

Utjecaji glazbene ostavštine Cesarie Evore

Torbica, Tibor Makarije

Undergraduate thesis / Završni rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:283095>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-19**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI
Odsjek za kulturalne studije

Tibor Makarije Torbica

UTJECAJI GLAZBENE OSTAVŠTINE CESARIE EVORE

Završni rad

Preddiplomski studij kulturologije

Mentorica: prof. dr. sc. Diana Grgurić

Rijeka, 2023. godina

SADRŽAJ

SAŽETAK	
KLJUČNE RIJEČI	
1. UVOD.....	5.
2. CESARIA EVORA: ŽIVOTOPIS I KARIJERA.....	6.
3. ZAVIČAJ CESARIE EVORE.....	7.
4. GLAZBENO NASLJEĐE ZELENORTSKIH OTOKA	9.
4.1 MORNA.....	10.
4.2 RAZVOJ MORNE.....	11.
4.3 TEKSTOVI MORNE.....	13.
5. TEORIJSKI PRISTUPI MORNJI.....	15.
5.1 KONCEPT POPULARNE GLAZBE THEODORA ADORNA.....	16.
5.2 POPULARNA GLAZBA U TEORIJI SIMONA FRITHA	17.
5.3 KONTROVERZNI KONCEPT WORLD MUSICA	19.
6. SVJETSKI USPJEH CESARIE EVORE	21.
7. ZAKLJUČAK.....	25.
8. LITERATURA	26.

SAŽETAK

Završni rad "Utjecaji glazbene ostavštine Cesarie Evore" bavi se glazbenim opusom najpoznatije svjetske pjevačice morne, kao popularnokulturnim fenomenom. Rad donosi pregled njezine karijere, diskografije i životopisa te prikazom njezina zavičaja s geografskog, povijesnog, gospodarskog i društvenog aspekta.

Zelenortski su Otoki izolirani arhipelag u Atlantskom oceanu uz zapadne obale Afrike, s kolonijalnom poviješću strateškog punkta u trgovini robljem. Ta je okolnost izravno utjecala na formiranje današnjega kreolskog društva, jezika i, osobito bogatoga glazbenog nasljeđa. Prikazane su raznorodne glazbene forme Otočja, nastale procesom višestoljetne kulturne hibridizacije, s osobitim naglaskom na karakteristike glazbenog oblika morne: njezin povijesni razvoj, obilježja zvuka i stihove duboko uronjene u zelenortska društva. Iznajeni su najznačajnije teorijske postavke autora Adorna i Fritha o popularnoj glazbi, kategoriji kojoj većina istraživača atribuiraju suvremene morne. Razmatran je kontroverzni koncept *world musica*, u koji se veoma često svrstava glazbeni opus Cesarie Evore. U obzir su uzeta razmatranja suvremenih istraživača Evorina opusa kao postmodernističkog fenomena. Iznajete su opservacije o njezinoj originalnoj i autentičnoj pjevačkoj interpretaciji i o karakteristikama njezine ukupne pojavnosti koja se kosi s nepisanim standardima popularne kulture. Naglašena je vrijednost Evorine interpretacije kojom ona dopire do slušalaca diljem svijeta.

Zaključno je prikazan njen svjetski uspjeh u svjetlu njezine glazbene autentičnosti, koja, prema Frithu, čini temelj umjetničke vrijednosti suvremenog izvođača popularne glazbe.

ABSTRACT

The final paper "Influences of the musical legacy of Cesaria Evora" deals with the musical oeuvre of the world's most famous singer of morna as a popular cultural phenomenon. The work provides an overview of her career with a discography and a biography with a presentation of her homeland from a geographical, historical, economic and social aspect.

The Cape Verde Islands are an isolated archipelago in the Atlantic Ocean off the west coast of Africa, with a colonial history as a strategic point in the slave trade. This circumstance had

a direct impact on the formation of today's Creole society, language and, especially, rich musical heritage. The diverse musical forms of the Archipelago, created through the process of centuries-long cultural hybridization, are presented, with a special emphasis on the characteristics of the morna musical form: its historical development, sound features and lyrics deeply immersed in the Zelenorta society. The most significant theoretical positions of the authors Adorno and Frith on popular music, a category to which most researchers attribute contemporary music, are presented. The controversial concept of world music, in which Cesaria Evora's musical opus is very often classified, is discussed. Considerations of contemporary researchers of Evora's work as a postmodernist phenomenon were taken into account. Observations were made about her original and authentic singing interpretation and about the characteristics of her overall appearance that goes against the unwritten standards of popular culture. The value of Evora's interpretation with which she reaches listeners around the world is emphasized.

In conclusion, her worldwide success is presented in the light of her musical authenticity, which, according to Frith, forms the basis of the artistic value of a contemporary performer of popular music.

KLJUČNE RIJEČI:

Cesaria Evora, morna, Zelenortski Otoci, popularna glazba, world-music

KEY WORDS:

Cesaria Evora, morna, Cape Verde, popular music, world-music

1. UVOD

Cesaria Evora, afrička pjevačica sa Zelenortskog otoka Sao Vicentea, svojom me glazbom, ali i pojavom, zaintrigirala više nego ikoli drugi glazbenik. Njezin jedinstveni glas, prodorna tuga, bol i samoća s kojom sam se mogao identificirati, drukčije me se dojmila od popularnije atmosfere bluesa. Kroz njezine morne otkrio sam novi svijet, koji mi se činio mnogo bliži nego išta uza što sam odrastao, na svakoj razini, emocionalnoj, glazbenoj ili široj kulturnoj. Dopire iz ekonomski siromašnijeg svijeta, ali svijeta koji mi se činio takav – kao da sam u njemu trebao biti rođen i odrastati. Čini se da moj osjećaj i nije bio tako unikatan, već da je i drugim Hrvatima blizak duh Zelenortskih otoka, uzme li se u obzir da je glazbenica kod nas gostovala četiri puta i svaki put bila ispraćena ovacijama. I ne samo kod nas.

Kao jedna od najprepoznatljivijih figura lokalne ali i svjetske glazbene scene, Cesaria Evora je na različite načine intrigirala medije i istraživače. S aspekta popularnokulturne činjenice, njezina je pojava atipična i ne uklapa se u nepisane, ali općeprihvaćene kanone scenske atraktivnosti. Nije se ponašala po paradigmi slavne osobe, niti je mistificirala ono što je radila. U intervjuima nije govorila o projektima, osobnom razvoju, inovacijama i individualizmu, čvrstim sidrištima korporativnoga kulturnog izričaja. Umjesto toga, novinarsku je i kritičarsku znatiželju gasila nepretencioznim konstatacijama kako jednostavno radi ono što je radila čitav život: pjeva pjesme koje voli i razumije, izražavajući emocije, što su vodeći pokretači u životu pojedinca i zajednice (Kavoori, 2009: 87-88).

Teoretičari su je svrstavali u kategoriju popularne glazbenice, da bi je potom glazbeni menadžeri pozivali na festivale svjetske glazbe, a trgovci prodavali njezine albume pod istom tom etiketom *world musica*. Više od desetljeća nakon Evorina odlaska, ne jenjava interes za njezinom glazbenom ostavštinom. U povećem korpusu znanstvenih, stručnih i popularnih uradaka o njezinu djelovanju, analiziraju se korijeni te glazbena i tekstualna obilježja morne, Evorina originalna interpretacija i različiti fenomenološki aspekti njezine pojave. Stavljaju se i u postmodernistički kontekst.

Osobno, kao i, vjerojatno, svaki drugi slušatelj, najviše cijenim njezinu neposrednu i iskrenu interpretaciju koja nadilazi sve prostorne, vremenske i kulturalne barijere te se uspostavlja kao trajna i univerzalna umjetnička vrijednost.

Rezoniranje s drugim kulturama opće je svojstvo čovječanstva. Riječima skladatelja Karlheinz Stockhausena: „Svaki čovjek sadrži u sebi cijelo čovječanstvo. Europljanin može

doživjeti i balijsku glazbu, Japanac glazbu iz Mozambika, Meksikanac indijsku glazbu. Ne može se reći koliko je čovjek otvoren prema titrajima što ih doživljava prvi put. Čovjeka može glazbena izvedba iz kakve druge kulture toliko potresti i usrećiti da mu se čini kao da je ponovno otkrio nešto što je dugo bilo prikriveno i zaboravljeno“ (1978, prema Gligi, 1996: 274).

2. CESARIA EVORA: ŽIVOTOPIS I KARIJERA

Život Cesarie Evore (27. kolovoza 1941 – 17. prosinca 2011), „kraljice morne“, kako su je zarana prozvali Zelenorćani, nije bio nimalo kraljevski (Romero, 2018). Iako je posjedovala iznimnu muzikalnost i umjetnički senzibilitet koji je njezina sredina prepoznala i cijenila, pjevanjem po lučkim barovima rodnog Mindela osiguravala si je samo skroman život. Dijelila je sudbinu sunarodnjaka, što je, uglavnom, značilo siromaštvo, zajedno s razdobljima gladi i očaja. U jednom od takvih perioda prestala je pjevati na čitavo desetljeće, jer joj bavljenje glazbom nije osiguravalo dostatne prihode.

