

Лорен И. Кашикава

## „БЕКСТВО СА ПЛАНЕТЕ МАЈМУНА: РАЗЛОЗИ ЗА МЕЂУНАРОДНУ РЕЦЕПЦИЈУ КОРНЕЛИЈУСА“

„МАЈМУН ВИДИ, МАЈМУН РАДИ“:  
АУТЕНТИЧНОСТ, ИМИТАЦИЈА И ПРЕВОД

Да је, којим случајем, мајмун узео гитару у руке и одсвирао почетне акорде песме Битлса „Yesterday“, нико не би претпоставио да је имао намере да изрази носталгичну чежњу за изгубљеном љубављу. Уместо тога, овај чин бисмо прогласили испразним јер мајмун не говори наш језик и не може да схвати место које овој песми припада у нашој културној историји. Ако би исте акорде одсвирао иез гитариста, пред нама би се отворио читав свет интерпретативних могућности јер ми често мислимо да музика исказује субјективне интенције других. Када се покаже да те интенције нису толико јасне или да их уопште ни нема, угрожен је претпостављени интегритет музичара који је у питању.

Електронски/рок музичар Корнелијус (Кејго Ојамада/ Keigo Oyamada) припада лабаво утврђеном жанру јапанског попа „шибуја-кеј“ (Shibuya-kei). Групе из овог жанра – Pizzicato Five, Flipper’s Guitar и Scha Dara Parr између осталих – појавиле су се касних осамдесетих и почетком деведесетих година XX века. Било директним семпловањем, било емулзијом звукова и фактура већ постојећих мелодија, уметници шибуја-кеј жанра трансформишу западњачку популарну музику стварајући нов и јединствен звук који је постао извор поноса за јапанске фанове и критичаре.<sup>1</sup> Славећи Корнелијусово смело усвајање западног попа, критичар Нил Штраус (Neil Strauss) објашњава да Корнелијус „копира (или имитира; у питању је игра речи: употребљен је енгл. глагол *to ape* – имитирати, копирати, јер се пише и изговара исто као и именица *ape*: човеколики мајмун, шимпанза, горила, орангутан, а оригинални на-

<sup>1</sup> Tomoki Murata, *Shibuya-kei Motoneta Disc Guide*, (Tokyo: Ohta Shuppansha, 1996), 2.

слов серијала *Планета мајмуна* гласи *The Planet of Apes*, прим. прев.) идеју чињећи је потом својом”.<sup>2</sup> Када су му мање наклоњени, рецензенти Корнелијусове музичке изборе и понашање његових обожавалаца тумаче као инфантилне. Писац у *Хроници Сан Франциска*, имајући очито проблема да идентификује намере у позадини Корнелијусове музичке фузије, проглашава је „бесмисленим миш-мешом“ и указује на стереотипну површност јапанске „омладине“ и њихову „опчињеност америчким попом и електронским справицама”.<sup>3</sup>

Када критичари Корнелијусове музике не успевају да пронађу значење у позадини његових музичких избора, тада претпостављају, као и у горњем хипотетичном случају шимпанзе, да субјективна интенција ни не постоји. Корнелијус је можда пуким случајем своје име преузео од доктора – шимпанзе из *Планете мајмуна*, но ту, чини се, ипак постоји и нешто више. Историچار Џон Доувер (John Dower) показао је како су током II светског рата амерички војни и масовни медији упражњавали расистичку слику „мајмуна“ да би дехуманизовали Јапанце. У послератној ери, када је слика јапанског мушкарца била подвргнута обнови, Јапанци су од дехуманизованих мајмуна постали млађи брат-имитатор – „мајмун види, мајмун ради“ – свог америчког окупатора.<sup>4</sup> Овај троп о Јапанцима као марљивим имитаторима Запада постао је тако уврежен да се критичари и публика олако позивају на њега кад треба да класификују и разумеју јапанску музику.

