

УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ - СКОПЈЕ
ИНСТИТУТ ЗА СОЦИОЛОГИЈА

МАГИСТЕРСКИ ТРУД

ОСОЗНАВАЊЕТО НА АФРО-АМЕРИКАНСКАТА
КУЛТУРА ПРЕКУ УМЕТНИЧКИ ФОРМИ ВО XX-ОТ
ВЕК

МЕНТОР:

Проф. Д-р Антоанела Петковска

ИЗРАБОТИЛ:

Александар Ковилоски

Скопје, 2013

Содржина

1.	Вовед	1
2.	Кратка хронологија на афро-американската историја	4
3.	Афро-Американци	9
3.1	„Афро-Американци“ или „Црнци“?	10
3.2	Култура која е дистинктна од останатите?	13
3.3	Ренесансата во Харлем (1919-1929)	22
3.4	Литературата и јазикот	24
3.5	Музиката	32
4.	Вудсток 1969 или Харлем 1975	43
4.1	Гето, мултикултурализам	56
4.2	Неоколонијализам, религија	57
5.	Новата постмодерна ера во САД	61
5.1	Новиот стил на „Црната моќ“	65
5.2	Мулти-култи?	69
5.3	„Средната класа“ и „гетото“	71
5.4	Постмодернизам – уметност (што е сменето?)	72
6.	Кон создавањето на една посебна и одржлива култура	75
6.1	Од уметност кон култура	81
6.2	Иднината	90
7.	„Images are weapons“ (Сликите се оружје)	97
8.	Користена литература	101
8.1	Работна литература	101
8.2	Дополнителна литература	111
8.3	Интернет извори	117

Вовед

„Ако комуникацијата е дефинирана како универзум на форми, процеси и структури кои не насочуваат како да се однесуваме во светот, тогаш – зарем нема форми, процеси и структури кои се специфични за Афро-Американците?“

(Hecht, Jackson, Ribeau, 2003:1)

Живееме во свет полн со безброј култури, етнички групи, религии, традиции, обичаи, норми... Секоја индивидуа денес живее со свои идеали кои ги користи за подобрување на својот живот, без разлика дали зборуваме за материјална или духовна стабилност. Во контекст на ова, денешното општество е толку фрагментирано што дури и не можеме да пронајдеме две лица што живеат со потполно исти идеали иако изборот на истите е голем. Културните вредности понекогаш се групираат околу одредена популација која често како фактор за дистинкција од останатите групи ја користи сопствената физичка различност. Од многуте физички разлики помеѓу луѓето можеби најизразена и најзабележителна е онаа која се однесува на бојата на кожата. Постојат бела, црна, жолта раса, но и такви кои се третирали како „неприпадници“ на ниту една од нив, како што се на пример Арапите, Индијанците, Индијците, жителите на пацифичките острови како што се Самоанците итн. Во основа разликите меѓу припадниците на различните раси се најзабележливи и тие разлики оставаат најголем впечаток кај луѓето.

Проучувањето на културата на Афро-Американците (Afro-Americans/African Americans)¹ во светски рамки можеби и нема зафатено најшироки размери, меѓутоа во САД во последните 30 години се спроведени повеќе научни истражувања кои се обидуваат да дадат одговори на прашањето за влијанието на афро-американската

¹ Терминот „Афро-Американци“, всушност во македонскиот јазик е превземен од англискиот и како таков ќе биде употребуван во продолжение на текстот, иако во македонскиот литературен јазик не се прецизно дефинирани термините со кои би се именувала оваа популација.

култура (African-American Culture)² врз современото општество. Притоа не зборувам за книги кои опишуваат одредени историски текови, или пак се задржуваат на емоционалното опишување на реалноста во која се наоѓа „црниот човек“ во САД. Зборувам за сериозни, научни обиди да се постават одредени тези и обиди истите да се потврдат. Некои од нив ќе бидат детално образложени во продолжението од овој труд како важни извори на податоци, додека на другите ќе се задржиме само накратко. Во некои наврати пак, на одредени ставови и мислења ќе се посвети повеќе внимание.

Се одлучив мојот магистерски труд да зборува за начинот на кој афро-американската уметност им помага на Афро-Американците да го развијат својот културен идентитет. Да укажам на фактот дека постои афро-американска историја културно различна од сите останати. Истражувањето на оваа тема во светски рамки завзема се поголем простор и тежнее за брзо време да биде една од најпроучуваните теми во научните кругови. Има ли поголем доказ за актуелноста на оваа тема од фактот што Барак Обама стана првиот Афро-Американец кој стана претседател на САД, што покрена многу контроверзи во јавниот живот?³ Повеќе од петнаесет години сум приврзаник на хип хоп културата – индиректниот виновник за популаризацијата на прашањето за правата на „црното“ население кое живее во САД. Оваа декада и половина го научив вистинското значење на зборот афро-американска култура – почнувајќи преку уличните доживувања кои со моите пријатели ги копиравме од гетата во Њујорк, па се до академското истражување на истата култура (мојата дипломска работа на Институтот по социологија се однесуваше на општествената условеност на хип хопот). Комбинацијата од ова истражување кое всушност и го живеев со хип хопот и чистите канцеларии на нашите факултети, библиотеки и слични институции е одлична шанса да се реализира едно вакво истражување. За неговата реализација би сакал да се заблагодарам на професорите од Институтот по социологија на Универзитетот „Св.

² Исто.

³ Американскиот бизнис могол Diddy во едно интервју кажа дека како мал сакал да биде претседател на САД, но се плашел тоа да го каже на своите пријатели зашто си мислел дека ќе служи за потсмев. Во тоа време не ни можело да се замисли такво нешто.

Кирил и Методиј“ во Скопје, кои ја прифатија обработката на оваа тема, сосема невообичаена за нашето поднебје.

Сепак, ова нема да биде труд кој ќе се заснова на хип хоп културата. Воопшто! Неа ја спомнувам само како зачетник на сè, како почеток на едно големо патување околу светот кое содржи авантури, трагедии, радости, протести, имагинации; кое содржи нови хоризонти за кои сите се радуваме кога ќе ги видиме пред нашите очи. Џејмс Велдон Џонсон ќе каже дека „црниот човек го знае белиот човек подобро отколку што тој самиот се знае“ (Johnson, 1912:10). Пропорционално на ова, сметам дека понекогаш е добро да се погледне приказната од една друга страна, настрана од сфаќањето на Афро-Американците на својата култура и својата историја. Односно, сметам дека некогаш „белиот“ човек ги знае Афро-Американците подобро отколку што самите тие се знаат.

Па, мислам дека е време да го започнеме нашето патување кон нив.

Кратка хронологија на афро-американската историја

Бидејќи во овој труд ќе се задржиме на настаните од 20-от век, тие нема да бидат застапени во оваа кратка хронологија на случувањата на американска почва, која е поврзана со афро-американската култура и уметност. Меѓу другото, во овој хронолошки осврт на афро-американската историја повеќе ќе се осврнеме на настани кои ќе ни послужат во текот на истражувањето, свесно испуштајќи некои позначајни настани од афро-американската историја, бидејќи на крајот, да се опише една историја на неколку страници воопшто не е едноставно. Ќе бидат споменати одредени општествено-политички настани од американската историја кои влијаат на развојот на афро-американската култура во САД.

- 1746 година – Луси Тери (Lucy Terry), е првиот афро-американски поет. Во оваа година таа ја напишала поемата „Борба во барот“ (Bar’s Fight), во која го опишува нападот на Индијанците на нејзиното село.
- 1773 година – книгата „Поemi на различни теми, религиозното и моралното“ (Poems On Various Subjects, Religious and Moral) е првата објавена книга од страна на Афро-Американец. Автор е Филис Витли (Phillis Wheatley).
- 1787 година – составен е Уставот на новата држава САД, кој го укинува и забранува ропството на Северот од САД.
- 1793 – машината – пронајдок на Ели Витни (Eli Whitney), со која памукот полесно се одвојува од семето на кое се држи, ја зголемува побарувачката на робови.
- 1800 година – организиран е протестен марш на робовите од Ричмонд, Вирџинија. Организаторите се откриени пред да се случи маршот и се обесени.
- 1808 година - Конгресот го забранува „увозот“ на робови од Африка.

- Од почетокот на 19-от век, во периодот од неколку декади, во западна Африка, во Фритаун (Сиера Леоне) и на денешната територија на Либерија каде е создадена колонијата Монровија, се населуваат преку 12 000 Афро-Американци, сметајќи дека тоа е нивниот пат до дома.
- 1831 година – Нет Тарнер (Nat Turner), афро-американски проповедник, го поведува најголемиот робовски бунт во историјата на САД, во сојузната држава Вирџинија. Бунтот е неуспешен и Тарнер е обесен.
- 1831 година – започнува да се издава неделниот весник „Ослободувач“ (Liberator), кој повикува на укинување на ропството. Издавач е Вилијам Лојд Гарисон (William Lloyd Garrison).
- 1861 година - започнува Граѓанската војна во САД која трае четири години.
- 1863 година – Претседателот Абрахам Линколн ја објавува „Прокламацијата за еманципација“ (Emancipation Proclamation), со која објавува дека сите робови стануваат слободни.
- 1865 година – завршува Граѓанската војна во САД со победа на Северот, кој ги заштитува правата на Афро-Американците.
- 1865 година – Конгресот го креира „Бирото Фридман“ (Freedman’s Bureau), чија цел е заштита на новите еманципирани Афро-Американци.
- 1865 година – формиран е Кју Клакс Кланот⁴.
- 1868 година – ратификуван е 14 Амандман од Уставот на САД, со кој Афро-Американците се признаени како граѓани на САД.
- 1870 година – ратификуван е 15 Амандман од Уставот на САД, со кој на Афро-Американците им е дадено правото да гласаат.
- 1870 година – Хирам Ревелс (Hiram Revels) е првиот Афро-Американец кој станал сенатор.

⁴ Познати се по кратенката ККК, а формирани се како илегална организација по крајот на Граѓанската војна во која прорасистичкото движење е поразено.

- 1879 година – започнува т.н. „Егзодус на црниците“ (Black Exodus), со кој десетици илјади Афро-Американци се селат од Југот кон Северот на државата.
- 1896 година – на Југот со закон се дозволува расната сегрегација.

Уште од откривањето на Америка во 1492 година, европските колонијалистички сили започнуваат со заземање на територии и тактичко прераспоредување на своите сили со цел преку експлоатација на овие територии економски да ја зајакнат својата моќ. Територијата на денешна Северна Америка, поточно денешните Соединети Американски Држави потпаднала под британска власт. Освен Шпанците, и Британците имале за мисија да го христијанизираат домородното индијанско население, а процесот на религиозна конверзија бил создаден за полесна манипулација со новите христијани. За таа цел од Британија се носени проповедници кои на „неверниците“ би требало да им го покажат патот кон Бога, а крајната цел била асимилација на Индијанците. Поради огромното земјишно пространство со кое располагал континентот, и од друга страна недостигот на работна сила, компанијата „Вирџинија“ (Virginia Company of London) се обидува да регрутира Британци кои би требало да живеат и работат во Америка, создавајќи слика за овој континент како за „ветената земја“. Во тој момент во САД биле стационирани само неколку британски воени колонии, на кои им требало помош од работна сила за одгледување на тутун, за кого имало енормно голема побарувачка на Островот. Во Америка постоеле големи површини со квалитетна земја за обработка, но бројот на работници бил мал. За обработка на земјиштето, од „Вирџинија“ разгледувале две опции – или доселениците да се доведат заедно со своите пошироки семејства (т.н. Масачусетс модел), или да се искористи очајот на ниските класи во Англија и да се доведат таму како евтина работна сила, скоро како робови. Втората опција се покажала како поисплатлива и цели групи составени од криминалци и сиромашни луѓе се пријавуваат на огласите, и подоцна се испратени во Америка. Она што тие требало да го прават е да извезуваат метали и други минерали во Британија, а тоа требало да го прават бесплатно цели седум години за да го исплатат својот пат до таму. По седумгодишниот работен период станувале слободни граѓани, а пред истекот на

овој период, иако биле нарекувани служители (servants), во суштина нивниот статус бил сличен на статусот на бели робови.

Оваа идеја се покажала како неуспешна затоа што многумина од доселениците набрзо по пристигнувањето во Америка се разболувале и умирале, а недостигот на работна сила не само што не се намалувал, туку и се зголемил (Johnson, Smith, 1999).

Сето тоа се променува по 1619 година, кога еден холандски брод стигнува до бреговите на Вирџинија и на тамошните жители им понудил дваесетина Африканци како размена за храна и вода. На почетокот Африканците биле сметани за слуги исто како и „белците“, но не за робови. Британците сметале дека е грев христијани да бидат робови, а многумина од Африканците по пристигнувањето во САД се конвертирале (повеќето насилно) во христијанство. Од друга страна, непостоењето на податоци и записи за религиозната припадност на Африканците станало вистински проблем за Евро-Американците (Euro-Americans/European Americans)⁵, па така полесен начин за стереотипизација и предрасуди станале физичките разлики, односно бојата на кожата.

Во 1640 година, тројца работници-служители поради напорната работа побегнале од фарма, и откако се фатени двајца од нив (со бела боја на кожата) се осудени на тешка физичка служба и камшикување, додека третиот (кој бил Африканец) бил осуден на „вечно ропство“ (Johnson, Smith, 1999:41). Според повеќето истражувачи, ова е првиот случај на пресуда за вечно ропство, кој понатаму преминал во традиција според која ропството се „стекнува“ со раѓање. Преку ваквите случаи богатите земјопоседници ја сфатиле економската корист од ропството. Во 1641 година Масачусетс е првата британска колонија која го признава ропството како легална институција, а под напливот на моќните бизнис кланови, христијанството веќе не претставувало пречка за ширење на ропството.

На другата страна на Атлантикот, на бреговите на Африка постоела богата трговска размена помеѓу Европјаните и Африканците. Африканците нуделе злато, слонови коски и други минерали во размена за обработен текстил пред се, а потоа и

⁵ Исто како и терминот „Афро-Американци“, терминот „Евро-Американци“ во македонскиот јазик е превземен од англискиот и како таков ќе биде употребуван во продолжение на текстот.

за метални украси, алкохол и оружје во помала количина. Оваа трговска размена ја започнале Португалците кои не можеле да вршат трговска размена на исток поради напливот на исламот кој доаѓал од Блискиот Исток и Османлиите. Африка пак, не била богата со злато (она што го поседувале го продавале на Европјаните) и свила, но континентот сепак имал многу да понуди. Битно е да се потенцира дека и во Африка постоело ропство, но тоа се засновало повеќе на служителска работа отколку на ропство во класична смисла на зборот. Робови станувале дел од поразените од воените походи на многубројните африкански племиња, а третманот кон нив бил коректен и примерен. Повеќе истражувачи се обидуваат да постават паралела меѓу ропството во САД и она во Африка со која би докажале дека идејата за ропството кај Европјаните потекнува од самите Африканци, што е прорасистички обид за манипулација со вистината.

Поради послабиот економски статус во однос на Европјаните и поради недостаток на нови приходи, Африканците во продолжение на материјалната размена започнуваат со продавање на своите робови.

Патот од Африка до Северна Америка е познат под името „среден проток“ (middle passage). Половина од заробените Африканци не успеале да стигнат до брегот на Америка поради тешките услови на бродот, болестите и безмилосните камшикувања.

Афро-Американци

„Кој, после се, сум јас? Американец или Црнец? Може ли да бидам и двете?“

(DuBois, 2007:12)⁶

Денес, во моментите на нашето битисување на оваа планета, се водат бескрајни расправи околу разликите помеѓу повеќе културолошки теории кои на еден или друг начин се обидуваат да ни го објаснат светот во кој живееме. Во нашиот свет сè е комплицирано, теориите во него допрва треба да се докажуваат. Некои од нив дури и не се докажливи, па повеќе истражувачи и со општо прифатливи и со контроверзни тези партиципираат во нив. Кога ќе се спомене зборот расизам, секогаш се појавуваат одредени теории кои проникнуваат низ сржта на човековиот интерес, пред сè поради чувствителноста на ова прашање. Интернационалната Конвенција на ООН расизмот го дефинира како „секоја дистинкција, исклучување, рестрикција или преферирање базирано на расата, бојата, или националното или етничкото потекло кое има за цел обезличување или обезвреднување на признавањето, уживањето, или практикувањето, на еднакво рамниште, на човековите права и основните слободи на политичко, економско, социјално, културно или на било кое друго поле од јавниот живот“⁷. „Според Oxford English Dictionary, расизмот е верување или идеологија според која сите членови од определена расна група поседуваат карактеристики или способности својствени за таа раса, и особено ја разликуваат или како супериорна или како инфериорна во однос на друга расна група или расни групи“⁸. Во САД преку Кју

⁶ Вилијам Едвард Бургарт ДуБојс (William Edward Burghardt Du Bois) (1868-1963) - главниот преродбеник во афро-американската мисла, социолог, борец за граѓански права. Своите најголеми дела ги напишал на почетокот од 20тиот век. Лидер на NAACP, основач на весникот The Crisis. Неговите книги The Souls of Black Folk и The Negro претставуваат основна литература за секој кој сака да ја изучува афро-американската култура. Роден во САД и своето животното дело го пишувал таму, но починал во Гана, Африка.

⁷ <http://www.unhchr.ch/tbs/doc.nsf/0/3888b0541f8501c9c12563ed004b8d0e?Opendocument>.

⁸ <http://www.minorityperspective.co.uk/2010/06/30/black-councillor-is-convicted-of-racism-is-this-the-end-of-racism-as-we-know-it/>.

Клакс Кланот (чии ограноци постојат и денес) и други организации, расизмот проповеда интелектуална супериорност на „белците“, а со тоа и право на контрола над животот на Афро-Американците. Од социолошки аспект, расизмот може да се определи како „високо организиран систем на групни привилегии базирани на расни разлики кои постојат на секое ниво во општеството и кои се одржуваат со помош на софистицирана идеологија базирана на расна надмоќ“ (Cazenave, Maddern, 1999:42). Според ова, расизмот е тешко да се искорени затоа што станува збор за идеологија, која доколку е втемелена во културните вредности на одредена група, тогаш нејзиното разобличување би значело и разнебитување на групата.

Во американското општество расизмот е до толку битен што им овозможува на Евро-Американците одредени права и привилегии во однос на останатите групи, што автоматски по себе го предизвикува развивањето на латентно чувство за посебна расна и културна припадност кај Афро-Американците, како и чувство за нивна припадност надвор од општеството во кое што живеат. Сметам дека ова чувство предизвикува процес на „создавање еден артифициелен свет во кој човекот ги вградува одговорите на сопствените потреби, аспирации и творечки потенцијали“ (Петковска, 2009).

„Афро-Американци“ или „Црнци“?

Во македонскиот јазик овие поими многу повеќе се разликуваат отколку во англискиот. Кај нас зборот „црнец“ звучи дерогативно во однос на лицето од црна раса. Нема да навлегувам подетално во етимологијата на овој термин и зошто во Македонија и на Балканот звучи како класичен стереотип, меѓутоа кога ќе се спомне овој збор веднаш се помислува на нешто со пониска вредност од зборот „белец“, на пример. Можеби ова е поради тоа што нашиот јазик нема богат фонд на зборови, па така англиските зборови „black“ и погрдниот „nigger“ кои имаат сосема различно значење, во македонскиот јазик се спојуваат и се преведуваат со еден термин – „црнец“, термин кој означува и „припадник на црната раса“ и „црнциште“.

Во англискиот јазик постојат два термина во определувањето на припадниците на црната раса кои живеат во САД - „African-Americans/Afro-Americans“ и „Blacks“. На малата разлика помеѓу овие два термина во секојдневниот говор во САД не и се дава некое големо значење (за разлика од нашите термини „Афро-Американци“ и дерогативниот „црнци“), затоа што и двата збора се однесуваат на луѓето од црна раса и немаат понижувачко значење.

Меѓутоа, и во англискиот јазик разлика во значењето на овие два термини постои. „Афро-Американците“ (African-Americans, или Afro-Americans) се жители на САД чии прародители биле робови кои основале нова култура во САД. Афро-Американците се родени тука и живеат посебна култура различна од африканската и чиј прв јазик е англискиот, додека „црниците“ (Blacks) се припадници на црната раса кои можат да живеат насекаде низ светот, а кои во САД доаѓаат од Нигерија, Мозамбик, Танзанија итн. Тие со себе носат култура која е различна од онаа на Афро-Американците. Во САД „црниците“ имигранти кои доаѓаат да студираат или да бараат работа можеме да ги определиме како „црнци“ (Blacks), но не како „Афро-Американци“ (Afro-Americans).⁹

Нашето истражување би ги опфатило само „Афро-Американците“, не „црниците“, иако поврзаност постои и таа често ќе биде потенцирана. Во основа и не е можно да не се зборува за „црната“ култура кога корените на Афро-Американците доаѓаат од Африка. Или сепак не е така? Еве, повторно тема за дискусија.

Имено, популацијата која живее во САД и се декларира како „афро-американска“ тврди дека нејзиното потекло е од Африка и дека се разликуваат од „белците“ и нивната култура и традиција. Таа култура е донесена заедно со нивните прадедовци од Западна Африка, местото од каде трговијата со луѓе била најразвиена. И навистина, дел од Афро-Американците во своите традиции имаат задржано мал дел од културата токму на етничките групи кои живееле, и сеуште живеат таму. Но сепак, според многу истражувачи нивната врска со Африка низ

⁹ Поради неадаптирањето на македонскиот литературен јазик со останатите, во понатамошниот дел од текстот под прозивањето на припадниците на „црната“ раса, „црното“ население и сл. ќе се подразбира афро-американското население. Исто така, термините „црно“ и „бело“ население кои имаат своја симболика, поради можноста да бидат разбрани во негативна конотација, ќе бидат спомнувани без наводници, без притоа да се изгуби нивната суштина и значењето кое го носат.

времето е комплетно прекината и нивната култура денес е различна од онаа на жителите на црниот континент. По донесувањето на робовите од Африка, ним им е забранета употребата на нивните уметнички и културни форми на изразување и им е наметнат ставот дека нивното минато е афилозофско, ирационално и безначајно. Тврдењата одат дотаму што според Мирдал, Афро-Американците се создадени во САД, а афро-американската култура е производ од ропството и расната дискриминација (според James, 2008:26.). Ако го земеме предвид ова тврдење, тогаш денешното враќање на Афро-Американците кон своите корени е само „жаргон на автентичноста“¹⁰ (Adorno, 1978), или имитација на реалната врска која робовите ја имале со својот матичен континент.

Како дополнителен аргумент може да го споменеме тоа што во нашата тема не зборуваме за само еден народ кој се стреми да постигне себеспознавање и свој културен идентитет, туку за една цела раса. Дали е можно раса со многу ритуали, јазици, обичаи и традиции да има само еден културен идентитет? Не само дали може да се реализира оваа опција, туку дали е можно воопшто да постои таква опција – потомците од еден цел континент да практикуваат една култура заедничка за сите нив, и тоа на друг континент? Дефинитивно - прашање на кое е тешко да се одговори, и за кое во неговата анализа треба да се посвети поголем напор.

Важно е да се напомене дека кога зборуваме за „африканската култура“ како прапочеток на „афро-американската култура“, треба да знаеме дека таа не се однесува на сите Африканци. Имено, Арапите коишто живеат во Северна Африка не се вклучени во нашето истражување. Зборувам за населението кое живее на просторот од Мароко на запад па се до Египет на исток. Иако овие народи се дел од Африка, тие никогаш не биле дел од трговијата со луѓе, ниту пак одржувале блиски односи со останатиот дел од африканското население кое се декларира како „црнци“. Истите народи низ историјата одржувале и многубројни контакти со Европјаните и нивната култура на некој начин е „извалкана“ и не се смета за чисто африканска. Тие се посебно, автохтоно население кое се разликува од „црниците“ во однос на бојата на кожата, на религијата и воопшто во културното изразување. Па

¹⁰ Адорно тврди дека жаргонот на автентичноста се однесува на разликата меѓу однесувањето на одредена појава, и она што таа вистински е.

дури и, во времето на ширењето на исламот, Африканците со црна боја на кожата кои практикувале политеизам биле третираны како интелектуално назадни етнички групи.

Тогаш, како настанала оваа култура која денес е дел од културата во САД? Од кого и зошто? Кога ќе се вратиме на прашањето на ДуБојс од почетокот на текстот - кои се Афро-Американците, полека стануваме свесни колку е комплицирана суштината на нивниот културен идентитет.

Култура која е дистинктна од останатите?

„Историјата секогаш е напишана погрешно, и секогаш постои потреба таа одново да биде напишана“ - Џорџ Сантајана (Santayana, 1906:45)

Како афро-американската култура станува толку посебна од африканската и на кој начин?

Создавањето на афро-американскиот културен идентитет има многу сличности со создавањето на македонскиот. И Афро-Американците и Македонците биле под ропство во последните неколку века. Периодот на преродба и на двете страни започнува од средината на 19-от век, а дваесетиот век за нив е борба за слобода и културна еманципација. Исто така и до денес на двете страни им се негира (или ако се изразиме во поблага форма - се доведува во прашање) нивната различитост во однос на останатите култури. Подвлекувањето на оваа паралела нема цел да оправда некоја теза, туку подобро да не запознае со состојбата во САД по Граѓанската војна помеѓу Северот и Југот (1861-1865). Токму по завршувањето на војната Афро-Американците во САД преку „Прокламацијата за еманципација“¹¹ и легално стануваат слободни граѓани, со право на слобода на образование, слобода на движење итн. Добивањето на слобода им дава одврзани раце да ја проучуваат историјата за подобро да се запознаат себеси и својата култура за која

¹¹ Emancipation Proclamation. Уставна одредба со која на најголемиот број од црнечкото население кое живее во САД му се дава слобода од ропството. Донесена е во две фази - во 1862 и 1863 година.

во времето на ропството им е кажувано дека не ни постои. Ова е време во кое малиот број на образовани Афро-Американци започнуваат потрага по своите корени и повикуваат на културно освестување на „црниот“ човек во САД, а во тој период се појавуваат и првите литературни обиди да се објасни потеклото на Афро-Американците и нивниот престој на американскиот континент. Постојењето на литературни дела до тој период претежно било засновано само на описи на ропството и на тешкиот живот на Афро-Американците

Букер Т. Вашингтон (1856-1915) е авторот на првото посериозно литературно дело кое се обидува да ја разјасни мистеријата на животот на Афро-Американците во САД. „Издигнување од ропството“ (Up from slavery) од 1901 година е автобиографско дело кое не само што укажува на тешкиот живот на „црното“ население, туку се обидува да понуди решенија за излез од таа ситуација. Во книгата, не обвинувајќи ги Евро-Американците за ропството, пишува дека взаемното живеење е можно и остварливо (денес неговите идеи дури и се остваруваат преку концептот на мултикултурализам). Вашингтон посебно се осврнува на проблемот на образованието, кое што Афро-Американците воопшто го немаат. За таа цел го формира институтот Таскаги (Tuskegee Institute), образовна институција која има за цел да го едуцира „црното“ население да бидат учители и да го шират образованието меѓу својата раса. Дури потоа, постепено ќе успеат во остварувањето на своите права.

„Должност на црнецот е... да се однесува скромно во однос на своите политички барања, во зависност од бавното но сигурно влијание кое продолжува од поседувањето на сопственост, интелигенција и висок карактер па се до целосно признавање на неговите политички права.“

(Washington, 1901:235)

Според ДуБојс пак, така не се гради еден културен идентитет. Во неговото дело „Духот на црните луѓе“ (The souls of black folk) од 1903 година, посветува внимание на размислувањата на Вашингтон и тврди дека тие се погрешни. Иако му оддава признание за неговата работа во борбата за права, сепак го критикува дека е „пробелечки“ и субмисивно настроен, и конформист. И ДуБојс се повикува на значењето на образованието, но не образование за какво се залага Вашингтон, кое се насочува кон учење на младите за занаети и индустриски инженеринг. Во

третото поглавје од оваа книга, „За ставовите на г-нот Букер Т. Вашингтон и останатите“, ДуБојс тврди дека на овој начин од Афро-Американците се бара да се откажат од три основни привилегии – политичка моќ, граѓански права и повисоко образование. Ако младите не започнат да изучуваат политика туку се настроени кон изучување на занаети тогаш ќе се оствари легална инфериорност на Афро-Американците (DuBois, 1903).