Usprkos epitetu „bosonoge dive“, kako su joj tijekom njezine međunarodne karijere tepali mediji, njezin životni put i prvih nekoliko desetljeća bavljenja glazbom nisu bili nimalo glamurozni. Prije bi se mogli nazvati trnovitim. Rođena je u obitelji glazbenika, a i obiteljski prijatelji bili su glazbenici (ibid). Otac joj je svirao gitaru, violinu i *cavaquinho*. Umro je kada joj je bilo sedam godina. Njezina slijepa majka nije samostalno mogla odgajati šestero djece, pa ju je, zbog neimaštine, tri godine kasnije smjestila u sirotište. Upravo je tamo prvi put zapjevala u zboru kao vodeća pjevačica, a sa šesnaest godina je počela dobivati angažmane po lučkim barovima. Pjevala je i blues, ali se proćula diljem kapverdskog otočja po interpretacijama morne. Unatoč tome, bila je slabo plaćena, katkada je za naknadu dobivala samo piće i cigarete. Težini svakodnevice doprinijela je činjenica o tri propala braka i dvoje djece za koje se skrivila kao samohrana majka.

Njezine izvedbe emitirale su se na lokalnim radio-postajama, a šezdesetih je godina dvadesetog stoljeća od njih snimljen i album. Nakon pauze od pjevanja sedamdesetih godina, sredinom osamdesetih njezine su se dvije izvedbe našle na kompilaciji kapverdskih pjevačica morne snimljenoj u Lisabonu. Prijelomni trenutak predstavljao je slučajni susret s Joseom da Silvom 1987. koji postaje njezin menadžer i uspješno joj vodi karijeru sve do njezine smrti. Put do uspjeha ni tada nije bio lak: u sljedeće četiri godine nastupala je po Francuskoj,

Nizozemskoj, Portugalu i Sjedinjenim Državama. Godine 1988. snimila je album „La Diva Aux Pieds Nus“, zatim, 1990. „Distino di Belita“ i 1991. „Mar Azul“.

Tek sljedeće godine pjesma „Sodade“ s albuma „Miss Perfumado“ postaje hit na francuskim top listama. Svjetsku slavu i nominaciju za Grammy osigurao joj je album „Cesaria“ iz 1995. Dvije godine kasnije izdaje album „Cabo Verde“, 1999. „Cafe Atlantico“, a 2001. „Sao Vicente di Longe“. Grammy u kategoriji svjetske glazbe osvaja s albumom „Voz d'Amor“ iz 2003. Slijedi „Rogamar“ 2006. i „Nha Sentimento“ iz 2009, na kojemu su morne obogaćene arapskim utjecajima (ibid).

3. ZAVIČAJ CESARIE EVORE

U svojoj kratkoj, petstoljetnoj povijesti, raznorodni i heterogeni stanovnici Zelenortskih Otoka postupno su izgradili vlastiti, kreolski identitet, koji podrazumijeva originalni jezik, kulturu i društvenu zajednicu. On baštini nasljeđe ropstva i kolonijalizma te je, stoga, važan aspekt današnjeg identiteta njihova neovisnost. Glazbena forma morne neizostavan je dio kreolskog samopojmanja i prisutna je, kao oblik popularne glazbe, na čitavom otočju.

Zelenortski Otoci (Zelenortska Republika, Kapverdski Otoci, Cabo Verde) je naziv države na istoimenoj otočnoj skupini u Atlantskom oceanu, površine 4000 kvadratnih kilometara, smještene oko 600 kilometara zapadno od senegalskog rta Verde, najzapadnije točke afričkoga kontinenta (enciklopedija.hr). Čine ih deset velikih otoka, sedam malih i brojne hridi. Privjetrinsku skupinu – *Barlavento* čine sljedeći veći otoci: Santo Antao, Boa Vista, Sao Nicolau, Sao Vicente, Sal i Santa Luzia. Zavjetrinski otoci - *Sotavento* su: Santiago, Fogo, Maio i Brava.

Vulkanskog su porijekla, bazaltnih stijena, goroviti, s dubokim dolinama. Pod utjecajem su sjeveroistočnog saharskog pasata *harmattana*, koji ne donosi dovoljno oborina, a vegetacija je oskudna i grmolika uslijed suhe tropske klime. Prosječna je godišnja temperatura zraka 25 celzijevih stupnjeva, a pretežito pustinjski ili polupustinjski krajolik bogat endemskim pticama i gmazovima uslijed izoliranosti. Rijetki vodeni tokovi znaju posve presušiti (proleksis.lzmk.hr).

Tijekom povijesti otoci su služili senegalskim ribarima kao odmorište, dok su Mauri na njima skupljali sol. Sredinom petnaestog stoljeća otkrili su ih portugalski pomorci te podigli

prvo stalno naselje Ribeira Grande i naselili ga crnim robovima. Status strateške točke u prekoceanskoj trgovini robljem ovom je portugalskom kraljevskom posjedu osigurao blagostanje, ali i privukao engleske gusare koji su ga u nekoliko navrata opljačkali.

Tijekom godina Portugal je onamo deportirao kažnjениke. Do sredine devetnaestog stoljeća i otvaranja Sueskoga kanala, otočje je bilo važan tranzitni centar pomorcima na putu oko Afrike ili prema Latinskoj Americi. Nakon toga gospodarski propada, služeći samo kao postaja za utovar ugljena, pogonskoga goriva za prekoceanske brodove. Do sredine dvadesetog stoljeća bili su portugalska kolonija, potom njezina prekomorska pokrajina, a onda i autonomna pokrajina. Od 1975. Zelenortski su Otoci neovisna parlamentarna republika, isprva socijalistička, a od 1990. višestranačka (proleksis.lzmk.hr).

Gospodarstvo se temelji pretežito na uslužnom sektoru – oko 70%, a poljoprivreda i industrija doprinose s oko 15% svaki. Od prirodnih izvora ističe se riblji fond, sol i vulkanski minerali, šume nema, a svega 12% zemljišta je obradivo, pa se 90% hrane uvozi. Četvrtina radno sposobnih je nezaposlena. Zbog ekonomskih razloga Kapverdski su Otoci pogođeni kontinuiranim iseljavanjem stanovništva. Korpus dijaspore od oko 700 tisuća ljudi veći je od broja matičnih stanovnika u domovini (enciklopedija.hr, proleksis.lzmk.hr).

Otočje nastava oko pola milijuna stanovnika, najviše kreola, potomaka Portugalaca i crnaca (70%), zatim crnaca (27%) i nešto bijelaca. Većinski su katolici. Službeni je jezik portugalski, dok pretežiti dio stanovništva govori i portugalskim kreolskim. Najveći je glavni grad Praia na otoku Santiagu, a potom Mindelo na Sao Vicenteu (enciklopedija.hr).

U uvjetima trgovine robljem, gdje su na sabirna mjesta dovođeni Afrikanci iz različitih govornih područja, razvijali su specifične, mješovite govorne forme na osnovici kolonijalnog jezika. Pridjev *kreolski* koristi se kako bi se označilo specifično kulturalno nasljeđe kolonijalnih zajednica nastalih pod francuskom, engleskom ili portugalskom upravom. Kreolski jezici (enciklopedija.hr) nastali su zbog potreba govornika različitih jezika za međusobnom komunikacijom.

Novonastala jezična forma odražavala je nizak društveni status u odnosu na standardni jezik kolonizatora. Većinom su se razvili i održali kao govorni jezici lokalne zajednice, *vernakulari*, s većim ili manjim stupnjem standardizacije. Upravo je zbog toga teško odrediti broj govornika, ali se smatra da ih danas, raspršenih na različitim geografskim širinama, ima oko petnaest milijuna (ibid). Najbrojniji su oni nastali na francuskoj osnovici, potom oni na

engleskoj, a među najmalobrojnije, nastale na portugalskoj osnovici, spada *lingua crioula*, kapverdski kreolski, čija su podloga još i zapadnoafrički *bantu* i *yoruba*.

4. GLAZBENO NASLJEĐE ZELENORTSKIH OTOKA

Bogati glazbeni izričaj Zelenortskoga otočja obrnuto je proporcionalan njegovu siromaštvu i ogoljenosti njegovih pejzaža. Kapverdsko društvo značajan dio svoga kolektivnog identiteta izražava kroz glazbu, koja ima ogromnu ulogu u životu otočana. Glazbena gustoća, *musical density* (Martinis, 2018, prema Akesson i Borges Mansson, 2023) – što označava broj glazbenika po stanovniku – iznimno je visoka. Već od ranog djetinjstva djeca su izložena muziciranju: glazba se sluša, pjeva se, sviraju se instrumenti i nazoči se koncertima na otvorenom.

