

Новица И. Петровић¹
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за англистику

ЈАПЕНИЗАЦИЈА ПОПУЛАРНЕ МУЗИКЕ ЗАПАДА²

Под појмом јапанизације популарне музике Запада музички критичар и теоретичар културе Сајмон Ренолдс у својој студији *Ретроманија* (2011) подразумева чињеницу да ниједна земља на свету није у толикој мери посвећена архивирању популарне музике Запада (па и оне не толико популарне или чак сасвим непопуларне) као Јапан. Такође, ниједна друга нација која ствара музику није у толикој мери замаглила границу између креативног и кустоског приступа музичком стваралаштву: практично сваки микрожанр популарне музике Запада има своје поклонице у Јапану, било да се ради о колекционарима који са страшћу скупљају плоче извођача који припадају дотичном жанру (што опскурније и раритетније – то боље) и меморабиле везане за њих, или о музичким групама које до најситнијих детаља опонашају музичке карактеристике стваралаштва својих западних узора. Ова појава покреће два значајна питања везана за домен културе и естетике: колики удео има оригиналност у свему томе (односно, има ли јој ту уопште места) и да ли је овај вид превођења културних појава из једне културе у другу принципијелно одржив с обзиром на географску и културну удаљеност од изворне (суп)културе? Овај рад покушаће да дође до одговора на ова питања ослањајући се, поред наведене Ренолдсове студије, на рад Џулијена Коупа *Japrock sampler* (2007), до сада најобимнију студију о јапанском року једног аутора са Запада, као и на ставове Волфганга Изера о преводивости култура и доктрину Харолда Блума о страху од утицаја.

Кључне речи: јапанизација популарне музике Запада, преводивост култура, оригиналност, страх од утицаја, Сајмон Ренолдс, Џулијен Коуп, Волфганг Изер, Харолд Блум.

Сводећи биланс вишегодишњег рада на пројекту истраживања сусрета различитих култура у смислу њихове преводивости, у коме су учествовали стручњаци из више земаља и који је резултирао зборником радова *Преводивост култура* (*The Translatability of Cultures*, 1996), Волфганг Изер (Wolfgang Iser) наводи бројне ограде и резерве изнете у радovima садржаним у поменутом зборнику које се тичу принципијелне могућности међусобног превођења различитих култура.

Пре свега, потребно је размотрити значење самог појма *преводивост* у датом контексту. Хеуристички гледано, преводивост је свеобух-

¹ novica.petrovic@gmail.com

² Овај рад саопштен је на међународној научној конференцији *Култура у преводу*, одржаној на Филолошком факултету Универзитета у Београду од 4. до 6. јуна 2015.

ватни појам који нам омогућава да разматрамо прожимање различитих култура а да при томе нужно не организујемо или класификујемо такве сусрете међу културама. Поред тога, појам преводивости покрива све врсте превођења, будући да се односи на скуп могућности које се селективно реализују у било ком конкретном преводу. Потпуни скуп могућности никада се не може сасвим реализовати у датом преводу, али ће нам омогућити да уочимо које могућности усмеравају дати превод, чиме се ствара свест о томе шта тај превод привилегује и у којој мери успостављене референце уобличавају позиције које се транспонују једна у другу (Izer 1996: 295).

Преводивост карактерише инхерентно двојство, будући да конотација у језику произлази из превођења дословног у фигуративно, при чему се дословно значење ограђује, али истовремено остаје видљиво како би давало смернице за умерено значење које треба докучити. Другим речима, оно што је ограђено и не мисли се у датом тренутку користи се да би се оцртале контуре фигуративног. Изер ову замену позиција дефинише као својеврсну перформансу проистеклу из разлике између дословног и фигуративног (Izer 1996: 295).