Еден од главните термини со кои ќе се соочиме во текот на нашето истражување е концептот на **културна репродукција**, кој претставува пренесување на одредени културни вредности од генерација на генерација. Културата на Афро-Американците постои и ќе биде елаборирана и дефинирана во ова дело, но посебно внимание ќе биде посветено на начинот на кој се одвива културната репродукција, преку кои форми, и во какви услови. Како што веќе кажавме, културната репродукција се пренесува од колено на колено, меѓутоа дали е можно откако ќе се прекинат културните врски со матичниот континент – истата одеднаш да продолжи? Дали можеме да зборуваме за континуитет на една култура ако истата ги има изгубено своите врски со минатото? Дали е можно да се појави културна репродукција на овој начин, или станува збор за создавање на нова култура која се обидува да ги темели своите вредности на старата култура?

Ќе се обидам преку проучување на културно-историските промени во САД во текот на XX-от век да докажам дека се работи за нова култура, различна од сите други, но под директно влијание на евро-американската и африканската култура и уметност. Ќе бидат елаборирани двете спротивставени гледишта – евроцентристичкото и афроцентристичкото за да можеме да добиеме објективна и реална слика за културата на Афро-Американците во САД.

„Концептот на културна репродукција го вовел францускиот социолог и теоретичар Пјер Бурдије во раните 1970-ти години... Тој забележал дека функцијата на образовниот систем е да ја ‘репродуцира’ културата на доминантните класи, овозможувајќи им да ја осигураат нивната континуирана доминација...“ (Jenks, 1993:1). Со други зборови, културната репродукција е толку важна што без неа нема иднина, и со нејзина помош доминантната класа го одржува својот поредок. Односно, со неа секоја класа го одржува својот поредок. Но кај афро-

американските робови нема поредок, кај нив е забранета културната репродукција. Нормално е во колективната меморија да се поседуваат одредени обичаи и ритуали, но дали е тоа доволно да се одржи целовитоста на една култура? Културната репродукција ни дава опис како културните форми (привилегиите, статусот на „елита“, етницитетот) и културата воопшто, се пренесуваат недопрени од генерација на генерација (Ritzer, 2007), така што културната репродукција кај Афро-Американците е невозможно да се оствари.

Афро-американскиот истражувач Стерлинг Стаки се обидува да докаже дека културната репродукција го надминала првобитниот слом на културата на африканските робови. Тој дава пример за одржување на уметничките вредности од Африка кај Афро-Американците, пред сè преку „Танцот со извици“ (Ring Shout) (Stuckey, 1987). Тоа е екстатична игра во која учесниците играат со стапалата спротивно од стрелките на часовникот и плескаат со рацете, а многу често се случувало и танчарите да западнат во транс и целосно да се истоштат. Се работи за религиозен танц кој се игра во чест на предците, а кој доаѓа од Западна Африка и за време на ропството бил практикуван во САД. Според Стаки но и според многу истражувачи застапници на проафриканското гледиште – робовите, иако доаѓале од различни етнички групи сепак делеле одредени исти вредности (како на пример овој танц). Со нивното спојување на тлото на САД се создале услови за повторно будење на африканската култура на овој континент. Би можел уште на почетокот да ги побијам тврдењата на г-нот Стаки – спојувањето на различни африкански култури на туѓо тло и прифаќањето на огромен дел од евро-американските културни обичаи наметнати од белиот човек, е дел од создавањето на една нова култура. Во суштина, поголемиот дел од културата која денес ја живеат Афро-Американците е од „белечка природа“. И самиот Стаки во продолжение на својата книга „Робовска култура: Националистичката теорија и создавањето на Црната Америка“ пишува дека „во Западна Африка имињата на многу луѓе ја прикажуваат нивната суштина, создавајќи длабоки и трајни психолошки последици кај нив“ (Stuckey, 1987:195). Каков ефект по културната репродукција ќе има промената на имињата од Кунта Кинте во Роџер Мејсон, ако дел од суштината на животот на еден Афро-Американец се наоѓа во неговото име? Овде повеќе не станува збор за

културна репродукција туку за насилна **културна асимилација**, концепт кој го објаснува создавањето на нов културен идентитет кај одредена индивидуа или група.

Културната асимилација укажува на прифаќање на новите (оние на „другите“) културни вредности и барем делумно отфрлање на своите. Во оној момент кога лицето повеќе е поврзано со културните вредности на туѓата група отколку со своите, тогаш можеме да кажеме дека културната асимилација е реализирана. Поистоветувањето на термините „културна асимилација“ со „културен контакт“ воопшто не соодветствува со реалноста бидејќи културниот контакт се остварува преку средбата на две или повеќе културни групи во даден историски период, при кој членовите на одредена културна група ги прифаќаат вредностите и начинот на однесување на другата група со која се во контакт, иако групите остануваат одделени. Во најголемиот број случаи помалата група ги прифаќа обичаите на поголемата, меѓутоа тоа не е секогаш така. Во многу случаи онаа група која е на повисоко ниво на културен развој ги наметнува своите културни добра на дезорганизираната група (Berkson, 1969). Асимилацијата пак, се остварува преку долготраен контакт помеѓу две различни културни групи при што едната се претопува во другата. Во САД, таа е начин на разбирање на социјалната динамика на американското општество, процес кој често ненамерно се појавува во процесот на мнозинската и малцинската група (Clark, 2003).

Афро-Американците биле присилно асимилирани, притиснати да го прифатат христијанството, евроцентризмот и неговата идеологија. Враќањето кон своите корени е прилично тежок и болен процес, кој изобилува со емотивни моменти кои се последица на изгубените културни вредности (Clark, 2003). „Издигнување од ропството“ и „Духот на црните луѓе“ се дел од процесот на враќањето кон корените, а болниот процес на којшто имплицира Кларк го потенцира ДуБојс, кој се користи со терминот „двојна свест“ кај Афро-Американците, термин кој ја опишува нивната тенденција да се гледаат преку очите на другите, а не преку своите. „Превезот“ кој го имаат пред себе е симбол на неукоста и неможноста таа неукоост да се елиминира.

„Историјата на американскиот црнец (Negro) е историја на неговата борба – желбата за зачувување на себе-свесната гордост, да го спои двојното сопство во подобро и повистинско сопство. Во ова спојување тој не сака ниту едно од старите сопства да биде изгубено. Тој не сака да ја африканизира Америка, зашто Америка има премногу да го подучува светот и Африка. Тој не сака да ја избрише ниту црнечката душа пред напливот на белиот американизам, зашто знае дека црнечката крв има значење за светот. Тој едноставно сака да е можно да биде и двете – Црнец и Американец, без да биде проколнат и исплукан од неговите собраќа, без вратите на Моќностите грубо да му бидат затворени пред очи“ (Du Bois, 1903:4)

Колективниот идентитет се однесува на чувството на припадност на една индивидуа кон една група. Во овој цитат забележуваме делба на културниот идентитет, односно обид да се биде и „Црнец“ и „Американец“.

Во најголемиот број текстови од ова време забележуваме дека расата се поистоветува со терминот етничка група. Нема Сенегалци, Конгоанци, Либерирјци, туку само „Црнци“. Антрополозите Минц и Прајс се држат до тезата која погоре е спомната – дека корените на афро-американската култура не се наоѓаат во Африка туку во Америка (Mintz, Price, 1992). Немањето претстава за тоа на која африканска етничка група припаѓаат доведува взаемно да се солидаризираат спрема бојата на кожата. Тоа го прават успешно, меѓутоа дали е тоа вистинскиот начин да се зачува својот културен идентитет кои нивните предци го донеле од Африка? Или поинаку поставено, прашањето (со доза на констатација) би гласело – нели овде можеме да го пронајдеме начелото за поставување на нов културен идентитет дефинитивно различен од белиот американски, но доволно различен и од секој африкански? Нели е ова културен идентитет кој започнува да се развива во Америка?

Иако афроцентристите ја негираат, сепак постојат многу докази кои одат во корист на оваа теза. Јазикот е основна форма на пренесување на традицијата на една култура. Франц Фанон, психијатар и теоретичар за постколонијализмот, пишува дека „човекот кој поседува свој јазик консеквентно го поседува светот кој е

изразен и имплициран од тој јазик. Станува јасно на што целиме: Господарството на јазикот обезбедува значајна моќ.“ (Fanon, 1967:18).

На Афро-Американците оваа можност им е укината од корен, тие денес говорат, пишуваат, дури и сонуваат на англиски јазик. Африканците се толку поврзани со јазикот што припадниците на племето Догон (Dogon) од Мали верувале дека моќта на искажаниот збор, која кај нив е позната како Номо (Nommo), носи животна сила. Ако Номо – „зборот“, не постои, тогаш нема да постои ниту живот на земјата. Каде се Афро-Американците во оваа приказна? Ако го погледнеме нивниот начин на живот ќе забележиме дека сè останато, целиот нивен начин на живот е многу поблизок со американското отколку со било кое африканско општество. Вомак тврди дека „за време на моето созревање, Африка беше повеќе симбол отколку место“ (Womack, 2010:53). Сето ова докажува дека во создавањето на културата од втората генерација на Афро-Американци па наваму, во недостиг на книги и други пристапни извори се практикувало присилно барање (не во буквална смисла и не во толку изразен степен) на корените. Или поинаку - со сопствено толкување на сопствената историја кое е мешавина од научни сознанија и субјективни размислувања. Ова дело е обид на научен начин да се опише создавањето на афро-американскиот културен идентитет преку уметничко изразување во текот на XX век.

Културниот идентитет не е ексклузивен. Тој не се стекнува со раѓање и може да се промени во различни моменти од животот, во зависност од хомогеноста и моќта на групата.

Што значи погоре напишаниот текст „историјата треба да биде одново напишана“? Како ние би знаеле кој дел од историјата е погрешно напишан и треба да се поправи? Факт е дека во американската историја афро-американската култура е малку застапена, дека се споменати само имиња од рангот на Мартин Лутер Кинг и Луис Армстронг. Тоа се случува и денес, кога граѓанските права на Афро-Американците во САД се оценуваат со највисока оценка. Отворете учебник по американска историја и лично ќе се уверите во тоа. Гледајќи од овој аспект на негирање или попрецизно кажано – на маргинализирање на нивната историја на американско тло, афроцентристите бараат да се прераскаже целата историја, но

дури и оние кои го поддржуваат овој процес се прашуваат – „кои се вистинските импликации од кажувањето на вистинската приказна?“ (Fabre, O’Meally, 1994:4). Евро-Американците се обидуваат да ја забораат историјата на робовскиот поредок и ја форсираат идејата дека тие како индивидуи не се обременети со товарот од минатото на нивните прародители. Меѓутоа, искуството покажува дека кај Афро-Американците сеуште постои болка кога се зборува за оваа тема, и тие сакаат да се отворат старите документи и конечно да бидат признаени како конститутивен елемент на САД, односно како легални наследници, креатори на оваа држава. Импликациите од ваквиот процес би можеле да бидат отворање на пандорината кутија и нејзиниот ефект - иницијална каписла за создавање на нови расистички движења и конфликти. Не верувам дека повторното пишување на историјата ќе се случи, особено ако знаеме дека историјата ја пишуваат победниците. Затоа, во овој контекст, Афро-Американците се приморани самите да ги бараат своите корени и своето потекло, како и својот идентитет.

Формирањето на организацијата „Национална асоцијација за напредок на обоените луѓе“ - NAACP¹² во 1909 година има за цел елиминирање на расните предрасуди и дискриминација кои во тој период владеат во САД, меѓутоа индиректната цел на организацијата е образование и едуцирање на Афро-Американците, и рedefинирање на културно-историскиот идентитет на „црниот“ човек кој живее во САД. Иако формирана од „белци“, NAACP претставува симбол на воздигнувањето на афро-американскиот народ, и доказ за тоа дека тој може да биде на рамноправно интелектуално ниво со Евро-Американците. Нејзин најзначаен претставник е ДуБојс, кој на тронот е поставен заедно со плејада од познати афро-американски интелектуалци. Организацијата е парцијален наследник на „Движењето Нијагара“ (The Niagara Movement), движење кое се појавува во 1905 година и кое има про-афроцентристички ставови, пред сè поради фактот дека голем дел од членството од „Нијагара“, вклучувајќи ги и неговите основачи, се префрла во NAACP. Главните лидери на почетокот од движењето се В.Е.Б. ДуБојс, Џ. Спингарн, Мери Вајт Овингтон и Џејмс Велдон Џонсон. NAACP во овој период ја продолжува потрагата по местото на афро-американската култура во

¹² National Association for the Advancement of Colored People.

американскиот систем. „Дубојс, Џонсон и Спингарн исто така делеа плуралистички убедувања за културниот дуализам и етничкиот идентитет. Тие забележаа средишна точка помеѓу црниот сепаратизам и интеграцијата... Спингарн се држи до концептот на културниот плурализам, верување дека дадената раса или етничка група треба да го зачува своето уникатно културно наследство, додека во исто време, бара целосна интеграција во сите други аспекти во поширокото општество“ (Wolters, 2002:106).

Како дел од NAACP се појавува и списанието „Криза“ (The Crisis), кое најчесто на својата насловна страница има слики со африкански мотиви. Така, можеме да видиме египетски фараони (кои според учењата на организацијата имале црна боја на кожата), Африканци со африкански музички инструменти и традиционална африканска облека и слично.

Не само NAACP, туку и многу други организации и интелектуалци се обидуваат да го променат мислењето на Афро-Американците за самите себе, т.е. да го тргнат „превезот“ за кој зборува Дубојс од пред своето лице. Периодот околу 1910 година се смета за почеток на развојот на теоријата на афроцентризмот. Тоа е културно и политичко движење кое ги става африканската култура, уметност и филозофија како централни во истражувањето на светската историја. Според ова гледиште, Африка е центар на светската цивилизација и од неа започнува истата. Афро-Американците се легитимни наследници на историјата на сите етнички групи од африканскиот континент. Во овој период започнуваат да се развиваат движењата кои се обидуваат да му укажат на „црниот“ човек во Америка дека треба да е горд на својата раса, на својот широк нос, на дебелиите усни, на косата која може буквално да се плете... Оваа ренесанса во афро-американската мисла и давањето смисла за горд живот на Афро-Американците одела до таму што Маркус Гарви, основачот на организацијата „Универзална црнечка напредна асоцијација“ – UNIA¹³ „бил полн со желба да го обедини црниот народ во светот во едно големо тело и да воспостави држава и влада кои ќе бидат апсолутно нивни“ (Wolters, 2002:146). Тој е еден од најголемите поддржувачи на движењето „Назад во Африка“ (Back To Africa Movement), движење кое настојува да ги врати Афро-

¹³ Universal Negro Improvement Association.

Американците во нивната татковина Африка, затоа што во САД дури и оние припадници на црната раса кои биле поимотни, останале на социјалното дно во дадениот систем (Jenkins, 1975:43).

Поставувањето на темели на афро-американската историја и наследство е од исклучителна важност за „црното“ население во САД. Тоа претставувало доказ дека Афро-Американците не се беспомошна, аморфна маса со ниско ниво на интелигенција. Напротив, тоа значело освестување од темнината и поттик за барање на еднаквост со „белиот“ човек. Овојпат барањата биле со крената глава и не претставувале молби, туку се преточиле во воспоставување на внатрешен систем на живот различен од оној на „белците“.

Ренесансата во Харлем (1919-1929)

„Верувам дека постои естетика која ќе информира за уметничките дела на црниот човек“ – Romare Bearden (Bernier, 2008:160)

Во современиот „лаички“ свет, на уметноста се гледа како на висококонцептуализирана творба чија цел е да го разубави животот на луѓето. Таа не е нужна, но е потребна за општеството да биде потполно, односно таа е средство, потреба за надополнување на естетскиот недостаток во општественото битисување. Сепак, човековиот интелект, освен механичкото чувство за извршување на логички операции, ја поседува и смислата за естетика и нејзиното практикување во секојдневниот живот. Оттука, уметноста не е само „споредна работа“, таа е потрага по сопственото усовршување и потреба за искажување на сопствената имагинација преку нејзина реализација во различни форми. Хегел ја гледа уметноста како производ на историјата (според Inwood, 1992:163), односно според него уметноста е културна форма на препознавање на реалноста која ја создаваат историските процеси.

„Ренесансата во Харлем“ е производ на таков историски процес. Бидејќи помалите населени места и поголемите градови на Југот од САД во овој период

сеуште биле под силно влијание на расизмот, поголемите градови од Северот, иако силно сегрегирани, сепак биле послободни за живот. На овие простори, со „пронаоѓањето“ на загубената африканска историја и културно наследство и нивното вметнување во начинот на живот и пополнувањето на големата историска празнина од неколкувековното ропство се појавуваат првите ефективни афро-американски пробивни на уметнички план. Станува збор за Ренесансата во Харлем (Harlem Renaissance), која е еден од најсветлите моменти во историјата на афро-американската култура.

Терминот се однесува на културно-уметничката преродба на Афро-Американците во Харлем во периодот по Првата Светска војна па сè до почетокот на Големата Депресија и падот на берзата на Вол Стрит во 1929 година. Ова е период во кој кај Афро-Американците се буди духот на слобода и потрага по своето наследство. Доаѓањето на Афро-Американците во Харлем било сосема случајно. Харлем ја изградил својата репутација во 1880-тите и 1890-тите, кога неговите развојни инвеститори го предвиделе како засолниште на високата „бела“ класа од метежот во центарот на градот. Оваа замисла за големи инвестиции од страна на богатите Евро-Американци придонела за изградба на многу згради и куќи за изнајмување. Се изградиле театри, модерни куќи и згради, простории за кино-проекции, казина, ноќни клубови... сè било испланирано од почеток до крај и оние кои вложиле во овој проект очекувале големи финансиски добивки, но инвестицијата пропаѓа поради пад на пазарот за недвижности. Во 1902 година цели згради остануваат празни чекајќи ги станарите кои нема да дојдат во наредните неколку години. Соочени со финансиски колапс, инвеститорите започнуваат да бараат купувачи кои би се согласиле да се вселат веднаш. Тоа биле – Афро-Американците (Hill, 2004:35).

Становите се купувале за симболична сума, а живеењето во Харлем претставувало расен предизвик, особено за „црното“ население кое живеело во сиромашното соседно гето наречено „Црна Бохемија“ (Black Bohemia). Додека Евро-Американците го почувствувале овој наплив, поголемиот дел од Харлем бил во рацете на Афро-Американците. За тоа најголема заслуга имал Филип Пејтон

Јуниор (Philip A. Payton Jr.) кој со својата агенција за недвижности полека го отселил и она што останало од „белците“ во Харлем (Hill, 2004:42).

Харлем и понатаму останал место на еманципација и култура, но не на белците. Многу Афро-Американци од Југот пристигнале во овој квартал за да добијат можност да ги искажат своите потенцијали – музички, литературни, коцкарски...

За татко на Ренесансата во Харлем се смета Алаин Лок (Alain Locke), Афро-Американец образован во САД и во Европа, кој промовирал огромен број на афро-американски уметници насочувајќи го нивниот интерес кон Африка. Неговиот концепт наречен „Новиот Црнец“ (New Negro) се однесува на повторното раѓање на „црниот“ човек, рамноправен со другите раси и без робовски менталитет. Овој концепт преовладува во повеќе уметнички дела од овој период, пред се во литературата.

Литературата и јазикот

*„Тогаш и сега, јазикот е круцијален фактор во оваа културна дифузија“
(Berger, Huntington, 2002:3)*

Хаузер тврди дека уметноста, која започнала како симболичка, апстрактна и која се однесувала на духовните нешта, станала пореалистична и попривредна кога општествата станувале помалку хиерархиски и авторитативно настроени, а повеќе економски определени (во полза на капитализмот) (Hauser, 1962). Природноста на уметноста ја доловува Фосет¹⁴, која во своите дела се задржува на толкувањето на расите од страна на обичните луѓе во САД. Дополнително е засегната со расните односи затоа што нејзиниот татко по смртта на нејзината мајка се преженува со бела жена со која има три деца. Во период кога евро-американската уметност станува дел од расистичката маркетинг стратегија на американското општество¹⁵,

¹⁴ Jessie Redmon Fauset (1882-1961).

¹⁵ „Раѓањето на нацијата“ (The birth of a nation), нем филм од 1915 година е одличен пример за користењето на уметноста во политички цели. Филмот го поттикнува развојот на Кју Клакс Кланот

Фосет преку своите романи заклучува дека постојат многу предрасуди и стереотипи и го отвора „женското прашање“ во литературата. „Постои забуна“ (There Is Confusion) од 1924 година е нејзин роман, одговор на книга од Евро-Американец кој ги гледа мулатите во стереотипна форма. Во романот „Слатка девојка: Роман без морал“ (Plum Bun: A Novel Without A Moral) таа пишува за Афро-Американка (African-American) која поради својот побел тен се преселува од Филадельфија во Њујорк каде сака да започне нов живот претставувајќи се како „белкиња“ (White) (Fauset, 1929). Нејзиниот роман „Комедија: Американски стил“ (Comedy: American Style) (од 1933 година) е вистинска шанса да се навлезе подлабоко во менталитетот на „црниот човек“ во тој период. Приказната е за една жена која поради својот побел тен го крие своето црно потекло. Таа сака да биде „белец“ и не го прифаќа фактот дека е Црнкинка (Black) (Fauset, 1933). Голем број на литературни дела од овој период го потенцираат болното прашање – афро-американскиот идентитет, сеуште недефиниран кај поголемиот дел од афро-американското население. Индиректно, книгата може да се сфати како повик за еманципација на ова население кое поради големиот степен на расизам го крие својот идентитет длабоко во себе. Во делата на Фосет забележуваме уште едно прашање кое дотогаш дури и не било поставено на маса кога се зборувало за расниот идентитет во САД. Станува збор за претставувањето на црната жена (иако за класичен феминизам во овој период тешко може да говориме) и за нејзиниот влез во оваа битка. Имено, самата писателка во поголемиот дел од своите текстови во центарот на вниманието го става женскиот пол, ставајќи го во игра како важен фактор на себепретставување и себеспознавање. Ренесансата во Харлем е период на еманципација на Афро-Американките и е зародиш на феминизмот во расните односи во САД.

Мид во однос на изградбата на себеспознавањето и сопството ќе истакне дека „во рамките на комуникацијата со различни општествени групи, единката развива повеќе парцијални свести за себе кои постепено се обединуваат во целина која ја сочинува нејзината личност“ (според Ташева, 1999:381). Единката користи

и омразата кон афро-американското население. Ова дело денес е „репер“ во дефинирањето на погрешното толкување на целите на уметноста.

дел од овие парцијални сопства за прифаќање на групниот културен идентитет. Перцепирајќи го јазикот како еден од главните фактори на поврзување на концептот на сопството и чувството на припадност во одредена група, претходно говоревме за него како за наметнато средство за комуникација од страна на белото население. Притоа, на Афро-Американците им било забрането практикување на нивниот матичен јазик што со тек на времето резултирало со потполно заборавање на истиот. Меѓутоа со текот на живеењето во новата држава Афро-Американците развиле посебен жаргон од англискиот јазик кој е специфичен само за нив, на тој начин одделувајќи го своето „јас“ од она на Евро-Американците. Притоа, овде сопството го определувам во поширок контекст, односно како сопство во рамките на одредена општествена група различна од останатите. Различниот начин на говор кој го практикуваат голем дел од Афро-Американците на почетокот од XX-от век придонесува за развој на чувството дека своето „јас“ припаѓа некаде и е специфичност само на одредена културна група. Овој жаргон е познат како „афро-американски дијалект“ (African American Vernacular English)¹⁶ и е важна алка во создавањето на културниот идентитет на Афро-Американците, а т.н. „робовски наративи“¹⁷ (slave narratives) потпомогнати од аболиционистите¹⁸ се главниот негов преносител. Иако овој јазик има многу сличности со говорот од Југот на САД и во основата на вокабуларот лежи англискиот јазик, сепак според многу истражувачи граматичката структура и изговорот во него се многу блиски до јазикот на жителите од Западна Африка (Poplack, 2000). Иако е нестандардизиран и не е признаен од страна на лингвистите како посебен, во граматиката на овој јазик постои голема униформност (Labov, 2001:506-508). Главни карактеристики на овој

¹⁶ Некои го нарекуваат и ебоникс (Ebonics), а некои го поврзуваат и со креолскиот јазик. Терминот Ebonics не е прифатен од лингвистите затоа што тој ги потенцира африканските корени на овој јазик и го определува како сосема различен од англискиот (што не е точно). Сличноста со креолскиот јазик е во тоа што и во двата случаи постои мешавина од два јазика во кои вокабуларот е превземен од доминантната група, а граматиката од потчинетата. Меѓутоа креолскиот јазик е создаден во времето на европската трговија со неразвиените земји некаде околу XVI-от век како втор јазик, како средство за комуникација меѓу Европјаните и домородните племиња, и се однесува на јазикот кој го зборуваат потомците на африканските робови низ целиот свет, додека African American Vernacular English се однесува само на Афро-Американците од САД.

¹⁷ „Робовските наративи“ се првобитната литературна форма на која се изразувале робовите во недостиг на квалитетно образование. Во ваквите текстови најчесто се опишувал тешкиот живот на робовите и нивната врска со христијанскиот Бог. Се појавуваат во 18-от и 19-от век.

¹⁸ Припадници на аболиционизмот, движење кое се бори (пред се преку институционални форми) за ослободување на Афро-Американците од робството.

неформален афро-американски јазик се испуштањето на одредени глаголи (на пример наместо *Are you hurt?* се употребува реченицата *You hurt?*), тврдото изговарање на некои зборови (Green, 2002:118-119) (на пример зборот *them* се изговара како *dem*), испуштањето на последната буква во изговорот на глаголот во инфинитив (Green, 2002:121-122) (*walking-walkin'*, *hanging-hangin'* итн.) и граматички неправилното разместување на зборовите во една реченица (Labov, 1972:284) (*I ain't do that* наместо *I won't do that* и сл.). Јазикот содржи и зборови сосема различни од англискиот литературен јазик, најчесто дијалекти од Југот на САД. Употребата на овој јазик е од голема важност во културната дистинкција на Афро-Американците од Евро-Американците, а Зора Нил Херстон¹⁹ е авторот кој е еден од најзаслужните за воведувањето на овој афро-американски жаргон во уметноста, преку литературните дела. Нејзиниот роман „Нејзините очи го гледаа Бог“ (*Their Eyes Were Watching God*) од 1937 година е приказна за женски лик и за нејзиниот тежок живот, меѓутоа од уметничка гледна точка посебната вредност на романот се состои во тоа што истиот не е пишуван на литературен јазик, туку е пишуван на секојдневниот јазик на кој зборувале Афро-Американците. Во тоа време делото е критикувано бидејќи критичарите сметале дека ваквиот дијалектизам нема никаква вредност, но големината на ваквиот нејзин иновативен пристап и уметничкото значење на ова дело се признаени по нејзината смрт.

„Git reconciled, Matt,“ Lige soothed. „Us all knows he's mean. Ah seen 'im when he took after one uh dem Roberts chillum in de strret and woulda caught 'im and maybetrompled 'im tuh death if de wind hadn't of changed all of a sudden.“ (Hurston, 1937:64).

(„Смири се, Мат‘ извика Лиџ. ‘Сите знаеме дека е злобен. Го гледав кога тргна по еден од Робертсови на улицата и ќе го фатеше и можеби и ќе го претепаше до смрт ако ветерот одненадеж не го промени правецот.“)²⁰

¹⁹ Zora Neale Hurston (1891-1960) е уште едно познато име од овој период. И таа како и Fauset доаѓа во Харлем во неговите златни години. И покрај нејзиниот успех како академски граѓанин има тежок живот и починала во сиропиталиште во необележан гроб. 13 години по нејзината смрт нејзиниот гроб го пронаоѓаат современата афроамериканска писателка Alice Walker и ученичката на Hurston, Charlotte D. Hunt и достоино го обележуваат.

²⁰ Во оригиналот текстот е напишан со дијалект.

