koncerta ili prizivanje tradicije* i *Život umetnika ili izazov na sceni*, 51-82).

Mnogi instrumenti su gubljenjem svoje tabuizirane i sakralne uloge postali popularizovani u savremenoj muzici, oslanjajući se na nasleđe prošlosti, dok drugi (poput lamele) doživljavaju renesansu. Međutim, dostupnost tradicionalnih muzičkih instrumenata van Afrike je problem ili izazov za muzičare koji izvode muziku vanevropskih kultura izvan njihovog matičnog konteksta. Većina takvih instrumenata je dostupna u muzejskim i privatnim kolekcijama gde služe kao umetnički ili estetski predmeti, ali se mogu naći i kod pojedinih muzičara koji su na neki način vezani za datu kulturu. Drugi problem predstavljaju lokalizmi upotreba i značenja, koji mogu usled nepoznavanja ili stereotipnih viđenja da iskrive autentičnu sliku o instrumentu i kulturi iz koje on potiče. Popularizacija muzike sveta je neminovno dovela do širenja afričke muzičke baštine, što se ogleda i u velikoj produkciji za Zapadnu Evropu i SAD (ekonomska šansa), kao i formiranja manufaktura van matičnih sredina, što sa sobom nosi određene posledice u vidu slabljenja tradicionalnih sistema samozaštite kulturne baštine (primer balafona), ali i šansu za interkulturalne susrete (Euba 1999: 75).

Etnomuzikolog Alan Merijam (Alan Merriam) smatra da je jedna od značajnijih funkcija muzike da bude pokretač celog spektra emotivnih izraza. Tako je muzika sredstvo podržavanja društvenih normi, stabilnosti i kontinuiteta kulture, osiguranja validnosti institucija i rituala, kao što na isti način može i da doprinese integraciji u društvo, kao simbolična reprezentacija, sredstvo pokretanja fizičkih odnosa, komunikacije, zabave i estetskog uživanja (Merriam 1964: 222-7). Sagledavajući *muziku drugih*, etnomuzikologija je bila u poziciji da povratno sagleda i muzičko nasleđe svoje kulture – što je značilo da se evrocentrični model sagledavanja napusti i pristupi jednom širem, univerzalnijem pogledu i analizi muzike (Blacking 2010: *Preface ix-xii*, *Humanly organised sound* 3-31, Ober: *Predgovor* 5-8). Jedno od poimanja muzike sveta koje je inspirisano ovakvim pristupom je filozofsko – Weltmusik, odnosno, pokušaj traženja univerzalnih elemenata u muzici širom sveta (Schippers 2010: 25-28).

Muzički žanrovi, pored toga što su kulturološki uslovljeni, su pod konstantnim promenama čemu posebno doprinosi interakcija sa drugim kulturama. Odnos tzv. Zapada i tzv. Trećeg sveta je često išao od zatvorenosti, istraživanja, dominacije (kolonijalizam), preko egzotizma, ka toleranciji i uključivanju u nov i raznovrstan svet, što je veoma slično sa

nekadašnjim poimanjem vanevropskih kultura u umetnosti Zapada. Savremene tendencije pokazuju da se pored multikulturalizma koji teži podeljenoj raznolikosti, stvaraju mogućnosti za interkulturalizam kao istinsku razmenu među kulturama. {41} To je globalna šansa koju etnomuzikolog Loran Ober i muzičar i edukator Huib Šipers (Huib Schippers) prepoznaju kao istinsko mesto za razumevanje muzike (i kulture) *drugih* kroz interkulturalnu muzičku edukaciju. {42}



Ilustracija 36: Radionica i prodavnica bubnjeva u Gambiji (2012, Ellinor Broman).

7.2 Vanevropska umetnost u muzejima današnjice: napuštanje okvira evrocentrizma



Ilustracija 37: Muzičar Branko Trijić demonstrira sviranje đembe bubnja na Afro festivalu (2011, MAU).

Muzeji vanevropskih umetnosti i kultura su se takođe susreli sa izazovima koje su prisutnost i popularizacija muzika sveta i savremeni interkulturalizam u umetnosti sa sobom doneli. Pre svega, to je nužno značilo da su neki muzeji bili u poziciji da sagledaju i priznaju svoje kolonijalno poreklo i pretpostavke na kojima su kolekcije izgrađene. Dva skorija i reprezentativna primera su Kraljevski muzej centralne Afrike u Tervurenu (Belgija) i Muzej svetskih kultura u Geteborgu (Švedska). Belgijski muzej je od sredine 2012. pod rekonstrukcijom i *dekolonizacijom* stalne postavke. Kritika leži u njegovom osnivanju: nastao je kao spomenik kolonijalnoj moći i „civilizatorskoj misiji“ koju je kralj Leopold II sprovodio tokom XIX veka – prvenstveno u DR Kongo. Muzeji, kao mesta pamćenja i kulture sećanja, su u opasnosti od skrivanja tog istog sećanja pod pritiskom ideologije (neo-kolonijalizam, kulturni imperijalizam), te postupak ovakve *dekonstrukcije* ima naučna opravdanja koja se ne tiču samo političke korektnosti. Poslednja izložba pred zatvaranje muzeja „Necenzurisano“ govori o nepoznatim detaljima iz kolonijalne prošlosti Belgije, što predstavlja veliki napredak u muzeologiji i samokritici institucija (Kotevska 2012).

Švedski muzej o kome je reč je nastao na bazi Etnografskog muzeja grada Geteborga i otvoren je 2004. godine. Posvećen *kulturama sveta*, bio je i ostao meta kritike zbog nestandardnih etnografskih postavki (uključivanjem materijalne kulture današnjice) i spoja sa savremenom umetnošću. Misija muzeja je usmerena i na prošlost i na sadašnjost, reflektujući savremeni svet hibridnih kultura, kulturnih pojava, raznolikosti i globalnih promena. Pojedine izložbe su tematizovale odnos muzeja i kolonijalizma (*A stolen world*), često u saradnji sa savremenim umetnicima (*Site unseen: dwellings of the demons*). Kroz povezivanje sa lokalnim imigrantskim zajednicama, kreiraju se programi u kojima muzej sa njima sarađuje (izložba *Horizonti: glasovi globalne Afrike* u saradnji sa doseljenicima sa Roga Afrike) i obraća im se kroz raznolik edukativni program, s ciljem da poveže stanovnike grada, bez obzira na poreklo (Lagerkvist 2009, Dos Santos 2010). Muzika sveta predstavlja jedan od načina da se ovakav tip muzeja poveže sa zajednicama koje mogu biti diskriminisane ili slabo vidljive na kulturnoj sceni: to je prilika za povezivanje i razumevanje.