Ово се догађа, на пример, у говору о цезу, у којем и амерички и јапански критичари често категоризују јапанске музичаре у односу на америчке свираче. Тако постоје „јапански Сачмо“, Фумијо Нанри (Fumio Nanri) или „јапански Лестер Јанг“, Сатору Ода (Satoru Oda).<sup>5</sup> Критичка рецепција Корнелијуса је истоветна. Његов међународни деби албум *Фантазма* (*Fantasma*, 1998) аутоматски му је обезбедио поређење са Брајаном Вилсоном (Brian Wilson) из Бич Бојса (Beach Boys) и савременим рок феноменом Бек / Веком (Hansen). Слављен као „јапански Бек“ или „јапански Брајан Вилсон“, Корнелијус је изгледа наследио ту установљену праксу именовања засновану на прећутном договору да музичка аутентичност обитава на Западу.<sup>6</sup> Ипак, оно што Корнелијуса раздваја од јапанских цез музичара јесте то да он, за разлику од њих, успешно пролази на западном музичком тржишту. Но, како је Корнелијус уистину примљен у Сједињеним Државама? И какве су последице звука његове музике, имајући у виду толику повезаност са западњачким изворима?

---

<sup>2</sup> Neil Strauss, "The Pop Life: Eclecticism Personified," *New York Times*, June 10, 1998 [Arts and Culture, E3].

<sup>3</sup> James Sullivan, "Cornelius Doesn't Quite Translate: Japanese Pop Star Baffling, Eye-Catching," *San Francisco Chronicle*, June 17, 1998, [Daily Datebook E1].

<sup>4</sup> John Dower, *War Without Mercy*, (New York: Pantheon Books, 1986), 302

<sup>5</sup> Taylor Atkins, *Blue Nippon: Authenticating Jazz in Japan* (Durham: Duke University Press, 2001), 32–33.

<sup>6</sup> Сигурно постоји много музичара који би волели да их пореде са Брајаном Вилсоном или Бек / Веком и свакако ова пракса именовања открива углед који Корнелијусова музика ужива код америчких критичара и публике. Ипак, треба имати у виду последице ове праксе.

Да бисмо одговорили на ова питања, било би корисно музичке приказе посматрати као својеврсне „преводе“, јер, када музички критичари узму своја пера у руке, они „преводе“ звучну информацију у језик и обогаћују га културално особеним значењима. Како Џорџ Штајнер (George Steiner) објашњава у књизи *After Babel*: „...превод је формално и прагматично имплицитан у сваком чину комуникације, у емисији и рецепцији сваког модуса значења... разумети значи дешифровати. Чути значење значи превести“.<sup>7</sup>

Но, музика се дуго слушала преко великих културалних јазова и то на сасвим другачији начин од говорног језика. Музиколог Роберт Волзер (Robert Walser) то објашњава на следећи начин: „Када чујемо да неко говори језиком који не разумемо, у истом тренутку схватамо да не разумемо. Ипак, музика је увек интерпретирана у оквиру појмова појединачних дискурзивних компетенција, но често се чини транспарентном, нечим што не захтева превод“.<sup>8</sup> Имајући у виду да се превод с музике на језик догађа без свести о нашим сопственим „дискурзивним способностима“, нама својственим блиским стварима и претпоставкама о музичким дискурсима који су у питању, ми смо предиспонирани на генерализујуће интерпретативне потезе.

У случају Корнелијуса, амерички рок критичари преводе његову музику с мало или нимало обзира у односу на културални јаз који прелази и стога се такве интерпретације завршавају подређивањем израза јапанских музичара, релоцирањем дискурса о њиховој музици у културални контекст самих критичара. Корнелијусова музика поприма значења која имају практичну сврху за критичаре, али уметник и његова музика постају оно што Ерик Чејфиц (Eric Cheyfitz) назива „употребљива фикција Другог“.<sup>9</sup> У тим тренуцима превод одиста значи не разумети друге.