Во контекст на ова, би укажал и на уште еден истражувач кој работи на проблемите на лингвистиката. Се работи за Чарлс Фергусон, кој со терминот „диглосија“ (diglossia) навестува еден битен момент со кој го поврзува начинот на говорење на дадена општествена група со нејзиниот социјалниот статус. Со терминот „диглосија“ Фергусон означува две варијации на еден јазик (на пример стандарден јазик и негов дијалект) кои се зборувани од членовите на една заедница. Односно, еден дел од заедницата во својот говор ја употребува едната варијација, додека другиот дел од заедницата ја користи другата варијација. Секоја од овие варијации има своја функција и дефиниран опсег на употреба. Во овој процес на создавање на две варијации на еден јазик, вториот е создаден само како последица на економскиот процес на маргинализација на одредена културна група или хомогена популација (Ferguson, 1959:325-340). Со други зборови, на процесот на создавање на „афро-американскиот дијалект“ може да се гледа како на создавање на јазик за сопствена употреба со кој ќе се разбираат (и одвојуваат) Афро-Американците од Евро-Американците, но и како на смислен акт на создавање на еден „потчинет“ јазик на маргинализираните Афро-Американци, со цел и понатаму тие да бидат дистанцирани од културните придобивки на Евро-Американците. Неговото тврдење би го поткрепил и со теоријата на Сапир и Ворф која е наречена и „Сапир-Ворф хипотеза“, а во која авторите тврдат дека структурата на дадениот јазик влијае на начинот на кој говорниците на тој јазик размислуваат. Според тоа, луѓето кои зборуваат различно размислуваат различно, и поставеноста на општествената моќ е детерминирана од односот на овие две варијации од еден јазик. Оваа варијација на американскиот јазик која е практикувана од афро-американската популација подоцна (во 70-тите и 80-тите години од XX-от век) ќе прерасне во сленг од американските гета и преку музичките уметнички изразувања ќе биде прифатена од целиот свет станувајќи глобален феномен.

Херстон ја напишала и драмата „Удар на бојата“ (Color Struck), која не е поставена во театар за време на Ренесансата во Харлем, а која зборува за негативностите кои ги носат стереотипите кон црната раса во САД. Поточно, во ова дело Херстон зборува за поразителната ситуација во која се наоѓаат Афро-Американците, кои самите себе се гледаат како инфериорна и маргинална раса и

тоа чувство предизвикува внатрешен гнев кај нив кој го насочуваат кон своите најблиски. Драмата е приказ за самоуништувањето на една раса која не по свој избор е ставена во ситуација да се бара себеси на туѓо тло, а неможноста да се пронајде предизвикува душевен немир, искривени визии и кршење на духот. На ваквото маргинализирање на „црниот“ човек посебно внимание посветил и Роберт Парк, чие лично познанство со Букер Т. Вашингтон го предизвикало да се посвети на проучување на проблемите на Афро-Американците. Парк ќе каже дека чувството на маргиналност се јавува кај лицата кои живеат поделени во два антагонистички света и култури. Можноста да ги разбере и двата света е огромна, меѓутоа лицето не припаѓа во ниту еден од нив (според Ташева, 1999:227). Афро-Американците се популација која на почетокот на 20-от век се наоѓа во идентична положба. Недостатокот од информации за своето потекло и недоволниот степен на образование кое го поседуваат предизвикува фрустрации во секојдневниот живот и води кон она што Ентони Валас го нарекува „период на културна деформација“ (според Младеновски, 2000:454). Имено, „концепцијата која секој индивидуа неминовно ја оформува за себе е определена од... мислењето и ставот кој лицата во тоа општество го оформуваат за неа... Самосвеста според тоа не е индивидуален, туку општествен производ.“ (Park, 1950:375). Овој општествен производ наречен самосвест, е создаден од Евро-Американците и ставот кој е поставен да влијае врз Афро-Американците ја потенцира нивната инфериорност во однос на белата раса. Оттука, припадниците на црната раса секогаш ќе се наоѓаат на пониска општествена положба во однос на белците.

Ренесансата во Харлем пркоси на овие поставени стандарди. Песните на Ленгстон Хјуз не се толкуваат само како уметнички, тие се израз на афро-американските ставови кои се јавуваат за време на Ренесансата а во кои се вметнати мотиви од Африка.

Црнецот говори за реките

Ги знам реките

Ги знам реките стари колку и светот

и постари од протокот на крвта во вените на човекот.

Мојата душа израсна длабоко како реките.

Се капев во Еуфрат кога зорите беа млади

Танцував во Нил кога бев стар

Ја изградив мојата колиба близу Конго

и таа ме нишаше додека не заснав

Гледав преку Нил и ги покренав пирамидите над него

Го слушнав пеењето на Мисисипи кога Ејб Линколн

замина доле во Њу Орлеанс, и видов како нејзината

каллива душа станува златна на зајдисонцето.

Ги знам реките:

Старите, темни реки.

Мојата душа израсна длабоко како реките. (Hughes, 1926)

Поврзувањето на афро-американската култура со африканската во овој период не е толку едноставно. Секогаш во докажувањето на одредена теза недостасуваат докази. Имено, уметничките форми се еден од начините на изразување на посебниот културен идентитет. Меѓутоа, кои уметнички изразувања се карактеристични за афро-американската култура? На ова прашање и самите уметници од овој период немаат одговор. Како што можеме да забележиме и погоре во песната, тие знаат за Африка само од географските атласи, слушнале само за Нил и за џунглата и сите описи на „татковината“ се сведуваат на субјективни сфаќања. Нивната уметност нема научна поткрепа затоа што во тоа време нема ни научни истражувања на африканската култура. Затоа, нужно е да се каже дека во формирањето на афро-американската култура големо влијание има извршено евро-американската култура и нејзината традиција. Она што „белите“ истражувачи го донесуваат како знаење за африканската култура влијае на создавањето на перцепцијата на црниот човек за самиот себе и својата култура и историја.

Сепак, тоа не го намалува значењето на овој период во кој за првпат афро-американската култура се поврзува со африканската. Период во кој Афро-Американците започнуваат критички да размислуваат за историските процеси и

културната рамноправност. „Будењето на Етиопија“ (The Awakening of Ethiopia) е скулптура на Мита Вау Ворик од 1914 година. Скулптурата е едноставна но има големо значење²¹. Тоа е скулптура на жена која носи египетска облека, на која долниот дел од телото и е завиткан во облека за мумифицирање. Внесувањето на африкански мотиви во високата уметност е уште една карактеристика на уметноста во САД во периодот околу Првата светска војна. И не зборуваме само за САД. Некои истражувачи тврдат дека на почетокот на XX-от век европската уметност запаѓа во тешка криза која се одразува на иновативноста на нејзините главни протагонисти. Модернистичката структура на уметничките дела уште на почетокот од своето постоење наидува на ќорсокак, а голем дел од уметниците својата креативност ја бараат на други места. Таков е примерот со Пабло Пикасо кој со неговото дело „Дамите од Авињон“ (Les Femmes d'Alger) од 1907 година го внесува африканското творештво во европската култура²². Во овој случај не зборуваме за неговата слика, туку воопшто за техниката на сликање која е превземена од древните цртачи на слики во африканските пештери. Станува збор за грубо насликано дело кое не се грижи премногу за финесите туку за неговата содржина. На сликата има пет полуразголени девојки од кои две на своите лица носат класични африкански маски, најчесто карактеристични за Јоруба племето од Нигерија. Смеслата на делото е прикажување на едноставноста на животот, без претензии кон високите барања на општеството, многу присутни во Европа. „Дамите од Авињон“ се смета за прва уметничка слика на новиот стил – кубизмот. Содржината и инспирацијата во неа – африкански. Во овој контекст, Лемке за уметниците ќе каже дека „со тоа што се модернисти, индиректно тие се Африканци“ (Lemke, 1998:144), забелешка превземена од Алеин Лок. Таа идентификува четири естетски линии на кои се развил модернизмот: 1. Формално-експериментална или авангардна, 2. Минималистичка, 3. Реална естетика, која е политизирана и која зборува во името на пролетеријатот, 4. Игнорираниот четврти елемент, кој е заснован на примитивната модерна естетика (Lemke, 1998). Токму овој четврти елемент е дел од африканската култура.

²¹ Види прилог бр. 1.

²² Види прилог бр. 2.

Музиката

Раѓањето на романтични чувства на Европјаните кон Африка во голема мера се должи и на појавата на Ренесансата во Харлем. Целиот овој процес на ширење на афро-американската уметност придонесува за појава на повеќе уметнички клубови во Харлем кои се во сопственост на белци. Легендарниот Аполо Театар веќе по Првата Светска војна не е ексклузивно наменет само за белците, а во годините што следуваат клубот ќе започне да организира аматерски музички ноќи и ќе стане место во кое своите почетоци ќе ги имаат Дјук Елингтон, Каб Каловеј, Луис Армстронг, Каунт Бејси, а подоцна и Беси Смит, Били Холидеј, Ела Фицџералд. Појавата на џезот и блузот и нивното распространување и прифаќање од страна на белците е нормална последица од тој романтизам.

Во создавањето на афро-американската уметност најголемо влијание сепак има модернизмот. Тој пропагира сомнеж во религијата и самосвест, на начин што ги отфрла религиозните убедувања и ја афирмира идејата за моќта на луѓето да ја создаваат својата околина со помош на технологијата и научните знаења. Прекинувањето на врските со минатото му дозволи на модернизмот да ја развие индустријализацијата и капитализмот, но овозможи и слободоумно уметничко изразување. Модернизмот е можеби најповолниот период за развојот на афро-американската култура, бидејќи тој ја отфрла традицијата на која е базирана евро-американската култура и воопшто целото ропство во САД. Ставот на Адорно дека „модернизмот... мора да го сврти грбот на конвенционалниот живот и хармонија, и на социјалниот ред одржуван преку репликација“ (Adorno, 2005:218) укажува на фактот дека новите хоризонти, неискористениот потенцијал на човековата имагинација кој дотогаш не можел да се реализира поради постојаниот наплив на конзервативна енергија во секојдневниот живот, постепено се појавува на уметничката сцена во САД.

Блуз музиката својот прапочеток го има во работничките песни кои ги пееле поранешните робови за време на нивната работа на полињата. Песните наречени „полски плачови“ (field hollers) и „спиритуали“ (spirituals) овозможувале зближување на Африканците и лично поистоветување со судбината на другите

робови. Некои автори тврдат дека овие песни ги влечат корените од африканските музички традиции, и дека се создавани за да ги потсетат робовите на нивната татковина Африка (Floyd, 1996:50), и затоа истите се исполнети со текстови за тешкиот живот во САД и се исполнети со барања за помош од Бог. Карактеристични за овие песни се извиците и лелеците во нив, кои често се поврзуваат со Африка, каде луѓето ги практикувале истите за да можат да се лоцираат еден со друг и да не се изгубат низ широките предели (Gioia, 2006:55). Исто така, вообичаена практика на овие песни е да се изведуваат во т.н. шема на „повик и возвраќање“ (call-and-response), во која главниот пејач ги изговара стиховите, а останатите ги повторуваат. Оваа шема најчесто се практикувала заради големиот број на необразовани Афро-Американци кои не можеле да ги научат песните со читање, а кои сакале да учествуваат во социјалниот живот. Истиот начин на презентирање на афро-американската музика се пренесува на **госпелот**.

Овие музички изразувања не се исти со оние на Евро-Американците, кои повеќе се задржуваат на виолините и валцерите, на пијаното и „високата уметност“. Овде станува збор за „народна уметност“, онаа за која зборува Хаузер и која можеби ги симплифицира односите на високата уметност, но има свое значење во зближување на популацијата и нудење шанса за нејзин заеднички културен и социјален живот. Ваквото зближување водело кон постепено обединување на африканските робови и создавање на взаемно чувство на блискост и на делење на заедничка судбина.

Секое уметничко дело е пропаганда. Секој лелек од „полските плачови“, секое движење од „Танцот со извици“ танцот има свое значење во создавањето на културниот идентитет кај Афро-Американците. Кант го гледа уметничкото дело како дел од перцепцијата на субјектот (човекот). Наспроти него, Адорно тврди дека начинот на интерпретирање на уметничкото дело не е резултат на субјективното сфаќање на поединецот. Тој ја потенцира самосвеста на делото и го опишува неговото дистанцирање од општеството. Уметничкото дело е когнитивно, забележливо, и како такво само по себе има свое значење, односно има формална автономија во општеството (Adorno, 2002). Ако уметноста ја гледаме низ оваа

призма, во тој случај уметничките дела создадени од Афро-Американците ја имаат онаа потребна самостојност која им помага да бидат дефинирани не од аспект на субјектот (човекот) туку од самите себе, на тој начин откривајќи која е целта на нивното постоење. А според (и во корелација со) когнитивниот аспект на Адорно, работничките песни на Афро-Американците се создавани со цел да се постигне слобода на духот и физичко ослободување од ропството. Некои ги гледаат како творби кои имаат за цел да создадат некакви пријатни чувства кај човекот, но формалната автономија која ја уживаат овие дела им дава за право самите да се дефинираат како симболи за борбата за слобода и права.

Производ од овие „жетварски песни“, „полски плачови“ и „спиритуали“ во подоцнежните години е блуз музиката. Тоа е музички стил кој се појавува во „Длабокиот Југ“ (Deep South), пред се кај афро-американското рурално население. Со Прокламацијата за еманципација и по Граѓанската војна во САД кај ова население се пројавуваат првите секуларни чувства, кои се пренесуваат и на музиката која ја практикуваат, и на тој начин се појавува блузот како секуларен дел од афро-американските религиозни песни. На почетокот некои го нарекувале „ѓаволска музика“, затоа што не бил во рамките на проповедањето на христијанството. Иако првите снимени материјали се појавуваат на почетокот на XX-от век, практикувањето на блузот најчесто можело да се забележи по текот на делтата на реката Мисисипи некаде околу 1890-тите (Cohn, 1993:33), првобитно на жичани музички инструменти. Бидејќи Југот од САД бил далеку поконзервативен и порасистички настроен од Северот, таму постоела јасна дистинкција во однос на сегрегирањето – и времето и местото на движење и престој на Афро-Американците биле ограничени. Местата на кои тие можеле да се одморат по напорниот работен ден, да пијат алкохол и да се коцкаат најчесто биле тремовите на некоја приватна куќа во руралните делови во близина на плантажите и другите места каде што била потребна ефтина работна сила лесна за експлоатирање. Овие места на социјално групирање биле наречени „дупки за одмор“ (juke joints), а според некои истражувачи своето име го добиле од африканскиот збор „joog“ на племето Gullah, што значи грубо, или безредие (Hazzard-Gordon, 1990:80). Други пак, овие места ги опишуваат како „последниот бастион на црниот човек кој сака да избега од

белците, и од нивните секојдневни притисоци“ (Oliver, 1984:46). Појавата на блузот како резултат на африканските народни песни и традиции, модификувани според општествените околности во Северна Америка, е од неоспорен придонес и значење за културниот развој кај афро-американската популација во САД. Неговото значење се зголемува со фактот дека кај Афро-Американците ова е првото одвојување (но не и отфрлање) на религиозното од музиката. Имено, и во Африка но и по префрлањето во Америка, робовите во својата музика го имале вградено концептот на духовното. И светото и профаното биле „едно“ во музиката (Scott, Shade, 2005:199), со неа се славел и материјалниот и духовниот свет. Темите во традиционалните африкански песни се однесувале на повикување на духовите на претците, на процесите на заздравување на болните и повредените, на славење на сексуалната плодност итн., и секогаш означувале оддавање на почит кон некого, најчесто кон натприродното. Музиката била израз на нивниот идентитет, а искоренувањето (елиминирањето) на религиозното од музиката е нов елемент кој се појавува во периодот на културна еманципација на Афро-Американците. Шешик и Стојковиќ ќе напишат дека „културниот развој е условен од културните традиции, наследените обрасци и општествено-политичките и економските услови“ (Шешик, Стојковиќ, 2003:70). Односно, на културниот развој влијаат како минатото, така и сегашноста. Од овој аспект блузот можеме да го гледаме како последица на појавата на модернизмот во САД. Блазот е првата општо-прифатена музичка форма од страна на Афро-Американците, кој им обезбедува чувство на посебен идентитет, овој пат не преку бојата на кожата, туку преку уметничка форма. Прифаќањето на блузот кој во тој период бил музика од и за црното население, значело прифаќање на културен идентитет различен од оној на Евро-Американците, но за прв пат овде се појавува прашањето за отфрлање на африканските традиции и прифаќање на новите модели на културен живот проповедани токму од белците. Односот на Афро-Американците кон блуз музиката бил позитивен, затоа што станува збор за население кое веќе неколку генерации живее во САД и веќе има прифатено дел од идеите на доминантната култура, вклучувајќи ги секуларизацијата и рационализмот. Во одредени моменти Афро-

Американците се дури и поттикнувачи и креатори на овие процеси во САД, но на ова прашање ќе се задржам во понатамошниот текст од ова дело.

Блузот најчесто се опишува како тажна музика, чии композиции го претставуваат тешкиот живот на црниот човек. Од Југот на САД лесно се префрлил на Северот, а најдобро бил прифатен во Њујорк, како и во Чикаго. Пренесен бил преку движењето на афро-американските мигранти кои бегале од јаремот на јужњачкиот расизам. Имиња од типот на Гертруд „Ма“ Рејни, В. К. Хенди и Беси Смит се појавувале насекаде, а дел од нив започнале со ноќни свирки во клубовите во Харлем за време на „Ренесансата“, отворајќи нови врати за блузот не како фолк музика, туку како урбан музички правец. Во градската заедница тој е прифатен како од Афро-Американците, така и од Евро-Американците, правејќи го првата афро-американска уметничка форма опширно прифатена од белото население. Во клубовите во Харлем доаѓале и белци и Афро-Американци уживајќи во звуците на музиката од која подоцна ќе израсне џезот. За Афро-Американците почитта која ја добивала оваа музика од белото население била знак за гордост. Претходно нивната музика била карикирана од страна на белците во подбивни театарски претстави и мјузикли наречени „минстрел шоу“ (minstrel shows).²³

Удел во создавањето на блузот има и евро-американската музичка култура, Индиректен удел имаат и самите евро-американски политичари, кои ги забрануваат тапаните како средство за уметничко изразување на црниот човек. Тапаните во Африка биле главниот музички инструмент кој ги обединувал племињата, а истата функција ја имале и во САД, понекогаш директно повикувајќи и поттикнувајќи ги робовите на бунтови и востанија против ропството. Со забраната за нивна употреба, Афро-Американците морале да се навикнат да создаваат уметност спрема расположливите средства, а блузот е последица од нивното искористување. Сепак, користењето на африканските тапани повторно се појавува за време на Ренесансата во Харлем, овој пат не како дел од ритуал туку повеќе во комерцијална смисла. Африканскиот танц секогаш бил набљудуван од романтичен аспект од

²³ Тоа биле делумно театарски претстави, а делумно музички точки во режија на белци, во кои тие се облечени во африканска облека и нивните лица се премачкани со црна боја, претставувајќи се како Афро-Американци. За време на овие перформанси наменети за белата публика, африканската музика и начин на однесување биле презентирани како пародии, исмејувајќи го начинот на живот на Афро-Американците како нецивилизиран и наивен.

страна на Европјаните и белите Американци. За нив претставувал буђење на нагонското, дивото, сензуалното и сексуалното, и претставувал шанса за момент да се избегне од снобовскиот живот во големите градови. „Дивиот танц“ (Danse Sauvage) на Џозефин Бејкер е едно од најкарактеристичните изведби на африканскиот танц. Тој е полиритмичен, што значи дека телото не се движи на еден ритам, туку на повеќе. Рамената би можеле да претставуваат една целина која игра на еден ритам, додека градите, нозете, рацете, би можеле да се движат на друг ритам во текот на иста мелодија. Овој танц е директно превземен од африканските племиња, а како најпознати вакви танци се спомнуваат Танцот во кругови (The Ring Dance), Јуба (The Juba), Чика (The Chica), Календа (The Calenda) и др. Некои го определуваат танцот како „човечко однесување кое содржи целесообразни, намерни ритмички и културно патентирани секвенци на невербални телесни движења“ (Barnard, Spencer, 2002:222). Како таков, тој е „различен од останатите моторни активности... и има естетска вредност и симболички потенцијал“ (Barnard, Spencer, 2002:222). Оваа определба го дефинира танцот како дел од одредена група со посебен културен ентитет, кој со себе носи дадена традиција и историја и кој го симболизира единството на групата, т.е. ја обединува околу одредени нејзини вредности. Африканскиот танц, поради таквиот свој карактер на „обединувач на масите“ и како индикатор за културната различност внатре во американското општество е најстрого забранет за практикување. Неговата полиритмичност од физички и поврзаноста со спиритуалното од интелектуален аспект, му ја даваат улогата да биде еден од главните фактори на културна репродукција на поробените Африканци. Концептот „уметност заради уметност“ во африканскиот танц не постои, како што постои во европскиот. Во Африка сè си носи свое значење, па така забраните за практикување на танцот значеле и постепено соголдување на дел од идеологијата на африканската култура.

Ако блузот е фолк музиката на Афро-Американците, тогаш забавната музика е несомнено цезот. Тој се појавува во градските средини, пред се во Њу Орлеанс, и почетната точка од неговото постоење се наоѓала во непривилегираните делови на урбаните средини на Југот - улиците и борделите. Импровизацијата која тој ја носи во музичките дела придонесува за рушењето на митот дека Афро-

Американците се неуки и неиновативни луѓе, и за прв пат започнува да ги отвора вратите за нивен влез во американското општество, од социјален контекст. Овој музички жанр на почетокот од своето постоење не е прифатен дури ни од Афро-Американците кои под влијание на европската традиција повторно сметале дека станува збор за „ѓаволска музика“ која ги разгорува неморалните ниски страсти кај човекот, но токму таквиот стил на музицирање им е потребен на големите ноќни клубови и коцкарници, кои во потрагата по дополнителен профит го внесуваат во своите репертоари.

Без намера свесно да пропуштам да ги дефинирам основните стилски карактеристики на оваа музика, повеќе би се осврнал на нејзиното значење за појавата и ширењето на културниот идентитет кај црната популација во САД. Дјук Елингтон во изјава за списанието „Даун Бит“ (Down Beat Magazine) од 1939 година вели дека „ние првенствено не сме заинтересирани да свириме џез или свинг, туку да создадеме голема придобивка за нашата раса“ (Porter, 2002:1). Неоспорен е фактот дека во процесот на создавање на музиката на афро-американското население голема улога играат желбата и мотивацијата за докажување на идејата за рамноправност помеѓу расите. Сметам дека доминантната култура во САД во тој момент со прифаќањето на џезот како дел од сопствената музичка индустрија не е свесна дека преку превземањето на уметничките форми на изразување на Афро-Американците, истите ги вклучуваат во политичкиот систем, без разлика на нивниот формален статус во американскиот систем. Гершвин, воодушевен од новиот музички стил во своите композиции вметнува елементи од џезот. Неговата композиција „Рапсодија во сино“ од 1924 година е под директно влијание на актуелниот развој на афро-американските музички правци, а операта „Порги и Бес“ создадена десетина години подоцна од истиот композитор е во целосна изведба на афро-американски оперски пејачи. „Порги и Бес“ во операта како институција инфилтрира фолклорни, народни елементи и теми поттикнувајќи го натурализмот во „високата уметност“. Во овој контекст, би се послужил со терминот „органиски интелектуалци“ (organic intellectuals) кој е творба на Грамши. Според него, афро-американските музичари се „органиски интелектуалци“, бидејќи ја опишуваат нивната социјална улога во формирањето на групните идентитети и различните

културни практики (според Porter, 2002:337). Многу Афро-Американци немаат формален статус на интелектуалци, но се дел од самоуката интелигенција која Грамши ја спротивставува на „традиционалните интелектуалци“, кои во основа се припадници на белата раса и кои се наоѓаат на високи позиции во американските институции. Грамши понатаму теоретизира дека „органиските интелектуалци“ се создадени од одредена општествена група и на неа и ја даваат „хомогеноста и свесноста за нејзината функција не само во економската туку и во социјалната и во политичката сфера“ (според Porter, 2002:337). Во оваа смисла, и на цезот се гледа повеќе како на производ на емоциите и на инстинктите отколку како на формална интелектуална активност на Афро-Американците. Цез музичарите не се едуцирани во престижните музички школи, туку на улиците на коишто живеат. Она што во цезот е значајно за нас е фузијата на африканскиот занес со класичната европска тонска матрица и класичните европски музички инструменти во создавањето и интерпретацијата на музиката. Сето тоа пренесено во ноќните клубови во Харлем од типот на театарот Аполо и клубот Котон, претставувајќи ја цез музиката како мост за премин од конзервативното барање на сопствената култура и корени кон модернизмот и неговото практикување во реалноста.

Цезот до одредена мера се појавува и како антитеза на госпелот, кој ја проповеда вербата во Бог како најсилно оружје во борбата против расизмот. Преку културната асимилација Афро-Американците не само што го присвојуваат христијанството, туку и го вкоренуваат длабоко во својот вредносен систем. Христијанството е институцијата преку која се одржува робовскиот поредок во САД, и парадоксален е начинот на кој кон него се приврзани и „белците“ и „црните“. Ова е одличен пример за искористувањето, односно манипулацијата со религиозната идеологија и нејзините симболи. Евро-Американците го искористуваат за да ги убедат Афро-Американците да бидат кротки и понизни, преку институциите кои Алтисер ги нарекува влијание на „државните идеолошки апарати“ (Altiser, 2009:28)²⁴, кои на ненасилен начин интервенираат во

²⁴ Алтисер ги разликува „државните идеолошки апарати“ од „државните репресивни апарати“ како што се полицијата, судовите, затворите по тоа што првите се создадени да го обезбедат почитувањето на општествениот систем на физички ненаметлив начин. Покрај религијата, во

психологијата на личноста подготвувајќи ја на прифаќање на веќе поставените норми и вредности. Алтисер религиските државни идеолошки апарати (системот на разни цркви) ги поставува на врвот од неговата класификација. Афро-Американците од друга страна, го користат христијанството за пронаоѓање на духовен мир преку пророштвото за спас во задгробниот живот. Како што веќе кажавме, Афро-Американците од својата татковина Африка донеле еден начин на религиска пракса која не прави голема разлика помеѓу светото и профаното.

На тој начин „полските плачови“, „спиритуалите“ и шемата на „повик и возвраќање“ практикувани во секојдневниот живот се основа на госпел музиката на Афро-Американците. Госпелот претставува модификација на христијанската музика адаптирана на афро-американските традиции, барем на оние кои се задржале во колективното сеќавање на „црната“ популација во Америка. Ако госпелот го дефинираме како ритуал, а ритуалот како форма на дејствување која служи за „да ја поврзе индивидуата со општеството“ (Durkheim, 1915:226), тогаш социјалната функција на госпелот е да ја придобие и поврзе индивидуата кон одреден политички систем. На госпелот му е дозволено да се развива бидејќи на Евро-Американците им дава сигурност дека Афро-Американците ќе го прифатат христијанството, а на Афро-Американците им овозможува можност гордо да уживаат во „своите корени“ без страв да бидат осудени од јавноста.²⁵ Госпел музиката секогаш била независна, и нејзиното значење никогаш не било девалвирано ниту од афроцентристите ниту од евроцентристите, иако често пати било смислено (зло)употребувано за нивните цели. Госпелот е тесно поврзан со Црквата бидејќи во него се пеат христијански песни, и ретките напади од афроцентристите кон него се засноваат на фактот дека „иако Црквата ги реформирала нејзините верувања и стана водечка институција во XX-от век во борбата за граѓански права, нејзиниот историски акомодационен пристап кон ропството сеуште не е заборавен“ (Dannin, 2002:261-262).

останатите државни идеолошки апарати спаѓаат образованието, семејството, политичкиот систем, синдикатите, медиумите, културата и правниот систем.

²⁵ Глукмен во книгата „Ред и бунт во племенска Африка“ ја опишува бунтовната функција на ритуалот во Африка, од која се плашат „белците“.

Сепак, почетоците на афро-американскиот госпел во САД претставуваат значаен придонес во промоцијата на афро-американската уметност. Тој е алка во синцирот на музички напредок „чија еволуција продолжила во црната заедница, вклучувајќи елементи и на госпел и на поп музика, а подоцна најактивен во овој процес ќе биде Реј Чарлс“ (Сiment, 2007:185), чиј хит „Имам жена“ (I got a woman) од 1954 година се смета за една од првите „соул“ песни.

Во скоро сите трудови од почетокот на XX-от век африканското општество е опишано како примитивно, а примитивните луѓе се опишани како луѓе кои немаат интелектуален капацитет да се трансцендираат во апстрактниот универзум преку уметничките дела. Леви-Брул укажува дека главната карактеристика на луѓето со примитивен менталитет е „мистичноста“, што значи дека примитивните луѓе не прават разлика помеѓу природното и натприродното, која (разлика) е типична за модерната мисла (Lévy-Bruhl, 1922). Џезот ја прави таа разлика правејќи го овој момент еден од клучните во развојот на афро-американската научна мисла. И така, онаа дистинкција што Тенис ја прави помеѓу заедницата и општеството, а Диркем помеѓу општеството на механичка и општеството на органска солидарност, а која во нашето истражување би требало да се однесува на афро-американскиот и евро-американскиот начин на живот - полека започнува да исчезнува, но за жал само во очите на прогресивните Американци.