На нивоу односа међу културама, показало се да је преводивост историјски условљена операција у којој фигурира поменуто природно двојство преводивости. Оно се манифестује приликом рецепције традиције, која повлачи за собом преобликовање наслеђа; мапирање отворености културне садашњице чини да традиција постане периферна у односу на језгро које је сада од средишњег значаја; превођење са једне културе на другу резултира вишеструким спонама (Изер их назива „петљама” /*loops*/) између њих. У свим овим случајевима, поновно дефинисање разлике одражава односе међу културама и указује на оперативни потенцијал међупростора који их раздваја (Izer 1996: 296).

Како се показало у радовима из поменутог зборника, када је требало ближе одредити шта се дешава у односима између култура, доминантно место припало је појму узајамности. У најширем смислу, то је напосто размена међу културама типа „ја теби ти мени (*give and take*)”. Оно што је важније, међутим, јесте да се ту ради о међуодносу који у знатној мери чини оно што спаја. Будући да културе нису јасно дефинисане датости, а камоли холистички ентитети, њихови међусобни сусрети неизбежно резултирају узајамним обликовањем. Из те перспективе, узајамност се може сматрати конститутивном компонентом како културе тако и културне размене. Отуда су могући начини ближег одређивања односа међу културама, у које Изер убраја фузију, конверзију, асимилацију, апропријацију, допуштајући чак и синкретизам, такође и начин да се истакнуте карактеристике реификују тако што ће нека од њих бити издигнута до нивоа свеобухватног (*umbrella*) појма.

Но, узајамност, поред тога што обухвата све ове начине дефинисања културне размене, истовремено нам указује на то да не постоји нека трансцендентна позиција нити трећа димензија која би нам омогућила

да концептуализујемо односе међу културама. Отуда узајамност указује на чињеницу да, када се неке културне карактеристике преводе међу културама, сваки такав напор обележен је трачком непреводивости, баш као што се и узајамно разумевање међу културама суочава са одређеним степеном несамерљивости, који заправо и подстиче напоре усмерене на разумевање. Стога је узајамност истовремено обележена непремостивим разликама и непрестаном тежњом да се граде мостови међу културама. Пошто нема начина да се појми непојмљиво и елиминише оно што се опире покушајима дефинисања, показује се да помињана реификација културних одлика представља средство помоћу кога се објашњава необјашњива разлика међу културама. Одбијање да се такво стање прихвати ствара осећање анксиозности из кога, у крајњем билансу, и проистичу ове реификације односа међу културама (Izer 1996: 301–302).

Ове принципијелне ограде и ограничења инхерентна односима међу културама (Сенфорд Будик /Sanford Budick/, који је заједно са Волфгангом Изером приредио поменути зборник радова о преводивости култура, чак говори о „кризи алтеритета” у постмодерном поимању другости и суштинској непреводивости култура /Budick 1996: 1/) треба имати у виду када разматрамо појаву коју музички критичар и теоретичар културе Сајмон Ренолдс (Simon Reynolds) назива „јапанизацијом” популарне музике Запада (*turning Japanese*, Reynolds 2011: 162). Под овим појмом Ренолдс заправо подразумева две блиско повезане појаве.

Као прво, ниједна земља на свету није у толикој мери посвећена архивирању популарне музике Запада (па и оне не толико популарне или чак, да ствар буде парадоксалнија, и оне сасвим непопуларне) као Јапан. У прилог овој тези, Ренолдс наводи чињеницу да су почетком деведесетих година, пре него што су програми реиздавања опуса водећих извођача популарне музике толико узели маха да је мање-више све што је икада снимљено постало лако доступно, поготово када су ти садржаји постали доступни у виртуелној форми, даунлодовањем посредством интернета, многа остварења културних стваралаца савремене музичке сцене – такав је, рецимо, био случај са албумом *Тамни маџ* (*Dark Magus*, 1974) из џез-рок периода Мајлса Дејвиса (Miles Davis), који његова матична кућа Колумбија рекордс (Columbia Records) није била вољна да објави у Америци, сматрајући Дејвисов „космички фанк” исувише експерименталним и некомерцијалним (Harison 2005: 114) – била недоступна на матичном, западном тржишту, као и било где у свету – изузев у Јапану. Тамо је, истиче Ренолдс, како изгледа, све што је икада снимљено и даље било доступно, што је пасионираним колекционарима омогућавало да дођу до толико жељених снимака, укључујући ту и поменути Дејвисов концертни албум, купујући јапанска издања класичних винилских плоча и ЦД албума по застрашујуће високим ценама. По Ренолдсу, то је с једне стране тако зато што ниједна друга нација која ствара музику није у толикој мери замаглила границу између креативног и кустоског приступа музичком стваралаштву. Ако је Ролан Барт назвао Јапан „царством знако-