Muzika drugih je takođe jedan od načina da se smanje društvene tenzije (npr. u Francuskoj) nastale usled društvene i ekonomske krize današnjice u multikulturalnim sredinama, pod institucionalnom podrškom, gde kultura postaje nešto poput društvenog ventila (više o ovoj problematici na primeru Francuske u poglavlju *Muzika sveta ili eksplozije nove recepcije tradicionalnih vanevropskih muzika*, Kotevska 2009: 19-23).

Problematizacija konstruisanja i prezentovanja znanja u slučaju vanevropskih kultura je pitanje s kojim se nauka suočava decenijama. Na primeru afričke umetnosti, jedna od pionirki u tom polju je kustoskinja, istoričarka umetnosti i osnivačica Centra za afričku umetnosti (kasnije Muzeja za afričku umetnosti) u Njujorku, Suzan Vogel (Susan Vogel). Ona je izložbama tokom osamdesetih godina XX veka poput *Umetnost/artefakt* (Art/Artifact) i *Perspektive: uglovi (posmatranja) afričke umetnosti* (Perspectives: Angles on African Art) tematizovala odnos prema afričkoj kulturi od strane Zapada i otvoreno suočila dve perspektive – antropološku i umetničku. Odnosno, na krajnje otvoren način je predstavila *sistem* koji stoji iza izložbe i problematizovala formiranje znanja o afričkoj kulturi koje zavisi koliko od samih afrikanaca, toliko i od nas kao posmatrača.

Antropolog Ivan Karp i direktor Kalifornijskog instituta za umetnost Stiven Lavin (Steven Lavine) su u uvodu zbornika „Izlaganje kultura:

poetika i politika muzejske izložbe“ (Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display) definisali da svaka muzejska izložba neizbežno zavisi od *kulturnih pretpostavki* autora izložbe (npr. kustosa), kao i publike kojoj je izlaganje datih predmeta materijalne kulture namenjeno. Imajući to u vidu, svaka izložba je pozicionirana u vremenu i mestu – kulturnom kontekstu koji određuje naš pogled, našu poziciju kao posmatrača ili kreativnog medijatora. To su osnovna pitanja s kojima se muzeji današnjice, specijalizovani za predstavljanje i proučavanje vanevropskih kultura suočavaju, s obzirom da se u većini slučajeva radi o predmetima koji u izvornim kulturama nisu bili poimani kao umetnost, niti namenjeni muzejima kao prostoru za sagledavanje (Vogel 1991, Levine & Karp 1991: 1, 8).

Prisutnost vanevropskih umetnosti i kultura u Srbiji je ograničen na par institucija i izložbenih prostora, dok većina kolekcija ostaje nedostupna javnosti, kao i još nedovoljno obrađena, po istraživanjima etnološkinje Viktorije Šimon Vuletić iz 2009. (Šimon Vuletić 2010). Muzej afričke umetnosti ostaje jedina institucija u zemlji koja je potpuno posvećena kulturi i umetnosti afričkog kontinenta, u manjoj meri i



Ilustracija 38: Kemo Sundulai Sisoko štimuje kora u okviru nastupa na Afro festivalu (Durbar, 2009, MAU).

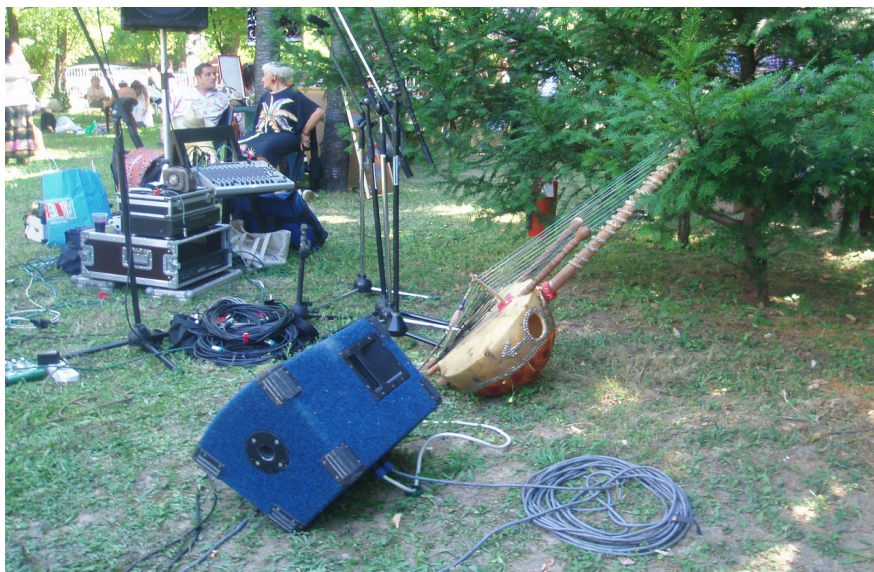
savremenoj umetnosti afričkih umetnika iz Afrike i umetnika afričkog porekla koji stvaraju van kontinenta, kao i vanevropskom umetnošću u širem značenju. {43} Mogućnosti snažnijeg i svesnijeg postkolonijalnog pristupa i hibridizacije sadržaja (poput savremene umetnosti i muzike sveta) otvaraju perspektive i jačaju savremenost muzejske politike. Takođe, kroz edukaciju koja je po sebi raznovrsna, moguće je uspostaviti kritički odnos prema društvenim pojavama poput rasizma i ksenofobije, ili pak razvijanja osetljivosti u okviru interkulturalnog obrazovanja, kao jednih od smernica Evropske unije, ali i šireg kompleksnog puta globalizacije današnjice (više o globalnoj edukaciji kroz interkulturalni pristup u: Global education guidelines working group 2012). Imajući sve ovo u vidu, izložba putem koje bi se nakon više godina ponovo obradila zbirka muzičkih instrumenata bi predstavljala značajan kritički iskorak i

ocrtala savremeni kontekst promišljanja i upotrebe tradicionalnih muzičkih instrumenata.