Узмимо за пример критику Корнелијусовог албума *Point* (2001), коју је написао Мет Сајбјула (Matt Cibula):

„*Point* би заправо могао да буде савршен албум, но то не значи да ћу га завоleti... Од овог албума нисам научио ништа, у смислу у каквом сам се научио одлучности од албума *Mama's Gun* (Ерика Баду/ Erykah Badu) или болу и хумору од *Zen Arcade* (Хискер Ди/ Hüsker Dü) или томе да бес може да значи моћ у два наврата од *London Calling* (Клеш/ The Clash) и *It Takes a Nation of Millions to Hold us Back* (Паблик Енеми/Public Enemy). Корнелијус је провео 11 месеци правећи овај албум, и заборавио да га доврши. Како треба да се односимо према томе?“<sup>10</sup>

Сајбјула јасно изражава свој став. Нема ничега што би он „научио“ из Корнелијусове музике, а што не би могло да се нађе негде другде. Корнели-

<sup>7</sup> George Steiner, *After Babel*, (New York: Oxford University Press, 1998), XII.

<sup>8</sup> Robert Walser, Personal Communication, Spring 2004.

<sup>9</sup> Eric Cheyfitz, *The Poetics of Imperialism: Translation and Colonization from the Tempest to Tarzan*, (New York, Oxford University Press, 1991), 105.

<sup>10</sup> Matt Cibula, "Two Semi-Contradictory View Points," On-line Review: *popmatters*, accessed 14 February 2004; <http://www.popmatters.com/music/reviews/c/cornelius-point.shtml>.

јусовој музици недостаје нешто дубинско, нешто суштинско што критичар проналази у музици бендова из Сједињених Држава (и једног из Велике Британије), који певају на енглеском језику. Овакво неодобравање је изненађујуће будући да је први део његовог приказа сачињен од неумерених похвала Корнелијусовом музичком умећу. Изгледа да је проблем у томе што Корнелијусова музика, мада технички вешта, не промовише дискурсе које Сајбјула идентификује као важне. Штавише, предмети његовог поређења су панк и хип-хоп, два жанра која се у америчкој машти обично везују за субверзивне културалне тенденције. Тако, засновано на ограничениости сопствених „дискурзивних компетенција“ једног америчког критичара, Сајбјула преводи Корнелијусово преузимање и трансформацију ових жанрова као недостатак, као непостојање свести која подржава аутентичност западњачке популарне музике. Попут примера јапанских цез музичара „преведених“ у њихове америчке пандане, овакви интерпретативни потези поспешују претпоставку да аутентичност обитава на Западу, свдећи Корнелијуса на статус пуког имитатора.

#### „МУТНА ПОСЛА“<sup>11</sup>: ИГРА КАО ОСЛОБАЂАЊЕ ОД „ТЕРЕТА ШИВИЛИЗАЦИЈЕ“

Корнелијусова музика различита је од музике западњачких жанрова од којих позајмљује. Није тешко разумети зашто је неким америчким критичарима страна Ојамадина естетика и онда када слободно примењује претеране рифове панк рок гитаре без обавезних промуклих, бесних вокала („Count Five or Six“) као и онда када пребацује семпловане хип-хоп битове у музички колаж којем наизглед недостаје ритмички виртуозитет и вокално присуство репа („Micro Disneyal World Tour“)<sup>12</sup>. Уз то, његови стихови су оскудни и апстрактни, унутрашњи тонови не постоје, а у интервјуима избегава да тврди да његова музика уопште има неко значење. Али, шта ако нешто што једном слушаоцу звучи непродуктивно и празно, за друге буде ослобађајуће и делује као открочење?

Чувени филм Софије Кополе (Sofia Coppola) као да сугерише да је за западњаке Јапан вечито неразумљив, заувек „изгубљен у преводу“ („Lost in Translation“). Ипак, оно што бих желео да истакнем јесте да сама идеја о културалној дистанци садржи кључ за нове интерпретативне могућности засноване на историји неједнаких односа моћи између Сједињених Држава и Јапана. На пример, док Корнелијусова опчињеност музичком површином може да буде одбачена као површна, његова постмодернистичка колажна естетика може се читати и као покушај да се униште западњачки кодови значења.

---

<sup>11</sup> Наново игра речима: буквалан превод енгл. monkey buisness је – мајмунска посла, (прим. прев).

