

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

ODSJEK ZA ETNOLOGIJU I KULTURNU ANTROPOLOGIJU

Marko Kalčić

**DIDŽERIDU: DREVNI INSTRUMENT U SUVREMENIM OKVIRIMA**

DIPLOMSKI RAD

Mentor: dr. sc. Tomislav Pletenac

Zagreb, svibanj 2014.

## Sadržaj

1. Uvod .....	1
2. O literaturi i terenu .....	5
3. O reprezentaciji .....	10
4. O proizvodnji.....	13
4.1. Stari instrument, novi zvuk .....	17
5. O identitetima, samoizumljivanju i autonomiji.....	22
6. Zaključak.....	25

## Didžeridu: drevni instrument u suvremenim okvirima

### Sažetak

Tekst razmatra poziciju didžeridua – globalnog kulturnog artefakta, čiji se horizonti značenja i dan danas proširuju – u suvremenoj kulturi. Popularna kultura prepuna je primjera fascinacije didžeriduom i čini se da se taj instrument veoma lako daje u ruke zapadnoj kulturi koja ga rado posuđuje kao savršeno simboličko mjesto u koje može upisati beskonačan kôd novih značenja primjerenih suvremenom čovjeku. Mjesto didžeridua u popularnoj kulturi analizirao sam kroz „kružni tijek kulture“ (du Gay et al 1997) i pritom ukazao na pojedinosti i novitete didžeridua kao kulturnog artefakta čiji je diskurs artikuliran brojnim procesima. Hrvatska „didžeridu scena“ obiluje primjerima koji tvore ono što taj instrument danas jest.

Ključne riječi: didžeridu, popularna kultura, kružni tijek kulture

## Didgeridoo: ancient instrument in contemporary culture

### Abstract

This text examines the place of the didgeridoo – a global cultural artefact, whose meaning widens day by day – in contemporary culture. Popular culture holds a great number of examples of fascination by the didgeridoo and it seems that the instrument lends itself easily to the western culture which in turn borrows the didgeridoo as a perfect symbolic place in which it can inscribe an infinite code of new meanings appropriate to modern people. I have analysed the place of didgeridoo in popular culture through "the circuit of culture" (du Gay et al 1997) and in so doing I indicated some particularities and novelties of the didgeridoo, the discourse of which is articulated by a number of processes. The Croatian "didgeridoo scene" is abundant with examples that create that what the didgeridoo is today.

Key words: didgeridoo, popular culture, circuit of culture

## 1. Uvod

Određena mitologija razvila se oko glazbenog instrumenta didžeridu, koja između ostalog, leži na naizgled paradoksalnoj vezi između (navodne) jednostavnosti instrumenta, kako tehničke tako i semantičke, te kompleksnosti zvukovnih mogućnosti, asocijacija sa spiritualnošću, prirodnosti i njegovog simboličkog potencijala.

Egzotično poimanje didžeridua se često konstruira podređenošću samog instrumenta naprednoj tehnologiji ili kompleksnijim glazbalima s implicitnim zaključcima o primitivnosti i nesofisticiranosti aboridžinske glazbe, glazbala ili čak svirača. Didžeridu se često klasificira kao „*lowtech* instrument u *hightech* okružju“ (Neuenfeldt 1994). Jednostavnost instrumenta prije svega konstruira se njegovim porijeklom, izgledom i zvukom. Na prvi pogled, čitatelj bi mogao saznati i biti uvjeren da se radi o drvenom puhačkom glazbalu cijevastog oblika, o šupljivoj grani bez piska, rupa, poklopaca ili mehanizama općenito, čije se zvukovne mogućnosti svode na jedan osnovni ton (engl. drone – proizvodi se prislanjanjem usana na usnik i brujanjem, prilikom kojeg opuštene usne vibriraju i stvaraju unutarnji pritisak u cijevi) i tonove dobivene prepuhavanjem (engl. toot, trumpet – proizvode se puhanjem u instrument s vrlo stisnutim usnama kao kod trube, ovise o obliku instrumenta, nepromijenjivi su i brojčano određeni ali s obzirom na sposobnosti svirača) reguliran dužinom i širinom cijevi te da su to njegove granice. Kompleksnost didžeridua otkriva se kroz njegovu funkciju i upotrebu kod aboridžinskih plemena, kroz nevjerojatnu različitost u izradi i složenosti akustičkih obilježja koja su između ostalih, zaintrigirali i fizičare poput Lloyda C. L. Hollenberga. U svojem istraživačkom radu Hollenberg je pokazao kako didžeridu, unatoč svojem vanjskom izgledu, posjeduje akustičko-fizikalna svojstva koja su mnogo kompleksnija od većine glazbala zapadnog porijekla. Tekst *The Acoustics of the Didjeridu* (Hollenberg 2004:93-111) objašnjava kompleksnost instrumenta kroz njegovu povezanost s ljudskim tijelom i imaginacijom.

„Mnogo ljudi didžeridu shvaćaju vrlo površno – prilikom prvog susreta, didžeridu na njih ostavlja dojam jednostavnog instrumenta. Čudesno iznenađenje događa se kada se didžeridu svira (naročito od strane vještog svirača); didžeridu glazba je sve samo ne jednostavna. Iako je cijev koju se svira kao puhački instrument izumljena mnogo puta tijekom ljudske povijesti i u različitim kulturama, nijedna od njih nije razvila nešto poput kompleksnosti glazbe i stilova stvorenih na didžeriduu od strane australskih domorodaca. Didžeridu je u stvari jedan od najnaprednijih instrumenata ikad. Da takva tvrdnja ne bi zvučala pretjerano i da bi je zaista

mogli cijeniti, trebamo misliti na strogo ne-tehnički način. Razvoj didžeridua od šupljeg drvenog debla do virtuoznog instrumenta nije se dogodio zbog tehničkih modifikacija ili standardizacija već je stvoren puno čistim procesom ljudske imaginacije“ (Hollenberg 2004:96).

Paradoksalno, didžeridu je obična izdubljena grana, ali zvučna slika didžeridua postaje izuzetno šarolika iz razloga što je cijev spojena na nešto nevjerojatno kompleksno, a to je čovjek. „Jednostavna cijev je spojena s relativno kompleksnim gibanjem usana koje je vrlo teško opisati (slično je gibanju glasnica). Ako dodamo na to jaki efekt zvučnosti usne (vokalne) šupljine koji podsjeća na alikvotno pjevanje (proizvođenje visokih tonova pomicanjem jezika i mijenjanjem obujma usne šupljine), i pjevane note proizvedene glasnicama, vrlo ćemo brzo vidjeti didžeridu u novom svjetlu – možda jedan od puhačkih instrumenata kojeg je najteže opisati u tehničkom smislu“ (Hollenberg 2004:96). Naravno, Hollenberg u članku nastavlja s akustičkom analizom te donosi razne matematičke formule koje potkrijepljuju njegovu teoriju, no za ovaj rad dovoljno je primijetiti da se u diskursu o didžeriduu javlja zapadnocentrični stereotip o primitivnom instrumentu prema kojem je on u usporedbi s na primjer, trubom, vrlo ograničen.

Mnogi aspekti ovog instrumenta vrlo su zanimljivi. Čak i naziv didžeridu (engl. didgeridoo, didjeridu, didg), immanentan znak poteškoća na koje ljudi nailaze pri pokušajima opisivanja iz raznih perspektiva (glazbene, kulturne, znanstvene), možda je samo nesretna zapadnjačka onomatopeja. Prema doktorskoj disertaciji *History of the Irish Language in Australia* Dymphne Lonergan riječ „didgeridoo“ mogla bi biti gaelskog porijekla. Naime, ona tvrdi da ta riječ nije postojala u Australiji dok 1919. godine nije uvrštena u Australijski nacionalni rječnik, a široko rasprostranjenu ideju o tome da se radi o onomatopeji odlučno odbacuje u korist hipoteze da odgovor drže Irski i Škotski imigranti.

„I Irski i Škotski gaelski jezici posjeduju riječ *dudaire*, riječ od tri sloga koja se ugrubo izgovara kao „dudera“ ili „duđera“. U engleskom jeziku današnje Irske ta se riječ odnosi na čovjeka koji stalno puši lulu ili nekoga tko je pretjerano radoznao, ali u Irsko-engleskom rječniku iz 1904. godine ona se prevodila kao „trubač, puhač roga, pjevušenje“. Irski i škotski gaelski oboje posjeduju i riječ *dubh*, koja se prevodi kao „crno“ i koja se izgovara kao „dub“ ili „do“, te riječ *duth*, izgovorenu kao „du“, koja znači „domorodac, urođenik“. Moguće je da su irski i škotski gaelski govornici dali ime *dudaire dubh* ili *dodaire duth* osobi koja je svirala domorodački instrument te je riječ na kraju asocirana s didžeriduom“ (Lonergan 2004).

U svakom slučaju, instrument za koji je u svijetu univerzalno priznat naziv didđeridu, u zemlji iz koje potječe on reflektira veliku raznolikost jezičnih grupa i tipova instrumenta, kao na primjer u Yolngu plemenu gdje se naziva yidaki. Iako u Arnhemovoj Zemlji (engl. Arnhem Land), poluotoku na sjevernoj obali Australije (koji spada u Sjeverni teritorij), kolijevci didđeridua, postoje razni nazivi za taj instrument (bambu, bombo, kambu, pampuu, garnbak, illpirra, martba, jiragi, yiraki)<sup>1</sup>, u zapadnom se svijetu, kako u medijima, tako i među sviračima i u znanstvenim člancima naziv yidaki ustoličio kao naziv za „tradicionalni“ puhački drveni instrument koji potječe iz Australije i izrađen je od strane Aboridžina.

Sljedeći izvorni tekst o instrumentu yidaki, napisan 1995. godine od strane *Yirrkala Literature Production Centre*<sup>2</sup> (centra koji predstavlja i zastupa radove Yolngu umjetnika iz zajednice Yirrkala u Arnhemovoj Zemlji), sažima karakteristike instrumenta yidaki:

„Sljedeći tekst o yidakiju sastavljen je od strane „Yirrkala Literature Production Centre“ na poluotoku Gove u sjeveroistočnoj Arnhemovoj zemlji. Dozvola za upotrebu teksta ljubazno je odobrena od strane „Yirrkala Action Commitee“. Yidaki (poznat i kao didđeridu izvan Arnhemove zemlje) je glazbeni instrument kojeg tradicionalno sviraju pripadnici Yolngu naroda širom sjeveroistočne Arnhemove zemlje. Instrument se svira zajedno s bilmama (štapne udaraljke), jednim ili više pjevača, a ponekad sudjeluju i plesači. Uglavnom koristimo yidaki tijekom ceremonija. Drugim prilikama sviramo ga za zabavu i relaksaciju. Povijest i filozofiju naroda Yolngu čuva usmena tradicija, a yidaki igra važnu ulogu u prepričavanju povijesti. Manikay (pjesma-poezija), forma koja se izvodi prilikom rituala, koncentrira se na cikluse pjesama kreacijskih predaka i totema koji se vežu uz pojedine klanove koji izvode ritual. Zemlja, drveće, životinje i mjesta s kojih oni dolaze bivaju opjevana. Yidaki je dio tog procesa. Svaka pjesma ima drukčiju melodiju i ritam. Svaki klan ima vlastite pjesme koje su povezane s njihovom zemljom. Bojanje i rezbarenje isto prepričavaju tradicionalnu mitologiju Yolngu kulture i neposredno su vezani uz manikay.“ (http://www.didjeridu.com/wickedsticks/frames.htm, 30.1.2014.)