Perspektive sagledavanja vanevropskih kultura u izložbenim institucijama u Srbiji mogu da budu usmerene kako na izlaganje i otvaranje zbirki javnosti, tako i na upoznavanje sa drugim narodima i zajednicama kroz *iskustvo*. Na primeru zbirke tradicionalnih afričkih muzičkih instrumenata, bilo bi moguće organizovati radionice koje bi pružile mogućnost direktnog rada sa afričkim kustosima, umetnicima i zanatlijama, dodirivanjem i radom sa predmetima iz muzeja (predmeti *b* kategorije, za edukaciju, en. *hands-on* pristup). Takođe, uključivanjem ljudi različitih godišta i profesija, Muzej bi doprineo stvaranju prostora za komunikaciju i neposredno upoznavanje sa afričkom kulturom. Sa osvrtom na prakse renomiranih muzičkih muzeja današnjice {44}, moguće je u Muzeju afričke umetnosti sagledati ovakav pristup koji predmete nikako ne čini mrtvim trofejima egzotizacije ili primitivizacije (Barett 2009: 5), već naprotiv kao prenosnike kulture i baštine koja se može multisenzorno doživeti. Na taj način bi Muzej naglasio i svoj antikolonijalni potencijal (Sladojević 2012).

Na kraju, svako predstavljanje *druge* kulture sa sobom nosi i svest o perspektivi koja se zauzima, a ne univerzalnu istinu, s čime se svaki autor izložbe suočava. Kroz muzeje, kulture vanevropskih naroda mogu biti artikulisane sa punom odgovornošću prema toj istoj kulturi, bez predrasuda ili nasleđenim ideološkim načelima, pružajući – kroz iskustvo i komunikaciju kao agense informisanja i promene (Vogel 1991: 201) {45} – prevazilaženje fizičkih i mentalnih barijera u cilju vrednovanja kulturne baštine sveta.

NAPOMENE



Ilustracija 39: Kora Kemoa Sundulaia Sisokoa na Afro festivalu (2008, MAU).

{1} Pod *antropologija* referiše se i na etnologiju, odnosno preciznije kulturnu antropologiju.

{2} Izdvajaju se dve muzejske izložbe posvećene, svaka na svoj način, specifičnom aspektu muzike: *Gwenyambira: A tribute to Simone Mashoko* (2006, Hollinetz, Pilz i Puntigam) usmerena na život i delo Sajmona Mašokoa (više u: 6.4 *Značenje danas: muzika kao borba za ljudska prava – Čimurenga*) i *Odjeci... iz zvučnog arhiva Kraljevskog muzeja za Centralnu Afriku* (Žadinon, Nikulikijinka i Epštajn 2014), koja je izložila „zvuk“ kroz antropološki pristup.

{3} Sa izuzetkom duvačkih instrumenata (aerofona), ova četiri instrumenta pripadaju, po podeli Hornbostel-Saks (kojim su rukovođeni katalog i izložba *Afrički muzički instrumenti*), korodofonima (kora), membranofonima (tama) i idiofonima (balafon i lamela). Svaki od ovih instrumenata je posmatran, sa izvesnim izmenama, u skladu sa smernicama za interpretaciju muzičkih instrumenata u muzejskim kolekcijama koji je sačinio *Internacionalni komitet muzeja i kolekcija muzičkih instrumenata* (CIMCIM), pri *Internacionalnom savetu muzeja* (ICOM), pod nazivom *Glasovi utišanih: smernice za interpretaciju muzičkih instrumenata pri muzejskim kolekcijama*. Više u: Birley, Eichler & Myers 1998.

{4} Više o samom pojmu i problematici u: Milojević 2004: 8-30, Byrne 1999, Barrett 2009, Bishop 2010, http://en.wikipedia.org/wiki/World_music (pristupljeno 15.07.2014).

{5} Navešću samo nekoliko najznačajnijih referenci. Promocija u Srbiji je mahom vezana za tematske muzičke festivale: Ring Ring (<http://ringring.rs/>), Etno fusion fest (<http://www.ethnofusionfest.com/>) i Todo mundo (od 2012, <http://www.domomladine.org/>). Exit festival ponekad uključuje *world music* u okviru svog programa, poput nastupa Femija Kutija (<http://www.exitfest.org/>). Pri nekadašnjem festivalu Etnomus je formirana World music asocijacija Srbije

(<http://www.worldmusic.org.rs/>), godišnji World music summit, kao i world music magazin Etnoumlje (pristupljeno linkovima 15.07.2014).

{6} Pri navođenju termina *Zapad*, pretežno se to odnosi na Severnu Ameriku i Zapadnu Evropu, mada je termin moguće dalje problematizovati i dovesti (geografski) u pitanje.

{7} <http://network.icom.museum/avicom>, <http://www.mimo-international.com/> (pristupljeno 15.07.2014).

{8} Entiteti „oni“ i „mi“ su krajnje relativni, nacionalizam na vrhu vrednosne lestvice stavlja svoju zemlju dok egzotizam veliča zemlju koja nije njegova, ideal je jači ako su narodi i kulture udaljeniji i nepoznatiji. Todorov 1994: 257.

{9} S obzirom da zbog sastava i klimatskih promena oni ne traju dugo (predmeti od drveta u proseku od 50-100 godina). Pečar 1977: 16.

{10} Stoga koncept *religije* često ne važi u Afričkim zajednicama, jer za religiju koja pokriva sve aspekte života ne postoji reč, u: Floyd Jr. 1995: 15.