<sup>12</sup> Cornelius, *Fantasma*, Matador Records 300 (1998).

Она тако штити Корнелијусову уметност од исувише лаких превода у већ постојеће расправе о музици у којима западњаши аутоматски имају пресудну улогу. У интервјуу за *New York Times* Корнелијус се приближава таквој позицији у тренутку у којем објашњава генезу своје уметничке визије:

„Због удаљености Јапана од свих тих других земаља информације о бендовима, музици и сцени нису обавезно стизале. Тако сам морао да стварам сопствене жанрове. Сећам се да сам слушао само плоче наранџасте боје, груписао их у серију плоча наранџасте боје и једноставно их слушао као наранџасте плоче. Или, ако је постојала лобања на корици, о тим бендовима сам мислио као о 'лобања бендовима'. Само сам стварао сопствене жанрове и сопствено разумевање жанрова; то је утицало на оно што радим и можда то чини мој рад другачијим.“<sup>13</sup>

Ојамада такође води и малу независну продукцију *Траторија рекордс* (Trattoria Records), која сарађује са *Полистаром* (Polystar) и поново је објавио бројна издања из каталога ове куће. У интервјуима, Корнелијус тврди да одлуке о томе коју ће плочу наново да објави нису засноване на музичким или историјским основама, већ пре на његовој опчињености новином и, наравно, садржајем који је у вези с приматима: „Видео сам да Бил Вајман (Bill Wyman) има плочу која се зове 'Monkey Grip' и свидео ми се наслов.“ Или: „Једног дана сам прелиставао *Полистаров* каталог и видео омот албума на којем је била слика момка који трчи са златном медаљом око врата и на конопцу вуче гуму и то ме је толико одушевило да сам морао да објавим ту плочу“. То су типови одговора које непрестано даје када се питања односе на његове музичке одлуке.<sup>14</sup>

Извесно је да у начину на који Корнелијус парадира својим незнањем постоји елемент доброг маркетинга. Потенцирајући своје особено понашање Корнелијус удара у лиру модернистичког идеала романтичног, лудог генија и зрачи ироничном ауром „апсолутног“ поп музичара у свету независног рока вођеног пастишом. Начин на који то ради наводи и на питање – да ли Корнелијус једноставно избегава одговорност да се ангажује у културалној историји музике из које позајмљује. Али, можда управо његово ниподаштавање таквог ангажовања само по себи конституише одговор на историјски терет западњачке културе који је на плећима Јапанаца већ више од једног века. У немогућности да победи Американце у њиховој игри аутентичности, Корнелијус се заогрће плаштом културалне дистанце, одбацујући оригинални смисао музичких текстова да би избегао њима придодате терете значења.

<sup>13</sup> Neil Strauss, "The Pop Life: Eclecticism Personified".

<sup>14</sup> Neil Strauss, "The Pop Life: Eclecticism Personified".

ПОВРАТАК НА „ПЛАНЕТУ МАЈМУНА“:  
КОРНЕЛИЈУСОВА ПОСТХУМАНА УМЕТНИЧКА ВИЗИЈА

У чланку о јапанском рок бенду *Happy End* Мајкл Боурдегс (Michael Bourdaghs) објашњава како је група изабрала да пева на јапанском, упркос преовлађујућем ставу да рокенрол мора да буде певан на енглеском да би био аутентичан. Ипак, утеривањем јапанског језика у рок ритмове, *Happy End* су створили хибридни форму рок музике која није била ни јапанска, ни америчка, стил који је угрожавао конвенционалне кодове значења. На тај начин група је стигла до нове аутентичности садашњице, отварајући „четвородимензионални простор“ отпоран како на америчку хегемонију, тако и на јапански нативизам.<sup>15</sup>

Корнелијусова музика приказује сличан отпор конвенционалним Исток/Запад бинарностима. Док је његов изворни материјал западна поп музика, новинари и обожаваоци често кажу да његов приступ комбинује различите музичке елементе као „јапанске“. Штавише, његови музички цитати не поспешују супериорност или аутентичност америчког музичког дискурса. Радије, „отворена пародија“ западњачких звукова сугерише животност јапанске креативности у сенци америчке хегемоније. Без аутентичне традиције на коју би се ослонио, Корнелијус бира да се „игра“ музичким знањем са Запада, користећи софистицирану дигиталну технологију да би отворио другачији тип „четвородимензионалног простора“, кибернетску аутентичност будућности.