Zbog specifičnoga glazbenog nasljeđa uslijed petstoljetne kolonijalne prošlosti, ovo se otočje tretira kao zasebna periferna glazbena regija (Čajtinović, 2017). Zahvaljujući pomorskom prometu, arhipelag je bio izložen međudjelovanju kultura s triju kontinenata i postao stjecištem svjetskih glazbenih trendova (Nogueira, 2021). Dio otočkoga glazbenog nasljeđa stoga su europski glazbeni stilovi poput valcera, polke i mazurke. Drugi se dio odnosi na glazbene izraze povezane s katoličkim kalendarom zastupljene u pjesmama i plesovima kao što je *kola sanjon*, svetkovina u slavu sv. Ivana Krstitelja ili *tabanka*, koja se izvodi na festivalima u Santiagu i na Fogu. Tabanka je ritualna glazba afričkog porijekla u čast pretcima. Pjeva se u zbornskoj formi poziva i odgovora, uz pratnju bubnjeva i rogova od školjki, a popraćena je pljeskanjem i plesom (Sieber, 2005). Druge vjerske tradicije uključuju litanije portugalske provenijencije koje se pjevaju na kreolskom (Nogueira, 2021). Glazbeno nasljeđe Zelenorćana su i tradicijske pjesme povezane s radnim aktivnostima sjetve, ribolova, proizvodnje ruma ili sa svadbenim svečanostima, kao dijelom običaja koji su gotovo izumrli i još se izvode samo u obliku folklornih predstava za turiste. Tu je i popularna glazba kao što su *rock*, *reggae* i *rap*, koju od sedamdesetih godina prošlog stoljeća prihvaćaju mladi, stvarajući vlastite verzije (ibid).

U okolnostima društva obilježenog raznolikim etničkim primjesama može se izazovnim činiti traženje autentične tradicijske glazbe po etnomuzikološkom obrascu primjenjivom na europska nacionalna kulturna nasljeđa s višestoljetnom poviješću. Ipak, kao „pravi“ kapverdski glazbeni stilovi najčešće se navode *funana*, *bataque*, *coladeira* i *morna* (ibid).

Funana je plesna glazba nastala u unutrašnjosti otoka Santiago, a bila je zabranjena u vrijeme kolonijalnih vlasti, jer je percipirana kao lascivni produkt primitivne afričke kulture. Radi se o plesnoj glazbi brzog ritma od stotinu četrdeset taktova u minuti. Izvodi je vokal uz pratnju harmonike i *ferinha*, metalne šipke po kojoj se pelazi nožem. U postkolonijalnom razdoblju funana je obogaćena elektronskim instrumentima (Sieber, 2005).

Bataque je arhaični glazbeni stil angolskih korijena, koji se izvodi kao improvizirano pjevanje najčešće ženskih vokala. Također potječe sa Santiaga, otoka s najočuvanijim afričkim kulturalnim obilježjima. Ritam se daje udaranjem u mali kožnati bubanj položen u krilu, koji su u kolonijalno vrijeme crkvene vlasti oduzimale, smatrajući ovu glazbu i popratni ples činom pobune. Danas se ova glazba adaptirala suvremenim vokalnim i instrumentalnim uzusima (ibid).

Coladeira se razvila sredinom prošlog stoljeća u Mindelu, na otoku Sao Vicente. To je urbani plesni žanr brzog ritma, nastao pod utjecajem latinoameričkih plesnih stilova. Praćen je tekstovima satiričkog sadržaja. Glavni reprezentant coladeire je skladatelj Ti Goy (Aoki, 2016).

4. 1. MORNA

Morna je najistaknutija identitetska odrednica svakog Zelenorćanina, a zasluženno mjesto na karti svjetske glazbene baštine dobila je u prosincu 2019. kada ju je UNESCO proglasio nematerijalnim kulturnim dobrom (Akesson i Borges Mansson, 2023). Slično brazilskoj *sambi* ili karipskom *beguineu*, morna je, kao glazbena vrsta, bila *bailes nacionais*, nacionalni ples koji se svirao i plesao za ispraćaj onima koji su emigrirali ili kao glazba za kraj zabave u svitanje te kao serenada (Aoki, 2016). Ono što *tango* predstavlja Argentincima, a *corrido* Meksikancima, za Zelenorćane je morna (Kavoori, 2009). Nejasno joj je porijeklo, ali se pretpostavlja da su joj korijeni zapadnoafrički, arapski, portugalski ili, pak, mješavina svega navedenog (britannica.com). Nastala je u osamnaestom ili devetnaestom stoljeću na otoku Boa Vista (Sieber, 2005). I jezično joj je značenje dvojbena. Ishodište bi mu mogli biti: pridjev *morne* (francuski: turobno), glagol *to mourn* (engleski: tugovati) ili kreolska imenica s Martinika, gdje znači grad. Najvjerojatnije se, ipak, radi o pridjevu portugalske provenijencije, u značenju mirno, sporo (cabo Verde.info).

Morna se izvodi u molskom tonalitetu, umjerenim tempom u četvrtinskoj mjeri, ritmom koji podsjeća na kubansku *habaneru*. Solo pjevača prati ansambl žičanih instrumenata: gitara, violina i viola s dvanaest žica, udaraljke, potom klavir, te *cavaquinho*, a katkada i truba i klarinet. Cavaquinho je glazbalo s četiri žice (metalne ili crijevne), najbližije havajskom *ukuleleu* (Čajtinović, 2017, Kavoori, 2009, Aoki, 2016). Na afričkoj ritmičnoj podlozi naslućuje se tuga portugalskog *fada* te utjecaj brazilskog *lunduma* i *modinhe*. Obje navedene glazbene forme, iako različita porijekla, izraz su popularne urbane glazbe.

Lundum su donijeli afrički Bantu robovi iz Angole kao vlastitu plesnu i glazbenu formu (Behague, 1967). Tijekom devetnaestog stoljeća ulazi u urbane plesne salone pod oznakom „konvulzivnog“ plesa, a kroz dvadeseto stoljeće zadržava samo svoj vokalni aspekt s karakterističnom sinkopom. Procesom akulturacije kolonijalno je društvo prihvatilo jednu afričku glazbenu tradiciju kao svoju, europeiziranu cnačku glazbu. Tako transformirana, zahvaljujući trgovinskim vezama zelenortskih luka s Latinskom Amerikom, vratila se na afričke obale i ponovno se integrirala u lokalni glazbeni milje.

Obrnuto, modinha je iz salona prešla u puk i jedini je brazilski popularni oblik koji nema narodno porijeklo. Izvorno se radilo o umjetničkoj pjesmi s karakterom *arie cantabile*. Ugođaj joj je bio sentimentaln, s primatom melodijske linije i površnom ornamentikom (Behague, 1967). Tijekom procesa popularizacije, modinha je pojednostavljena: binarni je ritam zamijenjen ritmom sličnim valceru, a preobražena melodijska linija zadržala je lirski karakter. Izvorno portugalskog porijekla, ova brazilska glazbena forma došla je do zelenortskih obala u svojem ponarodnom obliku i tu se uklopila u postojeću glazbu.

4.2. RAZVOJ MORNE

Evolucija morne odvijala se u četiri razvojna razdoblja (Jesus Tavares, 2005, Goncalves, 2006, sve prema Aokiju, 2016).

Od devedesetih godina devetnaestog do tridesetih godina dvadesetog stoljeća proteže se razdoblje obilježeno izvornim stvaralaštvom Eugenia Tavaresa. Za njega je karakterističan romantičarski, pesimističan poetski pristup i spora, senzualna melodija. Odražava *sodade*, nostalgičnu i melankoličnu atmosferu kao obilježje portugalskog i brazilskog sentimenta. Pisanjem na zelenortskom kreolskom jeziku i vlastitim kompozicijama Tavares je doprinio izgradnji nacionalnog identiteta otočana. Jedno od takvih, apartnih otočkih obilježja

karakterizira izraz *cretcheu*, oznaka za vrstu ljubavnog sentimenta tipičnog upravo za mornu, sveobuhvatnijeg i dubljeg od uobičajenog poimanja ljubavi (ibid.).

Prva polovica dvadesetog stoljeća obilježena je ekspanzijom stanovništva nakon uspostave luke Porto Grande, kao važne prometne točke u prekoceanskoj plovidbi. Osobito je snažan utjecaj brazilskih glazbenika koji su, u svojstvu glazbenog sastava, često bili integralnim dijelom brodske posade. Francisco Xavier da Cruz, umjetničkog imena B. Leza svojim je radom obilježio drugo razdoblje u razvoju morne. U njezinu je harmonijsku strukturu uveo *meio-tom brasileiro*, „brazilski poluton“ (Braz Dias, 2011). Riječ je o prijelaznom akordu između dva osnovna tona koji morni dodaje na ritmičnosti harmonijske linije. B. Leza je time strukturalno izmijenio karakter morne, čiji je naglasak prethodno bio na stihovima. Harmonijski ju je obogatio i dodao joj dramatičan ugođaj koji i danas očarava brojne poklonike (cabo Verde.info).

Akustičnoj gitari, violini i cavaquinho šezdesetih se godina dvadesetog stoljeća pridružuju električna gitara, udaraljke, glasovir i pojačala. Morna se više ne svira kao podoknica u sitne noćne sate, već postaje glazbena forma za izvođenje na pozornici. Najznačajniji skladatelj ovoga razdoblja je Manuel de Novas, koji svojim doprinosom označava treće razvojno razdoblje morne. Njegovo stvaralaštvo objedinjuje nasljeđe Eugenia Tavaresa i B. Leze sa stremljenjima suvremenih autora. Tekstovi morna postaju socijalno angažiraniji, a De Novas baštini „pjesničku liniju B. Leze i ironiju Ti Goya“ (Monteiro, 2003, prema Aokiju, 2016: 160). U korespondenciji s duhom vremena nakon stečene neovisnosti 1975. godine, de Novas dodaje svojoj glazbi svojevrsnu revolucionarnu notu angažiranim društvenim temama o kolonijalizmu, nezavisnosti, socijalnom buntu.