{11} <http://en.wikipedia.org/wiki/Hornbostel-Sachs>, onlajn izdanje *Revision of the Hornbostel-Sachs Classification of Musical Instruments by the MIMO Consortium 2011* (pristupljeno 15.07.2014).

{12} Zemlje u kojima žive grupe naroda Mande: Benin, Burkina Faso, Obala slonovače, Čad, Gambija, Gana, Gvineja, Gvineja-Bisao, Liberija, Mali, Mauritanija, Niger, Nigerija, Senegal i Sijera Leone. Etničke grupe: Bambara (Bamana), Bisa, Busa, Dan, Đula, Kpele, Ligbi, Malinke, Mandinka, Marka, Mende, Soninke, Susu, Val, Jalunka i dr. http://en.wikipedia.org/wiki/Mand%C3%A9_peoples (pristupljeno 15.07.2014).

{13} Charry 2000: 116, <http://en.wikipedia.org/wiki/Kaabu> (pristupljeno 15.07.2014).

{14} Više o klasi muzičara u potpoglavlju *Izvođenje i funkcija*. Više o različitim nazivima muzičara u zapadnoj Afici: Conrad & Frank 1995: poglavlje *Introduction: Nyamakalaya-Contradiction and Ambiguity in Mande Society*, <http://en.wikipedia.org/wiki/Griot> (pristupljeno 15.07.2014).

{15} http://en.wikipedia.org/wiki/Sundiata_Keita, <http://musc265proj.blogs.wesleyan.edu/2008/03/05/origins-of-the-kora/> (pristupljeno 15.07.2014). Srpsko izdanje: *Sundata, mandenški junački spev*. Narodna knjiga, Beograd, 1983.

{16} <http://en.wikipedia.org/wiki/Griot> (pristupljeno 15.07.2014).

{17} Primer živi nastup na festivalu WOMAD na Novom Zelandu 2008. sa grupom *The Symmetric Orchestra*, dokumentarac *Bulevar nezavisnosti* (Boulevard de l'Indépendance) iz 2006.

{18} Toumani Diabaté's Symmetric Orchestra – *Boulevard de l'Indépendance* (2006, World Circuit); Ali Farka Touré & Toumani Diabaté – *In the heart of the moon* (2005), *Ali and Toumani* (2010, World Circuit); AfroCubism – *AfroCubism* (2010, World Circuit); Ballaké Sissoko & Vincent Segal – *Chamber music* (2009, No Format); Mansour Seck & Baaba Maal – *Djam Leelii* (1984), *Baayo* (1991, Mango records); Ba Sissoko – *Sabolan* (2005, Marabi France), *Electric Griot Land* (2008, Totolo), *Séno* (2009, Stern's Africa);

Ablaye Cissoko & Volker Goetze – *Sira* (2008, ObliqSound), dokumentarac u procesu snimanja *The Griot* (2011). Više o preporučenoj muzici u: Broughton, Ellingham, Lusk & Clark 2006.

{19} U organizaciji Francuskog kulturnog centra, Multikultivatora, Ring Ring-a i Doma omladine: <http://www.domomladine.org/koncerti/775> (pristupljeno 15.07.2014).

{20} <http://www.museumofafricanart.org/en/afro-festival/2013-4.html> (pristupljeno 15.07.2014).

{21} <http://en.wikipedia.org/wiki/Hornbostel-Sachs>, onlajn izdanje *Revision of the Hornbostel-Sachs Classification of Musical Instruments by the MIMO Consortium* 2011 (pristupljeno 15.07.2014) i <http://www.music.ed.ac.uk/euchmi/cimcim/uymhs03.pdf> (pristupljeno jun 2012).

{22} Gojković 1987: 49, http://en.wikipedia.org/wiki/Talking_drum (pristupljeno 15.07.2014).

{23} Što je prisutno i u tradicionalnoj narodnoj kulturi Srbije. Više u: Golemović 1993., razgovori sa autorom decembar 2011. i mart 2012.

{24} *Tama* kod naroda Mandinka u Maliju i Nigeriji, *dundun* kod naroda Joruba u Nigeriji, *luna* kod naroda Dagbani i Gurunsi u Gani i Burkini Faso itd. Gojković 1987: 49.

{25} http://en.wikipedia.org/wiki/Talking_drum (pristupljeno 15.07.2014).

{26} Iako je po muzejskoj klasifikaciji smešten u zemlju Mali, narod Mandinka i nazvan lokalizmom *tama*, bubnjevi naroda Volof i Mandinka su po svojoj veličini najmanji govorni bubnjevi (oko desetak centimetara visine), dok su bubnjevi naroda Joruba i Dagomba (*luna*, *dundun*) veći – između 23 i 38 centimetara visine. Primerak o kome je reč iz Muzeja afričke umetnosti je visok 30 centimetra što bi ga svrstalo u bubnjeve naroda najverovatnije iz Nigerije i Gane. S obzirom da ne postoji dovoljno informacija o sistematizaciji po veličinama (osim navoda na Wikipedia http://en.wikipedia.org/wiki/Talking_drum), zadržan je naziv po već ustanovljenoj klasifikaciji *tama*, dok poređenje sa tipom *luna* može poslužiti kao dalji putokaz za istraživanje.

{27} Dokumentarac o Mamadiju Keiti *Djembefola* (1991, režija Loren Ševalije, Gvineja-Francuska), <http://www.ttmusa.org> (pristupljeno 15.07.2014).

{28} Više o Nduru, Malu, Kujateu i Adepoju na <http://en.wikipedia.org/wiki>. Više o korišćenju na koncertima konsultovati žive nastupe, primer Baba Mala u okviru dividija *Palm World Voices* (2005, Palm Voices).

{29} <http://en.wikipedia.org/wiki/Xylophone> (pristupljeno 15.07.2014).

{30} Ana Kotevska navodi da je taj instrument star preko trista godina, što je utvrđeno karbonskom analizom. I pored sumnje da potiče iz XIII veka, Soso Bala predstavlja jedan od najstarijih očuvanih primeraka balafona. Kotevska 2010: 16.

{31} http://www.unesco.org/bpi/intangible_heritage/guinea.htm (pristupljeno 15.07.2014).