У исто време када су, касних осамдесетих, „шибуја-кеј“ музичари упражњавали своје одабране звуке, иконокластични критичар културе Акира Асада (Akira Asada) објавио је веома читану побуну против идеологије која се налазила у основи јапанског образовног система. Асада је позвао младе Јапанце у студентским годинама, који су се суочавали с паклом строгих пријемних испита, да се „играју“ знањем, да верују својим жељама и да се креативно окрену „стилу“ као начину да побегну од напорног рада у систему.<sup>16</sup>

Док Асада позива младе Јапанце на побуну против модерне технократије засноване на јапанској посвећености да се парира Западу у науци и индустрији, Корнелијусова мета је претпоставка да се од јапанских музичара очекује да верно репродукују вредности и естетику западњачке популарне музике. Деконструишући електронски традиционалне музичке субјективитете, Корнелијус отвара и простор за себе као јапанског музичара на Западу, али и остварује утопијски кибернетски апел за хармонијом која превазилази културалне јазове у ери постмодернистичких дислокација.

---

<sup>15</sup> Michael Bourdaghs, "What it Sounds Like to Lose an Empire: Happy End and the Kinks", in Timothy Tsu, Jan Van Bremen, and Eyal Ben-Ari, ed's., *Perspectives on Social Memory in Japan*, forthcoming in 2005 from Global Oriental (UK).

<sup>16</sup> Marilyn Ivy, "The Consumption of Knowledge in Postmodern Japan", *Postmodernism and Japan*, ed. Masao Miyoshi and H.D. Harootunian, (Durham: Duke University Press, 1989), 28.

Чини се да је за Корнелијусов успех изван Јапана макар делимично заслужан идентитет електронског музичара јер истакнуто технолошко посредовање у његовој музици омета поређење те музике и конвенционалних „хуманих“ звучања америчког рока и хип-хопа. Подручје електронске музике, које често слави синтетички звук произведен у студију, ослобађа Корнелијуса од очекивања с којима се суочавају јапански џез или рок музичари који морају да се ослањају на „природан“ глас или инструменталну технику да би придобили публику. За разлику од џеза и рока који се често (и тим редом) сматрају „црним“ и „белим“ жанровима, електронска музика тешко призива спектар расних тела јер су у игри машине, а не тела њихових програмера. Може се чак размишљати и у правцу да то што је Јапанац Корнелијусу обезбеђује повлашћено место у свету електронске музике. У западњачкој имагинацији, Јапан, земља вокмена и playstation-а, земља чије се писмо налази на компјутерским екранима у филму *Матрикс*, природно ће изнедрити Корнелијуса – музичара који се забавља фрагментованим битовима дигиталне информације, наново распоређујући их кроз игру на нов начин.

За разлику од мрачних и подлих страна технологије које преовладавају у филмовима попут *Матрикса*, Корнелијус је оптимиста и гаји наду у ослободилачке потенцијале своје опреме. На пример, познато је да је на сцену постављао машину која се „понашала“ као један од извођача, а на једном догађају у Токију локална радио-станица је преносила додатну ритмичку траку симултано с концертом, тако да се посетиоцима препоручивало да понесу своје вокмене и да се укључе док прате програм, истовремено уживајући у „живом“ догађају и његовој симулацији. Корнелијус такође на бину редовно позива неког из публике и учи га да, током једне од његових нумера, свира мелодију песме Елвиса Преслија (Elvis Presley) „Love me Tender“ на теремину. Корнелијус одбацује идеју да су таква наслојавања „иронична“ или неискрена: „Реч иронија (на јапанском) има лош предзнак. Чини се да би било забавније када бисмо мешали жанрове/инструменте. Немам ништа против оба (sic).“ Тако ови аспекти живог извођења постављају технологију као нешто од чега се не треба бојати, нешто са чим треба бити у љупкој интеракцији, снагу која обезбеђује занимљивије и обухватније начине обожаваоцима да уживају у музици.