Od devedesetih godina prošlog stoljeća, sve do svoje smrti, 2011. godine, Cesaria Evora je obilježila četvrto, razdoblje internacionalizacije morne (Aoki, 2016). Unatoč višedesetljetnoj glazbenoj karijeri koja je prethodila albumu iz 1988. snimljenom u Francuskoj, Evora je svjetsku slavu stekla 1992. pjesmom „Sodade“ koja predstavlja tipičan zelenortske sentiment, sada međunarodno prepoznat. Ova specifična emocija povijesno se razvijala, isprva uslijed prisilnog razdvajanja obitelji žrtava trgovine robljem, a kasnije, tijekom stoljeća, kao posljedica iseljavanja u periodičnim razdobljima gladi. Iako sama nije doprinijela razvoju morne modificirajući njezinu glazbenu strukturu kroz harmoniju ili poetiku, Evora ju je učinila vidljivom širokoj publici snagom svoje vokalne ekspresije. Popularizirala je mornu, doprinijela razvoju kulturnih manifestacija na otoku (festivala, karnevala) i ekspanziji

turizma. S vremenom, osobito nakon smrti, i sama je postala autentična kulturna činjenica otočja.

Kay Aoki (2016) ovoj periodizaciji dodaje i razdoblje nakon Cesarie Evore, koje opisuje kao suživot tradicijske i suvremene morne. Danas na Sao Vicenteu, rodnom Evorinom otoku, taktovi glazbe izviru odasvud: iz barova, hotela, restorana, kuća, s ulica. Komercijalizacija koju je donio turizam, dala je zamaha razvoju suvremene morne, koja se izvodi prvenstveno radi zarade. Karakterizira ju izvedba na električnoj gitari, basu i sintisajzeru, a u fokusu više nisu skladatelj ili tekstopisac, već izvođač. Dok se tridesetih godina dvadesetog stoljeća izvodila tradicijska morna kao autentična otočna baština, danas se ona, u svojoj modernoj formi, definitivno svrstava u popularnu glazbu. Suvremena morna ima obilježja različitih glazbenih žanrova, svojevrsne glazbene fuzije, što je, prema Aokiju, opipljiv kriterij za potvrdu koegzistencije dviju formi morne.

4.3. TEKSTOVI MORNE

Tekstovi morne s opisnom, lirskom, narativnom ili satiričnom funkcijom u izražajnoj su formi refleksije, komentara, dijaloga ili monologa, dok glazba odražava patnje robova nasilno otrgnutih iz svoje domovine ili čežnju iseljenika i pomoraca za rodnim otočjem (Rodrigues i Lobo, 1996, Cardoso, 1933, sve prema Aokiju, 2016).

Memoriranje impozantne količine tekstova pjesama važan je aspekt kolektivnog pamćenja ove dominantno oralne kulture oslonjene na usmenu predaju kroz vlastiti organski govor. Njihovo značenje, nedostupno u svojoj punini golemoj većini auditorija, za otočane je esencijalno. Odakle god da vuče korijene, ovaj „zelenortski blues“ vjerno oslikava ugođaj dugotrajne pučinske izolacije, kolektivno sjećanje na trgovinu robljem, ljubavne rastanke, društveni sentiment deprivacije, odlaske u emigraciju za boljim životom.

Najznačajniji pjesnik morne Eugenio Tavares (1861-1930), potomak portugalskih doseljenika i sam je iskusio težinu otočkog života. Nakon smrti njegova oca od gladi, pohađao je, u okrilju adoptivne obitelji, tek elementarno osnovno obrazovanje. Bio je samouki glazbenik i književnik. Pisao je poeziju na portugalskom i kreolskom i skladao morne (britannica.com). Za života je objavio dvije zbirke pjesama: *Amor Que Salva* (Ljubav koja spašava) i *Mal de Amor: Coroa de Espinhos* (Ljubavna bolest: trnova kruna). Postumno mu je objavljena njegova najznačajnija knjiga *Mornas: Cantigas Crioulas* (Morne: kreolske

pjesme), s mornama koje je prikupljao cijeloga života. Autor je i nekoliko drama i kratkih priča (caboverde-info).

Bavio se novinarstvom, a zbog svojih je kritičkih opservacija na račun portugalske uprave, pod kojom je stanovništvo živjelo u neimaštini, bio žrtvom represije. Zbog te okolnosti, kao i zbog teških životnih uvjeta koji su podrazumijevali razdoblja doslovne gladi, odlazi u egzil u SAD, gdje boravi od 1900 – 1910. Tamo pokreće prve novine na portugalskom jeziku, *Alvorada* (Zora) te, paralelno, progonjen nostalgijom, piše i sklada. Ohrabren uspostavom portugalske republike, vraća se u domovinu, gdje također pokreće novine *A Voz de Cabo Verde* (Glas Zelenortskih Otoka) i osniva prvu gimnaziju.

Pisao je o ljubavi, odlascima, nostalgiji i domoljublju te moru, stalnoj tematskoj okosnici otočana, čija većina stanovništva živi u dijaspori (eugeniotavares.org).

Tavares se čini kao jedan od onih pojedinaca koji ima svoj vlastiti, savršeni svijet, potpuno neovisan o zbiljskome. Nije bio obrazovan, niti je mogao poznavati ovaj svijet s racionalnog stajališta. Znati koje su njegove, makar približne, zakonitosti. Zbog toga, nije zaista poznao ni ljude, odnosno, ne do mjere da bi shvatio kako njegov bespoštedni idealizam neće promijeniti njihove naravi, često relativističke, kompromisne i popustljive pred nepravdama. Stvorio bi idealne predodžbe o ljudima i u te se predodžbe zaljubljavao.

Slično kao pjesnik Prešeren, zaljubio se u mladu djevojku koja ga nije htjela, a motiv djevojke koja ne uzvratila ljubav pjesniku (koji ju kroz poeziju uzdiže u nebesa – što ona, doduše, nije tražila) mogao bi se nazvati najznačajnijim životnim momentom svakoga pravoga kreativnoga idealista i emotivca. Ako nije njegov iznimno bogat, začudan, ekspresivan i slikovit pjesnički izraz, smatram da je upravo taj element emocionalne neuzvraćenosti – Tavaresa podigao na razinu svjetski relevantnoga pjesnika.

Autorice Lisa Akesson i Alicia Borges Mansson u svom su istraživanju (2023) istaknule prešućeni, ali vrlo značajan tematski korpus morna koji se tiče neimaštine i, osobito, gladi. Stigma društvene neefikasnosti koju sugerira ova tema, čini je nepoželjnom u službenom diskursu. Međutim, u nacionalni identitet Zelenorćana, male zajednice na sušnom i negostoljubivom arhipelagu usred goleme pučine, utkana je i povijest viktimizacije zbog nedostatka resursa. Iako tabuizirana u javnom govoru, jer implicira neuspjeh društva i pojedinca, ova se tema prenosila posredstvom stihova kroz generacije njenih izvođača.

Mračni odjeci zloglasne *fome* (port. glad, izgladnjivanje) prenijeli su se pjesmom do današnjih dana doprinijevši, pomoću nesvjesnog organskog pamćenja, konstrukciji identiteta. U svakoj otočnoj obitelji postoje stariji članovi koji su proživjeli *frakezu* (ili *fraquezu*, port. slabost), izraz koji označava društveni eufemizam za glad (ibid: 13-14). Glazba u ovom slučaju otvara prostor sjećanjima koja kao tema ne postoje u svakodnevnim razgovorima niti u službenom diskursu.

Specifična u pristupu temi jest atribucija uzroka gladi, koja se obično vezuje uza zlosretnu sudbinu i teške klimatske prilike. Netipičan je to pristup za postkolonijalna društva, gdje se za kolektivne nedaće redovito okrivljuje bivši kolonizator, njegova nekompetentnost i nezainteresiranost za probleme kolonije. Razlog ovome autorice vide u činjenici da je dio morni nastao u kolonijalno doba kada nije bilo uputno zamjerati se vlastima kritikom njihove nebrige za potrebama stanovništva.

Drugi i, vjerojatno, značajniji razlog leži u procesu kolonijalne hibridizacije društva, kojim su Portugalci postajali inherentnim dijelom otočnoga kolektiva i dijelili sudbinu njegovih pripadnika. Dakle, primordijalna heterogenost novonastalog društva uključivala je i portugalski hereditet, a ne suprotstavljenost njemu. Razdoblje postkolonijalne neovisnosti obilježeno je njegovanjem prijateljskih odnosa sa svima koji mogu pridonijeti gospodarskom razvoju, što uključuje i bivšega kolonizatora. U toj situaciji bilo kakav narativ o njegovoj povijesnoj krivnji bio bi kontraproduktivan.