No, čitatelj ne bi trebao zaustaviti misao ovdje. Nije li i to „samo“ jedna od reprezentacija tog instrumenta, pomno sastavljena s funkcijom da dospije u ruke mnogih čitatelja diljem svijeta? Ovaj diplomski rad neće se zadržavati na kulturnoantropološkim problemima australskih Aboridžina ili pak na problemima autentičnosti didđeridua te problemima kod razrješavanja

---

<sup>1</sup> [http://www.didgeridooobreathe.com/kb\\_results.asp?ID=13](http://www.didgeridooobreathe.com/kb_results.asp?ID=13), 30.1.2014.

<sup>2</sup> <http://www.yirrkala.com/>

granica didžeridu/yidaki. U ovoj kratkoj studiji pokušat ću potaknuti čitača na razumijevanje didžerdua – globalnog kulturnog artefakta čiji se horizonti značenja i dan danas proširuju – u suvremenoj (popularnoj) kulturi, na više međusobno povezanih razina koje uključuju karakterističan instrument, njegovu simboliku (zvuka), splet društvenih veza, i koje dopuštaju bavljenje širim teoretskim pitanjima poput aproprijacije kulture, globalizacije i komodifikacije. Pojam popularne kulture gotovo je nemoguće definirati i u današnjem izobilju sadržaja teško je razvrstati koji su sadržaji dio popularne kulture, a koji nisu. Počeci uporabe tog pojma podrazumijevali su klasnu razliku, dakle razliku viših klasa i visoke kulture naspram nižih klasa i popularne kulture. Prema Kalapoš (2002:87), današnju popularnu kulturu karakteriza opća dostupnost za koju su zaslužni procesi demokratizacije i modernizacije koji visoku kulturu čine dostupnom pripadnicima svih društvenih slojeva.

Zvuk didžeridua i sam instrument postali su značajna utrživa roba te se njihova rasprostranjenost širi velikom brzinom; didžeridu glazba se prodaje u obliku cd-a koji nastoje predstaviti australski zvučni krajolik, u obliku zvučnih terapija ili recentnijih izdanja autora predstavljenih kao *virtuoso* svirača, dok se sam instrument izrađuje na mnogo načina te se može pronaći u lokalnoj *ethno* trgovini, u ogromnim internet trgovinama ili kod raznih manjih (često skupocjenih) izrađivača. Egzotično pronalazi svoje mjesto na cd-ima i koncertima *world* glazbe i onim trgovinama koje nude šarolik izbor „tradicionalnih“ instrumenata; frula, bubnjeva i didžeridua, upakiranih zajedno s obećanom autentičnosti. Popularna kultura prepuna je primjera fascinacije didžeriduom. Čini se da se taj instrument veoma lako daje u ruke zapadnoj kulturi koja ga rado posuđuje kao savršeno simboličko mjesto u koje može upisati beskonačan kôd novih značenja primjerenih suvremenom čovjeku. Funkcija i upotreba didžeridua kulturno se razlikuje, a prodor didžeridua u određenu kulturu mijenja smisao i prakse same kulture te samog instrumenta.

Važno je sagledati didžeridu kao kulturni artefakt čiji je diskurs artikuliran brojnim procesima. Bilo bi pogrešno tražiti smisao didžeridua samo u procesima njegove proizvodnje. Analizu kulturnog teksta ili objekta trebalo bi provesti kroz ono što Paul du Gay u uvodnom dijelu knjige *Doing cultural studies* naziva kružnim tijekom kulture<sup>3</sup>. Prema du Gay, Hall, Janes, Mackay i Negus (1997:2), suvremeni obrat kulturi sastoji se u poimanju društvenih praksi kao praksi koje nose određeno značenje što ih čini kulturnim praksama, a da bi istražili kako kultura, kulturne prakse ili objekti danas funkcioniraju trebali bi ih proučavati kroz pet

---

<sup>3</sup> "circuit of culture"

velikih kulturnih procesa: reprezentaciju, identitete, proizvodnju, potrošnju i regulaciju. Ovaj krug kulturnih procesa čini se kao dobro ulazno mjesto za analizu didžeridua; kako se reprezentira, koji društveni identiteti se asociraju s njime, kako se proizvodi i koristi te koji mehanizmi reguliraju njegovu distribuciju i upotrebu. Didžeridu je dio našeg kulturnog univerzuma. Upisan je u društveno znanje, u ono što Paul du Gay (1997:8) naziva „ono što svi znaju o svijetu, a da pritom ne znaju gdje su i kada to naučili“. Pripadanje nekoj kulturi osigurava nam pristup tim zajedničkim mrežama značenja koje nam omogućuju da bi razumijeli određene stvari, ideje, da bi ih smjestili na prikladno mjesto u Simboličnom, da bi mogli znati što one znače i to podijeliti s drugim ljudima. Didžeridu pripada i našoj kulturi iz više razloga: prvo, oko tog instrumenta razvio se splet značenja i praksi, drugo, taj se splet konstruirao upravo u našoj kulturi, a upravo to smještanje objekta u značenje čini ga kulturnim artefaktom. „Značenja spajaju jaz između materijalnog svijeta i 'svijeta' u kojem se ostvaruju jezik, misao i komunikacija – simboličnog svijeta. Ona rastapaju bilo kakvu fiksnu razliku između takozvanog 'stvarnog svijeta' i na primjer, svijeta mašte s njegovim 'malim objektima želje'“ (du Gay et al 1997:10) poput didžeridua ili drugih proizvoda o kojima često maštamo.

## **2. O literaturi i terenu**

Budući da ovo nije muzikološka, nego etnološka studija, u njoj neće biti puno riječi o glazbenim značajkama didžeridua. Umjesto toga, didžeridu će biti promatran kao kulturna pojava, promatrana kroz medije i provođenjem terenskog istraživanja u Zagrebu. Potraga za literaturom i izvorima u današnje doba može biti vrlo zahtjevna aktivnost. Na temu suvremene „inačice“ didžeridua nije napisano mnogo knjiga ili znanstvenih tekstova. Oni koji su napisani većinom se bave „tradicionalnim“ sviranjem (npr. *Didgeridoo: Ritual Origins and Playing Techniques*, Dirk Schellberg) ili upotrebom didžeridua u zvukoterapiji ili medicinskim svrhama (npr. Milo A. Puhan, Alex Suarez, et al., *Didgeridoo playing as alternative treatment for obstructive sleep apnoea syndrome: Randomised controlled trial*, *BMJ (British Medical Journal)* (2005) (332): 266–70.), a kada se radi o didžeriduu u suvremenim okvirima tada je većinom pisano o vremenu nakon što se on počeo upotrebljavati u popularnoj glazbi (uz primjere bendova koji su ga promovirali poput Yothu Yindi) s naglaskom na važnost odvajanja ritualnog i suvremenog konteksta. Na primjer, Karl Neuenfeldt (Neuenfeldt 1993) u članku *The Didjeridu and the Overdub* istražuje kako su



„slike“ aboridžinosti tehnologizirane i premještene kroz kulture, s naglaskom na didžeridu koji je nakon tehnologizacije (misli se na razne mogućnosti ozvučavanja i manipulacije zvuka poput nasnimavanja, ekvalizacije i sličnih efekata) postao „*digitaloo*“ i izmjestio se iz sjeverne Australije da bi se udomaćio u širokom spektru glazbenih žanrova.

Karl Neuenfeldt, profesor na sveučilištu Queensland, je glazbeni producent, izvođač ali i istraživač koji je objavio mnoge tekstove o glazbi domorodaca, između ostalog i Aboridžina, ali i tekstove o didžeriduu. U članku *The Essentialistic, the Exotic, the Equivocal and the Absurd* iz 1994. godine, Neuenfeldt piše o kulturnoj proizvodnji i upotrebi didžeridua u *world* glazbi. Analizom promotivnog teksta kod cd-ova glazbenika koji su koristili didžeridu (poput Jamiroquai – *Emergency on Planet Earth*) ili pozivnica za koncerte didžeridu svirača, autor dolazi do zaključka da je cjelokupan efekt takvih reklama zbrka simboličkih prisvojenja, koristoljubivog oportunitizma, što sugerira da je aboridžinska spiritualnost: proporcionalna poduzetničkoj New Age pseudo-spiritualnosti, metafizičkom „larifari“ koji predlaže da su aboridžinske religijske tajne na prodaju i paronimskim iskazima koji podsjećaju na to da je didžeridu glazba (neovisno o izvođaču) esencijalno povezana s liječenjem, misticizmom i *Dreamtime-om* (sveta era iz Aboridžinske mitologije u kojoj su drevna spiritualna bića stvorila svijet). Nit vodilja članka je Steven Feld-ova koncepcija „šizmofonije u šizmogenezu, to jest kako je zvukovlje odvojeno od njegovog izvora i kako je to odvajanje dinamički povezano s eskalirajućim ciklusima iskrivljene uzajamnosti između lokalnih i globalnih praksi“ (Neuenfeldt prema Feld 1994).