Осовременувањето на музичкиот, но и воопшто на интелектуалниот начин на функционирање на афро-американската популација е прекинато со падот на берзата и почетокот на Големата Депресија во 1929 година. Но овој период е само поттик за осознавањето на сопствениот културен идентитет и на културниот развој на Афро-Американците во Соединетите Американски Држави во децениите што следат.

И на крајот, би сакал да истакнам едно битно прашање за афро-американската култура. Од почетокот на ропството во САД рационалноста се употребува со цел да се докаже научната супериорност на европското и американското општество во однос на останатите. Се поставува прашањето - сега, кога на почетокот од 21-от век Афро-Американците „влегуваат“ во „рационалната ера“ и стануваат „свесни луѓе“, зошто сеуште има негирање на афро-

американскиот културен идентитет, дури и кога го определуваме како нус-појава на европските културни практики во САД?

Вудсток 1969 или Харлем 1975

„Црниците се луѓето што сакаат. Црниците сакаат да го слушаат Малком но тие не го сакаат Малком. Црниците сакаат сè освен самите себе... Ги сакам црниците зашто и јас сум црнец. И треба да го сакам само она што е дел од мене“

Од песната „Црниците се плашат од револуција“ (Niggers Are Scared of Revolution)
од Last Poets

Според Зимел, потеклото на сета уметност се наоѓа во симетријата. Пред да може човекот да создаде идеја или значење тој мора најпрво да ги формира симетриите, т.е. различните делови од целината мора да балансираат едни со други и да бидат распоредени околу еден центар (според Etzkorn, 1968:71). Во афро-американската култура и уметност тој центар го нема и континуираната потрага по него доведе до формирање на едно ново ткиво кое ги поврза сите припадници на црната раса кои живеат во САД. Како такво, ова ткиво во создавањето на еднородна култура присвојува бројни карактеристики од доминантната „бела“ уметност, на чија територија и се наоѓа.

Периодот на опоравување на американската економија од Големата Депресија не предизвика големи промени во однос на расното прашање во САД. Втората светска војна придонесе во американската армија да се создадат посебни афро-американски одреди кои ќе се борат на страната на Сојузниците, одвоени од Американците од бела раса. На бербериците, во колонијалите, на уличните фонтани сеуште стојат натписи „Само за белци“ (Whites only), ситуација посебно активна на Југот каде расизмот продолжува да живее со целата своја моќ. Ренесансата во Харлем е стивната и уметничкиот развој на Афро-Американците е во фаза на стагнација, пред сè поради нивната немоќ да ги користат средствата за продукција кои им се достапни на останатите членови од општеството. Се чини

дека уметничката борба воопшто ја нема завршено својата задача – културно будење на Афро-Американците и развој на нивната самосвест.

Картер Вудсон, често нарекуван и „татко на црната историја“, во неговата книга „Погрешното образование на Црнецот“ (The Mis-Education of the Negro) од 1933 година, тврди дека Афро-Американците се во ситуација да бидат културно одделени од своите корени поради образованието кое го добиваат од „белиот“ човек. Самата корица на книгата²⁶ имплицира дека дури и во процесот на образованието луѓето од црната раса не добиваат шанса да го развијат критичкото мислење. Авторот е еден од првите интелектуалци кои повикуваат на изучување на афро-американската култура во рамките на образовните институции во САД, идеја која неколку децении подоцна ќе стане реалност без која не е можно да се замисли американскиот образовен систем.

Во ваква ситуација, во периодот од средината на 20-от век созреваат про-милитантните и радикални афро-американски движења кои својата експлозија ќе ја имаат во 60-тите и 70-тите години од истиот век. Иако овие движења потекнуваат од познатото Движење за граѓански права (Civil Rights Movement), со текот на времето се одвојуваат од него и завземаат ригиден став кон евро-американската култура и нејзините институции. Додека Мартин Лутер Кинг проповеда соживот и правда за сите, додека се случува мирниот бојкот на автобусите во Монтгомери²⁷ и додека се изведува Маршот во Вашингтон²⁸, на улиците во Харлем оперира Нацијата на исламот²⁹ а во Калифорнија и низ цела Америка Црните пантери³⁰.

²⁶ Види прилог бр. 3.

²⁷ Бојкотот на автобусите во Монтгомери е мирен протест на Афро-Американците против расната сегрегација во автобускиот превоз, кој започнал со Роса Паркс (тогаш непозната Афро-Американка) која во автобус седнала на местата наменети за белците. Откако била опомената и не станала, била уапсена. Протестот траел од 1 декември 1955 година до 20 декември 1956 година, кога е донесена одлука од Врховниот суд на САД дека законот на сојузната држава Алабама кој дозволува сегрегација во автобускиот превоз е неуставен.

²⁸ Маршот на Вашингтон се случил на 28 август 1963 под закрила на многу организации кои се бореле за граѓански права. Маршот е изведен под водство на Мартин Лутер Кинг, кој пред околу 250-300 000 граѓани го кажува познатиот „I have a dream“ (Имам сон) говор. Со маршот конечно е покажана обединувачката моќ на афро-американското население околу својата кауза.

²⁹ Афро-американска радикална религиозна организација со националистички предзнак која го користи исламот како противтежа на доминантната бела христијанска религија. Формирана е во Детроит во 1930 година од Волис Фард, додека најголемиот замав го зема под водство на Илајџа Мухамад, неговиот ученик Малком Екс (кој подоцна се оддалечува од движењето проповедајќи дека тоа не го проповеда вистинскиот ислам) и Луис Фаракан. Особен успех движењето постигнува кај сиромашното население во гетото и во затворите каде голем број Афро-Американци се

Афро-американската црква која во целиот период од почетокот на ропството е во фокусот на социјалниот живот ја губи својата општествена функција. Зошто е тоа така?

Главната причина за ваквиот развој на радикализмот можеби треба да се побара кај Евро-Американците и нивните движења (би можеле да го издвоиме хипи движењето), кои придонесуваат за попуштање на тврдите бариери во однос на расизмот во САД. Целиот процес на демократизација на системот кои некои го претставуваат и како револуција, во основа е контрадикторен. Младите луѓе кои бараат промени во начинот на функционирање на општеството, бараат прекинување на војната во Виетнам повикувајќи на граѓанска непослушност. Ваквиот развој на настаните е во прилог на афро-американските заложби за функционални промени во политичкиот систем... Американската држава пак, се обидува да го подобри третманот на Афро-Американците, но се соочува со многубројни проблеми бидејќи не е можно со декларативни изјави да се избрише целата историја на ропството. Контрадикторноста се појавува кога истиот американски систем кој преку т.н. „афирмативна акција“³¹ се обидува да го подобри животот на Афро-Американците, истите ги сместува во објекти за јавно сместување, популарно наречени public housing, или The Projects. Подоцна овие термини се заменети со зборот „гето“.

Збогатувањето на идеологијата на една култура не е лесно од повеќе причини, пред сè поради стравот од внесување на нови идеолошки содржини во неа, а со тоа и обезличување на истата. Културниот развој е условен од културните традиции, наследените обрасци и општествено-политичките и економските услови

конвертираат во ислам. Денес Нацијата на исламот (Nation Of Islam) ја има свртено својата идеологија не толку против белиот човек, туку кон традиционалниот ислам, и е под водство на некогаш спротивствените страни: националистички ориентираните Фаракан и Волис Мухамад (Wallace Muhammad) – синот на Илајда Мухамад кој организацијата ја приближи до идеологијата на исламот практикувана на Блискиот Исток.

³⁰ Едно од најпознатите афро-американски движења е формирано во 1966 година во Оукленд, Калифорнија од страна на Хјуи Њутон и Боби Сил. Во основа националистичко/расистичко движење, но со извонредни интелектуалци и говорници во него предводени од Њутон. Распространети низ цела држава, наоружани со огнено оружје и со марксистичка идеологија, за брзо време од страна на единицата за контраразузнавање на ФБИ наречена COINTELPRO се етикетирали како најголема закана за безбедноста на САД.

³¹ Политичка и социјална акција создадена со цел да послужи за подобрување на положбата на Афро-Американците преку создавање на реални еднакви можности за малцинските групи. Потекнува од американската администрација на Џон Кенеди и веднаш по него на Линдон Џонсон.

(Шешиќ, Стојковиќ, 2003:70). Тоа значи дека овој развој не зависи само од сопствената културна група, туку и од многубројни надворешни фактори. Во ситуација кога афро-американската популација и покрај придобивките од одредени политички права се соочува со несовладливи пречки во нејзината интеграција во системот, таа создава свои вредности кои подоцна ќе бидат увертира за развој на прорасистички ставови меѓу Афро-Американците. Се разбира дека тоа не е цел на доминантното општество, но превирањата во него и односот расизам-граѓански права кај Евро-Американците е причината за културното будење на афро-американската популација, кое потпомогнато од брзиот развој на средствата за масовна комуникација може полесно да се обедини и да се координира.

Теоријата на модернизмот при својот залез отвори теми кои потајно долго време тлееја под површината, како што се истражувањето на образованието и интелектуалците, популарната култура, политиката на масите и постколонијалниот национализам (Geertz, 1963), теми кои ќе бидат елаборирани подоле во текстот. Имено, 1969 година е година во која се судруваат две политички, но и културно-уметнички идеологии – онаа на богатите бели аристократски фамилии приврзани со конзервативните републиканци – кои во теоријата за културна репродукција на Бурдије се постојани наследници на државната моќ, и онаа на работничката класа, составена од Афро-Американци, Латино-Американци (Latino Americans/Hispanic)³², сиромашни „белци“ и имигранти од целиот свет. Додека првите се потпираат на капитализмот и на традиционалната уметност, вторите го модифицираат социјализмот и сфаќањето на пролетеријатот спрема состојбите кои владеат на американско тло, повикувајќи се на теоријата за природен „примитивен комунизам“ кој постоел и сеуште постои во африканските земји. Афро-американскиот модернизам е тежок за дефинирање, пред сè поради постојаното влијание на романтизмот во него и интерпретирањето на Африка како на прекрасна и природна татковина. Но уметниците, во фазата од преминот на модернизмот во

³² Терминот „Латино-Американци“ се користи исто како и претходните термини со кои се означува етничката и расната припадност на населението кое живее на просторот на САД. Во македонскиот јазик е превземен од англискиот и како таков ќе биде употребуван во продолжение на текстот, иако во означувањето на оваа популација често се користи и терминот Хиспано население (Hispanic).

постмодернизам која штотуку започнува, ја прифаќаат поткултурата³³ како носител на напредното авангардно движење, доволно реална и остра да го разбуди граѓанинот од егзистенцијалниот песимизам. Оваа насока во уметноста не е тренд, туку повеќе е потреба на уметниците да го разбијат задушвањето на уметноста од страна на конзервативците. Во овој процес, префрлањето на централната активност на уметноста од уметничките галерии на улиците во големите градови е природен начин на овие уметници да го искажат својот дух, својот став и своето сфаќање на реалноста.

Овој процес се покажува како посакувана цел на Афро-Американците. Во неможност да се борат со белите аристократи за влез во културно-уметничките институции, тие го превземаат начинот на функционирање на авангардните уметници кои ја пласираат својата уметност во култни отуѓени центри. Инвазијата од овој нов начин на функционирање на американската уметност која се појавува понекогаш како пасивно, но често и како сосема вулгарно отфрлање на традиционалните вредности на американскиот систем, предизвикува огромен интерес во афро-американските научно-уметнички кругови. Хипи движењето кое би требало да претставува пасивен отпор кон политиката, во својата суштина е контракултурно движење кое дополнително помага во брзиот развој на овој процес. Кај Афро-Американците се случуваат големи политичко-идеолошки превирања. Се појавуваат радикални движења чија цел е отфрлање на сите вредности кои се почитувани од страна на Евро-Американците. Партијата на Црните Пантери, формирана во 1966 година од Хјуи Њутон и Боби Сил во Оукленд, Калифорнија, е организација која во својата програма го има вклучено социјалистичкиот лумпенпролетеријат и во афро-американските заедници организира посебни енклави кои се посветуваат на проучување на социјалистичката идеологија, мобилизирани со оружје, кои во марксистички стил повикуваат на рамномерна распределба на богатството, овојпат меѓу расите³⁴. Нацијата на Исламот пак, се спротивставува на белата религија – христијанството. Според нив се работи за расистичка религија чија цел е истакнување на тезата дека Западната цивилизација

³³ Овде не мислам на одредена, конкретна поткултура туку на поткултурата воопшто, како појава.

³⁴ <http://www.marxists.org/history/usa/workers/black-panthers/>

е етички највредна. Проповедаат Афро-Американците да се конвертираат во ислам³⁵ - која е нивната древна религија која ќе им помогне да го вратат своето достоинство и својот идентитет.

Културниот развој најчесто се остварува преку процесот на еволуција, а не револуција. Иако, и револуцијата понекогаш може да го поттикне културниот развој преку рушењето на старите нефункционални културни вредности и поставување на нови. Под влијание на многубројните организации кои се појавуваат во овој период, обединети под терминот „Црна Моќ“ (Black Power), кај Афро-Американците се зголемува чувството за припадност кон посебна културна група. Ова чувство за припадност, кое и дотогаш постоело но само како теориска категорија на апстрактна презентација на нешто што не е евро-американско, е основа за развојот на културниот идентитет на Афро-Американците. Стојковиќ културниот идентитет го дефинира како „самосвест на припадниците на една група која историски настанува и се развива во зависност од критериумите кои таа група ги воспоставува во односите со други општествени групи“ (Stojković, 1993:26). Оваа самосвест станува гордост која ги обединува Афро-Американците околу исти вредности карактеристични само за нив, а голема заслуга за тоа имаат токму милитантните афро-американски движења. Она што Вудсток во 1969 година го направи за една цела генерација на слободоумни Американци од сите раси предизвика неговите ефекти неколку години подоцна да се почувствуваат и кај „црната“ популација во САД. Поглавјето е титлувано со „Харлем“ затоа што овој дел од градот е синоним за уметничките вредности на црниот човек.

Уметничкото модернистичко/реалистичко движење наречено „Црното е убаво“ (Black is beautiful) родено во овој период ги глорификува физичките карактеристики и културните придобивки на Афро-Американците. Афро фризура, „суканиците“ и плетената коса, широкиот нос, дебелите усни, бојата на кожата, удирањето на африкански тапани и свирењето на банџо според движењето

³⁵ Важно е да се напомене дека исламот е прифатен од страна на Афро-Американците само како противтежа на христијанството, и не ги артикулира исламските вредности. За тоа тврдат традиционалните муслимански верници, повеќето Арапи. Според нив „Нацијата на Исламот“ и останатите влијателни афро-американски верски исламски организации како „Петте проценти“ (Five-Percent Nation или The Nation of Gods and Earths) воопшто не го почитуваат традиционалниот ислам, туку само го имаат приспособено на нивните општествени потреби.

се гордост, не срам. Како дел од пропагандата се појавува и уметноста на готвењето, популарно наречено „духовна храна“ (soul food). Се работи за традиционална африканска кујна која не само што содржи прехранбени производи од Африка, туку кај која и самиот начин на готвење и исхрана е во африкански амбиент. Промената на имињата исто така станува честа појава. Многу млади Афро-Американци, сметајќи дека имињата кои ги носат им се наметнати на нивните предци, свесно ги менуваат во традиционални африкански или пак муслимански имиња. Таков е случајот со Стокли Кармајкл, некогашниот миротворец и претседател на влијателниот Студентски ненасилен координирачки комитет (Student Nonviolent Coordinating Committee), кој станува Кваме Туре, Малком Литл станува Малком Екс³⁶ а подоцна и Ел-Хаџ Малик Ел-Шабаз (El-Hajj Malik El-Shabazz) итн. Афро-Американците меѓу себе започнуваат да се обраќаат со „брате“ и „сестро“ (brother/sister), поради можноста навистина да се крвно поврзани, иако не се знаат. Оваа претпоставка потекнува од фактот дека за време на ропството многу робови – браќа, сестри, мајки, татковци и деца, биле разделени и продавани на други земјопоседници без притоа да се запази и зачува роднинската врска меѓу нив. Оттука незнајноста на своите предци предизвикува виртуелна можност секој Афро-Американец во својот „црн“ соговорник да гледа потенцијален побратим. На крајот, типичен пример за надоаѓачкиот афро-американски национализам е бокс мечот помеѓу Мохамед Али (тогаш заколнат непријател на „белците“) и Џорџ Формен, одржан во Киншаса - срцето на Африка.

Афро-американските уметници меѓусебно се повикуваат да ја етаблираат „црната естетика“ за да имаат иднина во САД, а „црниот уметник мора да создаде нови форми и нови вредности, да пее нови песни (или да ги прочисти старите)..., и мора да создаде нова историја, нови симболи, митови и легенди“ (Bean, 1999:56). Сето ова „одвојување“ на „црната“ од „белата“ култура е направено со цел да се истакнат заедничките црти на афро-американската култура и истите да се потенцираат во процесот на создавање на (или враќање кон) сопствената култура. Но дали е тоа доволно за развој на процесот на културна еманципација? Во науката

³⁶ Презимето Екс често било користено поради незнаењето на вистинското презиме на личноста, чиј предок морал да го смени и да користи име и презиме од англосаксонски идиом.

често се потенцира мислењето дека најважниот хомогенизирачки фактор за многу култури е националната држава, производ на Западот. Во недостатокот на можности Афро-Американците да имаат своја држава, за зацврстувањето на нивниот идентитет придонесе процесот на глобализација. Фридман елаборира дека во последно време се појавува глобална криза во културниот идентитет, која „се состои во слабеење на поранешните национални идентитети и појавата на нови идентитети – особено крај на еден вид на членство познато како „граѓанство“, во апстрактно значење на членство во општество кое има дефинирана територија и државна администрација, и негова замена со идентитет базиран на „примордијални лојалности“, етницитет, „раса“, локална заедница, јазик и други конкретни културни форми“ (според Младеновски, 2000:506-507). Покрај расата како важен елемент за формирање на идентитетот, во конкретниот случај под „други конкретни културни форми“ би го сместил и феминизмот и неговата функција во современото општество. Афро-американската жена отсекогаш била симбол на цврстината на афро-американската фамилија и во нејзиното претставување во уметничките дела секогаш бил присутен романтизмот. Во литературните дела, сликарството, театарот итн. таа отсекогаш била убавата слика за која вреди секој да се бори. Но овој романтизам не ја гледал жената како борец рамо до рамо со мажот, туку повеќе како статусен симбол. Во филмските дела таа е редовно прикажувана во стереотипните форми – како замена за мајката, дебела постара куќна помошничка од типот на таа од цртаниот филм Том и Џери, која е асексуална и лојална на белата фамилија (Mammy стереотип); како жена со ненаситен сексуален нагон (Jezebel стереотип); како трагична фигура од мешана раса (Mulatta стереотип) (Boyd, 2008:68-81), и слични персонификации.

Алис Вокер, Тони Морисон и Анџела Дејвис се само дел од многубројните Афро-Американки (African-Americans) - творци на значајни литературни дела преку кои пркосат на расизмот на припадниците на белата, но и на шовинизмот на припадниците на црната раса. Соња Санчез ја формира поетската група Бродсајд Квартет (Broadside Quartet), а се појавува и групата на афро-американски писатели наречена Организација на писатели од Харлем (Harlem Writers Guild) во која членува и Маја Ангелоу. Се обработуваат табу теми дотогаш недопрени од Афро-

Американец, како инцестот и хомосексуалноста кај жените (во „Розовата боја“ од Вокер од 1982 година, „The Color Purple“), а социјалистички ориентираната Дејвис ќе каже дека третиот, главен бран на женското движење започнува токму тогаш – на почетокот од 1980-тите (Davis, 1990).

Афро-американскиот феминизам е до толку значаен што многубројни истражувања укажуваат дека жената игра значајна, ако не и главна улога во одржувањето на „црната“ фамилија. Овде би го истакнал извештајот на Мојнихан, наречен Moynihan Report³⁷, кој како главна причина за невклопувањето на „црната“ раса во американскиот систем го наведува афро-американското семејство. Според извештајот, афро-американското општество егзистира како поткултура на доминантното американско, пред сè затоа што за него е карактеристичен матријархатот во семејните односи. Мажот во ова семејство поради расната дискриминација е потценет, со скршен дух, често пати служи робија и не е способен да го чува семејството кое е оставено на жената. Жената пак, особено онаа со црна боја на кожата, е непризнаена и на тој начин се создава дисбаланс кога таа ќе се обиде своето семејство да го внесе како рамноправен ентитет во надворешниот свет. Како такво, смета Мојнихан, афро-американското семејство не може да се пробие во патријархалното општество полно со предрасуди кон жената, но и кон идеолошките различности.

Во периодот по Втората светска војна развојот на Телевизијата и Радиото зема огромен замав. Повеќе истражувачи овие масмедиуми ги определуваат како пропаганден материјал на државата, обвиткан со убава површина. Котак ќе истакне дека за да бидат прифатени и ефективни, ТВ програмите мораат да бидат разбирливи и културно блиски на масовната популација (Kottak, 1990). Во контекст на уметноста, конзумацијата на масмедиумите предизвикува консолидација на јавната сфера околу она што е популарно и она што се рекламира во нив, и овие медиуми предизвикуваат трансформација на уметничките дела од традиционални медиуми како сликарство и вајарство во „информативни“ медиуми како текст,

³⁷ Се работи за извештај од 1965 година спонзоран од американската влада, предводен од младиот социолог Даниел Мојнихан, кој имал за цел да одговори на прашањето зошто и покрај добивањето на одредени политички и граѓански права, Афро-Американците сеуште не можат да ги надминат девијантните социјални процеси кои во тоа време постојат во афро-американската средина.

фотографија и видео (Joselit, 2003:7-8). Се појавува поп-артот како една од преферираните културно-уметнички движечки сили во САД, уметнички стил кој ги спои „високата“ и „народната“ уметност во едно. „Народната“ уметност, која Хаузер ја определува како „релативно едноставна, беспомошна и конзервативна“ (Hauser, 1986:101) и „во која нема разлика помеѓу производителот и потрошувачот“, (Hauser, 1986:101) е термин кој постојано е употребуван во дефинирањето на афро-американската уметност. Овој спој на високата и народната уметност во САД придонесе за афирмација на популарната уметност, а со оглед на фактот дека на афро-американските уметници и на нивните дела им е забранет влезот во високите уметнички кругови, популарната уметност која е достапна за широките маси е одлична шанса за промоција на нивниот потенцијал.³⁸

Афро-американската уметност отсекогаш била тесно поврзана со непризнатиот и недооформениот културен идентитет на Афро-Американците. Во контекст на мислењето на Хозелит, промената на функцијата на уметничките дела од апстрактни во конкретни (информативни) медиуми, за Афро-Американците е шанса за искажување на својот личен идентитет, бидејќи поп артот донекаде е и андерграунд движење, отфрлен од високите „бели“ уметнички кругови, а почитуван од обичниот човек. Како што американскиот модернизам губи од својот потенцијал, така се обидува да го надополни преку употребата на нови уметнички форми, од кои голем број доаѓаат од „црната“ култура. Импровизираната уметност и создавањето на колажи од собраното стакло, пластика и гранчиња по улиците, и уличните перформанси предизвикуваат промена во начинот на сфаќање на уметноста во САД. Главниот лик во поп-арт уметноста – Енди Ворхол, има своја противтежа во неоекспресионистот Жан-Мишел Баскијат. Во своите најпознати дела сликарот, поранешен графити уметник, го потенцира современиот живот на Афро-Американците, како и историските придобивки на човештвото од африканската култура. Шансата да ги презентира овие дела се резултат на поп-артот, кој овозможи уметноста да биде достапна за широките маси - во поголемиот дел уметнички неедуцирани но сепак способни за критичко размислување.

³⁸ Хаузер во истото дело ја определува популарната уметност како рафинирана, технички високо развиена, дури и вулгарна, и се менува од денес до утре, ретко кон подобро.

„Иронијата на црниот полицаец“ (Irony of Negro Policeman)³⁹ и повеќето дела означени како „Нетитлувано“ (Untitled)⁴⁰, со приставка „Череп“ (Skull) или „Историја на црниот човек“ (History of the Black People) се директно поврзани со неговите настојувања да ги прикаже Афро-Американците како популација со фрагментирана историја, кој веќе неколку векови безуспешно ја бара својата култура.

Овие дела се непроценливо уметничко богатство за Афро-Американците, особено ако се земе предвид фактот дека тие се третираат како уметничка вредност во „белата“ Америка. Со попуштањето на бариерите на расизмот афро-американската уметност стана моќна политичка сила. Кане го цитира Гилрој, и тврди дека мотивот за навраќање и постојано истакнување на африканската историја е тесно поврзан со развојот на националниот идентитет на Афро-Американците (Kanneh, 1998:62). Ова е период на конечно напуштање на идеите на романтизмот и на неговото влијание врз афро-американската уметност. Неговото место го заземаат модернизмот и реализмот, кој го поставуваат културното прашање на сосема поинаков начин. Имено, Берни ќе забележи дека „порано уметниците го славеа гордото наследство на митска Африка и се губеа во ритмите на блузот и џезот“ (Bernier, 2008:124), а современите афро-американски уметници од друга страна „ни понудија ударни дела изложувајќи ги претходно цензурираните животи на урбаната сиромаштија, антихероите и непривилегираните“ (Bernier, 2008:124). Пример за ова се делата на Катлет, особено портретот во линолеум „Малком Екс зборува за нас“ (Malcolm X speaks for us) од 1969 година⁴¹, која во центарот на вниманието ги става урбаните отфрлени херои – тема која подоцна ќе биде и до денес ќе остане во центарот на уметничките истражувања и инспирации. Катлет преку портретот го промовира и феминистичкиот антирасизам, поставувајќи околу Малком Екс само женски ликови укажувајќи на значењето на црната жена во борбата за права. Претходно „Секој атом сјае: Електрони во блескави вибрации“ (Every atom glows: Electrons in

³⁹ Види прилог бр. 4.

⁴⁰ Види прилог бр. 5.

⁴¹ Види прилог бр. 6.

Luminous Vibration) на Норман Луис од 1951 година⁴², кој преку апстрактното играње со белата и црната боја се обидува да ги отслика односите помеѓу припадниците на белата и црната раса, сакајќи да посочи дека и покрај тоа што се различни сепак сите бои подеднакво светат.

Влезот на афро-американското гето во уметноста во САД е еден од главните фактори кои ќе одлучат во кој правец ќе продолжи да се развива современата уметност во новиот XXI-ви век. Создавањето на уметност од „неуметнички“, алтернативни теми, уличните перформанси, инсталациите и останатите неконвенционални уметнички изразувања кои денес заземаат се поголеми размери ги пронаоѓам во непостоењето на конкретна шанса за многумина млади афро-американски уметници да се промовираат на поинаков начин. Лирој Џонс (подоцна познат како Амири Барака) го создава Театарот за црни уметности (Black Arts Repertory Theatre), кој го опишува како „радикална алтернатива на стерилноста на американскиот театар“ (Bean, 1999:60). Тој вели дека „нашиот театар ќе ви прикаже жртви преку кои нашите браќа во публиката ќе можат да разберат дека тие се браќа на жртвите... и она што ќе го прикажеме ќе предизвика крвта да зоврие во вашите вени... и ќе ве остави напнати и притиснати, дури и подготвени да умрете за она што ќе го видите. Ќе врескаме и ќе плачеме, ќе трчаме во агонија по улиците...“ (Bean, 1999:60). Џејмс и Бернал во своите литературни дела презентираат научни факти со кои се обидуваат да ја дефинираат светската цивилизација како дело на африканската култура. Според Џејмс, античките Грци го украде знаењето на африканските мислители и го претставуваат како свое (James, 1954). Бернал пак, ја поставува тезата дека грчката цивилизација своите корени ги има во античкиот Египет, кој го претставува како држава со „црно“ население (Bernal, 2006). Истовремено, повеќе афро-американски универзитетски истражувачи го делат истото мислење со Бернал и ја застапуваат тезата дека Египет како зачетник на светската култура бил држава чии жители биле припадниците на црната раса. Ова го поткрепуваат со фактот дека старото име на Египет било Кемет (Kemet) чиј превод е „црна земја“. Иако во светската наука преовладува ставот дека Кемет всушност означува „црна почва“ карактеристична за тој дел од Африка,

⁴² Види прилог бр. 7.