Видео спот за „Star Fruit Surf Rider“ случај је који ово доказује.<sup>17</sup> Он комбинује компјутерски генерисану графику киберпростора и лутака у заустављеним кадровима налик Трону и слике Ојамаде који пуши док пева. Када изблиза погледамо Корнелијуса, већ понешто налик на робота у тамним сенкама које га обавијају, схватамо да га уопште не видимо како пева. Његови покрети су емитовани уназад, његове усне понекад синхронизоване с

<sup>17</sup> Cornelius, „Star Fruit Surf Rider“, On-line website: *matador records*, accessed 30 September 2004; <http://www.matadorrecords.com/cornelius/music.html>.

речима, а понекад само гестикулирају на стихове док се дим враћа у његова уста и цигарету. Одвајање његовог гласа од тела производи слику као још један дигитално манипулисани низ података. Ипак, радије него да исцрта ово одвајање као забрињавајуће распадање, музика, која доноси drum-and-bass ритам испод мирне и ведре електронске мелодије, установљава тон за луткарску представу у замрзнутим кадровима. У кратком сегменту спота Корнелијус користи моћ музике, представљене електронским таласима који извиру из његових руку, да би помирио ратоборне хорде плишаних животиња које као да заступају зарађене народе. Корнелијусова музичка технологија кроз игру разрешава разлике међу нацијама у меклуановску фантазију „глобалног села“ у чудној комбинацији киборг иконографије и „зар не можемо сви да се сложимо“ утопије овог видео спота.

Изгледа да Корнелијус, чак и када се његове композиције највише приближе конвенционалним жанровима, чини све да их обликује тако да потцрта њихову вештачку „конструисаност“. Песма „Chapter 8 Horizon and Seashore“ призива нежне вокалне хармоније и акустичку гитару рока шездесетих година.<sup>18</sup> Подељена је на А и Б одсеке, чија комплементарност, али и изразита различитост, подсећају на стил Ленона (Lenon) и Макартнија (Mcartney). Док је музика евокативна, мада не и искрено носталгична, звук притиска на дугме „play“ на магнетофону или подешавања reel-to-reel траке најављује прелаз између А и Б одсека. Наравно да је импликација ових додатака таква да оно што чујемо није снимљено уживо, већ пре представља снимак снимка. Но, ови додати звуци не ремете музички ток. Штавише, снимци магнетофона су у перфектном складу с темпом музике. Збир ових естетичких избора сугерише да добробити технологије, способност да премотамо и поново пустимо музику из прошлости по сопственом нахођењу и према субјективним искуствима уписаним у њу, више него надокнађују чињеницу да живимо у свету симулације, свету без икаквих „аутентичних“ традиција у које бисмо се уградиле. Корнелијусова музика је омогућена историјом неједнаких односа моћи која му је допустила да одрасте у окружењу засићеном западњачком поп музиком. То је такође историја која је изоловала америчке критичаре, одгајајући их на погрешној претпоставци да у својим приказима не треба да се баве питањима крос-културалног превода. Ипак, експерименти Кејго Ојамаде и других „шибуја-кеј“ уметника створили су нове форме музичког знања које негују сензибилитет деконструкције који често стоји насупрот основи ових историјских неједнакости. У Корнелијусовој музици можемо чути имагинативне покушаје појединца да извуче нове звуке из остатака прошлости, стварајући свет који је, попут *Планете мајмуна*, сличан нашем, па ипак чудесно различит. Од начина на који будемо слушали ове звучне колаже зависиће и то да ли чујемо уметност која има значење или тек пука мајмунска посла.

С енглеског превела Весна Микић

---

<sup>18</sup> Cornelius, "Chapter 8 Seashore and Horizon," *Fantasma*, Matador Records 300 (1998).