U još jednom opširnom članku vezanom uz didžeridu *The Convergence of the Didjeridu, Aboriginal Culture, Healing and Cultural Politics in New Age Discourse*, Neuenfeldt (Neuenfeldt 1998) opisuje New Age<sup>4</sup> diskurs kao paradoksalan proces istodobnog „poštivanja i krađe“ u kojem se aboridžinstvo iznova stvara postupkom imaginacije, reprezentacije i interpretacije – diskurs u kojem se pretežno radi o ne-Aboridžinima koji govore o ili za Aboridžine, a ne u dijelogu s njima, priklanjajući se stereotipizaciji, ikonizaciji i mitologizaciji Aboridžina. New Age industrija je prisvojila didžeridu kao što je prisvojila i afrički *djembe*

---

<sup>4</sup> „Krajem 70-ih i početkom 80-ih godina prošloga stoljeća u Americi se pojavio New Age – svjetonazor, životni stil, duhovnost – ali, prije svega, simboličko-vrijednosni sustav »koji pretendira na opće važenje«. To se nastojanje ozbiljuje u pojmu »nove paradigme« koja izriče potpuni prekid s vladajućim materijalističko-mehanicističkim modelom. Namjesto ovoga želi se uspostaviti potpuno novi »okvir misli«, utemeljen na duhovnim vrijednostima. Sredstvo uspostave tog »novog poretka« osobna je preobrazba, kult individualnog perfekcionizma, izrastao iz rastućeg trenda individualizacije u okviru zapadne kulture. Novo doba donosi nam kritiku postojećeg društva, obećanje boljšega i sredstva kojima se ono ima ostvariti. To što naizled djeluje tek kao duhovno gibanje koje ne ulazi u sukob s vladajućim poretkom niti se obraća nekoj zasebnoj društvenoj grupi, ne čini njegovo djelovanje ništa manje ideološkim. (...) neke od njegovih osnovnih odrednica poput sinkretizma, holizma ili evolucionizma duha uspostavljaju kao važeće u zapadnoj kulturi, načine na koje se legitimira te kako završava utopija beskonfliktnog društva na koju se poziva“ (Turk 2007:1/2).

bubanj ili *powwow* pjesme američkih domorodaca i učinila ih potrošačkom kategorijom koja nudi osobnu spiritualnu transformaciju. Autor u članku ne predlaže da postoji samo jedan New Age diskurs već daje do znanja da se radi o grupi međusobno povezanih diskursa koji se preklapaju. New Age je tipiziran kao intrinzično nestabilan i šarolik sastavni dio onoga što spada u domenu resakralizacije i ponovnog otkrivanja. Didžeridu, kao drevan, naizgled tehnološki jednostavan domorodački instrument, vrlo je kompatibilan s epistemološkim i filozofskim konceptima prema kojima se realiziraju New Age prakse. „New Age sljedbenici smjestili su svoju evolucijsku vjeru u ono što se obično naziva psihotehnologijama“ (Neuenfeldt prema Ross 1998). Te metode obuhvaćaju razne mehanizirane biološko povratne veze, magične i šamanske prakse ili općenito alternativne religijske prakse te cijelu paletu holističkih terapija, tjelesnih disciplina ili pak uporabu enteogena. Terapeutske prakse obuhvaćaju i korištenje didžeridua koji se svira iznad tijela pacijenta kako bi on upio njegove zvučne valove. Neuenfeldt (Neuenfeldt 1998) postavlja vezu između politike i prakse New Age-ra da bi pronašao razlog uporabe „jednostavnih, spiritualiziranih domorodačkih artefakata“ kao što je didžeridu. Za njega nije čudno da će ljudi pokušati pronaći spiritualna rješenja za probleme na koje nailaze u materijalnoj kulturi.

Da ne bih previše ulazio u ovu problematiku, pokušat ću ukratko objasniti zašto je još New Age bitan u reprezentaciji didžeridua. Iz glazbene perspektive možemo uočiti nekoliko ključnih točaka u kojima se razlikuje uporaba didžeridua između pobornika New Age-a i Aboridžina. Mislim da upravo kulturni status kojeg didžeridu zauzima u New Age-u paradoksalno tvori ograničenja New Age pristupa kada se radi o sviranju. Možemo se vratiti na primjer zvukoterapije u kojoj bi navodne moći didžeridua trebale bi biti sredstvo za dolaženje u doticaj sa samim sobom. Takva „posuđena moć“ mogla bi predstavljati opasnost od aproprijacije koja bi zapravo postala eksproprijacija, to jest ta bi moć postala nečija poslijepodneva zabava ili marketinška strategija. New Age stil sviranja se često karakterizira kao „drone s plačljivim alikvotnim tonovima“ (Neuenfeldt 1998) kojima se često dodaju efekti koji imitiraju životinje, ptice i tako dalje, jer se vjeruje da je (tj. iz razloga da se „proizvede“) instrument povezan s Majkom Zemljom. Međutim, od pet albuma snimljenih 1963. godine (*Songs from the Northern Territory 1-5*)<sup>5</sup> koje sam poslušao i koji na neki način predstavljaju dio Aboridžiske glazbe te na kojem je većina pjesama svirana didžeriduom (solo ili pratnja uz pjevanje), nema gotovo nijednog primjera sviranja sličnog New Age stilu. Razlike su očite i kod izbora instrumenta: „New Age svirači će radije odabrati zakrivljene

---

<sup>5</sup> Alice Moyle, Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies, manikay.com

didžeridue s velikim zvonom (donji dio instrumenta) da bi maksimizirali alikvotne tonove i pojačali izlazni zvuk – oni žele zvuk izvan kontrole – kontrastno s aboridžinskim sviranjem koje želi kompletnu kontrolu nad zvukom i za koje se instrumenti pomno biraju i izrađuju“ (Neuenfeldt prema Turner 1998).

No mislim da tu ne bi trebao previše zadirati u dugotrajnu debatu oko toga „čiji je didžeridu“ i tko ima prava na njega. Između ostalog, u današnje doba trebalo bi biti jasno da, iako je didžeridu dio tradicijske glazbe Aboridžina, u duhu „globalne kulturne ekonomije, komodifikacije i kapitalizma“ (Appadurai 1990:296), ta tradicija nema jedino pravo na njega. Jasno je isto tako da osjetljivo pitanje poštivanja nečije tradicije igra veliku ulogu u aproprijaciji tog kulturnog artefakta, no nije mi cilj stati na nečiju stranu već ću u daljnjem tekstu pokušati objasniti kako se to poštivanje koristi kao strategija reprezentacije i proizvodnje didžeridua u suvremenoj kulturi.

Recentnija publikacija o didžeriduu je knjiga koja sadrži trinaest članaka raznih autora (izrađivača, prodavača, fizičara i drugih koji se bave didžeriduom) čiji je urednik te ujedno i autor zaključnog članka David Lindner koji sam sebe prezentira kao „neovisnog umjetnika koji proučava metode alternativne medicine, novu fiziku, psihologiju i koji slijedi šamanski put“ (Lindner 2004:242). Lindner didžeridu naziva fenomenom i pridodaje mu sintagme poput „aktivnog evolucijskog procesa“ ili pokreta, a kao glavne faktore u tom procesu naglašava postojanje „didžeridu svijeta“ izvan Australije, osobna iskustva ljudi koji sudjeluju u tom pokretu istražujući i šireći granice didžeridua, anarhističku strukturu u trgovini i obrazovanju te problematiku oko ključnih točaka u marketingu – autentičnosti, etičnosti, morala i ekologije (usp. 2004:243). Knjiga sadrži zanimljiva poglavlja o životnim pričama izrađivača i svirača poput Bruce Rogersa ili Charlie McMahona, intervju s Allistair Blackom (najvećim izvoznikom didžeridua u Njemačku 1990-ih), članak dr. Frank Geipela (autora software-a *Computer Aided Didg Design* koji matematički izračunava moguće personalizirane oblike instrumenta u cilju lakšeg dostizanja cilja u izradi) koji svjedoči tehnologizaciji, kompjuterizaciji i dekonstrukciji didžeridua u suvremenoj kulturi te članak *Yidaki: a perspective from north-east Arnhem Land* čije autorstvo potpisuje Djalu' Gurruwiwi (starješina Galpu klana, izrađivač i majstor Yidakija, internacionalna kulturna figura), no zapravo su njegove prevedene riječi dostavljene do Lindnera putem informanta, a Lindner ih je stavio u kontekst.

Iako dosad navedena literatura obiluje informacijama o reprezentaciji i kulturnoj proizvodnji didžeridua u zapadnim društvima, mislim da je u dvadesetak godina, koliko je prošlo od 1990-ih kada je didžeridu dobio svoje mjesto u *world* glazbi do danas, došlo do novih pojavnosti vezanih uz didžeridu koje bi vrijedilo proučiti. U ovom radu fokusirat ću se na situaciju u Hrvatskoj za koju mislim da je i više nego dovoljna za analizu diskursa o didžeriduu. Moj etnografski teren čine: intervjui s tri didžeridu svirača iz Zagreba (Dubravko Lapaine, Tomislav Balala i Iva Zelenko), intervjui s članovima benda Druyd (Mary Crnković-Pilaš i Ivan Uravić), popratni tekstovi na cd-ima Lapainea i Druyda, Internet stranice Lapainea, Druyda, projekta „Didgopričanje“, benda Tribal Jam Orchestra iz Zagreba, udruge „Didgiland“ te vlastita saznanja i iskustava vezana uz didžeridu. Didžeridu „scena“ u Hrvatskoj nije velika no pruži bogata saznanja o suvremenom didžeriduu i iskustvima ljudi koja čine ono što taj instrument danas jest i koja nagovještaju ono što bi on tek mogao postati.

Sam pojam etnološkog terena danas je vrlo problematičan. „Etnološki *teren* danas je postao toliko sveobuhvatan da su starije teorije koje ga strogo ograničavaju ili pak pokušavaju definirati, a na kojima se temelje počeci etnološke i antropološke discipline, postale sekundarne u odnosu na sâm predmet istraživanja i metodologiju. Osim toga, etnolozi bi neprestano trebali biti svjesni činjenice da ne barataju datostima, već arbitrarnim konstrukcijama. Tako je i *teren* tek jedna od njih“ (Kalapoš 2002:16). Razgovori koje sam vodio s kazivačima u etnologiji se nazivaju kvalitativnima (open-end-interviews). Drugim riječima, ti su razgovori vođeni u svrhu dobivanja slike o stavovima, razmišljanjima i aktivnostima kazivača te su bili u trajanju od jednog do čak nekoliko sati. Prethodno nisam pripremao pitanja, već sam sastavio natuknice koje su trebale poslužiti kao nit vodilja razgovora. Naravno, tako dugi razgovori imaju velike digresije, skače se s jedne teme na drugu i bilo bi neprimjereno postavljati pitanja bilo kakvim redosljedom. Za razliku od, na primjer, pismene ankete, kvalitativni razgovori ostavljaju mnogo veće mogućnosti interpretacije jer se radi o verbaliziranju iskustava. Oni „omogućuju približavanje društvenoj stvarnosti pomoću otvorenosti upita iskustava...“ (Kalapoš prema Hopf 2002:14). Razgovori su snimani (uz pristanak kazivača) da bi ih se kasnije moglo transkribirati. Zanimljivost koju sam više puta uočio, a koja svjedoči problematici konstrukcije etnografskog terena, to jest da sâm etnolog svojim prisutstvom ili pritiskom gumba *record* mijenja stvarnost i modificira sâm kazivanje, je to da kazivači nakon prestanka snimanja (čak i dugih razgovora u kojima vlada opuštena atmosfera) imaju nagon za daljnjim pričanjem i objašnjavanjem (možda i za samodokazivanjem) te su to često teme za koje oni misle da su manje bitne. Pokazalo se da

sam mnogo bitnih činjenica dobio na račun ponovnog pritiska tipke na snimaču. Prema Pletencu (2009:200/201), svaka je etnografija zapravo kolaboracija – specifični slučaj kulture koji se događa kod dodira enografa i kulturnog materijala istraživane kulture. S obzirom da se već nekoliko godina i sam bavim sviranjem didžeridua mogao sam postaviti neka pertinentna pitanja kojih se „outsajder“ možda ne bi sjetio. Ipak, trebalo se odmaknuti, pogotovo prilikom intervjuiranja i pokušati promatrati kako se stvara taj specifični slučaj kulture – razumjeti odgovore kazivača, ali razumijeti i zašto su odgovori poprimili neki određeni oblik.