поголемиот дел од афро-американските истражувачи сметаат дека Кемет значи земја населена со црно население, и дека иако историјата е напишана од победниците - во овој случај Европјаните, таа сепак е напишана за да се смени. Отворањето на Катедра за Афро-Американски студии во 1968 година на универзитетот Сан Франциско⁴³ е поттик за многу млади Афро-Американци да се насочат кон проучувањето на своите културни корени, притоа посветувајќи огромно внимание на уметноста во нив. Афро-американската уметност со постепено напуштање на модернизмот и со инкорпорирањето на постмодернизмот во својата основа станува разнолика. Во овој контекст би го истакнал ставот на Вебер, кој тврди дека „политиката на спасение“ која ја нуди религијата, со процесот на рационализација на животот станува „функција на уметноста“, и уметноста станува космос на сè повеќе независни вредности кои егзистираат спрема нивни правила, а пресвртот од морална кон естетска проценка на животот е карактеристика на интелектуалната ера (според Gerth, Mills, 1946:341).

Филмската уметност, сепак, заостанува во презентирањето на животот на „црниот“ човек. Прославениот Сидни Поатје повеќето го етикетираат како белец со црна кожа, а Гордон Паркс го режира филмот Шафт,⁴⁴ кој иако зборува за грубиот, но чесен полицаец Шафт, сепак е ставен во онаа стереотипна категорија на т.н. „blaxploitation“ филмови – за насилен Афро-Американец кој се потпира најмногу на своите биолошки нагони. Паркс е познат и по своите уметнички фотографии од типот на „Американска готика, Вашингтон“ (American Gothic, Washington, D.C.)⁴⁵ во кој грубо го опишува животот во американските гета, а неговата работа се заснова на начин што подолго време престојува во средината која го инспирира со цел да ја долови вистинската слика која ќе ја претстави во своето дело. Од друга страна, филмот „Опасната песна на Свит Свитбек“ (Sweet Sweetback’s BaadAssss Song) од 1971 година е независен филм во кој режисерот Мелвин Ван Пиблс ни доловува една урбана личност која не се покорува на законите поставени во

⁴³ acri.org/newsletter/june19993.htm.

⁴⁴ Кај нас попознат е неговиот римејк од 2000-та година режиран од Џон Синглтон, со Семјуел Л. Џексон во главната улога.

⁴⁵ Види прилог бр. 8.

американскиот систем. Филмот е лесен за поистоветување, бидејќи се работи за Афро-Американец од длабоките гета во САД. Начинот на монтажа, дистрибуција и презентација на содржината на делото е уникатен, и претставува основа и предвесник на она што денес го дефинираме како „независен“ урбан филм, и доказ за успешноста на алтернативниот начин на презентирање на филмската уметност, кој две децении подоцна ќе стане тренд.

Гето, мултикултурализам

„Ако Црнецот од гетото мора вечно да биде хранет од раката која го турка во гетото, тогаш тој никогаш нема да стане доволно силен за да излезе од гетото“
(Woodson, 2006:110)

Гетото не е само изворот од кој уметниците од овој период ја црпат својата инспирација. Тоа е институција, посебен свет во кој непривилегираните создаваат своја култура. Појавата на хип хоп културата и пркосот кој таа го насочува кон доминантното општество преку своите четири елементи – рап музиката, ди-џеј забавите, брејкденсот и графитите, е многу значаен фактор на влијание меѓу младите Афро-Американци, кои наоѓаат начин можеби за прв пат преку уметност да ја раскажат својата приказна и својата историја. Одговорот од политичките моќници е очигледен – следните дваесет и пет години оваа култура ќе биде негирана со образложение дека „пропагира насилство“. Претходно веќе зборувавме за масовните медиуми. Не промовирајќи ниту една од главните политички идеологии на XX-от век, би истакнал дека афро-американската култура во текот на целиот XX век е под влијание на социјализмот, и во овој случај би се согласил со тврдењето на Адорно и Хоркхајмер дека капиталистичката организација на производството и потрошувачката е закана за уништување на автономијата на уметноста и истата ја прави комодификувана и надгледувана масовна култура (Tanner, 2003:148). Рап музиката, жанр кој се состои не од пеење туку од рецитирање на текстот, притоа оставајќи по еден збор на секој такт од 4/4 ритам,

повторно внесе иновација во музичкиот свет оставајќи простор да биде дискредитирана само од непознавачите на музичката теорија.

Меѓутоа, дозволувањето на гетото да живее од себе и само за себе, е еден од факторите кои предизвикуваат развој на афро-американската мисла. Свесно или несвесно, барањата на „црната“ популација во САД да имаат своја држава како да се услышени преку нивното групирање во сиромашни урбани зони. Таму, партикуларистичкиот мултикултурализам карактеристичен за Евро-Американците кои сакаат да останат забележани како културни плуралисти, станува заштитен знак за Афро-Американците. Во длабоките руинирани згради, каде што владее законот на улицата, вршењето на просветната задача се врши преку наложување на афро-американските деца да читаат литература исклучиво од афро-американски автори, идеја која Вудсон ја пропагирал неколку децении претходно⁴⁶.

Чавез ќе каже дека белите Американци го манифестираат својот етнички и расен идентитет најчесто на несвесен начин преку нивното однесување, вредности, верувања и претпоставки. За нив етничкиот обично е невидлив и несвесен затоа што општествените норми се конструирани околу нивните расни, етнички и културни рамки, вредности и приоритети и притоа се прикажуваат како „стандардна американска култура“, а кога наметнувањето на Евро-Американците престанува, престанува и ширењето на афроцентризмот, и афро-американската култура се насочува кон мултикултурализмот (Chavez, Guido-DiBrito, 1999).

Неоколонијализам, религија

Во периодот по Втората светска војна, паралелно со движењата за политички и граѓански права на Афро-Американците во САД, бранувања се случуваат и на африканскиот континент. Новите процеси на ослободување на африканските земји од своите колонијалистички владетели целосно ја прекројуваат геополитичката мапа во Африка. Прогласувањето на независност на безмалку сите африкански држави во периодот од 1950-тите до 1970-тите години можеби

⁴⁶ <http://www.naacp.org/pages/naacp-history-Carter-G.-Woodson>

првенствено внесе гордост кај Афро-Американците, но на мала врата во САД предизвика влез на многубројна маса на Африканци, поголемиот дел од нив на дошколување а дел како наемни работници за надополнување на редовниот недостаток на работна сила во државата. Добар дел од нив во иднина ќе остане да живее во САД, предизвикувајќи еден парадокс: од една страна – надополнување на изгубената алка во оформувањето на културниот идентитет на Афро-Американците, и од друга страна – губење на оној идентитет кој дотогаш беше граден од многу генерации на „црно“ население. Станува збор за Африканци кои во САД ја внесуваат културата од земјата од која доаѓаат, а која во одредена мера им пркоси на веќе воспоставените облици на поведение на Афро-Американците, создадени под влијание на (или најблаго кажано од взаемниот контакт со) Евро-Американците. И додека новодојдените слободно ја практикуваат својата култура, староседелците – потомци на робовите тоа не можат да го прават затоа што нивната култура е зависна од културните постулати на евро-американската култура, типичен пример за културните разлики можеме да видиме во религиозната припадност на двете групи. Гирц ја дефинира религијата како „систем од симболи кои дејствуваат за да воспостават моќни, убедувачки и долготрајни расположенија и мотивации кај човекот преку формулирање на концепции на генерален ред на постоење и давање на овие концепции таква аура на фактичност што на расположенијата и мотивациите им даваат уникатна реалистичност“ (Geertz, 1973:90). Кога би ја земале предвид религиозните Оду Ифа верувања на новодојдените Африканци, во САД позната како Сантерија (Santeria) а на Хаити позната како „вуду“ (Voudun), ќе забележиме дека во нејзиното учење се слави мудроста а незнаењето е една од главните закани за светот. Во оваа религија Олодумаре (Бог) за време на создавањето на светот ги пратил божествените суштества наречени „оришас“⁴⁷ да ја завршат креацијата и да го направат светот добар. И иако светот во својата основа е добар, сепак мора да се обновува – преку знаење и мудрост.

⁴⁷ Влијанието на оваа традиционална африканска религија во САД е речиси незабележително, за разлика од останатите делови од Средна и Јужна Америка. Во Куба најпознатата хип хоп група која е носител на борбата за социјални права се вика Orishas.

Од друга страна Афро-Американците сеуште се потпираат на доминантното христијанство, но и на надоаѓачкиот ислам – нетрадиционални и во подолг период наметнувани религиозни системи во Африка. Според повеќето толкувања, христијанството тврди дека „незнаењето е благослов“. Про-исламските религиозни секти како Нацијата на Исламот и нејзиното одметнато чедо 5-Процентната Нација⁴⁸, пак, не се независни туку се воспоставени како противтежа на „еврохристијанството“. Конвертирањата од христијанство во ислам најчесто се случуваат во затворите, кои за жал и парадоксално, се најлибералното место за живот на Афро-Американците, а ако се земе предвид тврдењето на Џонс дека „еден од тројца црни мажи е во затвор или е осуден со условна казна“ (Jones, 2005:4) тогаш добиваме сериозна бројка на лица кои се свртени против евро-американските вредности. Од овој аспект, тезата која Фуко ја поставува во „Надзор и казна“ а која се заснова на идејата дека затворите се создадени за да се елиминираат политичките неистомисленици е делумно потврдена – од една страна овие лица се отргнати од јавниот општествен живот, но процесот на ресоцијализација не ги дава посакуваните резултати и не ги враќа во општеството како конформисти (Foucault, 1995).

Сметајќи дека ова не е начинот на возобновување на африканската култура, а под влијание на напливот на Африканци во САД и на нивниот директен контакт со Афро-Американците, дел од афроцентристите од САД за прв пат на американскиот континент започнуваат да ги употребуваат оригиналните традиции на племињата Јоруба, Хауса, Мандинка, Акан, Фулани и други, кои се избришани од колективната меморија на Афро-Американците. Маулана Каренга, универзитетски професор и изучувач на африканската традиција, фолклор и обичаи, во 1966 година го воспоставил празникот Кванза (Kwanzaa) како прв глобален пан-африкански празник. Празникот е поделен на Седум Принципи кои се викаат Нгузо Саба (Nguzo Saba), напишани на јазикот свахили, кој е предложен да

⁴⁸ Се работи за потомок и спротивставена верзија на Нацијата на Исламот, која исто како и својот претходник се раѓа во гетата на големите градови во САД. Основач е Clarence 13X. Оригиналното име и е Нација на Богови и Земјанки, а популарно е наречена 5-Процентна Нација поради нејзиното верување дека само пет проценти од популацијата во светот се доволно способни, умни и одредени да го водат светот и да ги учат останатите.

биде официјален пан-африкански јазик.⁴⁹ За време на празникот се носат традиционални африкански облеку од типот на дашики⁵⁰, кафтан и куфи, а централната порака е потенцирањето на африканскиот модел на производство, жетва и споделување на доброто со светот. Овој празник е сличен со се почестите семејни собири кои се организираат меѓу афро-американската популација, организирани во форма на пикник на отворено место на кое се собираат роднини од целата држава. Практикувањето на вакви големи семејни собири потекнува од Африка, каде сеуште е почитувана семејната поврзаност, за разлика од САД каде нуклеарното семејство е во преден план.

Целиот овој процес на културно самоспознавање на Афро-Американците не поминува незабележан кај изучувачите на културата и уметноста. Во 1960-тите и 1970-тите година на културата почнува да и се дава поинакво значење. Културата и мултикултурализмот се клучните зборови во она што филозофот Чарлс Тејлор го нарекува „политика на признавање“, а други истражувачи „политика на идентитетот“ – политика базирана и поткрепена со аргументи за признавање на поедини категории, меѓу кои спаѓаат и Афро-Американците (според Barnard, Spencer, 2002:214).

⁴⁹ Kiswahili е јазик практикуван од повеќе африкански племиња, распространет во Африка преку трговската размена помеѓу повеќе племиња. Барањето за официјална презентација на овој јазик како глобален за сите Африканци се заснова на фактот што е сличен на структурата на повеќе африкански јазици, но не е општо прифатено.

⁵⁰ Види прилог бр. 9.

Новата постмодерна ера во САД

„Идеологиите на крајот на XX-от век не стојат баш најдобро... Во идејата за револуција веќе не се верува“ (Lakroa, 1996:5)

САД е првата држава во која постмодернизмот се појави не само како уметнички правец, туку и како начин на живот. Длабоко сум убеден дека сеуште тоа е единствената држава во која постмодернизмот со сета сила навлезе во секојдневниот живот на обичниот граѓанин.

А што е всушност постмодернизмот, кога повеќето теоретичари тврдат дека поимот е тежок за дефинирање и соголумање на неговите корени и неговата суштина?

Општествените промени се случуваат без ние да ги забележиме. Питер Дракер ова ново надоаѓачко општество го нарекува Општество на Знаењето (Drucker, 1993), некои други истражувачи го нарекуваат поинаку. Општеството се усовршува, но не според идеите на Фукујама. Тоа не е завршено, тоа е далеку од тоа. Неговиот развој започнува да се движи по сосема нова линија. Многумина истражувачи пред 40-тина години сметале дека денес ќе постојат летачки чинии како превозни средства на луѓето и слични научно-фантастични изуми, меѓутоа тоа не се случува. Се случува нов глобален светски поредок и заеднички политички процеси, а културата ќе се менува како што тие процеси се менуваат. Таа зависи од нив. Менувањето на начинот на живот резултира со краткотрајно обезличување на културата, тоа е поради потребата да се заборават старите и да се постават новите образци на културно однесување. Живееме токму во еден таков меѓупериод во кој повеќето конфликти во светски рамки се случуваат токму поради притисокот на новото општество врз старото, кое што е во фаза на изумирање но сеуште го нема кажано последниот збор.

Во модернизмот сè треба да биде функционално, да се вклопува во средината и да биде дефинирано совршено. Постмодернизмот пак, се спротивставува на овој тренд со шареноликост наспроти минимализам и со вариетети наместо едноставно постигнување на рационалната цел (Anderson, 1998).

Постмодернизмот не бара трајна, конечна вистина, но го бара она што во моментот е најприфатливо како решение за политичкиот и културниот корсокак кој се појави во модернизмот. Тој можеби повеќе се задржува на некои елементи од културата и уметноста, но неговото споредување со теоријата на капитализмот, на пример, е несоодветно. Постмодернизмот ги нема тие predispositions да навлезе подлабоко во суштината на идеологијата на најновото политичко општество.

Постколонијалистичките движења и анти-владините протести во револуционерните 1960-ти во САД се сметаат за почеток на постмодернистичкиот пристап во сфаќањето на културата и општеството. А сепак, обременувањето на уметноста со притисокот таа да искажува културен развој и културни барања на одредена категорија на луѓе кон крајот на XX-от век постепено опаѓа. Дел од афро-американските уметници сфаќаат дека ваквиот став е контрапродуктивен и ги ограничува во презентацијата на својата уметност во светот. Односно, да се биде „Афро-Американец“ во уметноста е лимитирачки фактор во категорија која не познава граници.

За првпат од присуството на Африканците на американскиот континент се забележува отстапување од идејата по секоја цел во уметноста да се промовира афро-американската култура. Или сепак не е така?

Имено, постмодернизмот преку процесот на глобализација се обидува да ги намали разликите помеѓу културите. Тој ја опфаќа и уметноста, како дел од културното наследство на одредени народи. Во овој случај, горенаведеното прашање има сива зона. Афро-американските уметници се обидуваат да отстапат од длабоко врежаниот став да ја промовираат сопствената култура преку уметнички форми, но во процесот на креација на делото тие сепак вметнуваат африкански мотиви. Дали е можно овие африкански мотиви да се елиминираат од нивната уметност исто така е комплицирано прашање со оглед на постојаниот белечки расизам кој ефективно го храни афроцентризмот, и со оглед на тоа што

афро-американските мотиви, контра тврдењата на белите расисти, веќе стануваат конститутивен дел од американската култура и како такви нивната употреба не е прашање на расен екстремизам или афроцентризам.

Нормално е да се разбере дека и во една таква нова ситуација афро-американските уметници ќе настојуваат да ја презентираат својата култура. Еден од примерите со кои би сакал да се послужам за да ја доловам новата реалност во која се најде оваа популација е филмот „Санкофа“, чие име доаѓа од Акан јазикот од Гана. Алтернативниот начин на претставување на младата Афро-Американка – фотомодел, која ги има прифатено идеалите на белиот човек, а која се враќа во Африка и преку митски форми доживува културна конверзија и се враќа на своите корени, не е ништо поразлична од „Слатка девојка: Роман без морал“, напишана од Фосет на почетокот од XX-от век. Повторно темата во уметноста се задржува на културниот идентитет на Афро-Американците. Но за разлика од времето на Фосет, денес во филмската и уметничката критика воопшто, на „Санкофа“ не се приоѓа од расистички ориентираната филмска фела, туку од критичари кои во делото не гледаат контра-расизам туку иновативни идеи кои придонесуваат во развојот на филмската индустрија, со тоа овозможувајќи делата на афро-американските уметници за брзо време да се најдат на светските уметнички агенди. Напоредно со тоа, мошне е важно да се каже дека во овој период во САД, напливот од Африканци и Карибјани со историја различна од онаа на Афро-Американците предизвика губење на заедничкиот културен идентитет на овие припадници на црната раса кој поинтензивно започна да се создава на почетокот од XX-от век. Тоа од своја страна го повлекува ширењето на афро-американските уметнички дела и нивните идеи повеќе како класична уметност⁵¹, а како пропаганден материјал се јавува експлицитно само во афро-американските заедници, а индиректно и во поблага форма во светски рамки. Токму таквиот начин на нерасистичко комуницирање преку уметноста придонесе кон крајот на XX-от век хип хоп културата и филмовите за гетото да бидат достапни за пошироката јавност која подоцна ќе започне дури и да се поистоветува со истите.

⁵¹ Иако често поради непристапноста до средствата за производство Афро-Американците создаваат алтернативна форма на уметност која не може да се дефинира како класична.

Овој процес од друга страна, го поттикнува категоричниот став на црните националисти дека се работи на разводнување на заедништвото во црната заедница која се создаваше во текот на неколку века и дека ова е уште една форма на манипулација од страна на доминантната европска жица во САД. Психологот Рајт од Универзитетот во Чикаго го создава терминот „ментацид“, со кој го опишува намерното и систематско уништување на колективниот ум на Афро-Американците со цел испарување на нивната самосвест (Wright, 1985). Дури и Милс ќе каже дека социјалната стратификација и хиерархија насилно се одржуваат од страна на елитата на моќта (Mills, 1956), а во овој случај иако на Афро-Американците им се дава формална рамноправност, сепак белите Американци сеуште се факторот кој ја креира светската и политиката во САД. Односно, демократизацијата од афроцентристите е опишана како вклопување на Афро-Американците во поширокото општество, менувајќи ги нивните навики, традиции и обичаи како никогаш досега.

Како дополнение на ова, процесот наречен глобализација со сета сила навлегува во сите сфери од општествениот живот, не само во политиката. Антикорпоративниот активист Наоми Клајн овој процес го објаснува од поинаков агол. Без миноризирање на значењето на афро-американскиот проблем, таа настојува да докаже дека главниот проблем во постмодерното општество се корпорациите, кои преку процесот на глобализација економски се здружуваат создавајќи монополи на пазарот. На тој начин незаконски и неетички го извлекуваат економскиот капитал од сиромашните земји од светот (Klein, 2000). Имајќи го предвид фактот дека поголемиот дел од сиромашните земји доаѓаат од африканскиот континент, логично е да претпоставиме дека се работи за расизам, не размислувајќи притоа дека можеби станува збор и за нешто повеќе од тоа. Според стојалиштето на анти-корпоративните активисти (не зборуваме за анти-глобалистите кои се противат на глобализационите процеси туку за активистите кои се борат против економската глобализација), доминантната култура која е под постојан надзор од големите корпорации внимателно ја забележува секоја поткултура која станува политички моќна, и дејствува на тој начин што не се обидува да ја уништи туку да ја припои кон себе, обезличувајќи ја до таа мера да

истата не може да повика на (р)еволуција. Ова стојалиште го споделува и Алтисер според кого модерната моќ не е жестока, неограничена и прекумерно наметлива - во неа наместо индивидуите да бидат строго насочувани или манипулирани, тие се вклучени во системот (според Jenks, 1993:117). Доколку современото општество го набљудуваме од овој аспект, афро-американската култура и нејзините уметнички дела се вклучени во манипулативната машинерија на глобалната американска култура, која се обидува на секој начин да ја одржи својата доминантна позиција во креирањето на американскиот национален идентитет. Да го земеме за пример познатиот „Дом Караму“ (Karamu House)⁵², културна институција создадена во Кливленд во 1915 година и политички активна во афро-американската борба во времето на институционалниот расизам. И денес истата куќа ја има истата функција - нуди културни програми за децата, театар, часови по афро-американски танц и тапани итн., но нејзиното влијание е политички неутрализирано. Продуцентската куќа на Спајк Ли која се вика „40 акри и маска“⁵³ (40 Acres and a Mule) стана хит помеѓу младите Американци, без притоа да го има моќ со својот назив политички да влијае врз афро-американската популација.

Новиот стил на „Црната моќ“

„По 1970-тите... фокусот на 'Црната моќ' се префрла од граѓанските права кон финансиското збогатување на црниот човек.“

(Womack, 2010:188-189)

Овој цитат можеби на најдобар начин ја презентира новата ситуација во која се најде афро-американското население во САД кон крајот на XX-от век. Во овој период од развојот на афро-американската култура се појавуваат првите Афро-Американци - влијателни лица на кои не им е потребна патронажа од бел

⁵² Името на институцијата доаѓа од јазикот свахили, и значи „место за среќни средби“.

⁵³ На поранешните робови кон крајот на Граѓанската војна во САД им било ветувано дека по завршувањето на војната ќе добијат 40 акри земја и маска за да започнат подобар живот. Ветувањето не било реализирано.

милијардер. И иако доаѓаат од сиромашните делови од урбаните заедници, истите се резултат на глобализациските процеси кои придонесоа уметноста која тие ја презентираа да биде широко прифатена. Расел Симонс е само еден од нив. Ко-основач е на музичката издавачка куќа Деф Џем, која стана застапник на новите музички херои во светот, поголемиот дел од нив Афро-Американци – луѓе кои на светот му ја доловија сликата за расизмот и проблемите на современиот мултикултурализам. Од почетокот на своето присуство на Африканците на американскиот континент па се до крајот на XX-от век тие имаат вложено многу во промоција и одржување на африканскиот дух на новите простори, но имаат дадено и огромен придонес во развојот на уметноста во САД (Patton, 1998), а ефектите започнаа да се чувствуваат дури кон крајот на XX-от век.

Сепак, денес се работи повеќе за комерцијални интереси отколку за борба за промоција на културни идентитети. Афро-американскиот танц е пример за тоа како од уметност да се направи шоу-бизнис. Повеќето истражувачи се согласни дека танцот може да води кон социјализација и кон акултурација, и да ги засили постоечките шеми на социјално однесување (Barnard, Spencer, 2002:223). Со разводнувањето на афро-американскиот танц нему му се дава една поинаква улога. Во него функцијата на африканските удирачки музички инструменти се трансформира од пасивно негирање на општествениот поредок во периодот на ропството во алатка за финансиска добивка во забавно-музичката индустрија. Во неможност африканците танци во потполност да бидат дел од културната репродукција во САД, пред сè поради строгиот режим на забрани за време на ропството, културите од Западна Африка да се инкорпорираат во вредносниот систем на државата, кон средината и крајот на XX-от век повеќе пан-африкански истражувачи се обидуваат овие танци повторно да ги внесат во културната агенда на Афро-Американците. Тоа најчесто се изведувало преку инфилтрација на африкански танцовачки движења на американскиот континент, создавајќи хибриди од типот на Умфундалаи (Umfundalai)⁵⁴. На пример, кога на Африканците во САД им го забраниле користењето на тапаните тие често како алтернатива користеле

⁵⁴ Танцовачка техника која во превод значи „суштина“. Развиена во САД во 1970-тите од Kariamu Welsh Asante.

плескање со рацете или тропане со нозете за да дадат ритам. Убеден сум дека повеќето од овие танцовачки техники не соодветствуваат со културниот, уметничкиот, политичкиот, економскиот и социјалниот амбиент на Соединетите Американски Држави, но и дека секоја од нив колку и да го поттикнува африканскиот дух кај црната популација во оваа држава, сепак не може во целост да го долови и разбуди африканскиот културен идентитет на Афро-Американците, кои се израснати и социјализирани во една сосема поинаква, проевропска социо-културна средина.⁵⁵ Суштината на африканските танци не може да биде внесена во САД од проста причина што тие се тесно поврзани со африканската космологија и традиција и носат одреден систем на вредности кои во постмодерна Америка е речиси невозможно да се практикуваат. Од тој аспект, денес овие танци но и останатите уметнички форми, се чини, можат да се вклопат во теоријата на Адорно и Хоркхајмер. Односно, во постмодерното доба, колку и да е голема шансата преку слободата на говорот да се гради и храни една култура различна од доминантната, парадоксално толку е голема и шансата истата преку процесот на глобализација да биде вклучена во неа и обезличена. Повеќе истражувачи, од Делез и Гуатари до Гиденс и Фуко го делат истото мислење дека новото општество и покрај неговата шареноликост, сепак не е општество на слободата и односот моќ-потчинетост или елита-маса сеуште владее. Според Елијас, државата употребува „физичко насилство во меѓусебните односи на поединците и ги подложува на остра контрола додека истовремено ги подготвуваат поединците на употреба на физичко насилство во односите со оние кои не припаѓаат на таа формација“ (Elias, 2007:117). Новиот стил на „Црната моќ“ е резултат на светските глобализациони процеси, преку кои афро-американската култура стана достапна за уметничките кругови низ светот. Доколку Афро-Американците претходно не се бореа за зачувување на своите обичаи, уметност и култура, веројатно дека и денес ќе живееја во гета, деморализирани и психички прегазени. Оние процеси што Валас ги нарекува „ревитализациони“ (според Младеновски, 2000:451) до одреден степен се

⁵⁵ Филмот „Доаѓањето во Америка“ (Coming to America) од 1988 година, е категоризиран под жанрот комедија. Во него е прикажан принцот на една африканска држава кој доаѓа во САД со намера да се ожени. Доколку погледнеме подлабоко во делото, уште на почетокот на анализата ќе забележиме дека доаѓањето на принцот во афро-американското гето во Квинс, Њујорк е проследено со културна алиенација помеѓу Африканците и Афро-Американците.

случуваат во САД и во текот на 1960-тите и 1970-тите години, кога Афро-Американците од целосно запоставена популација се издигнуваат над проблемите кои им се зададени од американското општество. Ефектите од таа преродба започнуваат да се чувствуваат во постмодерна Америка. Филмската уметност е типичен пример за промоцијата на оваа култура. Филмовите како „Момчиња од соседството“, „Под закрила“, „Петок“ и други од 1990-тите години, кои беа модернистички прикази за тешкиот живот на Афро-Американците во гетата, како и повеќе постмодернистички филмски ремек-дела на Спајк Ли од типот на „Круклин“ укажуваат на брзиот развој на оваа уметност кај црната популација во САД.

Што се однесува до севкупната уметност креирана од афро-американските уметници, веќе кажавме дека во овој период се забележува благо отстапување од тенденцијата да се биде афроцентрист. Новите уметнички правци од типот на „поезијата со искажаниот збор“ (spoken word poetry) и „стоечката комедија“ (stand-up comedy) со кои владеат оттуѓените групи добиваат почит од уметничките кругови и се прифатени од љубителите на уметноста. Иако станува збор за уметнички форми создадени од различни етнички и расни групи, постмодернизмот преку мултикултурализмот ги спојува во една глобална култура. Таа глобална култура, ќе забележи Адорно, од средината на XX-от век ја носи тезата дека идејата за добриот и чесен живот повеќе не постои (Adorno, 2005). Па така, политичкото влијание на револуционерните Партија на Црните Пантери и Нација на Исламот постепено се намалува, а нивното место го завземаат институции од типот на телевизијата BET (Black Entertainment Television), списанија од типот на „Вајб“ (The Vibe) и модни линии како што се ФУБУ (FUBU - For Us, By Us), „Карл Кани“ и „Фат Фарм“, наменети за црната публика од музичко-забавната индустрија. Медиумите кон крајот на 1990-тите стануваат главни лидери во промоцијата на афро-американската култура. Нивната популарност оди дотаму што голем број на Евро-Американци се претплатени на овие брендови и во својот говор употребуваат афро-американски сленг, слушаат и создаваат рап и соул музика, и во суштина се обидуваат да бидат „Афро-Американци“. Парадоксално, но вклучувањето на Афро-Американците во доминантната американска култура се случува токму преку

уметноста, која на почетокот од XX-от век беше користена за искажување на нивната културна посебност. Новата културна револуција започнала со медиумите кои не само што влијаат врз луѓето, туку и започнуваат економски да ги експлоатираат (Dolo, 2000:44), а уметноста е најпривлечниот и најнезабележителниот начин за остварување на оваа нивна функција. Ако на почетокот на XX-от век најголемо внимание во проучувањето на уметноста се обрнувало на нејзината структура и на нејзината функција како социо-културен феномен, денес вниманието е насочено кон музичките шеми и значења. Онаа „уметност базирана на идентитетот“ (identity based art) во постмодернизмот полесно го губи своето значење. Така, цезот кој порано бил дефиниран како борба помеѓу две идеологии базирани на припадноста во одредена социјална класа (Porter, 2002), денес е општоприфатена музика чии претставници доаѓаат од различни општествени слоеви.