5. TEORIJSKI PRISTUPI MORNI

Označavanje neke pojave prikladnim terminom zna biti veoma zahtjevan zadatak. Za razliku od prirodnih znanosti, gdje su pojavnosti mjerljive i relativno jednoznačne, definiranje pojmova u društvenim i humanističkim znanostima u pravilu je znatno izazovnije. I njihovo nazivlje mora zadovoljiti znanstvene kriterije operacionalizacije, što je otežano samom prirodom pojave na koju utječu mnoge, često i neprepoznate silnice.

Suvremeno društvo obilježeno je snažnim, skokovitim napretkom tehnologije čiji se razvojni ciklusi obrću u sve bržem ritmu. Začudna tehnološka dostignuća postaju sve dostupnija cjelokupnom čovječanstvu, omogućujući sve većem broju ljudi sve bolji pristup dobrima i informacijama. Suvremeni trendovi hibridizacije različitih područja ljudske djelatnosti nisu mimoišli niti znanost, donoseći pritome mogućnost novog uvida u fenomene,

dotad sputavanoga kanonskim okvirima bazičnih znanstvenih područja. Tako je i s muzikologijom, koja, u opisivanju suvremenih glazbenih formi, čija je pojavnost često u tijesnoj vezi s pojavom novih društvenih fenomena, uvažava i teorijske koncepte srodnih znanosti.

Muzikologija se, kao znanost o glazbi, ne može svesti samo na proučavanje njenih fizikalnih, akustičkih obilježja, jer je takav pristup manjkav. Ona obuhvaća cjelovitost fenomena, služeći se spoznajama iz domena drugih disciplina poput sociologije, antropologije, etnologije, psihologije, lingvistike i kulturalne teorije. I dok je muzikološka teorija na tradiciji iz devetnaestog stoljeća prilično mirno brodila područjem umjetničke glazbe, kao relativno mjerljivim fenomenom glazbe „za um“, problem je nastao s pojavom glazbenih produkata masovne proizvodnje namijenjenih masi, u najširem značenju popularne glazbe „za tijelo“ i visceralne užitke (Middleton, 1993). Svojevrsni formalizam akademske muzikologije, koji se prvenstveno orijentira na prepoznavanje obrazaca unutarglazbenih struktura na zvukovnoj razini, pokazao se nedostatnim metodološkim oruđem. Popularnoglazbeni produkti nisu udovoljavali visokim muzikološkim kriterijima. Najčešće su označavani trivijalnim uratcima za neprosvijećenu i nezahjevnu publiku.

Suvremenije analize popularne glazbe sa sociološkog ili stajališta kulturalne teorije, zaljuljale su fokus istraživačkoga klatna na suprotnu stranu, stavivši u njihovo središte prvenstveno društvene aspekte fenomena. Paralelno s time, omekšao se i dominantno akademistički muzikološki pristup, pa je svrnuo svoj pogled sa skladateljske i tradicijske glazbe i na, prethodno zanemarivano, područje popularne glazbe.

5.1. KONCEPT POPULARNE GLAZBE THEODORA ADORNA

Theodor Adorno bio je prvi među teoretičarima koji se poduhvatio analize fenomena popularne glazbe u svom eseju „O popularnoj glazbi“ objavljenom 1941. u časopisu *Studies in Philosophy and Social Science* (Adorno, 1998). Ekspanziju popularne glazbe i njezin rastući društveni utjecaj, potaknut industrijskom proizvodnjom, više nije bilo moguće zanemarivati ni s muzikološkog niti sa sociološkog stanovišta. Adorno je imao potrebne kvalifikacije: obrazovan glazbenik i skladatelj, filozof, a prema preokupacijama i sociolog, jedan je od utemeljitelja Frankfurtske škole. Bespoštedno je analizirao glazbenu strukturu a potom, jednako kritički, i društvene učinke popularne glazbe.

U stručnom pogledu zamjerao joj je standardiziranost, gotovo uniformiranost od najopćenitije do najspecifičnije razine. Ne postoji korespondencija, kao u ozbiljnoj glazbi, između cjeline i detalja, gdje jedno proizlazi iz drugoga: svaki detalj derivira svoj smisao iz totaliteta kompozicije, koji, pak, ima organsku, a ne shematsku strukturu. Svaka popularna skladba je samo naizgled nova stoga što je njezina struktura unaprijed zadana i, kao takva, očekivana od poklonika. Radi se o svojevrsnom *patchworku*, gdje je moguće pohabani dio zamijeniti novim, a da to nitko ne primijeti i da cjelina i dalje funkcionira. Zamjena dijelova drugima ne narušava glazbeni smisao popularnog uratka, a slušatelj se automatizmom, bez imalo krznanja, familijarizira s novošću.

Detalj ionako nije inherentan dio glazbene cjeline. Bitno je da funkcionira po najprimitivnijem harmonijskom obrascu, unutar jedne oktave, s refrenom od trideset i dva takta. Popularna je glazba spram konzumenta nezahitljiva. Predvidiva je, bez ikakve improvizacije ili akorda koji bi iskakao iz zadane jednostavne i poznate, zamrznute harmonijske sheme. Ovakav, *ready-made* proizvod, koji se glazbeno neobrazovanom uhu čini kao prirodna glazba, primjerena njegovu biću, već unaprijed preslušana, izaziva umirujući uvjetovani refleks prepoznavanja kao nečega bliskoga, intimnog.

Sa sociološkog stanovišta Adornova je kritika još razornija. On smatra kako popularna glazba pasivizira. U sklopu šireg društvenog kapitalističkoga koncepta otupljivanja čula i miranja s poretkom, autor s neomarksističke pozicije ovoj vrsti glazbe namjenjuje, nimalo prestižnu, ulogu društvenog cementa. Ona stvara poslušnike koji, slušajući tu glazbu, zapadaju u sentimentalnu bijedu i postaju još podložniji eksploataciji. Također, njišući se nepribrano na taktove popularne glazbe, slijede ritam vlastite eksploatacije. Ozbiljna glazba potiče imaginaciju, otvarajući mogućnost razmišljanja o društvenim promjenama. Njoj nasuprot, popularna glazba pruža iluziju bijega od stvarnosti jer svojom repetitivnošću i predvidivošću otupljuje kritičku misao svojih poklonika i afirmira postojeću strukturu društvene moći.

5.2. POPULARNA GLAZBA U TEORIJI SIMONA FRITHA

Više od četrdeset godina nakon Adornova glasovitog eseja, drugi istaknuti, četrdeset godina mlađi mislilac, Simon Frith, 1987. objavljuje raspravu „Prema estetici popularne glazbe“ (Frith, 2011). Nakon više desetljeća razvoja industrije popularne glazbe i uvida u

manjkavosti jednostranog teorijskog pristupa, Frith nudi sociomuzikološki pogled eksperta koji se bavi popularnom glazbom. On razmatra njezinu estetiku s vrijednosnog aspekta njezine društvene funkcije. Dopušta da se ozbiljna i popularna glazba ne vrednuju jednakim kriterijima. Kod ozbiljne glazbe fokus je na njezinu umjetničkom doseg, dok je za popularnu glazbu važnija njezina društvena kontekstualizacija.

Sociologiju zanimaju procesi stvaranja i produkcije glazbe. Skladanje i glazbena izvedba još su uvijek u individualnoj autorskoj domeni. Proizvodnja, emitiranje i prodaja glazbe je kolektivna kategorija. Vrijednosni sud o nekoj glazbi posljedica je društvenih okolnosti i komercijalne manipulacije, a njegov krajnji izraz sadržan je u broju prodanih primjeraka kao refleksiji dominantnog ukusa.

Frith se, baveći se pitanjem estetskih dometa suvremene glazbe, naslanja na koncept „autentičnosti“. Autentični, tvrdoglavi pojedinci u zajednici rock glazbenika, koji djeluju usuprot tržišnim šablonama, uspijevaju ih srušiti izvornošću svoje ideje, osjećaja, iskustva. Sud o tome je li nešto dobra rock-izvedba proizlazi iz kritičke prosudbe izvođačeve iskrenosti i vjerodostojnosti. U pop-žanru, pak, ne treba niti tražiti autentičnost jer ona nije široko prihvaćena da bi artikulirala išta autentično, pa tako niti opći ukus, već zato što stvara razumijevanje toga što je, zapravo, popularnost. Ona, bolje od ijednog drugog kulturnog oblika (slikarstva, književnosti, dizajna), može pružiti iskustvo kolektivnog identiteta.

Popularna glazba ima značajne društvene funkcije s estetskim implikacijama. Jedan od razloga uživanja u njoj je olakšavanje samodefiniranja, nalaženje identiteta u suživotu s odabranom glazbom, njezinim izvođačima i poklonicima. Ona omogućava i održavanje veze između vlastitog javnog i osobnog emocionalnog doživljaja nuđenjem prihvatljive forme (pjesme) izražavanju osjećaja. Organizira i doživljava vremena pojačavajući iskustvo sadašnjosti svojim fizičkim sastavnicama (taktovi, pulsiranje ritma) i dovodeći poklonika u bezvremensko stanje nesvjesnosti o vremenskoj protočnosti.

