

Didjeridu - från Arnhem Land till Internet - och tillbaka.

Tre perspektiv på kulturell exotism, globalisering och makt.

av Owe Ronström, feb-mars 1998

English Summary:

The didjeridu – From Arnhem Land to Internet and back.

Three perspectives on cultural exotism, globalisation and power.

The didjeridu, a musical instrument once used only by Australian aboriginals in north Arnhem Land, has within little more than ten years become spread worldwide. Not only has it become a symbol of black aboriginality in Australia, but it has also taken place among koalas and bumerangs as a symbol of Australianess. It has also become widely used as a symbol of indigeniety among indigenous peoples and their spokesmen all over the world. Another large group of didjeridu-fans are 'alternative lifestylers' and 'New-Age' devotees, for which the didjeridu represents, among other things, a immediate connection to Mother Earth and the spiritual world. In this article the fast transition from North Arnhem Land to Internet and back is examined, from three perspectives: the tourist's, the musicologist's and the cultural analyst's. It is argued that an important reason behind the fast spread of the instrument is a major shift in the control of the knowledge of the instrument from "knowers" to "doers", and that the global visibility reflects and strengthens rather than challenges the basic asymmetrical power relations between blacks and whites, rulers and the ruled.

Inledning

Midsommaraftonen 1997 spelade jag på bröllop i Tofta kyrka på Gotland. En bekant, en ung man från Tofta, skulle gifta sig och bad mig att på fiol spela den högtidliga Gotlands brudmarsch. Det var en i många stycken mycket traditionell tillställning, med "dricke" och salt kringla, marsch till bröllopsgården till fiolmusik, festtal och dans. I kyrkan talade prästen vackert om att leva tillsammans i harmoni och kärlek, ett budskap som ströks under av noga utvald sång och musik, en kvinnlig solist, spelman, en liten välklingande kör bestående av brudgummens vänner. Ett nytt inslag i den högtidliga akten var dock att en ung man, en av brudgummens vänner, som bröllopsmusik spelade ett långt improviserat stycke på didjeridu.

Mig veterligen var detta första gången en didjeridu spelats i Tofta kyrka, en särdeles traditionstyngd kyrka från 1200-talet. Dessutom på bröllop, en särdeles traditionstyngd och betydelsefull ceremoni. Hur hamnade didjeridun, detta uråldriga instrument från Australiens regnskogar, i Tofta kyrka? Längs vilka vägar har didjeridun färdats från Arnhem Land till Gotland och övriga världen. Vilka mekanismer och processer kan föra ett mycket lokalt instrument som didjeridu, fram till 1980-talet känt endast bland aboriginer i norra Australien och några få musikforskare och antropologer, ut på de globala allfarvägarna. Didjeridun har på rekordtid, mindre än ett decennium, förflyttats från lokal till global synlighet. Hur och varför har det skett? Det är sådana frågor som jag ska diskutera här, i tre etapper och med tre perspektiv Först är det turisten som får komma till tals. Därefter tar musikforskaren vid och till sist är det kulturforskaren som för ordet. Det förefaller mig som det är i skärningspunkten mellan deras olika synsätt och intressen som svaren på mina frågor kan sökas.

1. Turisten och sökandet efter det äkta.

Bland andra turister flanerar jag längs kajen i Sydneys hamn, med alla båtar och det berömda operahuset i fonden. Bland discodunket från kaféerna urskiljer jag en didjeridu. En äldre man i full krigsmålning, aboriginie förstås, spelar för dem som vill slänga honom en slant.

Urinnevånarna reducerade till en slags kulturclowner, pittoreska inslag i gatubilden, tänker jag illa berörd och flanerar vidare. Som så många andra söker jag något mer typiskt, ursprungligt. I ett gatustånd säljer man Aboriginal Art. Dreamtime Gallery står det på skylten. En hel hög med vackert dekorerade didjeriduer väntar på nya ägare. Köper man inte en teddykoala eller en bumerang, så får man väl ta med sig en didjeridu att ställa på reseminnenas altare därhemma i finrummet.