{32} <http://www.museumofafricanart.org/en/news-a-events/archive/75-afro-festival-2002.html> (pristupljeno jun 2012), <http://www.museumofafricanart.org/en/afro-festival.html>, <http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2002/05/22/srpski/K02052102.shtml> (pristupljeno 15.07.2014).

{33} <http://www.habibkoite.com/>, Broughton, Ellingham, Lusk & Clark 2006: poglavlje *Mali* 237-255, www.youtube.com/watch?v=DjIVTax8vpk (pristupljeno 15.07.2014).

{34} <http://www.worldcircuit.co.uk/#AfroCubism::Biography> (pristupljeno 15.07.2014).

{35} „M“ u mbira se izgovara prigušenije, a glas „dz“ u dzavadzimu je kao meko dž, ili kada se d i z izgovaraju brzo. Berliner 1976: 454, Ellert 1984: 61-2, <http://en.wikipedia.org/wiki/Mbira> (pristupljeno 15.07.2014), razgovor sa ljudima koji su boravili i borave u Zimbabveu, april 2012.

{36} http://www.zambuko.com/mbirapage/resource_guide/pages/music/mbira_shona_spirit.html (pristupljeno 15.07.2014).

{37} <http://en.wikipedia.org/wiki/Chimurenga> (pristupljeno 15.07.2014).

{38} <http://www.stellachiweshe.com/> (pristupljeno 15.07.2014), <http://www.museumofafricanart.org/en/news-a-events/archive/76-afro-festival-2003.html> (pristupljeno jun 2012), Broughton, Ellingham, Lusk & Clark 2006: 447.

{39} Primer najave ovog benda sa sajta Doma omladine / Todo mundo festivala: „Proterani ratovima i bedom iz svojih izolovanih i mirnih sela u Kinšasu, kongoanski muzičari morali su da pobede gradsku buku. Sposobnost improvizovanja jeste ključ opstanka u prestonici većoj od dva Konga. Za muzičare to znači korišćenje dečjih harmonika koje su ostale posle odlaska Belgijanaca šezdesetih, automobilskih delova, federa, flaša, improvizovanih pojačala, mikrofona sklepanih od odbačenih magneta i 'bacača glasa', velikih megafona koji uspešno zamenjuju zvučnike. Ali, ovaj ultimativni lo-fi omogućio je nekolicini kongoanskih bendova da proizvede neke od najluđih trans ritmova koje ste ikada čuli, čudni zvuk koji trese na granicama eksperimentalnog dance-a, avangardnog rock-a i tradicionalnih ritmova, odolevajući ipak svakoj kategorizaciji. BBC je ovo radikalno mutirano muzičko čudo opisao kao „Afro-cyber futurizam“, a belgijski producent i promoter Vincent Kenis dao mu je pre pet godina ime koje, čini mi se, savršeno pristaje - congotronics.“ Sa <http://www.domomladine.org/koncerti/world-music-festival-todo-mundo> (pristupljeno 15.07.2014).

{40} *Gwenyambira: A tribute to Simon Mashoko*. Werner Puntigam, Michael Pilz i Klaus Hollinetz. Muzej afričke umetnosti 2006.

{41} Schippers 2010: xvii-xviii, 28-32. Šipers navodi četiri pristupa kulturnom diverzitetu, prema nivoima razmene: monokulturalno, multikulturalno, interkulturalno i transkulturalno.

{42} Ober 2001: poglavlja *Učenje stranih muzika: putovanje kroz različite kulture i Opčinjenost Indijom: čemu me je naučilo sopstveno iskustvo* 135-164, Schippers 2010: poglavlje *Epilogue: shaping musical education from a global perspective* 167-9.

{43} Primeri: savremeni umetnici Bartelemy Togo (Barthélémy Toguo, izložba *Tranziti* 2006) i Lenon Žno-Baptist (Lennon Jno-Baptiste, izložba *Mudshots* 2007), vanevropska

umetnost kroz kolekciju Oskara Vojnića (izložba *Kava-kava i betel: Obred pijenja kava-kave i žvakanja betela u svetlu predmeta iz Vanevropske zbirke Gradskog muzeja Subotice* 2008), između ostalog.

{44} Primeri muzeja koji poseduju instrumente vanevropskih kultura: Musical instruments museum (Brisel, <http://www.mim.be/en>), Musical instrument museum (Finiks, <http://www.themim.org>), Musée du quai Branly (Pariz, <http://www.quaibranly.fr>), Nacionalni muzej afričke umetnosti (Vašington, <http://africa.si.edu>); primeri onlajn kolekcija: Digitization of the Ethnomusicological Sound Archive of the Royal Museum for Central Africa (<http://music.africamuseum.be>), Musical instrument museums online (www.mimo-international.com), The Museum of World Culture (<http://www.varldskulturmuseerna.se>) itd. (pristupljeno 15.07.2014).

{45} O pristupima u prezentaciji vanevropskog nasleđa i kultura na primeru muzeja Kej Branli (*simpatija*) i Muzeja svetskih kultura (*empatija*) u: Dos Santos 2010. O društvenoj ulozi muzeja, politici identiteta, odnosu muzeologije i antropologije više u: Gavrilović 2011. O savremenim izazovima, primerima i mogućnostima u muzeologiji: Šola 2002: poglavlja *Pomaci i trendovi* 49-63 i *Poslanje muzeja* 77-94. Redefinicija etnografskih muzeja današnjice u: Matić 2008.

BIBLIOGRAFIJA

Naučni radovi i katalozi

Berliner, Paul

1978. *The soul of mbira – music and traditions of the Shona people of Zimbabwe*. Chicago: University of Chicago Press.

Blacking, John

2000. *How musical is man? The Jessie and John Danz lectures*. Seattle and London: University of Washington Press.

Bortvik, Stjuart i Moj, Ron

2010. *Popularni muzički žanrovi*. Beograd: Klio.

Broughton, S. Ellingham, M. and Lusk, J. with Clark, D.

2006. *The Rough Guide to World Music, Vol 1: Africa & Middle East*. London: Rough Guides Ltd.

