

Prisluhnil je nekaterim zgodbam žrtev in jih primerjal z zapisanimi spomini ter pričevanji, analiziral je nekatere vidike "delovanja" Golega otoka ter v pisanje vpletal tudi svojo osebnost, torej moralno noto brez pretiranega moralizma. (Bilo je pač in naj se ne ponovi!)

Na dejstveni ravni delo *Non cogito ergo sum* ne prinaša bistvenih novosti, saj temelji predvsem na že objavljenih priporočilih. Od druge tovrstne literature pa se loči predvsem po tem, da ne gre le za zbirko spominov in nekakšno naključno ureditev pričevanj, temveč za delo, ki temelji na primerjavi italijanskih in nemških koncentracijskih taborišč z njihovo balkansko "titoistično" inačico. Avtor se na ustreznih mestih naslanja tudi na spoznanja penologije, medtem ko so politične razsežnosti Informbiroja in leta 1948 (ter povojnega obdobja do konca petdesetih let sploh) - na trenutke prav nemarno - izpuščene.

Zato pa nekatere današnjemu življenju povsem nedoumljive načine "prevzgoje" umesti v širšo kulturno zgodovino balkanskega območja (v navezavi na nekatere etnološke analize in pričevanja popotnikov, ki so hodili po Balkanu v prejšnjih stoletjih) in jih premerja tudi z antropološkimi vatli. Le ob poznavanju vrednostnih in (ljudsko)kulturnih tradicij balkanskih ljudstev in narodov je mogoče razumeti, kako je lahko

deloval "perpetuum mobile", v katerem so bili sami kaznjenci drugim sotrpinom najhujši biriči. Govoriti o razkrivanju "vsakdanjega življenja" internirancev bi bilo cinično. Vseeno pa ne gre zanemarjati, da prav (v) pogled v najbolj žalostne vidike (sprevrnjene) človeškega sveta razgalja praznost vseh mogočih odgovorov na vprašanje o tem, kaj je človek. Na to ultimativno vprašanje pač ne bo odgovora, dokler ne bomo poznali vseh "ekstremov". In celo antropološki "ekstremni tereni" se pač ne morejo primerjati s tem, kaj lahko postane človek človeku v osrčju Evrope v tem stoletju. V seciranju "nesmislov" Golega otoka avtorju uspe pogosto odkriti smisel - razen ključnega: čemu sploh?

Mogoče se je strinjati s tem, da "je Goli otok ležal v samih temeljih tistega, kar se je imenovalo Titova Jugoslavija" (686), saj noben totalitarizem ne more funkcionirati brez koncentracijskih taborišč, brez Golih otokov. Vprašanje pa je, če bi lahko Jugoslavija funkcionirala brez avtoritarnega režima. In brez verovanja v neko "idejo". To postane jasno ob dejstvu, da se golotoška metoda "prevzgoje" na jetnikih-kriminalcih ni obnesla. Človek, kot vse kaže, pač ni žival z moralo ali s transcendent(al)nim "čutom", temveč predvsem žival, ki veruje. Zato ga je mogoče "modelirati". To je najbolj srhljiva "morala" golih otokov, lagerjev in gulagov.

Rajko Muršič

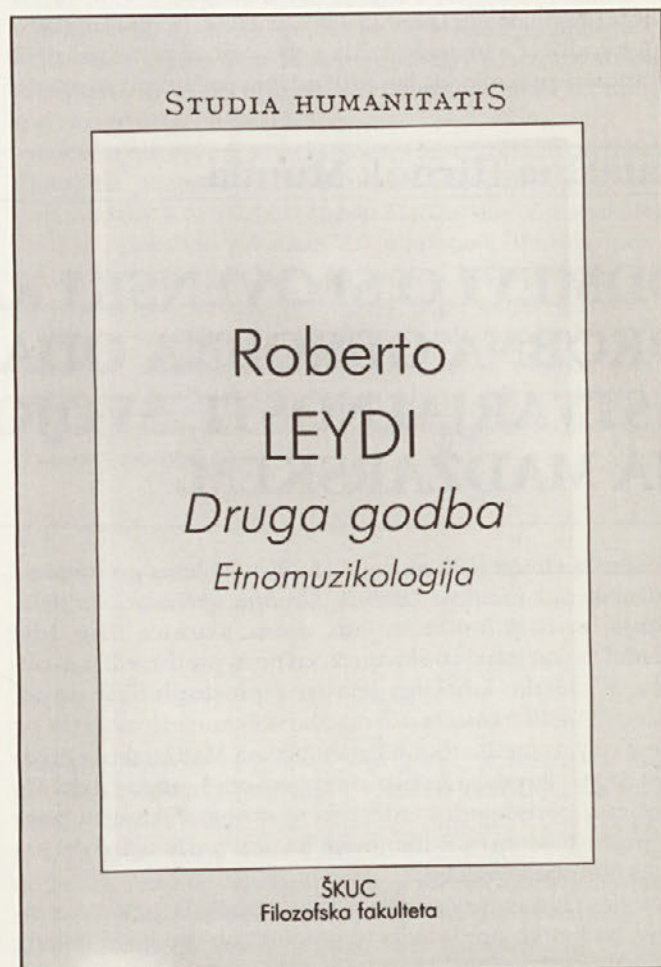
ROBERTO LEYDI. DRUGA GODBA.