ва”, с подједнаким правом бисмо земљу излазећег сунца, сматра Ренолдс, могли назвати „царством ретра” (Renolds 2011: 162).

Уистину, практично сваки микрожанр популарне музике Запада има своје поклонице у Јапану, било да се ради о колекционарима који са страшћу скупљају плоче извођача који припадају дотичном жанру (што опскурније и раритетније – то боље) и меморабилеје везане за њих, или о музичким групама које до најситнијих детаља опонашају музичке карактеристике стваралаштва својих западних узора. Овај други аспект јапанизације популарне музике Запада за нас је чак и интересантнији. Ренолдс га разматра у контексту појаве коју анализира у својој студији *Ретшроманија*, посвећеној феномену склоности савремене популарне музике, нарочито израженој у првој деценији XXI века, да „рециклира” сопствену традицију.

У датом контексту, ваља се пре свега запитати шта је то у култури Јапана и у националној свести Јапанаца што их чини посебно подобним за улогу кустоса популарне музике Запада. Парадоксално је да је, како изгледа, ову националну карактеристику Јапанаца међу првима описао један писац научне фантастике. У своме роману *Човек у високом замку* (*The Man in the High Castle*, 1962) делу жанра такозване „алтернативне историје”, које приказује свет у коме су Силе осовине добиле Други светски рат, аутор Филип Дик (Philip Dick), описује Америку под јапанском окупацијом. Један од ликова у роману је антиквар који тргује антиквитетним артефактима америчке културе, свим и свачим од оружја из ере Грађанског рата до ефемерних артефакта из двадесетих и тридесетих година прошлог века. Његове главне муштерије су – Јапанци, страствени сакупљачи старинских плоча цез музике на 78 обртаја у минути, фотографија филмских звезда са аутограмима, свега што има неопипљиву ауру историјске патине. Пишући овај роман почетком шездесетих година, Дик је, како примећује Ренолдс, антиципирао карактеристичну одлику јапанског сензибилитета и нехотично предсказао начин на који ће Јапанци у деценијама које су уследиле приступити асимиловању, обради и кустоском архивирању популарне културе Запада (Renolds 2011: 163).

У до сада најобимнијој студији посвећеној јапанском року, *Japrock sampler* (2007), Џулијен Коуп (Julian Cope) истиче склоност Јапанаца ка опонашању западних музичких узора тако што их пропуштају кроз свој надаре јапански културни филтер. Као резултат овога, често настаје „веома особена копија оригинала”, која међутим „често изнедри нешто величанствено и, све у свему, боље од свога извора инспирације” (Cope 2007: 10).

Ренолдс ову Коупову оцену тумачи као *погрешности* читања западних узора, која у неким случајевима омогућава јапанској верзији да превазиђе оригинал. Он Коуповом запажању супротставља своје виђење *ваљаности*, *исправности* јапанске обраде западних форми популарне музике, чија је главна одлика помна пажња посвећена стилским детаљима (Renolds 2011: 164).