Charry, Eric S.

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

Conrad, David C.

2004. *Sunjata: a West African epic of the Mande peoples*. Indianapolis: Hackett Publishing.

Dutiro, Chartwell i Howard, Keith

2007. *Zimbabwean mbira music on an international stage – Charttwell Dutiro's life in music*. Surrey: Ashgate Publishing Ltd.

Ellert, H.

1984. *The material culture of Zimbabwe*. Harare: Longman Zimbabwe Ltd.

Floyd Jr, Samuel A.

1995. *The Power Of Black Music: Interpreting Its History from Africa to the United States*. New York: Oxford University Press.

Gavrilović, Ljiljana

2011. *Muzeji i granice moći*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Gojković, Andrijana

1987. *Afrički muzički instrumenti*. Beograd: Muzej afričke umetnosti.

1994. *Muzički instrumenti: mitovi i legende, simbolika i funkcija*. Beograd: Atelier Tchik et Tchak.

Hoffman, Barbara G.

2000. *Griots at War: Conflict, Conciliation and Caste in Mande*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Lagerkvist, Cajsa

2009. *Världskulturmuseet: so far 2004-2009*. Göteborg: Världskulturmuseet.

Ličina, Marija

2010. *Tegovi za merenje zlatnog praha naroda Akan*. Beograd: Muzej afričke umetnosti.

Maroević, Ivo

1993. *Uvod u muzeologiju*. Zagreb: Zavod za informacijske studije Odsjeka za informacijske znanosti, Filozofski fakultet Sveučilišta.

Merriam, Alan P.

1964. *The Antropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.

Niane, D.T.

2006. *Sundiata: an epic of old Mali*. Essex: Pearson Longman.

Ober, Loran

2007. *Muzika drugih – novi izazovi etnomuzikologije*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Pečar, Zdravko i Zagorac-Pečar, Veda

1977. *Muzej afričke umetnosti – zbirka Vede i dr. Zdravka Pečara*. Beograd: Publik.

Said, Edvard

2000. *Orijentalizam*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Schippers, Huib

2010. *Facing the music: shaping musical education from a global perspective*. New York: Oxford University Press.

Sretenović, Dejan

2004. *Crno telo, bele maske*. Beograd: Muzej afričke umetnosti.

Sunđata, mandenški junački spev.

1983. Beograd: Narodna knjiga.

Šola, Tomislav

2003. *Marketing u muzejima ili o vrlini i kako je obznaniti*. Beograd: Klio.

Todorov, Cvetan

1994. *Mi i drugi – francuska misao o ljudskoj raznolikosti*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Žadinon, Remi, Nikulikijinka, Žan-Baptist i Epštajn, Emilia

2014. *Odjeci... iz zvučnog arhiva Kraljevskog muzeja za Centralnu Afriku*. Beograd: Muzej afričke umetnosti.

Članci iz časopisa i zbornika

Antlif, Mark i Lejten, Patriša

2004. Primitivno. U: Nelson, R. S. i Šif, R. (ur). *Kritički termini istorije umetnosti*. Novi Sad: Svetovi.

Bankole, A. Bush, J. Samaan, S. H. Anyidoho, K. Alafuele, M.-K. i Ebon, I. A.

1975. The Yoruba Master Drummer. U: *African Arts, Vol.8, No.2*. Los Angeles: UCLA James S. Coleman African Studies Center.

Barret, John

2009. World music, nacija i postkolonijalizam. U: *Etnoumlje, 9-10*. Jagodina: World music asocijacija Srbije.

Berliner, Paul

1976. The poetic song texts accompanying the Mbira Dzavadzimu. U: *Ethnomusicology, Vol.20, No.3*, 451-482. Bloomington: University of Illinois Press.

1980. John Kunaka, mbira maker. U: *African Arts*, Vol.8, No.2. Los Angeles: UCLA James S. Coleman African Studies Center.

Bird, C. S. Kendall M. B. i Tera K.

1995. Etymologies of nyamakala. U: Conrad, D. C. i Frank, B. E. (ur.). *Status and identity in West Africa: Nyamakalaw of Mande*, 27-35. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Bishop, Jack

2010. Kako zvuči world music? World beat – identitet i autentičnost. U: *Etnoumlje*, 13-14. Jagodina: World music asocijacija Srbije.

Browne, Kimasi L.

1999. The introduction as signature – an analysis of western musical instruments in Chimurenga, Mbaqanga and Motown. U: DjeDje, Jacqueline Cogdell (ur.). *Turn up the volume! A celebration of African music*, 220-9. Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History.

Charry, Eric

1996. Plucked Lutes in West Africa: An Historical Overview. U: *The Galpin Society Journal* Vol.49. London: Galpin Society.

Collins, E. J.

1976. Ghanian Highlife. U: *African Arts*, Vol.10, No.1. Los Angeles: UCLA James S. Coleman African Studies Center.

Conrad, David C. i Frank, Barbara E.

1995. Introduction. Nyamakalaya-Contradiction and Ambiguity in Mande Society. U: Conrad, D. C. i Frank, B. E. (ur.). *Status and identity in West Africa: Nyamakalaw of Mande*, 1-23. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Creighton, Leigh

1999. The lunna drum as social mediator among the Dagbamba of Ghana. U: DjeDje, Jacqueline Cogdell (ur.). *Turn up the volume! A celebration of African music*, 114-123. Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History.

Dos Santos, Paula

2010. Give or take: thoughts on museum collections as working tools and their connection with human beings. U: Svanberg, Fredrik

(ur.). *The museum as forum and actor*. Stockholm: The museum of national antiquities.

Euba, Akin

1999. African traditional musical instruments in neo-African idioms and contexts. U: Djedje, Jacqueline Cogdell (ur.). *Turn up the volume! A celebration of African music*, 68-77. Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History.

Frank, Barbara E.

1995. Soninke garankéw and Bamana-Malinke jeliw – Mande leatherworkers, identity and the diaspora. U: Conrad, D. C. i Frank, B. E. (ur.). *Status and identity in West Africa: Nyamakalaw of Mande*, 133-150. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Geest, Sjaak van der i Asante-Darko, Nimrod K.