Naposljetku, njezina najapstraktnija društvena uloga jest doživljava njezina posjedovanja. Obožavatelji veoma intenzivno proživljavaju „svoju“ glazbu koja postaje dijelom njihova identiteta, jastva. To se ogleda u vrlo osobnom doživljavanju negativnih recenzija „njihove“ glazbe, kao napadu na njihov životni stil, upravo, potkopavanje identiteta. Načelno, nije „izvornost“ ono što popularnu glazbu čini dobrom i zašto je ljudi doživljavaju kao posebnu. Radi se o tome da ona pruža iskustvo koje nadilazi svjetovno i osigurava novi doživljava samospoznaje, oslobađajući slušatelja od rutine svakodnevice i očekivanja od njegova

društvenog identiteta. Transcendentnost ovoga iskustva ogleda se u vjerovanju pojedinca da posjeduje neku glazbu i da ona posjeduje njega.

Kao jedno od obilježja estetike popularne glazbe Frith navodi prihvaćanje afroameričkih oblika i konvencija, što znači intencionalnost, nasuprot ekstenzionalnosti europske umjetničke glazbe. Njezin razvoj nije linearan već ona nastaje na tradiciji nagomilanih ritmičnih utjecaja. Estetika se popularne glazbe naslanja na korištenje glasa jer je glas, a ne tekst, ono na što se slušalac odziva. Treće izvorište pop-estetike je otvorenost prema različitim žanrovima i narativnim strukturama koje postavljaju različite identitetske obrasce i artikuliraju različite emocije. Također, nerealno je očekivati da bi pop-glazbenik mogao stvoriti potpuno novu glazbu, već se radi o prenamjeni gotovih javnih glazbenih oblika (miješanju, fragmentiranju, rastavljanju i sastavljanju) u novu vrstu privatne vizije. Novostvorene istine semiotički su više neglazbene nego glazbene prirode.

5.3. KONTROVERZNI KONCEPT WORLD MUSICA

Nerijetko se uz ime Cesarie Evore vezuje pojam *world musica* (svjetske glazbe): češće u publicistici, ali i prilično učestalo u stručnoj, pa i u znanstvenoj literaturi. Smatrao sam, stoga, potrebnim razložiti pojam *world musica* i prijeptore koje njegova definicija izaziva.

Do osamdesetih godina dvadesetog stoljeća proizvodnja i distribucija glazbe bila je strogo žanrovski odijeljena. Postojali su odjeljci umjetničke, tradicijske i popularne glazbe (Piškor, 2005, prema Katarinčić, 2015). Sam termin *world music* nastao je 1987. godine za potrebe izdavača organiziranih u združenoj kampanji (Tomić, 2002). Nije se radilo ni o kakvoj zasebnoj glazbenoj vrsti već o skupnom nazivu koji bi kupce upućivao na određenu policu u prodavaonici. Trgovci nerado barataju izdanjima nepoznatih autora, albumima na egzotičnim jezicima iz zabačenih destinacija, čije naslove ne mogu pročitati. Dotada zbunjena publika u potrazi za nečim autentičnim, sada je dobila svoj odjeljak. Licenciranje se pokazalo uspješnim: usisavši u sebe raznorodne glazbene forme, *world music* je ostvario strelovit uspjeh.

Umjesto da usuglase definiciju *world musica*, teoretičari s područja etnomuzikologije i srodnih disciplina konsenzualni su oko toga da ona ne postoji, odnosno da se glazba pod tom marketinškom oznakom ne može smatrati zasebnim žanrom. Ona ne obuhvaća glazbu sa zajedničkim, jasnim stilskim odrednicama, već, naprotiv, akumulira u sebi žanrovski i stilski

raznorodnu glazbu (Piškori, 2006: 181). Mojca Piškori navodi kako je ta oznaka isprva podrazumijevala glazbu tropskih zemalja takozvanog Trećeg svijeta, a postupno su u nju pripuštane i manjinske glazbe zapadnog svijeta. S vremenom se i ostala zapadna glazba etiketirala ovim nazivom, pod uvjetom da nije umjetnička ili mainstream – popularna. Radi se, dakle, o konstrukciji koja se mijenja u ovisnosti o vremenu i mjestu te o točki gledišta (Piškori, 2005, prema Katarinčić, 2015: 332).

Najbolju ilustraciju činjenice o fluidnosti koncepta svjetske glazbe dali su John Connell i Chris Gibson (2004) navodeći kako se kategorije tradicijske i moderne glazbe različito tumače na različitim geografskim širinama. Ovisno o društvenim, političkim ili demografskim prilikama u kojima živi dotična manjina, mijenjaju se i oznake njezine glazbe: *reggae* i *salsa* se u SAD ne prodaju kao svjetska glazba, dok u Britaniji *salsa* potpada pod njezinu etiketu. U Italiji tako označavaju i *country*. U singapurskim trgovinama tradicijsku azijsku glazbu prodaju kao mainstream domaćim kupcima, a pod *world music* u odjeljcima namijenjenim strancima.

Iako bi se, pojednostavljeno, dalo zaključiti da je *world music* ono što se pakira i pod tom etiketom prodaje zapadnim kapitalistima, čak ni to nije točno, budući da većina nezapadne glazbe (primjerice surinamska ili kineska) nikada nije niti ponuđena na globalnom tržištu (ibid: 350). Autori smatraju i kako motivacija za promociju svjetske glazbe može biti raznorodna: neki žele oživjeti tradiciju, drugi vide priliku za poticanje nacionalne svijesti ili transnacionalnih političkih pokreta, dok treća skupina promotora vidi samo priliku za komercijalni uspjeh.

Diana Grgurić i Alida Lešnjaković (2013) kriterij veze između prostora i glazbe smatraju nedorečenim i nedostatnim za definiranje *world musica* uslijed dvojakosti njegova značenja: jedno podrazumijeva stvaranje glazbe na multikulturalnoj osnovi, dok drugo uključuje otvorenost prostora ili zajednica prema kulturama koje nisu vlastite.

Prema Đorđu Tomiću, teoretičaru u području kulturalne povijesti, žanrovsko šarenilo obuhvaćeno pod pojmom svjetske glazbe ogleđa se u različitim odlikama koje joj se pripisuju. U najužem značenju to može podrazumijevati suradnju dvoje glazbenika s različitih strana svijeta (etnički *fusion*), potom međunarodnu promociju i distribuciju lokalne glazbe, zatim preuzimanje nečije glazbe i njezino korištenje u novom kontekstu ili, pak, hibridizaciju kroz glazbeni dijalog pripadnika etničke skupine u dijaspori s novim okruženjem (2002: 318).

Unatoč konceptualnom šarenilu u pristupu fenomenu world musica, ostaje dojam o tržišnom diktatu krilatice „the West and the rest“ koja svjedoči u prilog anglocentrizmu, stanju stvari u glazbenoj industriji. Producent Joe Boyd, govoreći o konzumentima, stoga, cinično zaključuje: „To su uglavnom čitaoci dnevnih listova „Independent“ i „Guardian“. Bijeloj srednjoj klasi ponestalo je inspiracije, a stara lovišta su iscrpljena, budući da je kultura radničke klase iscijedena do posljednje kapi“ (Tomić, 2002: 324).

6. SVJETSKI USPJEH CESARIE EVORE

Fenomen međunarodnog uspjeha Cesarie Evore nije izolirana pojava, već je dio vala komercijalnog proboja tradicijske i neanglofone glazbe s kraja osamdesetih godina 20. stoljeća. Tome su prethodile hipijevske šezdesete s rušenjem konvencija i društvenih normi i stavljanjem u fokus alternativnih životnih stilova. Svjetsko se tržište zasitilo pop-poskočica, homogenizirajućeg fenomena globalnog ujednačavanja ukusa. Perjanica svojevrsnog pokreta otpora glazbenoj dominaciji engleskog u odnosu na ostatak planeta bio je Pariz. I svjetska promocija Cesarie Evore započela je u Parizu.

Kao tradicionalni produkcijski centar za frankofonu afričku glazbu iz bivših kolonija, izrastao je, kroz kulturni projekt „musique du mond“, u ishodišnu točku promocije širokog spektra glazbenih izričaja sa svih strana svijeta (Tomić, 2002). Na djelu je multikulturalni fenomen „u kojemu je *world music* tek jedan njegov vid, u glazbeno tehnološkom smislu obilježen eksperimentiranjem kao izrazom sveprožimajuće globalizacijske logike osvajanja tržišnog prostora“ (Grgurić, Lešnjaković, 2013: 196-197).

Prošlost ne nudi mnogo povoda za slavljenje i ponos postkolonijalnim nacijama. One nemaju nostalgična sjećanja na autentična, seljačka, predmoderna vremena kroz uskrse, drevne, tradicijske glazbene oblike, kako se to uobičajilo u starosjedilačkim europskim nacijama. Temelj postkolonijalnim društvima je u nadmetanju ropskih i kolonizatorskih tradicija, zapravo u krizi kulture, komunikacije i identiteta (Sieber, 2005). Ona svoj identitet traže u povijesti otpora kolonizaciji i u ranim glazbama koje su, oduprijevši se zabranama, opstale do današnjih dana. Ključni medij reprezentacije novonastalih identiteta je masovno proizvedena popularna glazba. Ona nudi vitalni dijalog o pitanjima sjećanja, rase i postkolonijalnosti. Koristi se za artikulaciju proturječnih i fluidnih suvremenih nacionalnih

identiteta i kultura, sukobljenih elemenata i raskida. Globalizirana, komodificirana, potrošačka glazba medij je njihove reprezentacije.