Etnomuzikologija.

**ŠKUC, Filozofska fakulteta
(Studia humanitatis),
Ljubljana 1995,
329 str., il.
ISBN 961-6085-08-5 (ŠKUC)**

Ob koncu dvajsetega stoletja se je pojem glasbe, ki je bil kolikor toliko "jasen" še na začetku stoletja, razpršil na pojmovno množico različnih glasb. Skupni imenovalec teh glasb pa je zelo daleč od tistega, kar se je v evropski zavesti stoletja razvijalo pod nazivom "mousiké" in "ars musica" kot esencialni dar "Muz". Res je sicer, da je že poznoantični Boethius razlikoval med "musica mundana", "musica humana" in "musica instrumentalis" ter da je v času sholastike prišla v ospredje delitev med "musica sacra" in "musica profana" (oz. "musica secularis", "vulgaris", "subalterna"). Toda te delitve niso bile namenjene celovitejšemu razumevanju glasbe, temveč poudarjanju pomena tiste glasbe, ki naj bi predstavljala Glasbo. Tisto "glasbo", ki še zmeraj čemi na patinastem tronu evropskega narcizma.

Tisti del muzikologov, ki se je ob koncu prejšnjega stoletja začel zvedavo ozirati proti drugim kontinentom in svojo dejavnost označil kot primerjalno muzikologijo, je sicer začel prelamljati okostenele evrocentrične predsodke, vendar je, še zmeraj v skladu s takratnimi navadami, izhajal iz iste izhodiščne dihotomije: tiste zunajevropske glasbene tradicije,



ki so razvile tudi lastno muzikološko vedenje, je bilo lažje "primerjati" z evropsko, medtem ko je prostaška ("primitivna") glasba ostala predvsem kuriozum, na podlagi katerega bi bilo mogoče (kot je to z "živimi fosili") rekonstruirati nekakšno razvojno geologijo glasbe - tiste glasbe, katere kulminacija sta bila (novoromantični) simfonični orkester in zahodna opera.

Pomembne spodbude za konceptualno širitev etnomuzikoloških raziskav so pripevali antropologi (tudi brez muzikološke izobrazbe), kot npr. Boas, Herskovits, Redfield ali Kroeber. Pravzaprav ni nič nenavadnega, da je etnomuzikologija dobila svoje ime šele v štiridesetih letih tega stoletja. Takrat, ko je bilo na Stari celini glasbeno narodopisje (oz. folkloristika) že onkraj zlate (zbirateljske) dobe. Navdušenje jezikoslovcev nad ljudsko pesmijo je s spremenjenimi družbenimi razmerami povsod po Evropi plahnelo, zato pa je glasbeni del domačih tradicij postajal vse bolj vznemirljiv, saj si je le malokateri skladatelj lahko izmislil kaj tako nenavadnega in novega, da tega še ne bi bilo v kateri izmed svetovnih glasbenih tradicij. Le matematizacije in aleatorike (ter, kakopak, elektronskih in električnih zvokov) ni bilo najti. Toda zvoki, ki jih najdemo v svetovnih glasbenih tradicijah, zvoki, katerih "barv" (predstavljajmo si zapis melodije tuvskega petja v obsegu dveh ali treh tonov, vendar z ognjemtom alikvot!) na notnem črtovju ni mogoče zapisati, so pač skupna dediščina človeštva.

Zato so šele izboljšave na področju reprodukcije zvoka dokončno demistificirale "visoko" evropsko glasbo. In še ta proces je tekkel tako počasi, da je šele generacijam, ki smo večino glasbe preposlušali prek plošč in drugih nosilcev zvoka, postalo to zvočno bogastvo zares dostopno. In domače. Prav poudarek na pomenu posnetka, zvočne reprodukcije, je tisti, ki nas (prijetno) preseneti ob branju Leydijeve Druge godbe. Če imamo morda slabo vest ali pa na nas preži Adornovo opozorilo, da ljudje dandanes pač ne znajo/mo več

poslušati glasbe (na "avtentičen" in "naraven" ter "eksperten" način), potem nam je lahko potrditev pomena poslušanja posnete glasbe vsaj v tolažbo. In kaže tudi na nepremostljiv prepad med starejšimi in mlajšimi generacijami. Starejši namreč ne morejo razumeti, da mlajši nimamo posebnih težav pri "preskakovanju" glasbenih kontekstov, da nam je pač (lahko) enako "domača" resna in zabavna glasba, stara in nova, ljudska in eksperimentalna, evropska in zunajevropska itd.