### **3. O reprezentaciji**

Kultura je dakle čvrsto povezana s ulogama značenja u društvu i omogućuje razumijevanje. Prema du Gay (1997:13), glavno sredstvo reprezentacije (načina na koji dajemo značenje stvarima) je jezik, ali ne u užem smislu koji obuhvaća samo pisanu ili govorenu riječ nego bilo kakav sustav reprezentacije – fotografija, slika, govor, tekst, vizualizacija, crtanje – koji nam dopušta korištenje znakova i simbola u cilju predstavljanja bilo kojih značenjskih koncepata, ideja ili slika koje postoji u svijetu. Prema tome, jezik podrazumijeva korištenje sklopa znakova s namjerom reprezentacije i međusobne izmjene značenja stvari, ideja, itd. Autori knjige *Doing cultural studies* (du Gay et al 1997:14) predlažu da kulturna značenja ne nastaju u stvarima već kao ishod društvenih diskursa i praksi koji konstriraju svijet smisljeno, što pak znači da nikad ne možemo izaći iz kruga značenja i da stoga nikad nismo slobodni od kulture koja nas čini interpretativnim bićima.

Kako je u popularnoj kulturi nastalo značenje didžeridua? Didžeridu, jednom izvučen iz mreže značenja ispletene od strane ljudi koji su ga izumili i ubačen u kontekst suvremenog zapadnog društva nikako nije mogao zadržati isti kôd značenja već ga je društvo preoblikovalo, iznova konstruiralo i prilagodilo suvremenoj svakidašnjici. Kada bi htjeli istražiti širi raspon značenja koja je didžeridu poprimio s vremenom u našoj kulturi trebamo uzeti u obzir i sve konotacije koje on danas nosi sa sobom. Na primjer, već spomenuti diskurs o jednostavnosti instrumenta. Ali ne samo to, jer didžeridu se asocira s diskursima o egzotičnosti, mističnosti, zvukovnoj terapiji, spiritualnosti, *world* glazbi, uličnim sviračima (čak i klošarima) ili pak virtuoza za koje se vjeruje da pomiču granice „didžeridu svijeta“. Na primjer, uzmimo u obzir hrvatsku scenu. Sljedeći opisi preuzeti s Internet stranica nude informacije i uvid o reprezentaciji didžeridua i tekućim procesima njegove inkorporacije u

univerzalnu pop estetiku i općenito u suvremeno doba. Bend Tribal Jam Orchestra u kojem Tomislav Balala svira didžeridu opisuje se na svojoj Internet stranici kao:

„(...) glazbeni sastav iz Zagreba koji se bavi istraživanjem drevnih ritmova afričkog i arapskog kontinenta sviranjem raznolikih udaraljki, šuškalica i australskog didgeridooa, te opuštajućih i iscijeljujućih zvukova Tibeta kroz gongove, tibetanske zdjele i pjevanje. Sviramo fuziju Afro Trance glazbe i umirujućih zvukova gongova, tibetanskih zdjela i šamanskih bubnjeva. Na vrhuncima Tribal Jam Orchestra počiva boginja ekstaze i transa, dozvolite da vas dotakne. Pridružite se i vi zajedničkoj rijeci ritmova, glasova, plesa i meditacije (Utjecaji: Shamanism, Trance Dance, 5 Rhythms, Mevlana Sufis)“ ([https://www.facebook.com/pages/Tribal-Jam-Orchestra/206758992701406?ref=br\\_tf](https://www.facebook.com/pages/Tribal-Jam-Orchestra/206758992701406?ref=br_tf), 31.1.2014.).

Didžeridu sviračica Iva Zelenko i spisateljica Erika K. Kozić organiziraju pričanje priča uz pratnju glazbala didžeridu, te radionice sviranja za djecu.

„Projekt Didgopričanje je novi projekt za upoznavanje djece s didgeridoo-em. Kako je ovo glazbalo izvorno namijenjeno za pripovijedanje mitova, tako mi djeci pripovijedamo moderne bajke uz pratnju didgeridoo-a, koristeći zapadne stilove sviranja. Ove priče su napisale članice udruge Didgiland, i uz duboko poštovanje prema Aboridžinima, njihovoj kulturi i povijesti, ove priče ne oponašaju svete mitove i pjesme Aboridžina, već su napisane na moderan način i odvijaju se u našem poznatom okruženju“ (<https://www.facebook.com/Didgpricice>, 31.1.2014.).

„Kad bi drveće pričalo, kako bi to zvučalo? Duboko i snažno kao Zemlja i deblo – ili lagano kao vjetar i lišće u krošnjama“ (<https://www.facebook.com/Didgpricice>, 31.1.2014.).

EksPLICITNO ili implicitno, ono što prijašnji (različiti ali međusobno povezani) citati imaju zajedničko jest naglasak na (barem) dva aspekta: jedan je esencijalna spiritualnost koja je ponekad stopljena s poimanjem domorodačkih naroda kao upravitelja prirodnog okoliša (koji su i dalje u dodiru s njegovom suštinom) zbog čega didžeridu postaje rezonator Majke Zemlje, a drugi je percepcija didžeridua kao veze između sakralnog i profanog. Ovi aspekti održani su čak i u hedonističkom svijetu popularne glazbe o kojoj sam već pisao da ima povijest aproprijacije egzotičnog u namjeri kamufliranja i komodifikacije onoga što bi inače bilo obično i nezanimljivo. U poglavlju o literaturi sam uveo temu o etičnosti i poštovanju koje se iskazuje prema Abordžinima kao izumiteljima instrumenta kojeg danas koriste široke

mase. Na stranici Didgopričanja, kao na primjer i na cd-u *Emergency on Planet Earth* benda Jamiroquai na sličan način je iskazano poštovanje prema Aboridžinskim narodima. „Yidaki, didžeridu, je odsvirao Wallis Buchanan s velikim poštovanjem prema Aboridžinima i njihovoj borbi za prava na zemlju i mir“ (*Emergency on Planet Earth* 1992). Racionalizacije i slični *disklejmeri* su prilično česti uzevši u obzir osjetljivost oko optužbi za „kulturalnu kleptomaniju“ potrošne kulture domorodačkih naroda kao što je to glazba, od strane onih koje Neuenfeldt naziva „policijom za kulturu“<sup>6</sup> (Neuenfeldt 1994). Na razini reprezentacije didžeridua kao kulturnog artefakta postoji granica između poštovanja prema potencijalnoj spiritualnosti instrumenta i bešćutne eksploatacije koja se često svodi na pitanje osobne etičnosti i informirane odgovornosti. Ovakve reprezentacije mogle bi se interpretirati kao marketinške strategije, to jest kao odgovor potrebama suvremenog čovjeka, potrošača kojem je bitno da kupuje s nadahnućem u okviru onoga što Slavoj Žižek naziva „kulturnim kapitalizmom“<sup>7</sup>, ideologijom koja dozvoljava ljudima da ulažu vrijeme i novac u nešto što ih odvraća od ideje da su obični potrošači ponudom istovremenog iskupljenja. Bitno je dakle samo pozivanje na „svetost“ instrumenta koje u očima zainteresiranih ljudi nudi ideju da je proizvod „u redu“ jer njegovi autori razumiju, poštuju i obavljaju svoje etičke dužnosti.

Vrhunac današnjih konotacija koje je suvremeni didžeridu sposoban primiti i pokazatelj toga da taj instrument može postati bilo što, bez obzira na etičke granice na koje se neki pozivaju, pronalazim kod Dubravka Lapainea, čovjeka koji na neki način donosi inovativnost i virtuozičnost u didžeridu sviranje. Sljedeći odlomke preuzete s Lapaineove internetske stranice prenosim kao dobar uvodni primjer za raspravu o reprezentaciji i proizvodnji didžeridua u kulturi.

„Znaš li kako zvuči didžeridu virtuozičnost? Dubravko Lapaine je didžeridu glazbenik i skladatelj iz Hrvatske – jedan od najcjenjenijih didžeridu izvođača u svijetu. Lapaine razvija nove stilove sviranja i tako započinje kroniku slobodnih, antidogmatskih i autentičnih zvukova koji se protive lakoj kategorizaciji žanra. Nove definicije i *fusion* žanrovi potrebni su da bi ušli u trag Lapaineovoj glazbi – antički trance, meditativno eksperimentalna, snažno ambijentalna, pripovjedačko instrumentalna, eterično balkansko minimalistička, poliritmični akustički *chillout*, ritam zemlje i kozmosa, žestoko melodično brujanje<sup>8</sup>, solo orkestralna, pa čak i spiritualni kozmički metal. [...] Neovisno o žanru ili stilu, Lapaine potpisuje svoje

---

<sup>6</sup> "culture police"

<sup>7</sup> <http://www.thersa.org/events/video/archive/slavoj-zizek-first-as-tragedy,-then-as-farce>, 31.1.2014.

<sup>8</sup> "drone"

kompozicije čistim akustičkim kontrastima i dvojnostima. S jedne strane stoje eksplozije daha i demonska silina, tutnjajuće zemljano bruhanje.... a s druge strane: sićušni odjeci koji šapću suptilne melodije, anđeoski glasovi, zračni pulsevi laki poput perja, pjevni odjek cijevi... [...] Lapaine se posvetio strogom tehničkom treningu i beskompromisnoj potrazi za preciznosti zvuka. To je rezultiralo s divljom i brzom, hiper-detaljnog i ekstremno fizičkom didžeridu glazbom, ali koja postupno naglašava melodijsku i suptilnu stranu instrumenta. [...] Pokreti daha, dijafragme, glasa i usana spajaju se pomoću didžeridua u neobični, nevidljivi ali moćni orkestar. Glazba koju Dubravko proizvodi različitim „drvenim cijevima“ slušatelju zvuči kao da dolazi iz dubokog nepoznatog izvora, dopuštajući mu da uhvati suptile melodije vjetra isprepletene ritmičnom grmljavinom zemlje. Du-ova predanost glazbi vidi se u koncertnim izvedbama gdje ona dolazi do punog izražaja. Tijekom izražajnih glazbenih izvedbi omotanih govornim pričama o abstraktnim i poetičnim svjetovima, publika je pozvana da stupi izvan svakidašnjeg i otpluta u prostranost unutarnje kozmičke slobode prepune dubokih odjeka i slika“ (<http://www.lapaine.com/index.php/about/>, 31.1.2014.)