Мулти-култи?

Постепено доаѓаме до еден нов термин и нов простор за истражување. Се работи за повеќе политички одлуки кои ја промовираат „мулти-култи“ идејата а кои се имплементирани (и сеуште се имплементираат) во САД во периодот по 1970-тите, а кои се однесуваат на создавањето на културна политика наменета за промоција на помалите етнички и расни заедници. Мултикултурализмот е „идеја или идеал за заеднички живот на различни етнички и културни групи во рамките на едно плуралистичко општество“ (Шешиќ, Стојковиќ, 2003:383) Културната политика пак, е јавна политика чија цел е поттикнување на слободата на изразување на својот културен идентитет, најчесто преку физички манифестни форми како што е уметноста. Таа ги опфаќа „големите, хетерогени збирови од индивидуи и организации вклучени во создавањето, производството, презентацијата, дистрибуцијата, заштитата и едукацијата за естеската природа и забавните активности, производи и артефакти“ (Salamon, 2002:187). Бидејќи е сфатена како политика на менаџирање (Craink, 2007:85), нејзината функција е да ги

спои разните групи на еден простор. Забележуваме дека овој процес оди напоредно со и во полза на процесот на глобализација, истовремено поттикнувајќи го и надополнувајќи ги празнините што глобализацијата ги остава зад себе, а кои се однесуваат на обезличувањето на одредени културни обрасци. Овие културни обрасци кои живеат на даден простор (во случајот САД), за да коегзистираат мора да се одлучат на компромиси, создавајќи една културно разновидна, но политички единствена средина чиј економски интерес преовладува над останатите. Во ситуација кога одредени културни вредности не соодветствуваат со културната политика на САД (што најчесто е случај), уметничките изразувања на нејзините членови се земаат како фактор на обединување, пред сè поради нивната моќ да бидат гледани и како индивидуален стил на поединецот и како производ на колективниот дух на заедницата, апсорбирајќи ги и отстранувајќи ги преку медиумите и нивната моќ на маркетинг негативните аспекти на нивното значење. Во овој контекст делата на уметниците водат кон заклучокот дека додека културата и околината можеби обезбедуваат идеи и теми тие секогаш, како уметност, се филтрирани преку личниот јазик на уметникот (Woodruff, 1966). Односно, иако се гледаат како дела кои потекнуваат од дадени колективни ентитети, поголемо значење им се дава на индивидуите и на нивната идеја во процесот на креирање на делото.

Во последните 20 години од XX-от век афро-американските уметници го надградуваат предизвикот да создаваат неконвенционални уметнички дела, поставувајќи нови граници и нови предизвици за светската уметност. Сеуште како теми се обработуваат мотиви од африканскиот фолклор, меѓутоа за прв пат се употребуваат и теми од ропството во САД, кои за време на обидот за културна револуција од 1960-тите и 1970-тите беа негирани и забранети дури и од самите афро-американски националисти, поради нивното неприфаќање на историските факти за потчинетоста на Африканците кон Европјаните во САД. Мојам да заклучам дека осознавањето на сопствената историја и култура кај Афро-Американците започнува тука, со инкорпорирањето на нивното минато на американскиот континент во уметноста и во нивниот секојдневен живот, додека барањето на своите корени во Африка се споменува само во романтична смисла.

Всушност, сметам дека културната политика преку која се форсира мултикултурализмот ги вклучи Афро-Американците во општествениот живот на САД и единственото нешто кое јасно ги разликува од Евро-Американците е бојата на кожата. Сфаќањето на Семприни дека во мултикултурното општество „различноста и идентитетот, еднаквоста и правдата, релативизмот и универзалноста, етиката и законот, потполно си ги враќаат своите улоги“ (Semprini, 2004:141) полека се заменува со појавата и настојувањето кон интеркултурализам.

Бекеровиот став дека „уметноста е колективна акција“ (Becker, 1974:767) е нешто со кое потполно се согласувам. Таа е дел од одредена култура и ги изразува нејзините стремежи. Меѓутоа, во ситуација кога културата на Афро-Американците е модификувана, автоматски е променета и улогата на нејзината уметност. Промената на сфаќањето на блуз и џез музиката од „црнечка“ музика во музика за префинети вкусови, на госпелот од израз на афро-американската религија во хорска традиција на американските цркви, на афро-американскиот „див и племенски“ танц во уличен танц итн., се последица на промената на културата на Афро-Американците, која настана поради долгиот процес на акултурација, но и поради расната демократизација во САД во последните четири десетлетија. Взаемното влијание на уметноста како дел од културата и на самата култура е како круг – без почеток и без крај, со постојано меѓусебно надополнување. Би можело да се заклучи дека ларпурлартизмот својот најголем ек го има во добата на постмодернизмот, девалвирајќи ги социо-политичките значења на применетата уметност како општествена критика. Дури и како таков, ларпурлартизмот е политички активен – неговата пасивност во однос на значењето на уметничките дела е во полза на доминантните општествени сили кои го неутрализираат неговото глобално влијание.

„Средната класа“ и „гетото“

Можеби ларпурларистичкото сфаќање на уметноста е поттикнато од создавањето на афро-американската средна класа кое почна да се забележува во

1980-тите. Успехот на сериите како „Козби шоу“ и „Фреш Принс од Бел Ер“ ја доловија идиличната слика на афро-американски семејства кои живеат во убави населби далеку од гетото. Анализирајќи ги сериите од овој тип доаѓаме до заклучок дека нивните обичаи и навики рутински стануваат сè поблиски до доминантната „бела“ култура отколку до афро-американската која воглавно се состои од социјално репресираны фамилии. Во овој случај се работи се „економски дефинирана класа“ која своите цели ги заснова на економската добивка а не врз основа на расната припадност. Нивниот културен код е насочен кон идентификување со доминантната култура, и отстапувањето од неа ќе биде казнето со изолација на индивидуата од дадениот социјален живот. Подоцна, соочена со сеуште моќниот расизам оваа класа ќе се повлече во себе, ќе се поврзе со афро-американската интелигенција од гетото и ќе започне да ги артикулира нејзините барања. Имено, „национализмот секогаш бил повеќе поврзан со слабоимотните урбани црнци“ (Scott, Shade, 2005:254). Неуспехот на богатите Афро-Американци да се вклопат во богатите предградија и животот во нив го предизвика нивното враќање кон своите историски корени.

Од друга страна на приказната се наоѓа гетото, сиромашно и полураспаднато, но уметнички експлозивно тело од каде дојдоа најголемите и најпровокативните имиња во афро-американската култура и уметност. Хроничниот проблем со сместувањето на сиромашните афро-американски семејства во одредени делови од градот наменети за нив, иако се намали, сепак продолжи да постои.

Постмодернизам – уметност (што е сменето?)

„Америка! Изградена од црниците а поседувана од Корејците“⁵⁶

Уметноста во постмодерна Америка е сфатена непретенциозно и невоинствено, за разлика од моденизмот кој постојано ја бара смислата на животот.

⁵⁶ Од филмот „Диктаторот“ на Лери Чарлс, со Саша Барон Коен во главната улога.

Претпоставувам, многумина истражувачи на уметноста сметаат дека најголемите постмодернистички уметнички дела доаѓаат од 1970-тите, но тоа беше главниот период на адаптација на постмодернизмот како главна уметничка гранка. Победата која тој ја извојува над модернизмот придонесе за постоењето на уметноста таква каква што е денес. Настапувањето на постмодернизмот ја предизвикува појавата на т.н. „тотална култура“, која не значи изедначување на сите видови на уметност, туку на намалување на нивните разлики (Коковиќ, 1997:419), процес од кој афро-американската уметност искористи многу во смисла на нејзина поширока промоција, со искажувањето на својата политичка непретенциозност од една страна, но и на својата културна разноликост, од друга. Да ги земеме за пример делата на драмскиот писател Сузан Лори-Паркс. „Смртта на последниот црн човек на светот“ (The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World) од 1990 година е театарска претстава која содржи сленг зборови и во повеќе наврати сурово и грубо ја покажува повеќекратната смрт на црниот човек. Делото беше одлично прифатено од уметничката критика, но не го доби своето признание од „официјалната“ американска уметничка фела. Од друга страна, претставата „Фаворит/Потценет“ (Topdog/Underdog) која елаборира иста тема, за двајцата браќа кои се соочуваат со бескраен скриен расизам во САД е класичен пример за постојаната експресија на симболичките емоции кај афро-американските уметници во креирањето на нивните дела, но и на поврзувањето и симболичкото обединување со светската уметност⁵⁷ со која во времето на револуционерните 1960-ти и 1970-ти беа во незавидни односи. Но овојпат, актери во драмата се светски познатите Дон Чидл (подоцна го заменува Мос Деф) и Џефри Рајт и драмата беше официјално презентирана на Бродвеј, укажувајќи на фактот дека на иста тема може да биде гледано од различни агли – како бунтовна и националистичка и како политички коректна. Во таква ситуација уметничките дела кои повикуваат на бунт се отстрануваат од страна на меинстрим критиката.

Дали тоа значи дека афро-американските уметници прават компромис?

Без подлабока анализа на прашањето одговорот би бил позитивен. За да се биде прифатен од „спротивната“ страна од која веќе си етикетиран со низа

⁵⁷ Драмата е добитник на Пулицеровата награда за драма/претстава за 2002 година.

стереотипи, колку и да е тоа понижувачки, мора да се отстапи од одредени свои барања. Откажувањето преку уметноста да се влијае на политичките процеси во државата ја тангира и ја задоволува меинстрим уметноста, која е ментор на културно-политички ориентираните поткултурни движења, кои иако се двигател на уметничкиот развој на крајот завршуваат само како нејзино протеже. Но моето тврдење е дека постмодернизмот во уметноста се насочи само кон канализирање на ставовите и енергијата на прогресивните уметнички дејци во изградба на позитивен дух во општеството. Овде не мислам само на академски образованите уметници, туку воопшто на целата мрежа на уметнички творци, дури и на оние кои претпоставуваа дека со своите дела ќе можат да предизвикаат бурна реакција со која ќе го променат светот. Во однос на прашањето дали овој процес е во корист на понатамошното промовирање на афро-американската култура, сметам дека тоа е прашање на субјективни одговори. Афроцентристите би кажале дека постмодернизмот постепено ја убива нивната кауза и дека овој уметнички период настојува да ги насочи Афро-Американците да се поистоветат со Евро-Американците. Сметам дека полибералните аналитичари пак, ќе кажат дека постмодернизмот ги зближи припадниците на белата и црната раса и ги седна на една заедничка маса со цел да се направи план за подобра иднина за следните генерации.

Кон создавањето на една посебна и одржлива култура

Историјата на Афро-Американците е „историја на луѓе кои се обидуваат да се приспособат на свет чии закони, обичаи и инструменти на притисок се подредени против нив“ (Write, 1957:109)

Во изминатите поглавја зборувавме за начинот на кој преку културно-уметнички форми афро-американската популација во текот на XX-от век се обидува да ја развие посебноста на својот идентитет во САД. Би сакал да потенцирам дека иако Афро-Американците во текот на ропството ги имаат изгубено своите културни корени, барањето на нивната историја и идентитет назад во Африка придонесе тие да создадат посебен културен идентитет, доволно близок и до африканскиот и евро-американскиот, но и доволно различен за да може да се дефинира како дел од нив. Копитоф потенцира дека „социолошката тема на ропството... не е дехуманизацијата на личноста туку нејзина рехуманизација на ново место“ (Kopytoff, 1982:222), додека ставот на Минц и Прајс е дека врската на Афро-Американците со Африка можат да се разгледуваат помалку во социокултурните форми (добиеени од Евро-Американците) а повеќе во вредностите и „несвесните граматички принципи“ (наследени од нивните африкански претци) (Mintz, Price, 1992:9). На исто стојалиште е и Фанон, кога зборува за поделената самоперцепција на Црниот човек кој ја изгубил неговата домородна културна оригиналност, а како резултат на комплексот на инфериорност во мозокот на Црнецот, тој ќе се обиде да го вклопи во себе и да го имитира културниот код на колонизаторот (Fanon, 1967).

Полека се враќаме на почетокот од нашето истражување. Како варијабли ги земаме уметничките форми на истражување (независна варијабла), граѓанските

права (посредувачка варијабла) и културниот идентитет и културниот развој (како зависни варијабли).

Со оглед на постојаното навраќање (понекогаш и несвесно) на својот идентитет, сметам дека губењето на африканскиот културен идентитет во целост кај Афро-Американците е во извесна мера невозможно. Како прво, таа култура е вклопена во и е дел од американската култура каква што денес ја знаеме. Нејзината комплексност и различитост од било која африканска култура, како и придонесот во уметноста на американското тло како државјани на САД придонесе Афро-Американците да се тесно поврзани со т.н. „бели“ Американци, или Евро-Американци. Се работи за градење на заедничка држава, мултикултурна и подложена на многубројни влијанија кои споени во едно ја даваат глобалната слика на современото американско општество. Блузот и џезот како уметнички форми создадени од Афро-Американците денес се дел од сржта на американската музика и не се ништо помалку влијателни од кантри музиката. Ако културата ја определиме како „однесување кое на човекот не му е дадено со раѓање... туку кое преку секоја генерација мора да биде научено од возрасните луѓе“ (Benedict, 1943:9-10), тогаш американската култура и уметност не можат да се определат како култура и уметност од „бела“ природа. Таа се менува како што се менува историјата, и како што се менуваат граѓанските права во САД. Факт е дека Афро-Американците со своите уметнички изразувања придонесоа за создавање на култура која се смета за типично американска без да им е дадено признание за постигнатото, и сеуште се посветува масовно внимание во демантирањето на тезите дека постои посебна афро-американска култура. Тоа пак води до едно уште поголемо и донекаде неистражено прашање – зошто сите се прашуваат која е афро-американската култура, а не го поставуваат прашањето за тоа која е класичната американска култура? Претпоставувам дека многумина не би сакале да одговорат на ова прашање бидејќи во него ќе пронајдеме многубројни културни практики кои потекнуваат од „црниот“ континент. Дали целото негирање на постоењето на посебен „црн ген“ во американската култура е создадено со цел да се одржи распространетата расистичка теза дека САД е држава на сите граѓани, но први меѓу еднаквите секогаш ќе бидат белците? Да се потсетиме на домородното индијанско

население кое и денес живее во резервати, како и на „separate but equal“⁵⁸ митот од средината на XX-от век.

Претходно го поставивме ставот дека американската култура е направена да одговара на евро-американските обичаи и норми. Тејлор во овој контекст пишува дека „кога ‘нашиот‘ простор е направен поразличен од ‘нивниот‘, двата се во хиерархиски кодирана серија на односи – добар/лош, светол/темен, чист/нечист, сигурен/несигурен итн.“ (Taylor, 2002:3). Прашање е дали мултикултурализмот успеа да се справи со овој предизвик, бидејќи „вирусот на расизмот не е во изолираните терминали на индивидуата туку во ‘главната рамка‘ на американската култура“ (Jones, 2005:5).

Хронолошки гледано, од почетокот на XX-от век афро-американската уметност минува низ повеќе фази. Некогаш е предвесник на новите правци во светската уметност, некогаш пак, се појавува со децении подоцна од моментот кога истите уметнички правци го достигнале својот врв. Ваквото позиционирање на уметничките стилови во процесот на создавање на афро-американската уметност е резултат на ропството и неговите законски одредби кои ја поттикнаа оттуѓеноста на Афро-Американците од уметноста.

Како резултат на тоа, во XX-от век изострувањето на пристапот во создавањето и восприемањето на уметноста кај Афро-Американците се одвива со потешкотии. Најчесто се работи за кованици од повеќе стилови, а поради непознавањето на уметничката теорија се работело лаички и неповрзано – кај повеќето уметници се забележува тенденцијата да се работи под моменталната инспирација. Поради тоа стилот во афро-американската уметност е тешко да се дефинира по периоди. Тој е создаван спонтано и со цел да се истакне културна различност. Според тоа, естетската вредност на делото не е главната поента на неговата креација и овој факт ја прави афро-американската уметност тесно поврзана со културното осамостојување на оваа популација.

⁵⁸ „Одделени но еднакви“. Оваа социјална практика од политичка генеза се појавува со цел сите граѓани на САД да бидат рамноправни, но со самото тоа што се одделени меѓу себе (на пример во посебни училишта за Евро-Американците и за Афро-Американците) им се ускратува основното право на слобода на движење и аплицирање во одредени институции.

Неоспорен е фактот дека во одредени периоди може да се забележи доминација на одреден уметнички стил. Во екоот на „Ренесансата во Харлем“ значајно било влијанието кое романтизмот го имал врз уметниците. Величењето на африканската култура преку литературата, уметничките слики, музиката и преку театарот во овој период е сериозно нагласено и прифатено од афро-американската заедница. Мотли, под влијание на џез и блуз ерата преку своите дела го воздигнува ноќниот живот. Неговите слики „Бронзевил навечер“, „Ноќен живот“, „Сабота навечер“⁵⁹ овозможуваат увид во начинот на кој се гледала афро-американската уметност во тоа време. Во овој период сериозен замав зема и модернизмот, кој кај некои автори е изразен преку напуштањето на просветителските идеи и учењето на христијанската црква и тежнење кон потрагата по рационалното и неговото значење. Модернизмот предизвикал големи промени во начинот на функционирање на афро-американската заедница која дотогаш била под огромно влијание на евро-американската култура. Замаеноста од „белата“ религија која го објаснувала очајот на „црниот човек“ како начин на искупување за своите гревови исчезнала. Гилрој ќе каже дека хибридноста е карактеристика на модернизмот (Gilroy, 1993), а таа негова карактеристика му овозможува да биде пристапен за уметниците кои сакаат да играат со стиловите. Во овој контекст, истражувајќи ја улогата на модернизмот во креирањето на кубизмот, џезот и танцот, Лемке укажува на тоа дека „црните“ и „белите“ модернистички форми меѓусебно се надополнуваат (Lemke, 1998).

Она што е заедничко за афро-американската уметност во првата половина од XX-от век е нејзиното тежнење кон симболизмот. Бодријар разликува четири вредности на објектот: функционална, економска, симболичка и знаковна (Baudrillard, 1981), давајќи значење на симболите како значаен елемент во дефинирањето на објектот. Афро-американските автори најчесто создавале дела кои ја симболизирале нивната културна посебност во однос на останатите културни заедници во САД. Создавањето на идеолошко потковани дела во првата половина на XX-от век го предизвикува развојот на т.н. улична уметност во вторите педесет години од истиот. И во двата периоди преовладува одбивањето на принципите на

⁵⁹ Види прилог бр. 10.

„високата уметност“ и на нејзината критика, и барањето на алтернативни облици на уметничко изразување. Разликата во нив е во пласманот на уметничките дела. Во првиот се забележува наклоноста на афро-американскиот уметник да креира дела со средства за производство слични на оние на Евро-Американците, иако уметноста склона кон симболизам со своите мотиви и теми тежнее да биде про-африканска. Таков е примерот со сите афро-американски сликари, скулптори и други уметници (освен музиката која им пркосела на политичките прилики во САД). Ако го земеме за пример делото на Арон Даглас „Црнец во африканска населба“ од 1934 година⁶⁰ ќе забележиме дека освен темата, сè останато (од начинот на држење на четката до нанесувањето на боите) е под влијание на европската сликарска школа.

Вториот период е поинаков, и е карактеристичен по избегнувањето на афро-американските уметници да создаваат уметност според начелата на доминантната култура во САД, но всушност мотивите и темите во делата стануваат сè повеќе „про-американски“. Создавањето на уметност од камчиња и парчиња отпад е типичен пример за овој период. Алтернативниот уметник Хемонс зборува дека тој е „уметнички гангстер“ (Bernier, 2008:196), притоа јасно дистанцирајќи се од конзервативното уметничко милје во САД. Хемонс го презентира постмодерното апстрактно преку своите инсталации и скулптури. „Лопата во окови“ (Spade with chains)⁶¹ е скулптура од 1973 година која укажува на новиот афро-американски уметнички бран карактеристичен за втората половина на XX-от век. Театарските претстави губат од својот потенцијал, бидејќи без елементи на прималност и грубост кои се изоставени во секоја претстава, театарот останува без посетители (Artaud, 1958). Реалноста е груба и таква треба да биде прикажана на театарските претстави. Живиот афро-американски перформанс, како што веќе напоменавме, преку неконвенционални форми на изразување го прероди театарот во САД.

Во 1960-тите апстрактниот експресионизам во САД полека започна да станува поп-арт – „реалност во која индивидуалните акции и колективните идеологии се филтрирани преку нормите и императивите на мас-медиумите“

⁶⁰ Види прилог бр. 11.

⁶¹ Види прилог бр. 12.

(Joselit, 2003:62), создавајќи реалност која ја спушти „високата“ уметност на ниво да биде набљудувана и анализирана од очите на анонимниот гледач на американските ТВ новели. Во овој период се појавуваат и критиките на филмот како уметност, кои го поддржуваат ставот дека филмот не е уметност, туку „механичка репродукција на реалноста“ (Arnheim, 1957:8).

Движејќи се паралелно со политичката ориентација на САД во периодот по Втората светска војна, уметноста во афро-американскиот свет започнува да се идентификува по својот индивидуален карактер. Индивидуализмот во афро-американската уметност започна да провејува во 1980-тите години, но својот најголем подем го има по распаѓањето на Советскиот Сојуз на почетокот од 1990-тите. Социјалистичката идеологија која ја држеше афро-американската заедница во комуни длабоко од очите на јавноста, го изгуби своето влијание и овозможи процесот на глобализација на уметноста да навлезе во гетото, и обратно. Процесот кој дваесетина години претходно го воочил Адорно, укажува дека стандардниот модел на човековото разбирање е „размислување за идентитетот“ (identity thinking), т.е. дека одреден објект е сфатен како да е поврзан со одреден концепт. Затоа Адорно го создал терминот „негативна дијалектика“ кој би го претставувал неидентитетското размислување, според кој објектот не имплицира и одреден концепт (Adorno, 1973). Индивидуализмот во уметноста на постмодернизмот се карактеризира со неповрзаност кон одредени политички цели и идеи. Афро-американската уметност, иако нецелосно интегрирана во американскиот систем, кон крајот на XX-от век започнува да ги реализира целите на глобализацијата преку своето претставување како „американска уметност“.

И покрај ова, постојат фактори кои се моќни во креирањето и наметнувањето на мислењето дека афро-американска култура ниту имало, ниту пак ќе има. Таа постои, создадена е од африканските робови во САД, артикулирана е преку нивните наследници, и надградена од новите генерации како посебна и различна од било која европска или африканска култура. Уметноста, како дел од неа, на Афро-Американците на лично ниво им донесе надеж за просперитет, но како колектив им донесе поттик за развој на посебен културен код со кој ќе се идентификуваат. Она „културно позајмување“ на елементите од европската

култура за кое често говорат социолозите им помогна во создавањето на специфичното уметничко изразување од типот на вкрстувањето на саксофонот со „полските плачови“ во создавањето на блуз музиката, на вкрстувањето на христијанските житија и учења со африканските спиритуали создавајќи ја госпел музиката итн., давајќи им на Афро-Американците чувство на припадност во посебна културна рамка. Анализирајќи го Гирцовото дефинирање на човекот како „животно сместено во мрежи од значење“ (Geertz, 1973:5) (мрежите од значење ја означуваат културата), доаѓаме до ставот дека всушност Афро-Американците се поврзани во повеќе такви мрежи од значење, кои се создадени од контактот на Африканците со новата средина на американскиот континент. Тие „мрежи“ го сочинуваат афро-американскиот културен идентитет, помалку недооформен и нејасен а повеќе научно неприфатен, и се поврзани на таков начин што нивните врски со еден отворен колективен свет каков што е овој на американскиот постмодернизам придонесува за взаемно надополнување со надворешните културни влијанија.

Од уметност кон култура

Како се оформува еден културен идентитет и дали е можно уметничките форми да придонесат за неговото осознавање и побрз развој?

Сметам дека евро-американскиот расизам е една од главните причини за потребата за истакнување на посебниот идентитет од страна на Афро-Американците. Нивната повеќеовековна отуѓеност и отфрленост внатре во американскиот политички, економски и социјален систем предизвика тие да се чувствуваат како различни од останатото население кое живее во САД, не само според бојата на кожата туку и спрема чувството за идентитет. Бидејќи не е можно да се вратиме во минатото и да ја промениме историјата, мојата теза дека доколку отсекогаш биле прифатени како конститутивен елемент на американското општество, денес Афро-Американците не би биле многу различни од обичните „Американци“, останува само како недокажлива претпоставка.

Во однос на прашањето како уметноста влијае на осознавањето на културниот идентитет на Афро-Американците, би се послужил со еден цитат од Џексон: „Првата функција на секој наратив, од гледна точка на публиката, е забавата. Ако не успее во тоа тогаш нема потреба за други функции затоа што таму нема никој: публиката си заминала“ (Jackson, 2004:9). Со други зборови, афро-американските уметници со своите дела придонесуваат за будење на чувството на културна посебност кај припадниците на црната раса во САД. Физички префинети и интересни, нивната шареноликост наизглед не оддава впечаток на појава која може да повлече една културна револуција, и се чини дека се повеќе насочени кон комерцијална промоција на самите уметници. Меѓутоа, нивната суштина е сосема поинаква, а нивната длабочина ги поттикнува заспаните Афро-Американци да го разбудат и да го ослободат својот уметнички дух и културен потенцијал. Уметничките форми се значајни за афро-американската култура бидејќи „радикалниот прекин со ‘историското’ сеќавање на партикуларно заедништво, забрзаните и се позачестените процеси на акултурација и енкултурација, раширеното чувство на искоренетост, анонимност или маргинализираност не го обезбедуваат толку лесно новиот културен или ‘историски’ идентитет“ (Dolo, 2000:135). Без уметноста, оној концепт на „двојна свест“ за кој зборува ДуБојс би продолжила да фигурира како главна карактеристика на афро-американскиот културен образец. На почетокот од XX-от век, преку уметничките дела а пред сè преку музиката, афро-американската популација превземајќи одредени уметнички вредности од евро-американската се зближува со неа и започнува да гради свој, посебен културен идентитет. Создавањето на ваков хибрид не претставува валкање на африканската култура, како што некои сакаат да прикажат. Се работи за Афро-Американци – директни потомци на Африканците, па така превземањето на елементи од африканската култура не е крадење на културните вредности туку неминовен процес и логична последица на релацијата предок – потомок. Афро-американските уметнички дела со својот успех кај „белата“ публика на почетокот од XX-от век поттикнува гордост и самопочит, во втората половина пркос кон расизмот и дискриминацијата, а кон крајот на XX-от век предизвикаа приклучување на вечно запоставената афро-американска култура кон

доминантните општествени процеси во САД. И ако на почетокот од XX-от век главните уметнички форми на Афро-Американците се џезот и блузот, подоцна тоа стануваат литературата, хип хопот, танцот, сликарството и театарот, кон крајот на XX-от век филмот и алтернативните уметнички форми, за денес разликата меѓу афро-американската и класичната американска уметност да се намали и да стане скоро незабележлива. Легендата на афро-американската уметност, Гордон Паркс, ќе каже дека „дури и ефтината камера која ја купив беше способна да дава сериозни коментари во врска со човечкиот живот“ (Parks, 1992:74), укажувајќи на моќта на уметноста и на нејзиниот потенцијал да биде двигател на културниот развој.

Обидот за влез на Афро-Американците во врвот на политиката и економијата отсекогаш бил спречуван или отежнат од страна на креаторите на политиката во САД, и во барањето на простор за самоизразување и самодокажување уметноста била една од ретките слободни зони. Во текот на целиот XX-ти век Афро-Американците ја користеле оваа дупка во неформалните дискриминаторски закони за да создадат нешто свое, не претпоставувајќи (верувам исто и Евро-Американците) дека токму уметноста ќе биде еден од главните фактори на нивниот културен препород, и дека токму преку уметноста ќе добијат шанса за влез во политиката и економијата на САД. Во тој контекст, афро-американската музика е користена како „носител на историјата, љубовта, работата, тагата, прославата, филозофијата, верувањето и ритуалот“ и како „примарно средство за комуникација“ (Asante, M., Asante, K., 1989:226).