1982. The political meaning of highlife songs in Ghana. U: *African studies review*, Vol.25, No.1, 27-35. New Jersey: African Studies Association.

Global education guidelines working group (Cabezudo, Alicia, Christidis, Christos, da Silva, Miguel C, Demetridaou-Saltet, Valentina, Halbartschlager, Franz i Mihai, Georgeta-Paula)

2012. *Global education guidelines: concepts and methodologies on global education for educators and policy makers*. Lisbon: North-South centre of the council of Europe.

Golemović, Dimitrije O.

1993. Kad instrument progovori. U: *Novi zvuk – internacionalni časopis za muziku*. Beograd: Savez organizacija kompozitora Jugoslavije.

Keita, Cheick Mahamadou Chérif

1995. Jaliya in the modern world – a tribute to Banzumana Sissoko and Massa Makan Diabaté. U: Conrad, D. C. i Frank, B. E. (ur.). *Status and identity in West Africa: Nyamakalaw of Mande*, 182-196. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Knight, Roderic

1974. Mandinka Drumming. U: *African Arts*, Vol.7, No.4. Los Angeles: UCLA James S. Coleman African Studies Center.

Kotevska, Ana

1997. Glas maske/maska glasa (specifični muzički resurs zapadne Afrike). U: Šuvaković, M. (ur). *Izuzetnost i samopostojanje: V međunarodni simpozijum folklor-muzika-delo*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

2010. Živi eksponati afro muz/ej/ike. U: *Afrika – studije umetnosti i kulture (broj 1)*. Beograd: Muzej afričke umetnosti.

2012. Necenzurisana Afrika. U: *Kultura-umetnost-nauka*, 14.01.2012. godina LV broj 40. Beograd: Politika a.d.

Kubik, Gerhard

1999. African and African American Lamellophones: History, Typology, Nomenclature, Performers and Intracultural Concepts. U: DjeDje, Jacqueline Cogdell (ur.). *Turn up the volume! A celebration of African music*, 20-57. Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History.

Kwabena Nketia, J.H.

1954. The Role of the Drummer in Akan Society. U: *African Music, Vol.1, No.1*. Grahamstown: International Library of African Music.

1957. Modern trends in Ghana music. U: *African Music, Vol.1, No.4*. Grahamstown: International Library of African Music.

1974. The Musical Heritage of Africa. U: *Daedalus Vol.103, No.2, Slavery, Colonialism and Racism*. Cambridge (U.S.A.): The MIT Press, American Academy of Arts & Sciences.

Lavine, Steven D. i Karp, Ivan

1991. Introduction: museums and multiculturalism. U: Karp, I. i Lavine, S. D. (ur). *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*, 1-9. Washington & London: Smithsonian Institution Press.

Matić, Miloš

2008. Upotreba muzealizovanih znanja kao agensa promene i razvoja – povratak narodnih znanja u budućnost. U: *Muzeji, broj 1* (n.s.), 7-20. Beograd: Muzejsko društvo Srbije.

Maxwell, Heather A.

1999. West Africa: when the xylophone speaks. U: DjeDje, Jacqueline Cogdell (ur.). *Turn up the volume! A celebration of African music*, 58-67. Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History.

Pevar, Susan Gunn

1978. The Construction of a Kora. U: *African Arts, Vol.11, No.4*. Los Angeles: UCLA James S. Coleman African Studies Center.

Schulz, Dorothea E.

2002. "The World Is Made by Talk". Female Fans, Popular Music, and New Forms of Public Sociality in Urban Mali ("Le monde tel qu'il créé par la conversation": admirateurs des chanteuses, musique populaire et sociabilité urbaine au Mali). U: *Cahiers d'Études Africaines, Vol. 42, Cahier 168*, 797-829. Paris: L'École des hautes études en sciences sociales.

Sladojević, Ana

2012. Muzej afričke umetnosti u Beogradu i njegov antikolonijalni diskurs. U: *Kultura 134/2012, Naratologija i srpska filozofska kultura*. Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka.

Šimon Vuletić, Viktorija

2010. Vanevropska zbirka u interakciji. U: Hulo, Ištvan (ur.). *Museion 9. Godišnjak Gradskog muzeja Subotica*. Subotica: Gradski muzej Subotica.

Tamari, Tal

1995. Linguistic evidence for the history of west African „castes“. U: Conrad, D. C. i Frank, B. E. (ur.). *Status and identity in West Africa: Nyamakalaw of Mande*, 61-85. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Vogel, Susan

1991. Always true to the object, in our fashion. U: Karp, I. i Lavine, S. D. (ur.). *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*, 191-204. Washington & London: Smithsonian Institution Press.

Wachsmann, Klaus

1964. Human Migration and African Harps. U: *Journal of the International Folk Music Council, Vol.16*. Cambridge (England): International Council for Traditional Music.

1971. The primitive musical instruments. U: Baines, A. (ur). *Musical instruments through the ages*. London: Penguin books.

Internet izvori

Birley M. Eichler, H. Myers A. and CIMCIM working group for education (co-ordinator Gansemans J.)

1998. *Voices for the Silenced: Guidelines for Interpreting Musical Instruments in Museum Collections*. International Committee of Musical Instrument Museums and Collections (CIMCIM)
<http://www.music.ed.ac.uk/euchmi/cimcim/iwte.html> (pristupljeno jun 2012)

Byrne, David

1999. Crossing music's borders: I hate world music, U: *The New York Times*. http://www.davidbyrne.com/news/press/articles/I_hate_world_music_1999.php (pristupljeno 15.07.2014).

Davis, Ernest

2011. The life of informations, from drums to Wikipedia. *The Time Literary Supplement* <http://www.the-tls.co.uk/tls/public/article760768.ece> (pristupljeno 15.07.2014).

Milojević, Jasmina

2004. „*World music*“ – *muzika sveta*. Jagodina: World music asocijacija www.worldmusic.autentik.net (pristupljeno 15.07.2014).