Rasprava o povijesti morne isprepliće se s raspravom o formiranju zelenorskog društva, odražavajući igru snaga između portugalske i afričke kulturne baštine. Krajem devetnaestog i u prvoj polovini dvadesetog stoljeća Mindelo je bio otvoreni lučki grad svijetu i njegovim utjecajima, užurban, kozmopolitski i boemski (Braz Dias, 2011). Mornari s triju kontinenata bili su važni čimbenici interkulturalnih razmjena, a engleski, argentinski i brazilski glazbeni sastavi redovito su muzicirali. Zelenortska je glazba uvijek bila hibridna, odražavajući višestruke kulturne utjecaje, pomičući granice između tradicije i inovacije prema naprijed. Morna, kao njezin reprezentant, premošćuje prošlost i sadašnjost u suživotu svoje tradicijske i suvremene forme. Zvukovi, kroz različite načine sviranja i pjevanja, postaju kulturne konstrukcije.

Eurocentrični koncept luzofone glazbe kakav se promiče u Portugalu i kakav se smatra neokolonijalnim, u novije doba uzmiče pred postkolonijalnim identitetom koji naglašava neovisne, neportugalske elemente kulture i tradicije kao središnje (Sieber, 2005). Radi se o svojevrsnom novom valu nacionalne glazbe koji rehabilitira nekadašnje stigmatizirane afričke glazbene oblike. Tako se više ne smatra da je morna nastala na podlozi fada, već da im je zajedničko porijeklo afričko: angolski lundum i maurska glazba.

Američki glazbenik i teoretičar glazbe Chris Cutler u svojoj zbirci eseja „File Under Popular: Theoretical and Critical Writings on Music“ iz 1985. (prema Tomiću, 2002) rezimira pojam „popularnoga“ konstatacijom o tri modusa koja su obilježila razvoj glazbe. Prvi je tradicijski, posredovan biološkom memorijom, s dominacijom uha, potom modus umjetničke glazbe, posredovan notacijom, uz dominaciju oka. Treći, popularni modus, karakteriziran zvučnim zapisima i elektronskom memorijom, u njegovoj dijalektici predstavlja negaciju negacije i povratak primatu uha. Ovakva glazba primarno postoji na tržištu nosača zvuka, pa time i podliježe zakonitostima tehnološke revolucije i diktata tržišta.

Diktat tržišta, prema Jamesonu (2019), znak je inauguracije novog društva zvanog post-industrijsko, potrošačko, medijsko, elektroničko ili visokotehnološko. U svome, sada već kultnom eseju o postmodernizmu kao inherentnoj pojavi kasnoga kapitalizma, američki književni kritičar, filozof i teoretičar Fredric Jameson još prije četrdesetak godina konstatira kako se proizvodnja estetskih uradaka sasvim dobro integrira u opću robnu proizvodnju, zauzimajući sve važniju strukturnu funkciju i poziciju u društvu.

Novi su estetski pravci empirijski heterogeni i kaotični. Slični se fenomeni mogu uočiti i u glazbi. U ovu se paradigmu dobro uklapa plastičnost afričkih glazbenih formi s naglašenim svojstvom hibridiziranja u dodiru sa stranim glazbenim utjecajima. Tome pripomaže njihov dijaloški karakter i naglašena dinamika *antifonije* (otpjevavanja) te neposredan odnos s publikom, kolektivizam i participativnost (Tomić, 2002: 325). *Jazz* je jedan od najznačajnijih produkata ove intenzivne glazbene razmjene koja se već više od petsto godina odvija preko Atlantika, između europskih, afričkih i američkih obala. Njezin je rezultat i morna, originalna glazbena forma koja simbolizira identitet jedne male i izolirane kreolske enklave. Publika diljem svijeta prepoznala je autentičnost njezine izvođačice.

Od posvećenog područja umjetničkog i tradicijskog izričaja, glazba postaje općim dobrom o kojem sude i njime upravljaju pojedinci s nedostatnim obrazovanjem ili ukusom, ukratko, oni koji nemaju pristupa vrijednostima visoke kulture.

Alati tradicionalne muzikologije već su se desetljećima unatrag pokazali odviše rigidnim u pokušaju teorijskog obuhvata popularnoglazbenih fenomena. Svođenje analize njihovih produkata na pitanje veće ili manje istančanosti glazbenog ukusa, kao izravne posljedice glazbene i/ili opće naobrazbe, pokazalo se jednostranim. Ostajući na opisanom teorijskom tragu, Adorno je pokušao proširiti pristup dodavši mu sociološku dimenziju (Adorno, 1998). I ovaj se misaoni poduhvat pokazao manjkavim uslijed reduciranja kompleksnosti pojave na razinu sredstva eksploatacije i društvene pasivizacije.

Teoretičar Simon Frith (Frith, 2011) pokušao je estetiku popularne glazbe zahvatiti širom, sociološkom metrikom. On dopušta da o rock glazbi možemo govoriti u estetskim terminima kao o funkciji iskrenosti i autentičnosti njezina tvorca. Također, popularnoj glazbi atribuirao mahom pozitivna, društvena i individualna obilježja.

Anandam Kavoori (2009) smatra kako Evorina međunarodna prepoznatljivost proizlazi iz njezina specifičnog diskursa autentičnosti. Njezin se „zvučni konstrukt“ temelji na nekoliko elemenata. Prvo, životopis i karijera zrcale joj tipičan položaj umjetnika nezapadne provenijencije, gdje se globalni uspjeh u pravilu smatra posljedicom nevjerojatne slučajnosti umjesto produktom promišljenog angažmana, kao što je to slučaj na zapadu. Njezina autentičnost proizlazi i iz osobne pripadnosti zajednici čiji su članovi većinom emigranti, pa su njihove relacije sa zavičajem prvenstveno imaginarnoga karaktera, obilježene istovremenim osjećajem bolnoga gubitka i dubokog i snažnog pripadanja. Značajan dio Evorine privlačnosti posljedica je i njezina tvrdokornog odbijanja izići iz zavičajnih okvira i

čvrsto konstruirane samodefinicije kao afričke glazbenice. Napokon, ona je tipična Zelenorćanka, što podrazumijeva siromašnu afričku ženu.

Stavivši je u kontekst globalne postmoderne, Kavoori (ibid.) iznosi tri ideje kojima potkrepljuje misao o autentičnosti Cesarie Evore, umjetnice koju svrstava u nišu world musica. On smatra kako autentičnost nije monolitan konstrukt sadržan u opozicijama zapadno/nezapadno, ja/drugi, moderno/tradicionalno, već u umjetničkoj empirijskoj vezi s lokalnim i njezinim višestrukim kontekstima. Potom, autentičnost ne podrazumijeva statičnu sociološku kategoriju, već je karakterizira snažan ekspresivni karakter izvođačice i veliki osobni angažman u interpretaciji. Napokon, autentičnost je predstavljena kroz „kontekstualni, lokalizirani i transkulturalni prikaz identiteta u modernom svijetu“ (2009: 94).

Morna je osvojila globalnu publiku ponajviše svojim akustičkim značajkama i snagom interpretacije koja korespondira sa slušateljem na emocionalnoj razini. Značenje tekstova, osim generalne ideje da se radi o patnji, vjerojatno uvjetovanoj izolacijom, rastancima i neuzvraćenom ljubavlju, za većinu je ostalo skriveno. Nedostatak dostupnog rječnika (uključujući i na internetskim pretraživačima) prikrivao je činjenicu da kreolski, kao jezik svakodnevice, suprotstavljen službenom portugalskom, posjeduje i svojevrsan subverzivni potencijal. Poetski tekstovi morna integrirali su narative različitih kolektivnih iskustava otočana, migraciju i čežnju za voljenima, surovost prirodnih elemenata otočja, more i oskudnost kiše, neimaštinu i glad.

Cesaria Evora, koja je formativne godine provela u glazbenom okružju oca svirača žičanih instrumenata, rođaka kompozitora B. Leze, obiteljskog prijatelja „kralja morne“ pjevača Adriana Goncalvesa umjetničkog imena Bana (Romero, 2018), vjerna je reprezentantica ugođaja što ga stvara morna. Lakoća njezine interpretacije, koja odiše jednostavnošću i dostojanstvom, gotovo svečanošću, besprijekorno korespondira s duhom otočkog života. Njezino životno iskustvo i glazbena zrelost zasigurno su doprinijeli prepoznavanju i prihvaćanju ove umjetnice na svjetskoj razini.

Bogati kontraalt pun emocija kojim je vladala sa začudnom lakoćom, oslikava život bremenit teškoćama, samoćom, ali i stoičkom pomirenošću sa sudbinom. U njezinu nastupu nema suvišnih ukrasa. Pjevajući nostalgične balade o patnji i izgubljenoj ljubavi, ona se mirno, ali superiorno poigravala sa svakim tonom i ritmom. Njezin način mnoge podsjeća na Bessie Smith, a manira kojom je vodila koncerte je „Iste one fatalno – egzistencijalističke kvalitete kojom su svoje karijere žigosale Edith Piaf i Billie Holiday“ (Cindrić, 2005).