Lapaine se u svojem radu s didžeriduom ne poziva na aboridžinstvo, ne transcendentira njegove (iskrivljene) slike, već odgovara potrebama suvremene kulture paletom dovitljivih opisa pozivajući se istovremeno na magičnost, surovost, naturalnost, eteričnost, autentičnost. Je li Lapaineova didžeridu glazba autentična? Neuenfeldt pokušava odgovoriti na isto pitanje analizirajući glazbu benda Yothu Yindi: „Na internacionalnoj razini, iako će glazba i instrumenti domorodačkih naroda poput didžeridua vjerojatno postati inkorporirani u sveprožimajuću univerzalnu pop estetiku, najviše i najdublje će odjekivati u lokalnom kontekstu“ (Neuenfeldt 1993). Nije sigurno što autor shvaća kao lokalni kontekst: sjevernu Australiju ili bilo koji lokalitet gdje se didžerdu udomaćio? Nije li sva glazba svijeta tek šum, dok joj kontekst ne pridoda značenje i upotrebu, rezultirajući stvaranjem identiteta i etosa?

#### **4. O proizvodnji**

Da bi imali dublji uvid u diskurs o didžeriduu moramo, osim značenja koje primio kroz promotivne materijale i svirače, pokušati razumijeti kako su nova značenja stvorena od strane izrađivača tog instrumenta. Dakle, osim što bi trebali obuhvatiti reprezentaciju samog instrumenta, trebali bi analizirati kako su reprezentirani procesi potrebni za proizvodnju didžeridua, to jest koje značenje su oni poprimili (npr. modernost, inovativnost, magičnost,



uravnoteženost, harmoničnost, spiritualnost). Tu analizu bih započeo s predstavljanjem Duende didžeridua. Osim sviranjem, Lapaine se bavi izradom instrumenata.

„(...) nakon nekog vremena htio sam pomaknuti svoj zvuk i shvatio sam da instrument je ograničenje, uvijek... da ne sviram vjerojatno ne bi ni izrađivao instrumente... oni su mi potrebni u traženju novog zvuka“ (Lapaine, 4.10.2013.).

Duende didžeridui prodaju se preko Internet stranice ([www.duendedidgeridoo.com](http://www.duendedidgeridoo.com)), a izrađuju ih Dubravko Lapaine i Danka Tišljar. Izbor imena Duende prvi je pokazatelj onoga što Lapaineovi didžeridui mogu biti te ujedno ukazuje i na identitet koji Lapaine želi podijeliti s javnošću. *Duende* je koncept iz Španjolske umjetnosti. Od prvotnog značenja, nadnaravnog goblinskog bića iz Španjolske mitologije, razvio se umjetnički i glazbeni pojam koji se često veže uz flamenco. *Tener duende* moglo bi se prevesti kao „imati dušu“, biti vezan s emocijama, izražajem, autentičnošću. Za Lapainea didžeridu je „(...) magični drveni puhački instrument, posebna cijev koja stvara vjetar i zvuk, (...) tunel, (...) brod, (...) mač – dugačka oštrica (cijev) harmonijskih razmjera, (...) učitelj“ (<http://www.duendedidgeridoo.com/the-way-of-didgeridoo/didgeridoo-and-sword-mastery/>, 3.2.2014.).

Lapaine svoje proizvode tretira kao „didžeridu obitelj“. Oni su klasificirani prema obliku (unutrašnji promjer), dužini (od 180 do čak 600 centimetara, a najčešće od 200 do 250) i integritetu (ovisno o tome da li je instrument iz jednog dijela ili više dijelova drva). Na primjer, ako usporedimo dužinu Duende didžeridua s yidakijima Djalu Gurruwiwija koji su dugi oko 150 centimetara<sup>9</sup>, vidimo još jednu tipičnu karakteristiku modernih didžeridua. Što se tiče materijala, Lapaine upotrebljava vrlo tvrda drva (razne vrste eukaliptusa) zbog manje apsorpcije visokih frekvencija i zvuka općenito. S druge strane, Tomislav Balala je izrađivač didžeridua koji za izradu svojih instrumenata koristi bambus, agavu, bagrem, pa čak i plastiku.

„Didžeridu može biti od bilo čega. Da sam znao da se može na cijev usisavača, na nju bi svirao“ (Balala, 12.12.2014.). Sve ovo svjedoči proizvodnji kulture, proizvodnji didžeridua. Balala nije mogao tek tako uzeti cijev od usisivača ili neku drugu plastičnu cijev da bi na nju svirao – za to mu je bilo potrebno znanje. Na pitanje da li Duende instrumenti toliko vrijede (prosječna cijena dostupna na Internet stranici iznosi 2700 eura) Balala odgovara:

---

<sup>9</sup> [http://www.ididj.com.au/store/sold/djalu\\_sold.html](http://www.ididj.com.au/store/sold/djalu_sold.html), 3.2.2014.

„(...) imaju karakteristike, ma ne, jer imaju ime, ali ne kažem da ne vrijede, jednom smo isprobavali njegove i moje usporedno i znaš, Dudov didž, wow, al sve me bilo strah reć pa gle nije tolka razlika, al opet, znaš, Dubravkovi, trebaju imat cijenu (...) izgled, zvuk, ime – moraš platit.“ (Balala, 12.12.2013.)

Osim što se u ovom poglavlju bavim proizvodnjom didžeridua (u tehničkom smislu te u smislu proizvodnje kulture), osvrnut ću se i na artikulativne procese koje spajaju proizvodnju i potrošnju. Jedan od ključnih dijelova uspjeha Duende proizvoda je to da je u njih upisano znanje, iskustvo i slava samog Dubravka.

„Ovdje u Hrvatskoj, pogotovo ljudi koji me znaju od prije, koji znaju čime sam se bavio, doživljavaju me kao balavca, dok vani ljudi doživljavaju da otkrivam i razvijam didžeridu svijet (...) pa mislim da je zato jer uvijek imam neki faktor iznenađenja, jer su to tehnički jako zahtjevne stvari, najzahtjevnije za koje ja znam i zbog kvalitete zvuka...“ (Lapaine, 4.10.2014.).

Iz tog razloga, Duende instrumenti su na specifičan način predstavljani i dizajnirani. Duende Internet trgovina, sa katalogom mnogih detaljno opisanih didžeridua, predlaže da u svojoj raznolikosti može pružiti bar jedan instrument koji je savršen za za kupca. Personaliziranjem instrumenata kao na primjer: „La Tulipe Noire vraća romantiku u svijet didžeridua. Nježan je i snažan, velik i elegantan. Visine 239 cm<sup>10</sup> (...) Ali snaga dolazi s cijenom. Nakon prvog alikvota postaje zahtjevna dama. Izgledom je LTN veoma snažan. (...) Drvo je vrlo crveno. Preporučio bih ovaj didžeridu vještom sviraču koji želi izvoditi akustički i koji je još uvijek zaljubljen u ljepotu osnovnog tona“<sup>11</sup>, i pridodavanjem karakteristika živih bića (što se vidi i u nazivima koje Dubravko daje svojim kreacijama – „ArcheoAnima“, „Zmayek“, „Royal“, „Oldhar The Celestial Traveler“), proizvodi se bore za identifikaciju. Prema du Gay (1977:31), strategija koja kombinira marketing i nudi osobnu diferencijaciju uzima najbolje iz ta dva svijeta i privlači mlade, pametne kupce koji žele kupiti proizvod i izraziti individualni izbor, a ta je strategija moguća uz nove načine proizvodnje, bazirane na raznim varijacijama istog dizajna (čemu svjedoči samo postojanje klasa Duende didžeridua) i revolucije u globalnom marketingu koji se pomaknuo od masovne prodaje prema prodaji u malim, specijaliziranim, trgovinama (hand-made) proizvoda. „Reklamiranje je kulturni jezik koji govori umjesto proizvoda, obraća se kupcu i ima zadatak uspostaviti identifikaciju između

---

<sup>10</sup> "standing 239 cm tall"

<sup>11</sup> <http://www.duendedidgeridoo.com/la-tulipe-noir/>, 3.2.2014.

kupca i proizvoda“ (du Gay et al 1997:25). Reklamiranje se dakle sastoji u tome da nas dovede u situaciju u kojoj mi sebe same vidimo kao potencijalne kupce, kao osobu koja bi kupila taj proizvod i kojoj bi on bio koristan. Mnogo kupaca Duende didžeridua vjerojatno su svjesni da ukoliko kupe takav instrument neće odmah (možda nikad) svirati kao Lapaine. Ali postoji mogućnost da će sanjariti o danu kada će, uz pomoć tog proizvoda postati virtuozni poput njega – čovjeka reklame, didžeridu guru-a. „Jezik reklamiranja (i reprezentacije općenito) operira istodobno na razini mašte i želje koliko i na razini racionalnog izbora i takozvanih 'stvarnih' potreba. Iz tog razloga ljudi u reklamama nisu stvarna već imaginarna reprezentacija nas samih, a na taj način se uspostavlja identifikacija – u nečijoj glavi“ (du Gay et al 1997:26). Radije nego stvar prirode, potrebe su stvar kulture jer bivaju proizvedene i definirane kroz sustav značenja koji ljudi koriste da bi razumijeli svijet što pak znači da su podložne promjenama.

U knjizi *Doing Cultural Studies*, pišući o dizajnu, autori se prisjećaju Pierre Bourdieua koji dizajnere naziva „kulturnim posrednicima“ iz razloga što oni u dizajn trebaju uklopiti kulturu i trebaju učiniti proizvode atraktivnima da bi ih ljudi kupovali, a da bi to učinili potrebno je da proizvedu značenje, to jest da funkcionalne proizvode kodiraju određenom simbolikom i naprave njihov simbolički oblik (du Gay et al 1977:62). Vizualni identitet objekta je ključno sredstvo komunikacije s potrošačima. Pritom ne mislim samo o funkciji ili osnovnoj upotrebi objekta, već se istovremeno komunicira identitet i značenje. Proizvod se obraća kupcu.

„(...) svi koje Dud svira nisu ukrašeni. To nitko ne primijeti“ (Balala 12.12.2014.).

Lapaine je prilagodio didžeridue suvremenom svijetu. Prilagodio ih je onome što je njemu (bilo) potrebno za zvuk, ali da bi ih prodao trebao je izraditi cijelu seriju sličnih, personaliziranih instrumenata ciljajući na određeno tržište. Osim minuciozne izrade i dizajna, u Duende instrumente upisana je glazba i virtuoznost njihovog izrađivača, a njihova prodaja ne bi bila uspješna bez oba faktora.