На овом месту ваљало би се запитати одакле проистиче квалитет јапанских обрада западне музике, из погрешности или исправности? Ова контрадикција показује се привидном ако на ту ситуацију применимо схватање Харолда Блума (Harold Bloom), једног од најутицајнијих критичара данашњице, о креативности изложено у књигама *Страх од утицаја* (*The Anxiety of Influence*, 1973) и *Мапа погрешних читања* (*A Map of Misreading*, 1975). По Блуму, свако је читање начелно погрешно. Али он прави разлику између „снажних” и „слабих” читања. Она прва знак су стваралачке самосвојности (Blum 1997: 5), и утолико је Коуп у праву када говори да величина проистиче из погрешности. Снажна читања утискују ауторски печат јапанским читањима западних оригинала, што је, примера ради, случај са остварењима јапанских рок група као што су Flower Travellin' Band, по Коупу, највећи јапански хард рок бенд седамдесетих година, чији низ албума из тог периода представља истински десетилат најбољих стилских одлика западних група као што су Лед зепелин (Led Zeppelin), Елис Купер (Alice Cooper), Блек сабат (Black Sabbath) или Ху (Who), а да при томе ни за тренутак не звуче као пука копија (Coop 2007: 143). Исто важи и за експерименталну групу Acid Mothers Temple, која се на јапанској сцени појавила деведесетих година, чија верзија психоделије, поред видљивих утицаја западних психоделичних стваралаца, носи и аутентично ауторску ноту.

Слаба читања, пак, своде се на копирање и рециклирање стила. Овде, међутим, треба имати у виду да, како указује Дејвид Маркс (David Marx), познавалац јапанске културне сцене, у Јапану стил није лична одлика, скуп негованих особености и разлика. Напротив, стил је безличног карактера и напосто представља екстерни стандард према коме се ваља управљати. Музичка аутентичност, по њему, проистиче из опсесивне преданости настојању да се погоди сваки детаљ, а тај труд се мери „степеном напора конзумента” који улаже љубитељ који се посветио датој врсти музике као музичар (Renolds 2011: 165). Будући да због културне и географске удаљености од изворне супкултуре јапански панк „не може никада бити панк рок у егзистенцијалном смислу”, највише што јапански панкер може учинити да би се приближио својим панк узорима јесте да прикупи што више плоча панк музике и да се докаже експертским познавањем жанра (Renolds 2011: 165).

Одсуство наглашавања оригиналности и опсесивно инсистирање на детаљима, у споју са размаханим јапанским конзумеризмом деведесетих година, створили су музички покрет тако типичан за Јапан: Shibuya-kei, назван по делу Токија (Shibuya, kei значи „стил”) у коме су концентрисане продавнице плоча водећих малопродајних ланаца као што су Тауер (Tower), Вирџин (Virgin) и Хиз мастерс војс (His Master's Voice), где се бројни Јапанци, млади и стари, снабдевају увозним плочама са Запада. Клинци који статусно припадају горњој средњој класи ту су набављали сваковрсна езотерична реиздања каткада крајње опскурних западних извођача, а затим су од њих стварали музику која у суштини представља

портрет њих самих као конзументата дотичне музике које одликује изузетно истанчан укус (Renolds 2011: 165).

Проблем са Shibuya-kei приступом, чија би дефиниција могла гласити: „кустоски рад/кустоство као креација”, састоји се у томе што он музику претвара у стилске означитеље и културни капитал. А када се музика претвори у одраз езотеричних знања уместо да буде резултат стваралачке потребе за исказивањем, она се празни од вредности (Renolds 2011: 170). Овом оценом Ренолдс заузима недвосмислен став када се ради о дилеми има ли ту места оригиналности или не. Исправност стилских детаља, ако се прича своди само на то и ништа више, даје слабо читање у блумовском смислу, односно пуку апропријацију, како тај процес у односима међу различитим културама види Волфганг Изер. А за креацију је, како смо видели на примерима две поменуте јапанске групе, потребна, опет изеровски речено – асимилација, пропуштање изворника кроз аутентичан ауторски филтер.