7. ZAKLJUČAK

Analizirajući međunarodni uspjeh Cesarie Evore, autor Kavoori govori o njoj kao o nekome tko „konstruira krajolik pripadnosti – i čineći to ona prepoznaje potrebe svijeta obilježenog postmodernim stanjem, stanjem koje je suštinski definirano kretanjem (lokalnim, nacionalnim i globalnim) i iz njega proizašlim osjećajima otuđenja, odvojenosti te osobne i kolektivne tjeskobe“ (2009: 87).

Morna u svojoj biti problematizira identitet i utjelovljuje osjećaj kolektivnoga gubitka, karakterističan za stanovnike Zelenortskog otočja, ali i korespondira s globalnim sentimentom proizašlim iz migracija ljudi, novca i ideja. Evora, kao označitelj globalnog postmodernizma, izražava temeljnu preokupaciju migranata, koja se manifestira u posezanju za sjećanjima i tradicijom. Ne radi se o razumijevanju tradicije shvaćene u sociološkim kontekstu koje se bavi, primjerice, hranom, odjećom ili vjerom, već o mentalnom stanju nekoga tko pripada drugom vremenu i mjestu i tko razmišlja o trenucima dolazaka i odlazaka, životnih dobitaka i gubitaka.

Suvremeni svijet sve više tvore društva migranata. Kulturni produkti postaju robom koju je moguće proizvesti u neslućenom broju kopija. Posljedica ovoga procesa je rastakanje kulturnog elitizma kao obilježja prethodnih stoljeća i demokratizacija kulture kao dobra dostupnog svima. Etnička, rasna i religijska raznolikost obilježja su suvremenoga kapitalizma, što za posljedicu ima stilsku i diskurzivnu heterogenost kulturnih proizvoda. Nekadašnji, danas prevladani, modernistički stilovi postaju postmodernističkim kodovima, koji, u elektronskoj formi, mogu doprijeti do gotovo svakog čovjeka i djelovati na njega izravno i neposredno.

Cesaria Evora je svojom glazbom dotakla milijune na cijelom globusu. Nije prenosila poruke, velike ideje nad kojima bi se publika zamislila. Uostalom, jedva da je itko razumio o čemu točno pjeva. Njezina glazba nije bila umna, niti je imala takve pretenzije. Komunikacijski kanal kojim je dolazila do slušalaca bio je tjelesan, upravo visceralan. Unutar popularne kulture stvara se svojevrсна avangarda koja vlastitu vrijednost dokazuje izborom autentičnoga. Izvedbe Cesarie Evore svojom iskrenošću zasigurno nadilaze svakodnevno, svjetovno iskustvo i, kao što kaže Frith, nude transcendentno vjerovanje kako se radi o glazbi namijenjenoj upravo njoj.

8. LITERATURA

- Aoki, K. (2016): „Construction of a Creole Identity in Cabo Verde: Insights from Morna, a Traditional Form of Music“, Inter Faculty, vol. 7, University of Kyoto, dostupno na: <https://journal.hass.tsukuba.ac.jp/interfaculty/article/view/112>, posjećeno 9. 7. 2023;
- Adorno, T. (1998): „On Popular Music“, u Storey, J. (ur): Cultural Theory and Popular Culture“, The University of Georgia Press, Athens, dostupno na: <https://www.amherst.edu/media/view/91838/original/Adorno%2B-%2BOn%2BPopular%2BMusic.pdf>, posjećeno 18. 1. 2022;
- Behague, G. (1967): „The Lundu and Modinha of Brazil in the Nineteenth Century“, College Music Symposium, izlaganje, New Orleans, dostupno na: <https://symposium.music.org/index.php/7/item/1615-the-lundu-and-modinha-of-brazil-in-the-nineteenth-century>, posjećeno 23. 7. 2023;
- Braz Dias, J. (2011): „Cape Verde and Brazil musical connections“, Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology, 8 (1), Brasilia, dostupno na: <https://journals.openedition.org/etnografica/2952>, posjećeno 28. 8. 2023;
- Cindrić, V. (2005): „Glas slatke tuge“, Vijenac, Matica hrvatska, Zagreb, dostupno na: <https://www.matica.hr/vijenac/290/glas-slatke-tuge-9096/>, posjećeno 30. 11. 2021;
- Connell, J, Gibson, C. (2004): „World music deterritorializing place and identity“, Progress in Human Geography, 28, 3, pp. 342-361, dostupno na: https://www.researchgate.net/publication/44898089_World_Music_Deterritorializing_Place_and_Identity, posjećeno 17. 7. 2023;
- Čajtinović, E. (2017): „Afrička glazba u nastavi glazbene kulture“, dipl. Rad, Sveučilište J. J. Strossmayera, Osijek, dostupno na: <https://repozitorij.uaos.unios.hr/islandora/object/uaos%3A241/datastream/PDF/view>, posjećeno 19. 1. 2022;
- Eugenio Tavares, Caboverde info, mrežno izdanje, dostupno na: <http://www.caboverde-info.com/eng/Identity/Culture/The-Morna-of-Eugenio-Tavares>, posjećeno 6. 7. 2023;
- Eugenio Tavares, Encyclopaedia Britannica, mrežno izdanje, dostupno na: <https://www.britannica.com/biography/Eugenio-de-Paulo-Tavares>, posjećeno 6. 7. 2023;

- Eugenio Tavares, „Biografia e Obra“, mrežno izdanje, dostupno na: <https://eugeniotavares.org/>, posjećeno 6. 7. 2023;
- Frith, S. (2011): „Prema estetici popularne glazbe“, *Novi Kamov*, 2/2011, Izdavački centar Rijeka;
- Gligo, N. (1996): „Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća“, Matica Hrvatska, Zagreb, dostupno na: <http://www.muza.unizg.hr/conmuster/wp-content/uploads/pojmovni%20vodic%20kroz%20glazbu%2020%20stoljeca.pdf>, posjećeno 22. 1. 2022;
- Grgurić, D, Lešnjaković, A. (2013): „O identitetu iz perspektive popularne glazbe“, u Puljar D'Alessio, S, Fanuko, N. (ur): „Avanture Kulture“, Jesenski i Turk, Zagreb;
- Jameson, F. (2019): Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma, Arkzin, Zagreb;
- Kapverdski Otoci, Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, dostupno na: <https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=30351>, posjećeno 20. 1. 2022;
- Katarinčić, I. (2015): „World dance: (novi) eufemizam u plesnoj terminologiji“, *Studia ethnologica Croatica* vol. 27, no. 1, 327-362, Zagreb, dostupno na: https://www.researchgate.net/publication/305229884_World_dance_novi_eufemizam_u_plesnoj_terminologiji, posjećeno 17. 7. 2023;
- Kavoori, A. (2009): „World music, authenticity and Africa: Reading Cesaria Evora and Ali Farka Toure“, *Global Media Journal, African Edition*, vol. 3, no. 1, pp. 80-96, dostupno na: <file:///C:/Users/Tibor/Downloads/20-Article%20Text-164-1-10-20110829.pdf>, posjećeno 8. 7. 2023;
- Kreolski jezici, Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, dostupno na: <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=33882>, posjećeno 18. 7. 2023;
- Middleton, R. (1993): „Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap“, *Popular Music*, 12/2, 177-190, dostupno na: <https://www.some.ox.ac.uk/wp-content/uploads/2020/08/21.-Middleton-1993-Popular-music-analysis-and-musicology.pdf>, 5. 1. 2022;
- Nogueira, G. (2021): „Music in Cabo Verde“, summary, Oxford Research Encyclopedias, dostupno na: <https://oxfordre.com/africanhistory/display/10.1093/acrefore/9780190277734.001.0001/acrefore-9780190277734-e-1027?rskey=3BOFeV>, posjećeno 28. 8. 2023;

- Piškor, M. (2006): „Celebrate Cultural Diversity! Buy a Ticket! Reading the Discourses of World Music Festivals in Croatia“, Narodna umjetnost, 43 (1), 179-201, dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/file/36550>, posjećeno 17. 7. 2023;
- Romero, A. (2018): „Artist Profiles: Cesaria Evora“, World Music Central, mrežne stranice, Durham, dostupno na: <https://worldmusiccentral.org/2018/03/31/artist-profiles-cesaria-evora/>, posjećeno 22. 1. 2022;
- Sieber, T. (2005): „Popular music and cultural identity in the Cape Verdean post-Colonial diaspora“, Etnografica, vol 9 (1), Revista di Centro em Rede de Investigacao em Antropologia, Lisabon, dostupno na: <https://journals.openedition.org/etnografica/2952>, posjećeno 28. 8. 2023;
- Tomić, Đ. (2002): „'World music': formiranje transžanrovskog kanona“, Reč, časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja, 65/II, 313-332, Beograd, dostupno na: <https://www.fabrikaknjiga.co.rs/rec/65/313.pdf>, posjećeno 5. 1. 2022;
- Zelenortski Otoci, Proleksis enciklopedija, dostupno na: <https://proleksis.lzmk.hr/50980/>, posjećeno 17. 1. 2022.