Kroz ovu kratku priču o Duende didžeriduima, pokušao sam razumijeti kako su se suvremeni didžeridu proizvodi kulturno. Uzeo sam u obzir kakvog su oblika i dizajna te kako su reprezentirani u javnosti. Duende nije samo proizvodnja materijalne kulture (samih instrumenata), već proizvodnja znanja o uporabi tih instrumenata. U sljedećem dijelu teksta pokušat ću analizirati drugi aspekt proizvodnje modernog didžeridua, no ovaj put ne u materijalnom smislu već u smislu (novog) zvuka. Pritom su pitanja proizvodnje znanja vrlo

bitna. Naime, nove tehnike sviranja i moderna tehnologija te manipulacija zvuka dovele su do proširenja diskursa o didžeridu. Osim toga, u današnje doba postavljaju se i pitanja: što je to zvuk didžerida? Gdje završava tijelo, a gdje počinje instrument?

#### **4.1. Stari instrument, novi zvuk**

Kao dobro ulazno mjesto u navedenu problematiku vidim analizu uzajamnog utjecanja zvuka i tehnologije. U tehničkim terminima, zvuk je vibracija koja se valovito širi kroz neki medij (npr. zrak ili voda). Ljudsko tijelo pretvara te vibracije u živčane impulse što omogućuje da se one fiziološki osjete. No, zvuk je ujedno i informacija i osjećaj koji se proizvodi i opaža (i razumije) kulturno. S druge strane, tehnologija je (u kontekstu popularne glazbe) moć da se zvuk kontrolira. Sama mogućnost snimanja zvuka pokazuje moć koju posjedujemo nad njim.

„Sam razvitak tehnologije snimanja pokazuje moć nad time kako se zvuk reproducira, zarobljuje, replicira, obnavlja, modificira i kako su ljudi koji nastoje kontrolirati zvuk (audio inženjeri, umjetnici...) sami ograničeni institucijama, strukturama i odnosima moći u političkoj ekonomiji“ (Neuenfeldt 1993).

Ovi odnosi između suvremene glazbe i tehnologije ukazuju na neke paradokse. Na jednoj razini, intenzivna kontrola tehnologije nad zvukom se na neki način suprotstavlja ideologiji popularne glazbe koja se idealizira kao spontana, inspirativna i kreativna. Međutim, ista ta kontrola nad zvukom može omogućiti stvaranje snimaka koji pružaju (barem) iluziju spontanosti i kreativnosti. Glazbenici ne moraju svirati istovremeno, ne moraju biti na istom mjestu ili se ne moraju nikada ni vidjeti. Mislim da su slični paradoksi možda rješivi u trenucima kada se tehnologija koristi „umjetnički“, iako je ovo tvrdnja koja iziskuje kontekstualizaciju. U svakom slučaju, popularna glazba ne bi mogla postojati u svom sadašnjem obliku kada ne bi bilo tehnologije. Zbog toga suvremeni didžeridu parcijalno proizlazi iz međusobnog odnosa u procesima zvuka i tehnologije.

„U trenutku kada zvuk učiniš dovoljno širokim i definiranim na način na koji očeš, onda on počinje mijenjati tvoj instrument i tvoj način sviranja jer se unutar postojećeg nekakvog spektra javljaju neki novi glasovi, koji sad postaju više izraženi i možeš se njima specifično koristiti.“ (Ivan Uravić, 3.10.2013.)

Uravić, gitarist benda Druyd (u kojem Lapaine svira didžeridu), u objašnjava kako je tehnologija utjecala na njegovo sviranje gitare ali primarno na sviranje Lapainea koji je uz pomoć određenih mikrofona i efekata poput kompresora (smanjuje volumen glasnih zvukova,

a pojačava tihe) dobio mogućnost da se okuša u novom načinu sviranja. Tehnologija je na neki način proširila mogućnosti sviranja didžeridua što se može uočiti na primjeru „aircode-a“ – sviranja didžeridua prilikom kojeg su usne odmaknute od usnika. Lapaine na svojoj Internet stranici piše članak o toj tehnici sviranja za koju misli da se počela razvijati prije otprilike pet godina, a za čiji su razvitak zaslužni didžeridu svirači: Gauthier, Zalem i Dubravko.

„Prije ere Aircode-a morala je postojati era sviranja bez drone-a što je na neki način preduvjet za kontrolu usana koja je potrebna za aircode. Prva pjesma koje se svjesno sjećam kao rane aircode tehnike je Korvo Eksaltiko. (...) Danas vidim da je aircode prisutan kod mnogih svirača diljem svijeta u različitim izražajima i to mi je jako lijepo vidjeti. To su dinamike kozmičkog razvoja... (...) Nakon Korva Eksaltika i Lake of Awareness, jako me privlačilo da istražim više o aircode-u iz razloga što je to tada bio nov način sviranja didžeridua, potpuno neistražen. (...) To je poput nekog drugog zvuka iz istog instrumenta. (...) Najveći korak za mene bio je shvaćanje da mogu napraviti cijeli album korištenjem potpuno novog načina sviranja didžeridua. (...) Aircode je u osnovi sviranje didžeridua bez drone-a uz savršeni proračun vremena i odvojenosti od instrumenta. Nešto što zvuči kao bas bubanj u earthcode-u – TUP, zvučat će kao frame bubanj – TOONG – u aircode-u. (...) Ali aircode NIJE beatbox. Aircode potječe iz pokreta sviranja didžeridua. Priroda tih pokreta dobiva smisao kada se koristi cijev“ (<http://www.lapaine.com/index.php/2013/02/27/the-aircode/>, 4.2.2014.).

Drevni instrument didžeridu pronalazi svoje mjesto u suvremenoj kulturi pri čemu glazbenici sve manje imitiraju kulturnu tradiciju Aboridžina i traže vlastite mogućnosti izražaja kroz didžeridu. Prema Lindneru (2004:246), osobna iskustva i odvojenost didžeridua od tradicije koja ga je stvorila su ključni procesi u stvaranju novog instrumenta, prilagođenog suvremenom životu u kojem pojedinci imaju priliku isprobavati nove stvari i eksperimentirati s dugačkim glazbenim cijevima. Kako bi popularna kultura ili glazba osigurala svoj tijek, ona mora konstantno balansirati između provjerenog i novog. Kalapoš je komentirala (2002:90) kako privlačnost konvencionalne popularne kulture često opada ukoliko i novi proizvodi publici postanu predvidljivi, te navodi inovaciju kao proizvodnu nužnost kod proizvođača koji sebe vole definirati kao kreativne umjetnike. Neuenfeldt (1977) sugerira da je tehnologija kao proces i praksa vrlo važna u analizi popularne glazbe, ali da pritom ne smijemo upasti u zamku i tehnologiju materijalizirati: „tehnologije nisu stvari, već postupci koji se manifestiraju kao proizvodi“ (Neuenfeldt prema Jensen 1977).

Umjetnost sviranja se svakodnevno razvija, a usporedno s time javlja se i želja za učenjem „tradicionalnog didžeridua“. Razni kratki filmovi („tutorial-i“) o tradicionalnom sviranju pojavljuju se na Internet stranici Youtube u kojima ljudi pokušavaju objasniti što je to „trad style“. Danas je, dakle, didžeridu koji sviraju Aboridžini postao tek jedan stil sviranja između mnogih drugih. Lapaine, s druge strane, ima više holistički svjetonazor:

„(...) tradicionalno sviranje je podskup cijelog sviranja, jedno je sviranje.“ (Lapaine, 4.10.2013.)

U suvremeno doba, kao što sam pokazao na primjeru Hollenbergovog članka o akustici didžeridua, javlja se reprezentacija didžeridua kao „kvazi-instrumenta“. Paradoks se sastoji u tome da kod mnogih vlada mišljenje da didžeridu uopće nije instrument već da je on samo pojačalo našeg vlastitog tijela. Didžeridu svirači se bave pitanjima (fizičke) granice tog instrumenta koja postaje vrlo nejasna. U svakom slučaju, krucijalna točka su osobna iskustva ljudi s didžeriduom prilikom kojih oni sami doživljavaju što je didžeridu zvuk.

„Ljudi imaju jasnu predodžbu o tome iako ustvari nisu napravili osnovne eksperimente, kao na primjer samo podignut didžeridu od poda ili promijenili položaj u sobi. Kad čovjek to napravi doživi koliko se taj zvuk mijenja i kako ne postoji taj osnovni zvuk. Za mene je taj osnovni zvuk ono kad stavim uho do izlaza (instrumenta) i taj zvuk mi je nekako inspiracija onome što želim dobit iz zvučnika. To je jako teško. Kao i sa svim instrumentima, to je jako teško. Didžeridu ima jako veliku dinamiku, ima jako široki frekvencijski spektar i to sve pohvatat (...). Na kraju ta sva tehnologija i sva ta čuda koja napraviš ustvari samo pokušavaju ponovno dovest tu jednu jednostavnu stvarnost – jedno uho ispred instrumenta“ (Lapaine, 4.10.2013.)

Ta osobna iskustva, osobne realizacije, omogućuju didžeriduu da se udomaći u našoj kulturi. Osobna ostvarenja prilikom sviranja ili izrade su ključna mjesta u kojima didžeridu postaje „naš instrument“.

„Bezveze je to u Hrvatskoj jer nemamo nikad skoro neke radionice. Mislim, bude tu i tamo al to se desi, traje par dana možda, dobiješ instrument i šta onda? A vidiš kak djembisti tu u Zagrebu, svako malo pa je neki krug. Mi isto tako moramo za taj naš instrument napraviti to, a ne evo ti i sretan put.“ (Balala, 12.12.2013.)

Iz razloga što je didžeridu dio našeg zvučnog krajolika, on postaje sredstvo koje netko može iskoristiti u cilju da postane autentičan. Ne bismo li mogli reći da didžeridu efektivno stvara

„prostor“ u zvučnom krajoliku dominantne kulture na način da ima potencijal odolijevati njezinoj ideologiji dok istovremeno usvaja i prilagođava njenu tehnologiju? „Teorija kulture ili u ovom slučaju globalne kulture ne bavi se kulturom/globalnom kulturom, već konceptima koje ta kultura proizvodi, konceptima koji su sami u manje ili više složenim odnosima s drugim konceptima i drugim praksama“ (Kalapoš prema Surin 2002:93). Drugim riječima, radi se o istraživanju prilagodbe tzv. globalne kulture ili preciznije „elemenata koji trenutačno konstituiraju skup koji nazivamo globalnom kulturom, konkretnim lokalnim prilikama, nazivajući taj proces prilagodbe glokalizacijom ili lokaliziranjem globalnoga“ (Kalapoš 2002:93). Osim što ću o globalizaciji pisati više u dijelu teksta o identitetima koje proizvodi „svijet didžeridua“, proces globalizacije važan je u proizvodnji znanja o didžeriduu jer sve više sadržaja postaje dostupno.