Pri Leydiju pa nas navdušuje še marsikaj. Iskrivost (in mladostna lahkotnost) duha. Izjemen obseg avtorjevega znanja in lucidne komparativne povezave. Uspešno križanje "učbenika", esejistčnih vidikov, razprav in plemičnosti ter sintetičnega pristopa. Čeprav se Leydi še kako zaveda evrocentrizma, pa ne napravi napake, da bi zavrgel svoje evropsko izhodišče kot nevzdržno. Nasprotno. Ob mod(er)nem navduševanju nad zunajevropskimi glasbenimi praksami opozarja na izjemno bogastvo evropskih lokalnih, etničnih in ljudskih glasb (med drugim upošteva tudi nekatera dela slovenskih "glasbenih narodopiscev", posebej tistih, ki so raziskovali rezijansko glasbeno dediščino), ki jih niso jemali "resno" ne muzikologi ne primerjalni muzikologi.

In, nenazadnje, Leydijevo knjigo je mogoče razumeti tudi kot učbenik, ki na nekaterih mestih dopolnjuje (sicer še zmeraj nepogrešljivo in izčrpno) doslej edino tovrstno delo na Slovenskem, *Etnomuzikologijo* Zmaga Kumer, na drugi strani pa se umešča tudi v pestro zbirko prevedenih del o glasbi, ki smo jih dobili v zadnjem desetletju (Adorno, Dahlhaus, Eggebrecht, Fukač, de la Motte-Haber ter Blaukopf).

Ob tovrstnih izdajah nam pač ne more manjkati optimizma glede nadaljnjega razvoja raziskovanja glasb na Slovenskem. Vseh glasb. Še napotek: tisti, ki se z raziskovanjem glasb ukvarjajo/mo resno, bodo/mo najprej skrbno prebrali opombe pod črto. Tako podrobnih napotkov k branju etnomuzikoloških del (in to v izčrpnem zgodovinskem in "strukturnem" preseku raziskovanja glasb) zlepa ne bomo našli.

Katarina Hirnők Munda

ODMEVI O SLOVENSKI RAZSTAVI OSELENIK, DROBNA OBROBNA ODA DELU, ZNANJU, USTVARJALNOSTI, SVOJOSTI, EROSU NA MADŽARSKEM

Slovenski etnografski muzej v Ljubljani je letos gostoval na Madžarskem z razstavo *Oselnik, Drobna obrobna oda delu, znanju, ustvarjalnosti, svojosti, erosu*, avtorice mag. Inje Smerdel (to razstavo so slovenski javnosti predstavili lani oktobra, v začetku lanskega leta so v prostorih SEM gostili razstavo *Tekstil v kmečki hiši* madžarskih muzealcev, letos pa se je v okviru mednarodne izmenjave na Madžarskem predstavil SEM). Razstava je bila na ogled od 3. avgusta do 30. oktobra v osrednjem madžarskem etnografskem muzeju (Néprajzi Múzeum) v Budimpešti. Razstavo si je ogledalo več kot 18 000 obiskovalcev.

Avtorica razstave je v zloženki, ki je spremljala razstavo oselnikov, na kratko predstavila to pomembno orodje in dodala še nekaj svojih razmišljanj o konceptu razstave: "Kaj je osel-

nik? Je za vas neznanka? Ozrite se po zelenih travah in morda boste uzrli kod samotnega kosca, ki si še v teh dneh opase leseno ali roženo (pločevinasto ali plastično) posodo, natoči vanjo vode, ji doda kanček kisa, da v posodo še oslo in se s koso odpravi na travnik. Oselnik je prav ta posoda in je kljub strojem v kmetijstvu orodje, ki ga uporabljajo še marsikod na Slovenskem. /.../ mikavna bližina, telesni stik med človekom in predmetom - med koscem in njegovim oselnikom - je bil eden izmed virov razmišljanja o oselnikovi večpomenski povednosti. Takšen pogled nanj je raziskavo zbirke usmeril v naslednje: poleg temeljnih videnj o oselniku kot gospodarski in kulturni prvini - o njegovi zgodovini, o geografski razprostranjenosti posameznih oblikovnih tipov - in poleg eksplisitivnih, 'vidnih' pričevanj o njegovi izdelavi, likovnem