Sladojević, Ana

2014. *Muzej afričke umetnosti: konteksti i reprezentacije*. Beograd: Muzej afričke umetnosti (e-publikacije)
<http://www.museumofafricanart.org/sr/e-publikacije/354-muzej-afri%C4%8Dke-umetnosti,-konteksti-i-reprezentacije.html>
 (pristupljeno 15.07.2014).

Webografija

JSTOR www.jstor.org

Wikipedia www.en.wikipedia.org

Google books books.google.com

CIMCIM Internacionalni komitet za muzeje i kolekcije muzičkih instrumenata www.music.ed.ac.uk/euchmi/cimcim/index.html

Časopis African Arts <http://www.mitpressjournals.org/aa>

Muzej afričke umetnosti <http://www.museumofafricanart.org>

SPISAK ILUSTRACIJA

Muzej afričke umetnosti: 1, 2, 5, 7, 12, 16, 24, 25, 26, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39.

Vladimir Popović (u: Ličina 2010): 9, 20.

Stanislav Milojković (posredstvom Doma Omladine i časopisa Etnoumlje): 4, 31.

El Gvojos (posredstvom časopisa Etnoumlje): 15.

Marko Todorović (posredstvom Muzeja afričke umetnosti): 3.

Miloš Stojanović Šime (posredstvom časopisa Etnoumlje): 35.

Miloš Drndarević i Mihailo Milovanović (posredstvom Igora Vincetića): 21, 27.

Binta Sound, Igor Vincetić: 30.

Franko Khoury (posredstvom Smitsonijanovog Nacionalnog muzeja za afričku umetnost – National Museum for African Art): 6.

Ellinor Broman: 18, 29, 36.

Srđan Tunić: 8, 10, 11, 13, 14, 17, 19, 22, 23, 28.

PRILOG: katalog predmeta**KORA**

Zapadnoafrička *harfa-lauta*

Inv. broj: P0430.

Zemlja porekla: Mali. Pripada narodu Bambara.

Predmet je poklon predsednika Malija, Muse Traorea (Moussa Traoré) 1979.

Dužina: 117cm. Širina razapete kože: 43cm, dužina 39cm. Dužina poprečnog štapa 44cm. Dužina vertikalnih štapova: 59cm. Veličina kobilice: 14x8cm. Promer rupe-glasnice: 6cm. Veličina jastučeta: 11x7cm.

TAMA

Zapadnoafrički *govorni bubanj*

Inv. broj: 1490.

Zemlja porekla: Mali. Pripada narodu Dogon.

Predmet je otkupljen od Branka i Milene Kosić 1986.

Visina: 32cm. Visina oba peharasta dela: 8cm. Prečnik membrane: 13cm. Dužina maljice: 27cm.

BALAFON

Zapadnoafrički ksilofon

Inv. broj: G292.

Zemlja porekla: Mali.

Predstavlja deo kolekcije koju su bračni par Pečar formirali u Africi i poklonili Muzeju afričke umetnosti 1974.

Dužina: 105cm. Širina na najširem delu: 31cm, širina na najužem delu: 21cm. Visina: 14cm. Broj daščica: 18, dužina daščica: 32 do 46cm, širina daščica: 4 do 5cm, debljina daščica: 2cm. Broj tikvica: 17cm. Dužina maljica: 27cm.

LAMELA

Zapadnoafrički *klavir koji se svira palčevima*

Inv. broj: 1366.

Zemlja porekla: Liberija. Pripada narodu Pel.

Poklon dr Darka Stošića 1981.

Dužina: 30cm. Dužina korpusa: 18cm, širina korpusa 15cm, visina korpusa 10cm. Dužina jezičaka od 9 do 13cm, širina jezičaka: 0,3cm.

O autoru:

Srđan Tunić (1984, Beograd). Diplomirao je na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu, na Odseku za istoriju umetnosti (MA). Diplomski rad „Pol Gogen u svetlu orijentalizma, primitivizma i egzotizma“ pod mentorstvom prof. dr Simone Čupić odbranio je 2008. godine. Između 2010. i 2011. radio je u Muzeju afričke umetnosti kao saradnik kustosa i animator programa, u okviru Edukativnog odeljenja. Učestovao je u organizaciji muzejskih programa (radionice, projekti, tribine, projekcije), postavkama izložbi, istraživanjima o tradicionalnim muzičkim instrumentima Afrike, vanevropskim kolekcijama u Srbiji (Oskar Vojnić, Gradski muzej Subotica) i savremenoj afričkoj umetnosti (Vilijam Kentridž, 51. Oktobarski salon). Na bazi muzejske kolekcije piše kustoski rad koji mu 2012. godine donosi zvanje kustosa. Od 2011. samostalno radi na izložbenim i edukativnim projektima, sarađuje sa savremenim umetnicima i galerijom Zvono. U koautorstvu sa Andrejem Beretom i sa Udruženjem građana Artikal iz Beograda, pokreće kustoski projekat i platformu „Kustosiranje / About and around curating“. U okviru mreže Cultural Innovators Network radi na projektima u zemljama Mediterana: „Trans-Cultural Dialogues“ i „Infiltri: street art archive“. Objavio je više kustoskih i naučnih tekstova iz istorije umetnosti.

In English:

The Music of West Africa: Four Musical Instruments from the Collection of The Museum of African Art in Belgrade (MAA).

This book is a research and a curatorial thesis by Srdjan Tunic, art historian and freelance curator, developed in 2012. on the basis of MAA's traditional African musical instruments collection. With regards on previous researches done in 1980s, this work aims to make a new overlook on the collection, primarily by interdisciplinary approach. Each of the four instruments – kora, balafon, talking drum (tama) and thumb piano (lamela) – is taken as a specific object with a story, but also as a representative of the type of the instrument in question. By combining MAA's resources with fieldwork by international academics, an overview is given of each instrument's etymology, history, geographical coverage, materials from which it's made, traditional and contemporary contexts of use. In that regard, an important focus has been made towards understanding contemporary re-interpretation of traditional music through *world music*, specially in the context of Serbia and MAA's activities. This research also tackles the museology approach towards non-Western art and culture representation in museums and the importance of intercultural educative potentials of music.