„Počeo sam svirat prije dvanaest godina cca, a prvi put sam u indian shop-u susreo didž i čudio se (...) jedan frend je znao svirat i pokazao mi je, brrrrr, i to je za mene bilo to, prdio sam dok nisam dobio ton (...) samo upornost, tutoriali ništa, pa nije bilo Interneta (...) Dubravko? Za njega sam čuo tek nakon dvije godine (...) cirkularno disanje, čuo sam za to, ali kako se izvodilo nemam pojma (...) dobivao sam informacije od ljudi koji su nešto malo znali ali nisam znao nikog u Zagrebu da to svira (...) onda sam skužio da jedan frend zna svirat i pokazao mi je neke nove efekte i onda sam tek shvatio da nemam pojma svirat (...) onda kad je počeo Youtube i to, onda sam vidio ostale stvari koje su za mene bile svemirske.“ (Tomislav Balala, 12.12.2014.)

Razvitak novih medijskih tehnologija (naročito brzog Interneta, društvenih mreža i web stranica poput Youtube-a) mnogostruko je obogatio proizvodnju i konzumaciju znanja o didžeriduu što je pak otvorilo nove horizonte u suvremenom kulturnom životu i kompletno transformiralo proces proizvodnje značenja koje stoji na granici između kulture i tehnologije. „Proizvodnja i konzumacija 'kulturnih dobara' predstavlja danas jednu od najvažnijih ekonomskih aktivnosti. Također, svaka od novih medijskih tehnologija nosi sa sobom određen sklop asociirajućih praksi – način na koji se koriste, set znanja ili *know-how*, koja se ponekad nazivaju društvenim tehnologijama. Drugim riječima, svaka nova tehnologija istovremeno podupire i proizvodi/reproducira kulture. Svaka izrodi vlastitu malu kulturu“ (du Gay 1997:23). Za neke didžeridu svirače, sviranje predstavlja svladavanje što kompliciranijih i brzih ritmova. Postoji mnogo sličnih video „škola“, dostupnih preko Youtube-a koje objašnjavaju razne pokrete (usana, dijafragme, čeljusti) s ciljem sviranja određenog ritma.

Balala u intervjuu navodi Facebook grupu „Didgeridoo tutorials“ kao ogroman izvor informacija za učenje.

„Da da, slušao sam neke svirače, ali na Youtube samo, skoro nikad cd. Pa nema ih nigdje za skinut. Slušam inače ambijentalu ili Dudov cd na primjer, u autu, tako čujem pa istražujem kako to dobit. To mi je draže nego otvorit tutorial i peglat“ (Balala, 12.12.2013.).

Primjećuje se kako didžeridu s jedne strane pati kao instrument čije se mogućnosti određuju unutar okvira raznih *tutoriala* – kratkih (video) poduka koje se objavljuju na specifičnim mjestima na Internetu. S obzirom na nepostojanje iscrpnih metoda ili teorija o sviranju didžeridua, *tutoriali* postaju prioritet mnogim sviračima. Često se događa da takve poduke objave i neki od svjetski poznatih svirača što ostali mogu doživjeti kao „otkrivanje tajni“. Možda bi se o regulaciji znanja o didžeriduu moglo pisati i na ovaj način. Osim mnoštva Internet stranica koje nude takve poduke, zanimljivo je da postoji i društvena igra „Wakatou“, namijenjena učenju sviranja didžeridua, koju je osmislio francuski svirač Gauthier Aubé<sup>12</sup>. Igra je odličan pokazatelj jednog vrlo rasprostranjenog pristupa kod sviranja didžeridua, a to je sviranje uz izgovor određenih glasova, slogova, riječi. Prilikom sviranja didžeridua događaju se pokreti i proizvode se zvukovi koje je vrlo teško opisati našim rječnikom. Iz tog razloga nastali su slogovi poput: ta-ka, wa-ka, tiki-tou, wa-ka tou, koji nesretno pokušavaju opisati ono što se događa prilikom sviranja didžeridua. Ukratko, sviranje didžeridua moralo je dovesti do proizvodnje novih riječi i termina, jezika koji je sposoban objasniti pozadinu didžeridu sviranja. Iako takav pristup djelomično razrješava mističnost didžeridu zvuka, ona ujedno ograničava svirače ili početnike koji žele naučiti svirati didžeridu.

Opreku takvom pristupu pokazuje Lapaine. Na svojim radionicama, on se bavi vrlo osnovnim pitanjima poput: što je to sviranje didžeridua? Iz sljedeće pozivnice na didžeridu radionicu koja se održala 8.2.2014. u Zagrebu, možemo vidjeti kako je Lapaineov pristup puno apstraktniji od ranije opisanog pristupa kod učenja sviranja.

„U međuvremenu sam također doživio puno o prirodi našeg daha koji se kroz cijev transformira u zvuk. Želim raditi s polaznicima radionice bez obzira na njihov didgeridoo uzrast. Bez obzira na dob, spol, generaciju, degenreaciju... sve to je nebitno u odnosu na centar koji je u tijelu, centar koji puni i prazni naša pluća i daje tome zvuk. To svi imamo. To nema veze s "talentom za muziku". To ima veze s ravnotežom daha i tijela koje se u jednosti ostvaruju i na naše mogućnosti izražavanja kroz tu ravnotežu. Tome bih se ja posvetio na

---

<sup>12</sup> <http://www.gauthieraube.com/index.php/en/products/card-deck>, 17.2.2014.



radionici! Ako to sročim nešto konkretnijim jezikom, bavit ćemo se; osvještavanjem tijela koje svira, osnovama jakog, punog i čistog tona, oblikovanjem tona preko harmonika, osnovnim pokretima tijela koje stvaraju Ton i Oblik, osnovnim ritmom koji s lakoćom nastaje iz tijela, disanjem kroz dva osnovna principa i time ostvarivanjem "cirkularnog disanja". Napomena br 2. Strahovi i tjeskoba i druge pizdarije obuzimaju naše misli i tijelo i mijenjaju naše disanje. Strah i pravilan dah ne mogu istovremeno koegzistirati u tijelu. Iz mojeg malog iskustva, do pravilnog disanja je teško doći samo preko misli. Didgeridoo je poput kozmičke poluge, pajsera za otvaranje uma i tijela, ubacivanje daha i izbacivanje svog tog mentalnog dreka van, izvan orbite, u bezprostor, tamo gdje ono više nema smisla i raspada se. TO je didgeridoo!“ (<https://www.facebook.com/events/259701824192730/>, 18.2.2014.)

## **5. O identitetima, samoizumljivanju i autonomiji**

Lapaine osjeća da je sviranje didžeridua izrazito promijenilo njegovo tijelo i um. „Tijelo mi je slobodnije, osjećam to u obliku neke ravnoteže, stabilnosti, unutarnje snage, a što se tiče psihičke strane: zbunjen sam i naučio sam da ne mogu biti siguran. Često previdim sitnice, a ako želim pomaknuti stvar dalje, ne smijem nešto krivo zaključiti, gotovo nikad ne kažem da sam siguran (...) Na radionicama vidim kako ljudi sjede, osjećam njihovo disanje preko svog tijela i odvojenost uma i tijela, odvojenost modernih ljudi od svog tijela (Lapaine 4.10.2013.).

Već sam pisao na više mjesta o raznim načinima sviranja didžeridua, to jest o raznim diskursima koji daju smisao tim „sviranjima“. Upotreba didžeridua može se pojmiti kao proizvodnja znanja o sviranju, znanja koje se često komodificira u obliku tečajeva, instruktivskih knjiga i filmova te čak i igri. Svaki takav interes u povijest neke kulture često sa sobom donosi i suvremeni obrat. Ono što postaje jasno jest da je fascinacija koju Zapad pokazuje prema primitivnom izraz njegove vlastite krize u identitetu. Dok suvremeni svijet ima potrebu za igranjem s raznim načinima proživljavanja iskustava u kojima interes za starim kulturama često igra presudnu ulogu, pred čovjekom se postavlja misija samoizumljivanja. „Za postmoderne stručnjake život je sam po sebi neka vrsta umjetničkog djela, nešto što treba ispuniti, popraviti, poboljšati, a uspjeh se sastoji u njegovu najispunjenijem obliku“ (Salecl 2012:30). Nije li didžeridu kulturni artefakt koji savršeno dopušta izgradnju svoje vlastite upotrebe i identiteta svirača koji žudi za kreativnošću, za „pomicanjem stvari dalje“, za sjedinjenjem uma i tijela?

„Ljudi koji me vole? Njih nema puno, ali to su na primjer didž svirači, koji su neki podskup recimo, a ostatak su spiritualni frikovi i ljudi koji vole duboke zvukove“ (Lapaine 4.10.2013.).

Materijalna kultura ima identifikacijsku vrijednost: „potrošnja materijalne kulture nije toliko bitna zbog unutrašnjeg zadovoljstva koje može pružati, koliko zbog načina na koji djeluje kao označitelj društvene i kulturne razlike te stoga kao i komunikator“ (du Gay et al 1997:91). Razlog zbog kojeg Lapaine vole „spiritualni frikovi“ lako se pronalazi tome kako je didžeridu reprezentiran u javnosti.

Didžeridu je velikim dijelom predstavljen kao sredstvo za samoispunjenje. Na primjer, na Internet stranici „Howtoplaydidgeridoo.com“ postoji cijela rubrika o razlozima zbog kojih je dobro svirati didžeridu.

„Možda je najprivlačnije obilježje didžeridua mogućnost da ga se može naučiti svirati bez poznavanja glazbene teorije. Nije potrebno znati čitati note da bi ga se moglo svirati. To je najbolja stvar: možeš ga uzeti i početi svirati odmah. Moći ćeš svirati glazbeni instrument i uopće nećeš morati učiti čitanje/sviranje nota. (...) Kao što ste mogli otkriti, sviranje didžeridua se najviše sastoji od pravilnog disanja. Nije dakle čudno da sviranje didžeridua može pružiti iskustvo slično meditaciji, upravo iz razloga što je disanje jednako važno u obje prakse. (...) Osobno uživam u sviranju didžeridua jer stvaram odlične zvukove, ali i zbog dobrobiti koje dobivam kontinuiranim cirkularnim disanjem. Sviranje mi pomaže da ostanem u ravnoteži. Nakon sviranja osjećam se osvježeno i opušteno.“ (<http://www.howtoplaydidgeridoo.com/Why%20play%20didgeridoo/Playing-to-make-music.html>, 8.4.2014.)

Ono što se često javlja u diskursu o didžeriduu je ideologija beskrajnog užitka u sviranju/bavljenju didžeriduom. Takav stav općenito vodi prema onome što Judith Wiliamson naziva „napuštanje kritičkog propitivanja“ (du Gay et al 1997:104) u kojem ponašanje potrošača postaje prožeto romantičnim sjajem kreativnosti. Takav „don't worry, be happy“ pristup stvara specifične upotrebe i načine sviranja didžeridua (kao na primjer ona koja su prije u tekstu opisana kao New Age), te igra veliku ulogu u budućem razvoju didžeridua.