У том смислу, појам јапанизације популарне музике Запада у Ренолдсовој студији поприма и један нови смисао. Оно што је деведесетих година била доминантна стилска опција у Јапану, рециклирање и рекомбиновање познатих садржаја, у првој деценији XXI века постала је доминантна карактеристика и када се ради о музици Запада. Ренолдс озбиљно поставља питање: да ли ће она, сведена на рециклирање традиције, старог и добро познатог, на крају потпуно колабирати под теретом своје прошлости? Његов одговор, дат у завршној реченици студије, гласи: „Још увек верујем да будућност негде постоји” (Renolds 2011: 428). Занимљиво је, међутим, да у књизи која обилује каткада веома луцидним анализама којима се поткрепљује низ провокативних теза овај завршни исказ вере није баш ничим поткрепљен. Ако то није желео (или није смео), значи ли то да је, барем у тренутку завршавања студије, код њеног аутора ипак преовладао страх да је терет традиције неповратно угушио креативни импулс савремене популарне музике? О томе се може нагађати, а у случају да јесте тако, ми не делимо Ренолдсов песимизам. Наш одговор на поменуто питање дат је на другом месту.³

Литература

- Blum 1997: H. Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford University Press, New York, Oxford.
- Budick 1996: S. Budick, „Crises of Alterity: Cultural Untranslatability and the Experience of Secondary Otherness”, u: S. Budick, W. Iser (eds.), *The Translatability of Cultures*, Stanford University Press, Stanford, California, str. 1–22.
- Кoup 2007: J. Cope, *Japrock sampler*, Bloomsbury Publishing, London.

3 У раду „Retromania – the Final Triumph of Tradition over Innovation?”, саопштеном на међународном научном скупу *English Language and Literature Studies: Tradition and Transformation*, одржаном на Филолошком факултету у Београду 24. и 25. октобра 2015. Зборник радова са овог скупа је у припреми.

- Harison 2005: I. Harrison, „Mindblowing”, u: M. Blake (ed.), *Psychedelic!*, Mojo Special Editions, 2005, str. 114–115.
- Izer 1996: W. Iser, „Coda to the Discussion”, u: S. Budick, W. Iser (eds.), *The Translatability of Cultures*, Stanford University Press, Stanford, California, str. 294–302.
- Renolds 2011: S. Reynolds, *Retromania*, Faber and Faber, London.

Novica I. Petrović

WESTERN POPULAR MUSIC TURNING JAPANESE

Summary

When he speaks of Western popular music as “turning Japanese” in his study *Retromania* (2011), the music critic and culture theorist Simon Reynolds refers to the fact that no other country in the world is so dedicated to archiving Western popular music (as well as its not so popular or even downright unpopular varieties) as Japan. Also, no other music-producing nation has blurred the boundary between the creative and the curatorial approach to making music to such an extent: virtually every micro-genre of Western popular music has its adherents in Japan, either collectors who passionately collect the records of performers belonging to a particular genre (the more obscure and the rarer – the better) and memorabilia pertaining to them, or music groups who copy the musical characteristics of their Western role models down to the minutest detail. This phenomenon gives rise to two important questions in the domain of culture and aesthetics: what is the part played by originality in all this (that is, whether there is any room for it at all), and is this form of translating cultural phenomena from one culture to another sustainable in principle, in view of the geographical and cultural distance from the original (sub)culture? This paper attempts to provide answers to these questions relying on, apart from the aforementioned study by Reynolds, Julian Cope’s book *Japrock sampler* (2007), the most voluminous study about Japanese rock by a Western author so far, and also on Wolfgang Iser’s views on translatability of cultures and Harold Bloom’s doctrine of the anxiety of influence.

Keywords: Western popular music turning Japanese, translatability of cultures, originality, anxiety of influence, Simon Reynolds, Julian Cope, Wolfgang Iser, Harold Bloom

Примљен 12. септембра 2016. године

Прихваћен 1. децембра 2016. године