На почетокот на XXI-от век на културниот идентитет се гледа на поинаков начин. Тоа што ДуБојс подразбира под „црн“ (Negro) идентитет не може на ист начин да се дефинира денес (Kanneh, 1998). Опстојувањето на независен колективен идентитет во државата која пропагира глобално општество и мултикултурализам е тешко остварлива мисија. Инструментите за осознавање и развој на сопствениот идентитет, како што е уметноста, во овој нов свет имаат поинакви функции. Како што веќе кажавме, постмодерното општество можеби на прв поглед е шаренолико, но тоа бара конформизам на индивидуите и на групите за да можат истите да коегзистираат, а за таа цел повеќе е насочено во правец од

мултикулурализам кон интеркултурализам. Во таа смисла пан-африканизмот доби моќ отворено да се шири на релација Африка-САД, внесувајќи во САД преку повеќе познати пан-африканисти нови африкански уметнички елементи и со тоа отворајќи нови хоризонти на културно проучување на африканската уметност од страна на афро-американските истражувачи. Спрема класификацијата на функциите на уметноста на Коковиќ (Коковиќ, 1997:200-201), овие истражувања повеќе се однесуваат на естетската и сознајната функција на уметноста, а помалку на општествено-преобразувачката, спротивно на претходните периоди кога се водеше борба за промоција на афро-американската култура како политички фактор во САД. Нормално, во претходните периоди вклучувањето на уметноста во промоцијата на афро-американската култура била до толку потребна затоа што на Афро-Американците им недостигала база во која ќе бидат патентирани нивните традиции затоа што и покрај борбата за права, тие немале основа од која културно би се разликувале од „белците“.

Во 19 век некои робови артизани својата слобода ја купувале преку изработка на уметнички дела (Bearden, Henderson, 1993). Овие дела најчесто биле продавани како обични сувенири на Евро-Американците кои ја прилагодиле нивната културна вредност спрема расистичките расположенија во САД со што на истите им било дадено естетско значење, а им било одземено политичкото. Затоа потребата од ваква база растела секојдневно, паралелно со барањето на сопствениот идентитет. Почетниот хаос од повеќето распрскани и различни традиции на африканските племиња во САД се претворил во заедничка борба, која повеќе би можела да се дефинира како расна отколку како етничка. Ваквиот сплет на настани го прави афро-американскиот културен идентитет уникатен во светот, бидејќи истиот се базира на различни култури од еден континент. Нивното обединување во една непријателски настроена средина е логичен и неминовен процес на барањата за опстанок на општествените суштества. Создавањето на комуникација помеѓу робовите и зачувувањето на нивното африканско минато се создавало токму преку уметноста – преку спиритуалите и оралните традиции на префрлање на културната репродукција од колено на колено. Со оглед на големото влијание на европскиот фактор не само во општествениот туку и во секојдневниот,

приватниот живот на робовите, неговите културни вредности навлегле во процесот на нивната културна репродукција, создавајќи го новиот идентитет – оној на Афро-Американците. Се разбира, ова не е доволно за да се создаде нов културен идентитет, и затоа дефинирачка улога во овој процес има одржувањето на историски континуитет на репродукција на исти културни вредности различни од сите останати.

Во афроцентристичката теорија често се користи терминот „дислокација“ (dislocation) со кој се укажува на идејата дека секоја етничка група зафаќа одреден простор базиран на нејзината историја, култура и биологија. Тој простор се нарекува Центар или Локација, а ова чувство на Локација може да биде променето под влијание на друга, доминантна група.

Каде е Локацијата на Афро-Американците?

Во уметноста често постои романтично поврзување на Афро-Американците со Африка, тенденција која придонесе за развивање на нивната борба за граѓански права. Уметноста, и покрај теоријата на Адорно, со својата разноликост ги привлекува луѓето да се поистоветат со некого, со нешто. Таа, колку и да е сфатена како споредна активност, доколку е свесно искористена има моќ да повлече револуции од историски размери. Да предизвика емотивни реакции кои на индивидуален план ги будат идеалите кај човекот. Во уметноста постои поделба на темите кои се обработуваат кои без разлика на тоа дека се индивидуални и поттикнуваат од личната состојба на поединецот, поттикнуваат на колективно сеќавање. Додека народната уметност се смета за моќен фактор на влијание, вклучувањето на популарната и на „високата“ уметност во истите теми на обработка предизвикува освестување и осознавање кај Афро-Американците за нивниот историски бекграунд. Ретко се случува уметноста да се обедини околу одредени политички тези, но овие ретки случаи имаат исклучително силен ефект дури и кај уметнички необразованото население. Нормално, голем дел овие процеси се реализираат несвесно од страна на уметниците, кои во обидот да создадат уметност користат дел од традицијата која ја сметаат за најблиска. Подоцна новосоздадените дела преку одредени општествени активисти (во овој случај афроцентристите) се користат во промоција на политички и културни

барања. Се согласувам дека „Дивиот танц“ на Бејкер не бил создаден случајно – тој е дел од колективната меморија на Афро-Американците одржана преку други уметнички форми кои претходно ги споменавме – оралните традиции. Меѓутоа, афро-американските научници се оние кои ја прикажуваат „африканската“ традиција во политичка конотација. Од почетокот на XX-от век образовниот препород и појавата на вакви дејци кај припадниците на црната раса во САД и нивната активност го предизвикува сфаќањето на уметноста како фактор на влијание. Од денешна гледна точка, повикувањето на Вашингтон и ДуБојс на образование на „црниот“ човек е една од најпозитивните пораки на авторите на афро-американската наука. Образованите научни дејци се лицата кои ја увидоа можноста преку уметноста да се дејствува во промоција на културните вредности на својот ентитет.

Досега зборувавме за Афро-Американците во САД, за нивните образовани лица – образовани на проевропски начин, за сфаќањето на уметноста стекнато во САД, за промоцијата на вредностите набљудувана како дел од американските медиумски кампањи... со што се забележува дека Локацијата на нивната етничка и расна група е сместена во САД, иако сметам дека африканското влијание секогаш ќе биде присутно кај Афро-Американците. Денес, за разлика од порано кога разликите меѓу Африканците од племињата како Јоруба, Банту, Хауса биле евидентни и тешко премостливи (Peretti, 2009:13), имаме еден релативно цврст културен ентитет создаден во САД. Вилијам Хенди ќе каже дека „Америка признава дека вистинската американска музика извира од Црнецот. Кога ќе ги земеме сите работи кои се наши и ќе ги развиеме се додека не станат поквалитетни, тогаш добиваме чиста култура“ (Haskins, Tate, Cox, Wilkinson, 2002:18). Развивањето на овие „работи“ под кои сме сигурни дека авторот како уметник ја подразбира и уметноста се појавува во XX-от век со добивањето на права на слобода на говорот на Афро-Американците, а од Хенди може да се извлече заклучокот дека Афро-Американците се гледаат и како зачетници на американската култура, а со тоа и како дел од неа, обединувајќи се околу одредени нејзини културни норми и созревајќи околу нив.

Идентификацијата со одредена раса или култура не ја дефинира целосно културната свест (Hecht, Jackson, Ribeau, 2003:46), а „повеќето антрополози инсистираат да ги гледаат уметноста и естетиката како експресивна форма на социјалниот ред или пак да им дадат функција на одржување на таквиот ред“ (Barnard, Spencer, 2002:10). Со други зборови, уметничките форми од типот на музиката, театарот, филмот итн., меѓу другото, имаат за цел да воспостават функционалност во социјалниот свет. Кажавме дека поради присилната акултурација, помеѓу афро-американската популација најчесто преовладувала дисфункционалноста не само во општествениот туку и во приватниот и семеен живот, како резултат на нивното неусогласување со културата на Евро-Американците. Според Мертон, општествената аномија е предизвикана од „акутната дисјункција меѓу културните норми и цели и општествено структурираните капацитети на членовите на групата да дејствуваат во согласност со нив“ (според Ташева, 1999:471), објаснување кое важи и за состојбата во која се најдоа Афро-Американците во САД. Се прашуваме, како една уметничка форма може да влијае на психо-физичката состојба на еден просечен Афро-Американец обременет со барањето на изгубените културни корени?

Петковска ќе каже дека „без оглед колку се непосредни и едноставни формите на уметничкиот исказ, тие никогаш не се условени од баналноста на конкретните општествени форми и секогаш се способни да го сочуваат тоналитетот и свежината на својата содржина како своевиден тоналитет на најсофистицирани животни форми“ (Петковска, 2009:229). Односно, тие секогаш ја задржуваат својата оригиналност и изворност, кои на членот на групата му даваат чувство на припадност во одредена заедница, а несовпаѓањето на културните обрасци на „белата“ и „црната“ Америка придонесе Афро-Американците да се поистоветуваат со нив. Уметничките дела се симболи кои се доживуваат во колективната свест на одредена група, а симбол од типот на „Иронијата на црниот полицаец“ на Баскијат или пак на „Црнецот говори за реките“ на Хјуз не е лесно да се игнорира во ситуација кога афро-американскиот културен идентитет е притеснет до сидот. Уметноста лесно се поткупува, меѓутоа е најлесно да остане непоткупена: таа е израз на длабоките стремежи на уметникот да ги искаже своите најголеми идеали.

Она што уметникот го нуди не може да се поистовети со понудата на економист или политичар, кои за да успеат во своите професии мора да извршат компромис со своите идеали. Така, кога Барака пишува дека преку еволуцијата на афро-американската музика може да се проучи асимилацијата на Афро-Американците, дава приказ на историската важност која уметноста ја има во културниот развој. Иако не е секогаш така, случајот со афро-американската музика ја покажува моќта на уметноста да го изврши тоа влијание. Оваа музика, која Мотен ја нарекува „видлива“ (Moten, 2003) укажува на забрзаното темпо на културна динамика преку која функцијата на музиката далеку ги надминува нејзините естетски predispozicii. Афро-американската музика е видлива затоа што таа обрнува внимание не само на звукот, туку и на визуелната перцепција на изведувачот. Таа носи слика за темата за која се говори, носи историски приказни за една култура и носи движења со кои истите ги презентира пред публиката. Афро-американскиот професор Емет Прајс (Emmett G. Price III) исто така ми укажа на конверзијата на „црната музика“ од музика во музичко-визуелен перформанс (http://hiphopmacedonia.com/intervjua_en.php?id=16). Ваквиот пристап во создавањето на уметничките дела не е дел само од афро-американската музика и танц. Онаа обратна, „реверсна психологија“ може да се забележи и во филмската уметност преку моќната драма „Товарот на белиот човек“ (White Man's Burden) од 1995 година, во која расните односи се сменети и се прикажани од поинаков аспект.

Во културниот развој на Афро-Американците како позначајни фактори се земаат нивните револуционерни стојалишта, на сметка на конформистичките. Сметам дека тоа е недозволиво во ситуација кога вторите се главната причина за одржувањето на нивната културна посебност од почетокот на ропството до „револуционерните“ 1960-ти и 1970-ти, кои можеби се конформистички и придонесоа за создавање на оваа хибридна култура, но во состојба на најстрог расизам беа можеби единствениот начин на одржување на сопството – индивидуално и колективно. Придонесот на „црната“ прорасистичка уметност се состои во отцепувањето на делот од американската уметност и нејзиното означување со терминот „афро-американска“ и во активната промоција на својата

посебност. Повторната обнова на либералниот капитализам која ја „елиминирала комунистичката алтернатива и која повторно му дала вредност на личното уживање во добрата и услугите“ (Lyotard, 2005:54) ги укинува можностите на Афро-Американците да го искажат својот посебен ентитет, кои се гледаат себеси за главни гласноговорници на социјализмот во САД. Тие тврдат дека социјализмот е близок со африканската култура затоа што тој не признава сопствен посед – во општеството сè е заедничко.

Како што веќе кажав, по распадот на Советскиот Сојуз стремежот на Афро-Американците кон социјализам се одвива со потешкотии, а претпоставувам дека овој тренд ќе продолжи и во иднина. Со нивното приклучување кон актуелните општествени процеси во САД им се доделува обврска да го почитуваат системот во кој се интегрирани. Зборувам во целина затоа што за секој Афро-Американец да биде интегриран во „мрежите од значење“ треба да помине долго време, период во кој Афро-Американците треба суштински да ја сфатат својата улога како креатори а не како неми набљудувачи на политиката во САД. Сметам дека тој период ќе трае уште долго време, и на крајот, се сомневам дека ним ќе им биде дадено целосно право да ги носат главните одлуки во општеството. Процесот започна и тоа е факт, изборот на Барак Обама за претседател на САД пред 15-тина години беше нешто незамисливо. Но на истиот избор денес се гледа како на политички маркетинг, бидејќи најсиромашните Афро-Американци сеуште немаат остварено некои од своите основни права.

Сметам дека расистички ориентираните групи во САД ја научија лекцијата дека уметничките форми можат да го привлечат вниманието на обичниот човек и да бидат употребени како алатки за борба. Во постмодернизмот тоа е потешко бидејќи, како што кажавме – во него се воспостави еден процес на конформизам во уметноста. Уметничките правци се менуваат: кога џезот се појави на урбаните простори во САД беше дефиниран како „џрнечка“ музика, за денес на него да се гледа како на светска музика. Во периодот кога се менуваше ставот за џезот се појави хип хоп културата како израз на урбаната, пред сè афро-американска младина. Денес кога на хип хопот се гледа низ призмата на младинска култура, се

поставува прашањето – кој ќе биде наследникот во понатамошната борба за промоција на афро-американскиот културен идентитет?

Иднината

„Оние кои не можат да се сетат на минатото се осудени да го повторуваат“

(Santayana, 1905:284)

Денес често се поставува прашање за одржувањето на стабилноста на културниот идентитет на една помала културна група во рамките на пошироката заедница. Веќе развиен, овој идентитет има внатрешна потреба да се развива меѓу членовите на заедницата, но и да се промовира надвор од неа. Постоечкиот културен плурализам во дадена држава ни укажува и дека таквиот културен идентитет е прифатен од страна на доминантната, официјална култура и слободно живее во рамките на истата. Помалата група активно е вклучена во секојдневниот живот, иако ги задржала своите културни вредности и норми. Бидејќи се базира на основните човекови права, културниот плурализам во општествата каде што човековите права се сведени на минимум е непостоечка категорија и на овој концепт не му се дава големо значење. Доколку му се даде значење, тогаш тоа е најчесто во негативен контекст. Дури и во демократските општества често се случува културниот плурализам да биде категорија која не е почитувана во секојдневниот живот, поради најразлични причини (Sarat, Kearns, 2001).

Денес се водат теориски војни помеѓу плуралистичкиот мултикултурализам од една страна, и партикуларистичкиот мултикултурализам. Додека плуралистичкиот мултикултурализам тврди дека постои можност за заедничка коегзистенција на повеќе културни групи во едно општество, партикуларистичкиот мултикултурализам тврди дека во едно општество повеќе културни групи можат да живеат, меѓутоа секоја засебно за себе. Како пример за тоа се наведува времето на расна дискриминација во САД кога на афро-американските деца им било наложувано да читаат исклучиво дела од афро-американски автори со цел да не се

потпадне под притисикот на „културниот империјализам“ на белиот човек (Коковиќ, 1997:315). Германскиот канцелар Ангела Меркел исто така истакна дека идејата за мултикултурализам која долго време беше форсирана од „Запад“ пропадна и дека овој експеримент е неуспешен поради неможноста на различните култури мирољубиво да коегзистираат во една држава.

Споредбата на САД со Германија во однос на националниот идентитет сепак е неоснована. Германија е држава во која еден етникум е главен носител на националното чувство, додека во САД мултикултурализмот е основата околу која се оформува американскиот културен идентитет.⁶² Поради тоа, откажувањето од плуралистичкиот мултикултурализам за САД не е опција. Од друга страна идејата за интеркултурализам сè повеќе се проширува помеѓу креаторите на светската политика. Сите овие прашања се од интерес на афро-американската култура, која во последниов период игра значајна улога во американското општество. Оваа улога, често реализирана несвесно, влијае на форматирањето на домашната култура преку различни форми. Романот „Невидливиот човек“ (Invisible Man) на Елисон од 1953 година го најави продорот на симболизмот во меинстрим литературата во САД. Романот „Мамбо Џамбо“ (Mumbo Jumbo) од 1972 година на Ред ја претстави афро-американската уметност во вистинско светло – како бунтовна, високоадреналинска акција која пркоси на општествено пропишаните норми на цивилно однесување. Овој пркос е поврзан со расизмот и се толкува како негова реакција, но реакцијата на системот кон спречување на овој пркос не е од прорасистичка природа, туку едноставно обид за отстранување на поткултурните форми на изразување, што подоцна ќе биде случај и со „белиот“ панк.

Нејзината прогресија од времето на „забранетиот“ џез и регтајм до ситуација во која таквата шареноликост во уметноста е посакувана цел, ја постави афро-американската уметност како пример за тоа какви треба да бидат функциите на уметноста во иднина. Не статична, туку придвижувачка. Не конзервативна, туку отворена за нови идеи. Не насочена кон богатите, туку кон секоја индивидуа која има чувство за естетика. Романот „Природниот син“ (Native Son) на Ричард Рајт од 1940 година е типичен пример за повеќето литературни дела од тој период кои го

⁶² Во САД различните културни групи го создаваат американскиот културен идентитет.

воведоа обичниот Афро-Американец во уметноста. Се работи за натуралистички роман кој ја прикажува урбаната сиромаштија во Чикаго. Рајт, како комунист, ја отфрлил идејата за религијата (посебно на христијанството) и се обидува да ја прикаже реалноста притоа оправдувајќи ги криминалните дела на главниот јунак Бигер Томас.

Ова може да се протолкува како погрешен чекор на враќање на уметноста кон уметнички необразованата публика, бидејќи таа сепак треба да биде разбрана, толкувана, елаборирана од специјалисти. Џејмс Болдвин, на пример, има поинаков став кога зборува дека „Природниот син“ е дел од афро-американското „мачо фраерство“ кое мора да се искорени доколку Афро-Американците сакаат да добијат една филтрирана уметност која во сите елементи ќе може да и парира на евро-американската. Се сложувам со тоа дека такви филтри мора да постојат и дека уметноста на еден ентитет не може да постои само како народна уметност. Таа мора да биде разнообразна за да соодветствува на различната социјална структура на популацијата внатре групата. Но сепак, доколку преголемото мнозинство од таа популација поради расната дискриминација е дел од урбаната сиромаштија на Северот, и дел од руралното необразовано население на Југот, сметам дека дадената подлога на афро-американската народна уметност во процесот на создавање на една културна рамка ја има завршено својата функција. Во светски рамки, промената на сфаќањето на уметноста од елитистичка кон естетика за секој поединец со уметнички афинитети во голем дел е заслуга на афро-американските уметници. Уличната култура која се јави поради талентот и сиромаштијата на младите Афро-Американци го разби ставот за „белата“ надмоќ над „црниот човек“. Предизвика пораст на самодовербата кај Афро-Американците и со третирањето на афро-американските обичаи, традиција и навиките од позитивен аспект, ја врати нивната гордост. Всушност, уличната уметност ја предизвика целокупната светска уметничка фела на размислување за иднината на уметноста како дел од културата.

Ваквото будење на расна гордост кај Афро-Американците предизвика тие да не се плашат дека со проучување на сопствената култура ќе ја пронајдат својата инфериорност. Уметничките форми придонесоа црниот човек во САД да ја осознае својата култура, и да ја модификува во согласност со политичките промени. Таков

е случајот со Болдвин (како и со Алис Вокер) кој во својата литература го внесува хомосексуалниот елемент⁶³ – негиран од повеќето афроцентристи, но дел од современата афро-американска интелигенција. Ники Џовани, по убедување феминистка, ја отвора темата за бракот и за односите меѓу мажот и жената во него. Со сомнеж зборува за бракот сметајќи дека тој е создаден против жената. Сите нови теми со кои се соочија Афро-Американците во постмодернизмот, современиот уметник Амири Барака се обидува да ги затвори на начин што во повеќе наврати ги критикува жените, Евреите, хомосексуалците... создавајќи теми за дискусија во самата афро-американска заедница која благодарение на уметноста сè повеќе се отвори и од естетски аспект започна да се разликува внатре во себе.

Според Барака, постои можност преку еволуцијата на афро-американската музика да се проучи асимилацијата на Афро-Американците (Jones, 1963). Брачер дава одличен пример за влијанието на уметноста во овој процес, преку истакнувањето дека „музичките движења на Смит (Беси), Холидеј (Били) и Симон (Нина) се компатибилни со повеќе африкански естетски карактеристики: холизмот, репетицијата, анцесторизмот, свежината, ‘повикот и возвраќањето’, наведнувањето како израз на почитта кон земјата, жарта, црната женствена естетика на слободата итн“ (Bratcher, 2007:134). Поинаку кажано, влијанието на уметноста во секојдневниот живот на индивидуата предизвикува нејзино приближување кон останатите членови од заедницата кои ги делат истите форми на секојдневно изразување. Овие навидум невлијателни уметнички изразувања, на туѓа Локација предизвикуваат поврзување на повеќе индивидуи и стануваат интимни и препознатливи само за нив, но се потентни, активни и склони кон создавање на „мрежи од значење“ и зацврстување на меѓусебната зависност и поддршка, одделувајќи ја групата од останатите.

Бурдије тврди дека за да се направи анализа на уметничкото дело треба пред сè да се анализира социјалната средина во која живеел уметникот (Bourdieu, 1996). На истото стојалиште е и Елијас, според кого „со променетата положба и функција на креаторите на музиката, се менува и стилот и карактерот на нивната музика“

⁶³ Неговиот најпознат роман кој ги обработува овие теми е „Собата на Џовани“ (Giovanni's Room) од 1956 година, кој говори за романтичната врска помеѓу Афро-Американец и Италијанец во Париз.

(според Tanner, 2003:132). Додека порано музиката (или да ја земеме општо уметноста) била создавана во поинаков општествен контекст, односно кога „средствата за производство“ биле во рацете на Евро-Американците, денес туѓата Локација постепено станува дел од интимното сопство и на тој начин афро-американските уметници ја претставуваат американската уметност и се дел од неа. Тоа не е едноставен процес имајќи го предвид историскиот факт дека нивните претци се присилно донесени како робови, факт кој и денес носи огромна тежина врз нивната култура – тие денес мора да се репрезенти на државата која им нанела историска неправда. Меѓутоа, карактеристиката на современиот свет и посебно на современата уметност е тоа што овие разлики се надминуваат, па така на пример, „Свездата што паѓа“ (Falling Star)⁶⁴ на Бирден во времето на создавањето (1979 година) била прифатена како дел од тешкиот живот на Афро-Американците на американскиот Југ, при што многу поголемо значење и се дава на емоционалната содржина на сликата и на темата во неа, отколку на начинот и формата на создавање, на искористените материјали и на иновативниот пристап кон темата. Денес оваа перспектива е сменета и во уметноста се влегува рационално и со поинаков пристап.

Се разбира дека постојат уметнички дела кои авторот ги создал за директно да укаже на своето мислење. Колку за пример, „Цел“ (Target)⁶⁵ е скулптура на Катлет (од 1970 година) која не може да биде сфатена на повеќе различни начини. Ваквите дела се сепак сфатени како исклучоци во современата постмодерна американска уметност.

Миноризирањето на политичкото значење на уметничките дела на Афро-Американците не мора само по себе да значи дека се случува поради човековите права кои ги уживаат Афро-Американците, и поради потребата на радикалните националисти (и на „црните“ и на „белите“) да им се достават аргументи дека постои можност за заеднички соживот. Сметам дека се работи за политика на глобализација преку која се реализираат економските интереси на одредена популација, а бидејќи како дел од таа популација станува и високата „црна“ класа

⁶⁴ Види прилог бр. 13.

⁶⁵ Види прилог бр.14.

која израсна од средната „Козби шоу“ класа од средината на 1980-тите години, нејзините интереси исто така мораат да бидат пропорционално застапени во новата светска политика. Начинот на нивна застапеност секако дека е поинаков: од времето на 1970-тите години кога реториката на графитите е наречена „социјален јазик“ (Joselit, 2003), што би значело политички свесна културна активност на младите Афро-Американци, денес графитите се изложуваат во уметнички галерии под патронажа на Евро-Американците. Исто како во времето на Ренесансата во Харлем, кога афро-американската уметност од креативен аспект била самостојна, но маркетиншки и финансиски била под патронажа на Евро-Американци од типот на Карл Ван Вектен. Кругот се врти но повторно се враќа на почетокот – Афро-Американците добиваат светска промоција на нивната култура, меѓутоа средствата за производство се сеуште кај доминантната „бела“ популација која ги користи за свои цели.

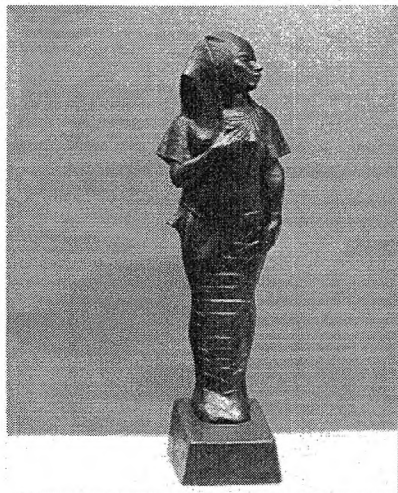
„Социјалните масовни демократии од Западниот свет сега се соочуваат со крајот на двестегодишниот развоен процес кој започна со револуционерното раѓање на модерните нации-држави“ (Habermas, 2001:60). Поинаку кажано, светот се менува и нациите-држави не можат да го издржат притисокот од општествените проблеми. Во една таква ситуација развојот на панафриканизмот станува глобален процес со брз развој. Иднината носи најразлични предизвици, и сметам дека проблемот со бојата на кожата сеуште ќе биде проблем во понатамошниот развој на американската култура и уметност. Иако поранешните различни култури (евро-американската и афро-американската) денес се развиваат во една, констатацијата на ДуВојс дека „проблемот на XX-от век е проблемот врз основа на бојата на кожата“ (DuVois, 1903:19) е валидна и за XXI-от век. Афро-американската популација ќе ги смета Евро-Американците за „вечни должници“ за ненадоместливата штета од Маафа⁶⁶, додека „белците“ секогаш ќе имаат за против Афро-Американците да тврдат дека американската култура е во многу аспекти африканска. Потребата за една култура да биде јавно изразена нема никогаш да

⁶⁶ Маафа е збор кој доаѓа од јазикот Свахили, и во пан-африканизмот го означува повеќевековното страдање на Африканците во САД, и во преносна смисла означува „Африкански Холокауст“. Зборот во буквален превод значи „голема трагедија“, или „катастрофа“.

престане - исто како и желбата за истакнување на, првенствено, сопствената културна различност во однос на останатите.