„Mislim da sve više ljudi zanima didž i da se danas stvari mijenjaju po pitanju stila sviranja. Bilo mi je smiješno, recimo, kad smo došli Dudo i ja prvi put u Češku, onda onak smo skužili da svi ustvari sviraju isto ko Ondrej. Napraviti će bilo što samo da zvuče ko on. Ne mora to bit super ali moraju zvučat ko on. To je bilo prije nekih sedam godina, a danas mi se čini ko da se

to malo mijenja. Da su ljudi počeli malo otvorenije shvaćat didžeridu i da su skužili da, ono, ne možeš fulat, a možeš razvit svoj neki stil. Mislim da će bit toga sve više.“ (Iva Zelenko, 18.2.2014.)

Prema Salecl (2012:59), predodžba da netko može sazdati identitet kopirajući tuđi stvorila je osobite probleme u današnjem društvu. To se može primijetiti čak i kod sviranja didžeridua. Ako se svirači pozivaju na slobodu izražaja koju im didžeridu pruža, a pritom imitiraju svoje uzore, zapravo bivaju zatočeni u granicama koje im uzori modeliraju. Ono što je manje zastupljeno u diskursu o didžeriduu je korištenje tog instrumenta za komponiranje autentične glazbe. Recentnije primjere pronalazim kod Lapainea i Ondreja Smeykala (češkog didžeridu svirača). Oba svirača izdali su po nekoliko albuma u kojima je didžeridu tretiran kao solo instrument.

„Album po prvi put predstavlja novi zračni kod didžeridu solo sviranja koji stoji u ravnoteži između otvorenog i zatvorenog sviranja cijevi stvarajući melodično-zračni bubanj. Glazba biva iznova umotana u nadrealne priče Lapaineova svijeta koje su prepune letećih slonova, bezvremenskih iščezavajućih ptica, beskrajnih kozmičkih oceana, nebeskih proroka...“ (<http://music.lapaine.com/album/dubokobud>, 19.2.2014.)

„Didžeridu i pjesma? To je na neki način moj san i glavni pravac – dokazati da didžeridu u potpunosti pripada žanru skladanja. Želim predstaviti australski didžeridu, ali ne samo kao tradicionalni, egzotični i mistični zvuk već kao nešto što na emocionalnoj razini odjekuje s onim koji sluša, pri prvom ali i nakon svakog sljedećeg slušanja – to je ono što dobra pjesma čini.“ (<http://www.smeykal.com/73/en/singing-didgeridoo>, 19.2.2014.)

Nakon mnogih primjera koje sam analizirao, vidimo da se didžeridu (s)nalazi svugdje: od toga da funkcionira kao instrument uličnih svirača, kao sredstvo za relaksaciju ili meditaciju u zvukoterapiji, preko toga da se uzorak njegovog zvuka koristi u glazbenoj produkciji u pop hitovima 21. stoljeća, do poetičnih podviga solo svirača koji šire njegove granice konstantnim ulaganjem u kapital znanja o sviranju (npr. tehnici) i o izradi. Ipak, trebali bi se zapitati i koja su to mjesta gdje didžeridu nije „dozvoljen“?

„Imao sam priliku svirati na Zlarinu, u kapelici, opatice su mi sredile gažu... Mučilo me kako će to bit tamo, kako će ljudi reagirat, ali ej, svi su bili oduševljeni, svi su šutili i slušali. (...) Mislio sam si prije toga, lako je svirat ljudima s dredloksima...“ (Balala, 12.12.2013.)

Pitam se nije li možda lakše svirati ljudima u kapelici, onima koji možda nisu didžeridu zatočili u određeni diskurs, koji ga nisu na prvi pogled smjestili na određeno mjesto u simboličnom i pritom već odredili što bi trebali doživjeti prije samog koncerta? Približavajući se zaključku teksta otvara se sve više pitanja koja mi ujedno služe kao i smjernice za daljnje istraživanje. Roland Barthes piše kako se diskurs koji nije prožet strašću, u današnje doba naprosto ne može čuti (Chow 1997:136). Mjesto didžeridu glazbe u „dominantnoj“ kulturi trebalo bi temeljitije odrediti. Kada bi tu kulturu opisali služeći se glazbenim terminima, mogli bismo reći da je to kultura koja kolektivizira i mobilizira svojim izrazito visokim, oglašujućim, pragom glasnoće (Chow 1997:136). U tom slučaju najzanimljivije bi bilo istražiti kako se glazba kritički odnosi prema dominantnoj kulturi. Takvo bi se pitanje moglo postaviti za svaki oblik popularne kulture: ako pak ti oblici (npr. didžeridu glazba) nude alternativnu misao dominantnoj ideologiji, jesu li načini subverzije i otpora u njima beskonačno upijeni u dominantnu kulturu? Drugim riječima, jesu li takvi oblici sposobni održati svoju autonomiju?

## **6. Zaključak**

U ovoj kratkoj studiji pokušao sam potaknuti čitača na razumijevanje pozicije didžeridua – globalnog kulturnog artefakta čiji se horizonti značenja i dan danas proširuju – u suvremenoj (popularnoj) kulturi, na više međusobno povezanih razina koje uključuju: karakterističan glazbeni instrument (čija se pseudo-jednostavnost konstruira porijeklom, izgledom i zvukom), njegovu simboliku, značenja koja je poprimio u popularnoj kulturi, proizvodnju znanja o izradi i sviranju koje šire granice didžeridua. Međusobno povezane, one dopuštaju bavljenje širim teoretskim pitanjima poput reprezentacije, proizvodnje kulturnog znanja, globalizacije i komodifikacije. Popularna kultura prepuna je primjera fascinacije didžeriduom i čini se da se taj instrument veoma lako daje u ruke zapadnoj kulturi koja ga rado posuđuje kao savršeno simboličko mjesto u koje može upisati beskonačan kôd novih značenja primjerenih suvremenom čovjeku. Funkcija i upotreba didžeridua kulturno se razlikuje, a prodor didžeridua u određenu kulturu mijenja smisao samog instrumenta.

Mjesto didžeridua u popularnoj kulturi analizirao sam kroz „kružni tijek kulture“ (du Gay et al 1997) i pritom ukazao na pojedinosti i novitete didžeridua kao kulturnog artefakta čiji je diskurs artikuliran brojnim procesima. Hrvatska „didžeridu scena“ obiluje primjerima koji tvore ono što taj instrument danas jest. Intervjui koje sam proveo i cjelokupan etnološki teren

koji se kroz rad konstruirao pridonio je razumijevanju didžeridua. Jednom izvučen iz mreže značenja ispletene od strane ljudi koji su ga izumili i ubačen u kontekst suvremenog zapadnog društva, taj instrument nikako nije mogao zadržati isti kôd značenja već ga je društvo preoblikovalo, iznova konstruiralo i prilagodilo suvremenoj svakidašnjici. U radu se nisam zadržavao na kulturnoantropološkim problemima australskih Aboridžina ili pak na problemima kod razrješavanja granica didžeridu/yidaki, već sam opisao kako jedan drevni instrument pronalazi svoje mjesto u suvremenoj kulturi pri čemu glazbenici sve manje imitiraju kulturnu tradiciju Aboridžina i traže vlastite mogućnosti izražaja tvoreći nova znanja, nove oblike sviranja, nove oblike samog instrumenta.

Osobna iskustva svirača/izrađivača i odvojenost didžeridua od tradicije koja ga je stvorila ključni su procesi u stvaranju novog instrumenta, prilagođenog suvremenom životu u kojem pojedinci imaju priliku eksperimentirati. Svaki takav interes u povijest neke kulture često sa sobom donosi i suvremeni obrat. Ono što postaje jasno jest da je fascinacija koju Zapad pokazuje prema „primitivnom“ izraz i njegove vlastite krize u identitetu.

## LITERATURA

DU GAY, Paul et al. 1997. *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. London: Sage Publications

CHOW, Rey. 1997. „Listening otherwise, music miniaturized, a different type of question about revolution“. U *Doing Cultural Studies*, ur. du Gay, Hall, Janes, Mackay i Negus. London: Sage Publications, 135-140

HOLLENBERG, Lloyd C.L. 2004. „The Acoustics of the Didjeridu“. U *The Didgeridoo Phenomenon*, ur. Lindner, David. Battweiler: Traumzeit Verlag, 93-111.

LINDNER, David. 2004. „From Ancient Times to the Modern Age – The Didgeridoo Evolution“. U *The Didgeridoo Phenomenon*, ur. Lindner, David. Battweiler: Traumzeit Verlag, 241-246.

LINDNER, David, ur. 2004. *The Didgeridoo Phenomenon*. Battweiler: Traumzeit Verlag

LONERGAN, Dymphna. 2004. *Sounds Irish: The Irish Language in Australia*. Adelaide: Lythrum Press. <http://archive.is/zUUjO> (pristup 21.1.2014.).

KALAPOŠ, Sanja. 2002. *Rock po istrijski: o popularnoj kulturi, regiji i identitetu*. Zagreb: Jesenski i Turk

NEUENFELDT, Karl. 1993. „The Didjeridu and the Overdub: Technologising and Transposing Aural Images of Aboriginality“. *Perfect Beat*, vol. 1 (3). <http://www.didjeridu.com/wickedsticks/articles/overdub.htm> (pristup 1.12.2013.).

NEUENFELDT, Karl. 1994. „The Essentialistic, The Exotic, The Equivocal and the Absurd: The Cultural Production and Use of the Didjeridu in World Music“. *Perfect Beat*, vol. 2 (1). <http://www.didjeridu.com/wickedsticks/articles/exotic.htm> (pristup 1.12.2013.).

NEUENFELDT, Karl. 1998. „The Quest for a 'Magical Island': The Convergence of the Didjeridu, Aboriginal Culture, Healing and Cultural Politics in New Age Discourse“. *Social Analysis*, vol. 42 (2). <http://www.didjeridu.com/wickedsticks/articles/quest.htm> (pristup 1.12.2013.).

PLETENAC, Tomislav. 2009. „Živjeti u realnom. Neke posljedice primjene teorijske psihoanalize na konstrukciju objekta i subjekta kulturne analitike“. *Stud. ethnol. Croat.*, vol. 21, str. 199-217

SALECL, Renata. 2012. *Tiranija izbora*. Zagreb: Fraktura

TURK, Davorka. 2007. „Ideologija »New Agea«“. *Diskrepancija*, vol. 8 (12):77-103.

YUNUPINGU, Mandawuy. 1997. „Yidaki“. U *The Didjeridu: From Arnhem Land to Internet*, ur. Neuenfeldt, Karl. Sydney: John Libby and Perfect Beat, vii-1.