„IMAGES ARE WEAPONS“

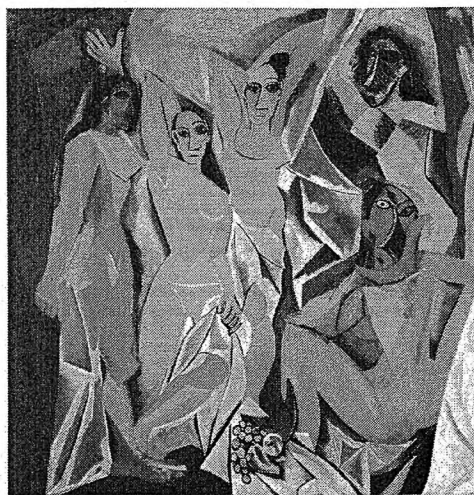
„Сликите се оружје“ (Berner, 2008:124)



Прилог бр. 1 – „Будењето на Етиопија“

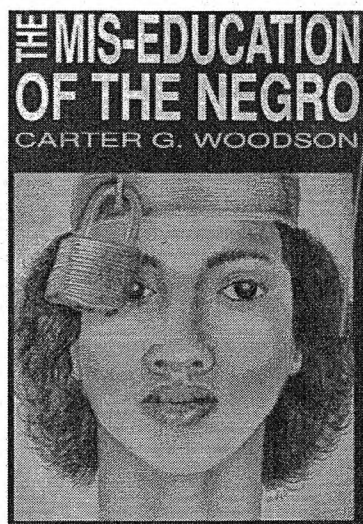
The Awakening of Ethiopia

- Meta Vaux Warrick



Прилог бр. 2 – „Дамите од Авињон“

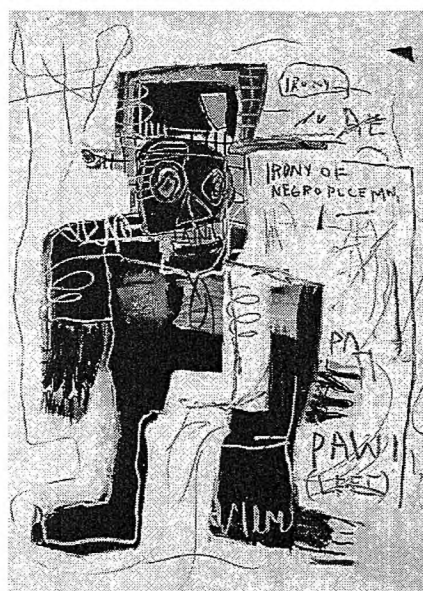
Les Demoiselles d'Avignon - Pablo Picasso



Прилог бр. 3 – „Погрешното образование на црците“ – корица

The Mis-Education of the Negro

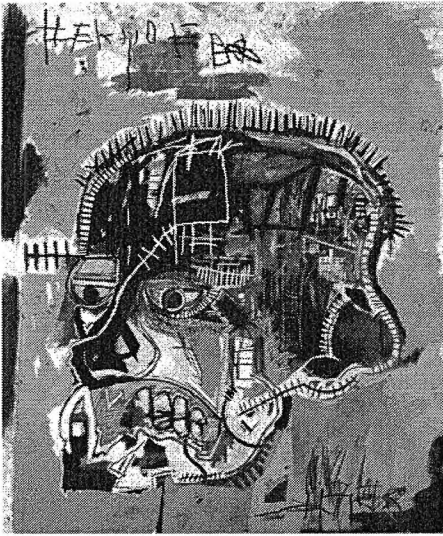
- Carter G. Woodson



Прилог бр.4 – „Иронијата на црниот полицаец“

Irony of Negro Policeman

- Jean-Michel Basquiat



Прилог бр. 5 „Нетитлувано - череп“
 Untitled – Skull
 - Jean-Michel Basquiat



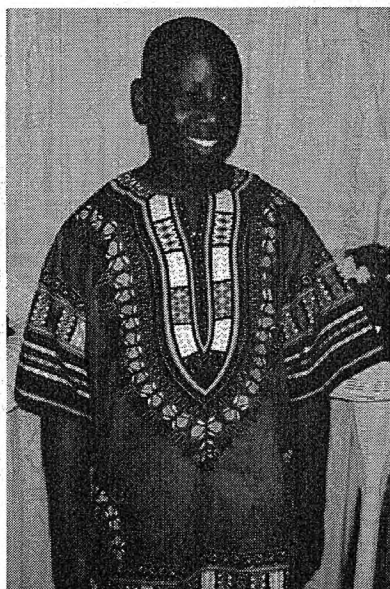
Прилог бр. 6 – „Малком Екс
 зборува за нас“
 Malcolm X Speaks for Us
 - Elizabeth Catlett



Прилог бр. 7 - „Секој атом сјае:
 Електрони во блескави вибрации“
 Every Atom Glow: Electrons in Luminous
 Vibration – Norman Lewis



Прилог бр. 8 – „Американска готика,
 Вашингтон“
 American Gothic, Washington DC
 - Gordon Parks



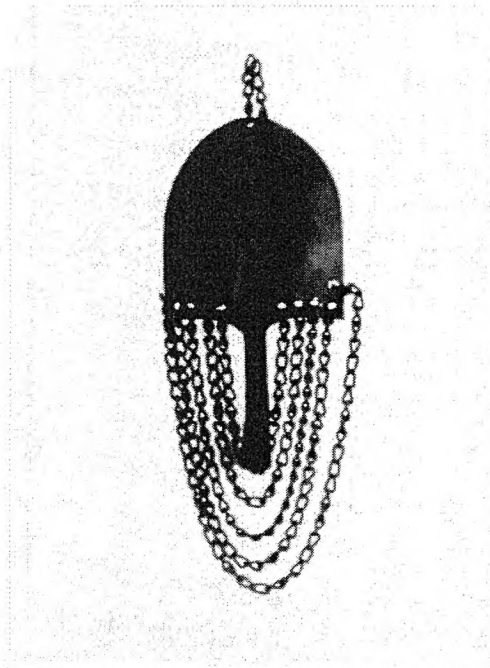
Прилог бр. 9 – дашики, традиционална африканска облека



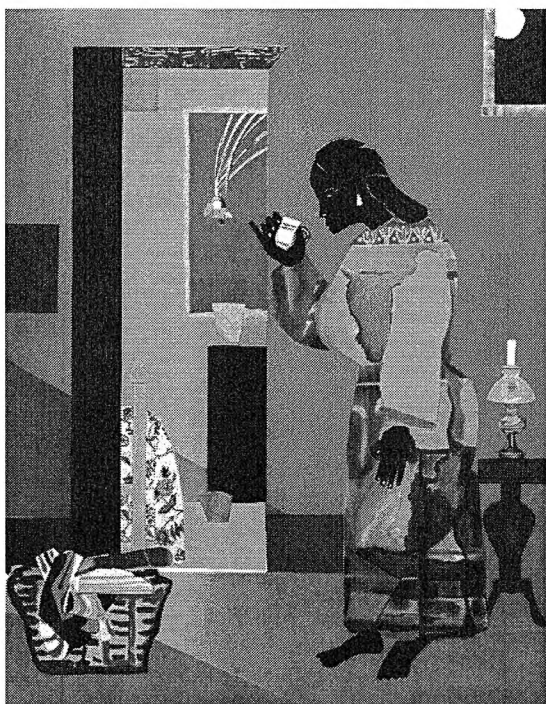
Прилог бр. 10 - „Сабота навечер“ (стр. 89)
Saturday Night – Archibald Motley 1935



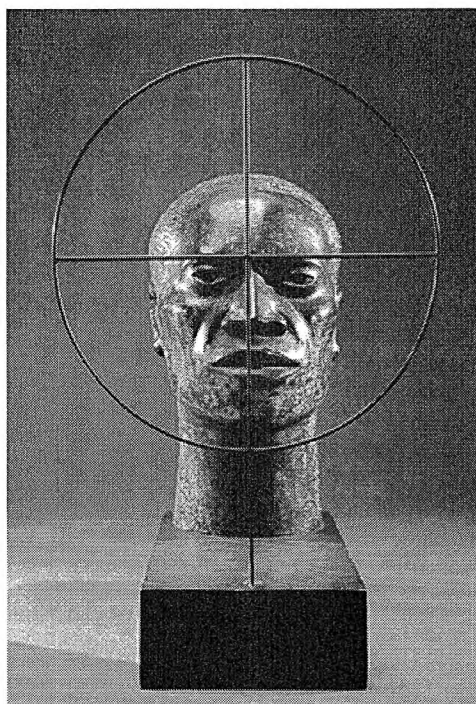
Прилог бр. 11 - „Црнец во африканска населба“
The Negro in an African Setting – Aaron Douglas



Прилог бр. 12 – „Лопата во окови“
Spade with Chains – David Hammons



Прилог бр. 13 – „Свездата што паѓа“
Falling Star – Romare Bearden



Прилог бр. 14 – „Цел“
Target – Elizabeth Catlett

Користена литература

Adorno, T. (2002). *Aesthetic theory*. London and New York: Continuum.

Adorno, Theodor. (2005) *Minima Moralia: Reflections on a damaged life*. New York: Verso.

Adorno, Theodor W. (1978). *Žargon autentičnosti*. Beograd: Nolit.

Adorno, Theodor W. (1973). *Negative dialectics*. London and New York: Routledge.

Altiser, Luj (2009). *Ideologija i državni ideološki aparati*. Loznica: Karpoš.

Anderson, Perry (1998). *The Origins of Postmodernity*, London: Verso.

Arnheim, Rudolf (1957). *Film as art*. Berkeley: University of California Press.

Artaud, Antonin (1958). *The theater and it's double*. New York: Grove Press.

Asante Molefi Kete, Asante Kariamuwelsh (eds.) (1989). *African Culture: Rhythms of Unity*. New Jersey: Africa World Press.

Barnard Alan, Spencer Jonathan (2002). *Encyclopedia of social and cultural anthropology*. London and New York: Routledge.

Baudrillard, Jean (1981). *For a critique of the political economy of the sign*. St. Louis: Telos Press.

Bean, Annemarie (1999). *A sourcebook of African American performance: Place, people, movements*. London and New York: Routledge.

Bearden Romare, Henderson Harry (1993). *A History of African-American Artists: From 1792 to the Present*. New York: Pantheon Books.

Becker, Howard S. (1974). *Art as collective action*, in *American Sociological Review* 39. Washington: American Sociological Association.

Benedict, Ruth (1943). *Race and Racism*. London: Scientific Book Club.

Berger Peter L., Huntington Samuel L. (2002). *Many Globalizations – Cultural Diversity in the Contemporary World*. New York: Oxford University Press.

Berkson, Isaac B. (1969). *Theories of acculturation: A critical study*. New York: Arno Press.

Bernal, Martin (2006). *Black Athena: The Afroasiatic roots of classical civilization*. New Jersey: Rutgers University Press.

Bernier, Celeste-Marie (2008). *African American visual arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Bourdieu, Pierre (1996). *The rules of art: Genesis and structure of the literary field*. Stanford: Stanford University Press.

Boyd, Todd (2008). *African Americans and Popular Culture (Vol. 1): Theater, Film and Television*. Westport: Praeger.

Bratcher, Melanie E. (2007). *Words and songs of Bessie Smith, Billie Holliday and Nina Simone: Sound motion, blues spirit, and African memory*. New York and London: Routledge.

Cazenave Noel, Maddern Darlene (1999). *Defending the White Race: White Male Faculty Opposition to a 'White Racism' Course*, in *Race and Society* 2(1).

Chavez Alicia Fedelina, Guido-DiBrito Florence (1999). *Racial and Ethnic Identity and Development*, in *New Directions for Adult and Continuing Education*, No. 84.

Ciment, James (2007). *Atlas of Africa-American History*. New York: Checkmark Books.

Clark, William (2003). *Immigrants and the American Dream: Remaking the Middle Class*. New York: Guilford Press.

Cohn, Lawrence (ed.) (1993). *Nothing But the Blues: The Music and the Musicians*. New York: Abbeville Press.

Craik, Jennifer (2007). *Re-visioning arts and cultural policy: Current impasses and future directions*. Canberra: ANU E Press.

Dannin, Robert (2002). *Black pilgrimage to islam*. Oxford and New York: Oxford University Press.

Davis, Angela (1990). *Women, Culture & Politics*. New York: Vintage.

Dolo, Luj (2000). *Individualna i masovna kultura*. Beograd: Clio.

Drucker, Peter (1993). *Post-Capitalist Society*. New York: HarperCollins.

DuBois, W. E. B. (1903). *The Souls of Black Folk*. New York: New American Library.

DuBois, W. E. B. (2007). *The Negro and The Conservation of Races*. University Park: Penn State University.

Durkheim, E. (1915). *Elementary Forms of the Religious Life*. London: Hollen Street Press.

Elias, Norbert (2007). *Što je sociologija*. Zagreb: Antibarbarus.

Etzkorn, Peter K. (ed.), (1968). *Georg Simmel: The Conflict in Modern Culture and Other Essays*. New York: Teachers College Press.

Fabre Geneviève, O'Meally Robert (1994). *History and memory in African-American culture*. New York and Oxford: Oxford University Press.

Fanon, Frantz (1967). *Black Skin White Masks*, New York: Grove Press.

Fauset, Jessie Redmon (1933). *Comedy: American Style*. New York: AMS Press.

Fauset, Jessie Redmon (1929). *Plum Bun: A Novel Without a Moral*. New York: Frederick A. Stokes.

Ferguson, Charles A. (1959). *Diglossia*. New York: Word: Journal of the Linguistic Circle of New York No.15.

Floyd, Samuel A. (1996). *The Power of Black Music: Interpreting its History from Africa to the United States*. Oxford: Oxford University Press.

Geertz, Clifford (ed.) (1963), *Old Societies and New States: The Quest for Modernity in Asia and Africa*. New York: Free Press.

Geertz, Clifford (1973). *The interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.

Gerth Heinrich, Mills Wright C., (eds) (1946). *From Max Weber: Essays in Sociology*. New York: Oxford University Press.

Gilroy, Paul (1993). *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. New York and London: Verso.

Gioia, Ted (2006). *Work Songs*. Durham: Duke University Press.

Green, Lisa J. (2002). *African American English: A Linguistic Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.

Habermas, Jürgen (2001). *The postnational constellation: Political Essays*. Cambridge: MIT Press.

Haskins Jim, Tate Eleanora, Cox Clinton, Wilkinson Brenda (2002). *Black Stars of the Harlem Renaissance*. New York: John Wiley & Sons.

Hauser, Arnold (1962). *The Social History of Art*. London: Routledge & Kegan Paul.

Hauser, Arnold (1986). *Sociologija umjetnosti*. Zagreb: Školska knjiga.

Hauser, Arnold (1986). *Sociologija umjetnosti (knjiga druga)*. Zagreb: Školska Knjiga.

Hazard-Gordon, Katrina (1990). *Jookin': The Rise of Social Dance Formations in African-American Culture*. Philadelphia: Temple University Press.

Hecht Michael L., Jackson II Ronald L., Ribeau Sidney A. (2003). *African American communication: Exploring identity and culture*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.

Hill, Laban Carrick (2004). *Harlem stomp! A cultural history of the Harlem Renaissance*. New York: Little, Brown.

Hughes, Langston (1926). *The Weary Blues*. New York: Knopf.

Hurston, Zora N. (1937). *Their Eyes Were Watching God*. J.B. Lippincott & Co.: Philadelphia.

Hutchison, Ray (2010). *Encyclopedia of urban studies*. Thousand Oaks: Sage Publications.

Jackson, Bruce (2004). *Get Your Ass in the Water and Swim Like Me (African American Narrative Poetry from Oral Tradition)*. New York and London: Routledge.

James, George Granville Monah (1954). *Stolen Legacy: Greek Philosophy is Stolen Egyptian Philosophy*. New York: Philosophical Library.

James, Jessica S. (2008). *What Neighborhood Poverty Studies Can Learn from African American Studies*, in *The Journal of Pan African Studies* 2 (4).

Jenkins, David (1975). *Black Zion: The return of Afro-Americans and West Indians to Africa*. London: Wildwood House.

Jenks C. (1993). *Cultural Reproduction*. New York and London: Routledge.

Jenks, Chris (1993). *Culture*. New York and London: Routledge.

Johnson Charles, Smith Patricia, (1999). *Africans In America (America's Journey through Slavery)*. Fort Washington: Harvest Books.

- Johnson, James W. (1912). *The Autobiography of an Ex-Colored Man*. Boston: Sherman, French & Company.
- Jones, LeRoy (1963). *Blues People: Negro Music in White America*. New York: William Morrow.
- Jones, Marvin D. (2005). *Race, Sex and Suspicion: The Myth of the Black Male*. Westport and London: Praeger.
- Joselit, David (2003). *American Art Since 1945*. London: Thames and Hudson.
- Inwood, Michael (1992). *A Hegel dictionary*, Oxford and Malden: Blackwell Publishers.
- Kanneh, Kadiatu (1998). *African identities: Race, nation and culture in ethnography, Pan-Africanism and Black literatures*. London and New York: Routledge.
- Klein, Naomi (2000). *No Logo: Taking Aim at the Brand Bullies*. New York: Knopf.
- Kottak, Conrad P. (1990). *Prime Time Society: An Anthropological Analysis of Television and Culture*. Belmont: Wadsworth Publishing Company.
- Kopytoff, Igor (1982), *Slavery*, in *Annual Review of Anthropology* 11.
- Labov, William (1972). *Language in the Inner City: Studies in Black English Vernacular*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Labov, William (2001). *Principles of Linguistic Change, II: Social factors*. Oxford: Blackwell.
- Lakroa, Mišel (1996). *Ideologija Novog Doba*. Zrenjanin: Agora.
- Lemke, Sieglinde (1998). *Primitivist Modernism (Black Culture and the Origins of Transatlantic Modernism)*. New York: Oxford University Press.
- Lévy-Bruhl, Lucien, (1923). *Primitive Mentality*. London: Allen & Unwin.

- Lyotard, Jean-François (2005). *Postmoderno stanje*. Zagreb: Ibis grafika.
- Mills, Wright C. (1956). *The Power Elite*. New York: Oxford University Press.
- Mintz Sidney W., Price Richard (1992). *The birth of African-American culture: An anthropological perspective*. Sidney: Beacon Press.
- Moten, Fred (2003). *In the break: The aesthetics of the Black radical traditions*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Oliver, Paul (1984). *Blues Off the Record: Thirty Years of Blues Commentary*. New York: Da Capo Press.
- Park, Robert E. (1950). *Race and culture*. Glencoe III: Free Press.
- Parks, Gordon (1992). *Voices in the Mirror: An Autobiography*. New York: Doubleday.
- Patton, Sharon F. (1998). *African-American Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Peretti, Burton W. (2009). *Lift Every Voice: The History of African American Music*. New York and Toronto: Rowman & Littlefield.
- Poplack, Shana (ed.) (2000). *The English History of African American English*. Oxford: Blackwell.
- Porter, Eric (2002). *What is this thing called jazz?: African American Musicians as artists, critics, and activists*. Berkeley: University of California Press.
- Ritzer, George (2007). *Blackwell Encyclopedia of Sociology*. New Jersey: Blackwell.

Salamon, Lester M. (ed.) (2002). *The State of Nonprofit America*. Washington D.C.: Brookings University Press.

Santayana, George (1906). *Life of Reason: Reason in Science*. New York: Scribner's.

Santayana, George (1905). *Life of Reason: Reason in Common Sense*. New York: Scribner's.

Sarat Austin, Kearns Thomas R. (2001). *Cultural pluralism, identity politics, and the law*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Scott William R., Shade William G. (2005). *Essays on African-American History, Culture and Society*. Washington: U.S. Department of State.

Semprini, Andrea (2004). *Multikulturalizam*, Beograd: Clio.

Stojković, Branimir (1993). *Evropski kulturni identitet*. Niš: Prosveta.

Stuckey, Sterling (1987). *Slave Culture: Nationalist Theory and the Foundations of Black America*, New York: Oxford University Press.

Tanner, Jeremy (2003). *Sociology of art: A reader*. London and New York: Routledge.

Taylor, Monique M. (2002). *Harlem (Between Heaven and Hell)*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Washington, Booker T. (1901). *Up from slavery*. New York: Doubleday, Page and Company.

Wolters, Raymond (2002). *Du Bois and his Rivals*. Columbia: University of Missouri Press.

Womack, Ytasha L. (2010). *Post Black – how a new generation is redefining African-American identity*. Chicago: Lawrence Hill Books.

Woodruff, Hale (1966). *Ten Negro Artists from the United States*. New York: National Collection of the Fine Arts.

Woodson, Carter G. (2006). *The Mis-Education of the Negro*. San Diego: The Book Three.

Wright, Bobby E. (1985). *The Psychopathic Racial Personality and Other Essays*. Chicago: Third World Press.

Write, Richard (1957). *White Man, Listen!* New York: Doubleday.

Коковиќ, Д. (1997). *Пукотине Културе*. Београд: Просвета.

Младеновски, Ѓорѓе (2000). *Антропологија, Зборник текстови*. Скопје: Филозофски факултет.

Петковска, Антоанела (2009). *Есеи од социологијата на културата*. Скопје: Азбуки.

Ташева, Марија (1999). *Социолошки теории*. Скопје: Универзитет Св. Кирил и Методиј.

Шешиќ, Стојковиќ, (2003). *Култура, менаџмент, анимација, маркетинг*. Скопје: Темплум.

Дополнителна литература:

Adorno, Theodor W. (1994). *The stars down to Earth*. London and New York: Routledge.

Asante Molefi Kete, Mazama Ama (2005). *Encyclopedia of Black Studies*. Thousand Oaks: Sage Publications.

Barnard A., Spencer J. (2010). *The Routledge encyclopedia of social and cultural anthropology* (second edition). London and New York: Routledge.

Basu Dipannita, Lemelle Sidney J. (2006). *The vinyl ain't final: Hip hop and the globalization of Black popular culture*. London: Pluto Press.

Best S., Kellner D. (1991). *Postmodern Theory: Critical Interrogations*. New York: The Guilford Press.

Bobo Jacqueline, Hudley Cynthia, Mishel Claudine (2004). *The Black studies reader*. New York and London: Routledge.

Brown, Scot (2003). *Fighting for US: Maulana Karenga, the US organization, and the Black cultural nationalism*. New York and London: New York University Press.

Cahoone, Lawrence (2003). *From Modernism to Postmodernism: An Anthology, 2nd Edition*, London: Blackwell Publishing.

Carson, Clayborne (1981). *In Struggle: SNCC and the Black Awakening of the 1960s*. Cambridge: Harvard University Press.

Champion, Tempii B. (2003). *Understanding storytelling among African American Children: A journey from Africa to America*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Ink.

Clarke David B., Doel Marcus A., Merrin William, Smith Richard G. (2009). *Jean Baudrillard: Fatal theories*. London and New York: Routledge.

Crehan K, (2002). *Gramsci, Culture and Anthropology*, London: Pluto Press.

Eaton, Kalenda C. (2008). *Womanism, literature, and the transformation of the Black community (1965-1980)*. New York and London: Routledge.

Edgar A. (2008). *Key concepts in cultural theory*, London and New York: Routledge.

Edwards T. (2007). *Cultural Theory*, London, Los Angeles, New Delhi, Singapore: SAGE Publications.

Edwards, Brent Hayes (2003). *The practice of diaspora: Literature, translation, and the rise of Black internationalism*. Cambridge: Harvard University Press.

Elam Jr. Harry J., Krasner David (2001). *African American performance and theater history: A critical reader*. Oxford and New York: Oxford University Press.

Evans, Curtis J. (2008). *The burden of Black religion*. Oxford and New York: Oxford University Press.

Feagin, Joe R. (2000). *Racist America: Roots, Current Realities, and Future Reparations*. New York: Routledge.

Fisher, Maisha T. (2009). *Black literate lives: Historical and contemporary perspectives*. New York and London: Routledge.

Foucault, Michel (1995). *Discipline & Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage.

Garrod Andrew, Ward Janie V., Robinson Tracy L., Kilkenny Robert (1999). *Souls looking back: Life stories of growing up Black*. New York and London: Routledge.

Gidens, Anthony (1998). *Posledice modernosti*. Beograd: Filip Višnjić.

- Gluckman, Max (1963). *Order and Rebellion in Tribal Africa*. London: Cohen and West.
- Goldberg, Robert Alan (2001). *Enemies within: The culture of conspiracy in modern America*. New Haven and London: Yale University Press.
- Gordon, Milton M. (1964). *Assimilation in American life: The role of race, religion and national origins*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Gioia, Ted (1997). *The history of jazz*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Habermas, Jürgen (2001). *The liberating power of symbols*. Cambridge: MIT Press.
- Hall Stuart, Du Gay Paul (1996). *Questions of cultural identity*. London: Sage.
- Haskins Jim, Benson Kathleen (2008). *Black stars: African American religious leaders*. San Francisco: John Wiley & Sons, Ink.
- Hauser, Arnold (1966). *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*. Beograd: Kultura.
- Heilbrun James, Gray Charles M. (2004). *The economics of art and culture (Second edition)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Horkheimer Max, Adorno Theodor W. (2002). *Dialectic of enlightenment: Philosophical fragments*. Stanford: Stanford University Press.
- Jegade, Dele (2009). *Encyclopedia of African American artists*. Westport and London: Greenwood Press.
- Jackson, Jerma A. (2004). *Signing in my soul: Black gospel music in the secular age*. Chapel Hill: The North Carolina Press.
- Jarvis, Simon (1998). *Adorno: A Critical Introduction*, New York: Routledge.

Jaynes, Gerald D. (2005). *Encyclopedia of African American society (Volume 1)*. Thousand Oaks: Sage Publications.

Johnson, Cedric (2007). *Revolutionaries to race leaders: Black Power and the making of African American politics*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.

King A D. (2000). *Culture, globalization and the world-system contemporary conditions for the representation of identity*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Levine, Lawrence W. (2002). *Highbrow/Lowbrow (The emergence of cultural hierarchy in America)*. Cambridge and London: Harvard University Press.

Lopes, Paul (2004). *Rise of a jazz art world*. Cambridge: Cambridge University Press.

Matthews, Donald H. (1998). *Honoring the ancestors: An African cultural interpretation of Black religion and literature*. Oxford and New York: Oxford University Press.

McGuigan, Jim (2004). *Rethinking cultural policy: Issues in cultural and media studies*. Maidenhead: Open University Press.

Middleton J. (2002). *Culture*, Oxford: Capstone Publishing.

Miles, Malcolm (1997). *Art, space and the city: Public art and urban future*. London and New York: Routledge.

Miller Tobi, Yùdice George (2002). *Cultural Policy*. Thousand Oaks: Sage Publications.

Mitchem, Stephanie Y. (2007). *African American folk healing*. New York and London: New York University Press.

Ogren, Cathy J. (1989). *The jazz revolution: Twenties America and the meaning of jazz*. New York and Oxford: Oxford University Press.

- Padilla, Amado M. (1980). *Acculturation, theory, models, and some new findings*. Boulder: Westview Press.
- Park Robert E., Burgess Ernest W., McKenzie Roderick D. (1967). *The City*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Patterson, Thomas C. (2001). *A social history of anthropology in the United States*. Oxford and New York: Berg.
- Peri, Marvin (2000). *Intelektualna istorija Evrope*. Beograd: Clio.
- Prince, Althea (2001). *Being Black*. Toronto: Insomnia Press.
- Rabaka, Reiland (2008). *Du Bois's dialectics: Black radical politics and the reconstruction of critical social theory*. Lanham: Lexington Books.
- Ramsey Jr., Guthrie P. (2003). *Race music: Black cultures from Bebop to Hip-Hop*. Berkeley: University of California Press.
- Rijn, Guido van (1997). *Roosevelt's Blues: African-American Blues and Gospel Songs On FDR*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Ritzer, George (1997). *Suvremena sociologijska teorija*. Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Rooks, Noliwe M. (2006). *White money/Black Power: The surprising history of African American studies and the crisis of race in higher education*. Boston: Beacon Press.
- Said, E. W. (1993) *Culture and imperialism*. New York: Vintage Books.
- Schapiro, Meyer, (1939) *From Mozarabic to Romanesque in Silos*. New York: College Art Association of America.
- Stojković, B, (2002). *Identitet i komunikacija*, Beograd: Agora.

Strauss, Leo (1988). *Persecution and the art of writing*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Tylor, Edward (1871). *Primitive Culture*. New York: J.P. Putnam's Sons.

Watkins, Craig C. (2005). *Hip hop matters: Politics, pop culture, and the struggle for the soul of a movement*. Boston: Beacon Press.

West Michael O., Martin William G., Wilkins Fanon Che (2009). *From Toussaint to Tupac: The black international since the Age of Revolution*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

Witt, Doris (1999). *Black hunger: Soul food and America*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.

Vatimo, Ѓани (1991). *Kraj moderne*, Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo.

Вилијамс, Р. (1996). *Културата*, Скопје: Култура.

Зборник текстови, (2002). *Културен идентитет-разлика во себе*, Скопје: Темплум.

Младеновски, Ѓорѓе (2005). *Антрополошки осврти*. Скопје: АЗ-БУКИ.

Петковска, Антоанела (2001), „Културниот идентитет како основа на културната политика“ во Група автори, *Радио и телевизиските програми и културниот идентитет*, Скопје: Совет за радиодифузија на Република Македонија.

Петковска, Антоанела (1997). *Социологија на македонската ликовна уметност (1945-1980)*. Скопје: Македонска цивилизација.

Фукујама, Ф. (1994). *Крајот на историјата и последниот човек*. Скопје: Култура.

Џордан, Ведон, (1999-2000). *Културна политика, класа, род, раса и постмодерен свет*, Скопје: Темплум.

Интернет извори:

<http://www.acri.org/newsletter/june19993.htm>

<http://www.unhchr.ch/tbs/doc.nsf/0/3888b0541f8501c9c12563ed004b8d0e?Opendocument>

<http://www.minorityperspective.co.uk/2010/06/30/black-councillor-is-convicted-of-racism-is-this-the-end-of-racism-as-we-know-it/>

http://hiphopmacedonia.com/intervjua_en.php?id=16

<http://www.marxists.org/history/usa/workers/black-panthers/>

<http://www.naacp.org/pages/naacp-history-Carter-G.-Woodson>