Förutom längs turiststråken runt hamnen finns mycket litet i Sydney som påminner om aboriginies. Går man Oxford Street upp mot Paddington, där de lite rikare bor, blir stadsbilden alltmer engelsk för varje meter. I Paddington är det söndagsmarknad. Kläder, smycken, hantverk bjuds ut av lokalbefolkningen och tillresta marknadsproffs. Mig intresserar inte utbudet särskilt, det är mest samma gamla vanliga marknadskrafs som hemma. Så hör jag igen brummet från en didjeridu. Jo, där sitter en ung färgad man och spelar, mest för sig själv tycks det. Publiken här är ju mest kringboende och de är inte så värst intresserade. Jag tar chansen att fråga hur man gör. Han demonstrerar villigt alla upptänkliga sätt att få ljud ur sitt långa trärör och han gör det

skickligt. Men han är samtidigt lite förlägen och distanserad. Långsamt går det upp för mig att han vill få mig att förstå att han inte alls är den traditionstyngda ursprungsmusikant jag så uppenbart utgått från att han var. Nej, John är professionell trumpetare, välkänd i jazz och rockkretsar världen över, just hemkommen från en turné med resterna av gamla Led Zeppelin. Han bor här i närheten och har gått ner till marknaden för att träffa kompisar. Spela didjeridu var otänkbart för honom tills för ett par år sedan, men nu tycker han det är kul. Den turistande musikeknologen och den infödde jazzmusikern möts i intresset för urinnevånarnas musik, ungefär lika främmande för dem båda.

På senare år har allt fler unga aboriginies sökt sig till "sina rötter" och tagit upp gamla traditioner igen. Att "rötterna", alltså konsten att spela didjeridu, kasta bumerang och mycket annat "typiskt", tidigare bara förekommit i vissa delar av Australien, bland vissa grupper, alla med sina olika språk och kulturer, är ovidkommande. Idag talar de flesta unga aboriginies engelska och närmar sig "sina rötter" med samma slags ögon som koloniserarna. Den kulturella variationen har ersatts av en enda standardiserad version. Alla aboriginies spelar väl didjeridu och kastar bumerang!

I Canberra går jag på vernissage i Australiens gamla parlament, numera museum och konstlokal. En kommitté för främjandet av ursprungsinneånarnas konsttraditioner ska utse årets bästa konstverk, i närvaro av särskilt inbjudna kulturpersonligheter. En kvinna talar vackert om vikten av att stödja "Aboriginal Art", så att aboriginies kan få högre status och drägligare liv. En ung färgad man faller henne i talet och bjuds att ta över mikrofonen: "Ni pratar om vår kultur och hänger våra konstverk på väggarna. Men när ska ni erkänna vår rätt till vårt land? Vi vill inte ha konstpriser, vi vill ha demokratiska rättigheter!" Genom de stora fönstren i bakgrunden syns ett ruffigt litet plåtskjul, med stora sprayade bokstäver: "Tent embassy" och en stor handmålad skylt med en flagga, en stiliserad människa med utsträckta armar och texten: "Universal bill of rights for indigenous peoples. Self determination." Här, på den gigantiska och mycket välskötta gräsmattan utanför Australiens gamla parlament i centrala Canberra, har aboriginier öppnat en ambassad i sitt eget land. Bredvid skjulet håller ett par av dem en lägereld vid liv. Röken letar sig mot himlen, medan kvinnan med mikrofonen ler och säger: "I vår demokrati får alla säga sin mening, det är väl underbart! Nu blir det prisutdelning!"

Länge såg man i Australien ursprungsinneånarna som ett slags djur. En grupp av dessa djur bodde just i trakten av huvudstaden, namnet Canberra lär härstamma från deras språk och betyda ”mötesplats”. Så mycket mer vet man just inte om dem, för man slog ihjäl varenda en för hundra år sen. Idag är det annorlunda, man slår inte längre ihjäl aboriginies. Åtminstone officiellt hyllas de istället som konstutövare, som en särskilt ursprunglig slags konstutövare. Deras konst pryder numer det mesta som säljs på turistmarknaderna, som australiska varumärken. De bästa alstren hänger i Canberras regeringsbyggnader, eller säljs till höga priser i Paddingtons exklusiva konstgallerier. Samtidigt förvägras aboriginies rätten till självbestämmande och tvingas att provokativt öppna en egen plåtskjulsambassad utanför parlamentet. Aboriginies från hela Australien turas om att hålla den öppen, varje dag, året om.

I Kuranda, i regnskogen i norra Australien, går jag på teater. Det är förmiddag, men redan hett och mycket, mycket fuktigt. På teatern har man luftkonditionering, kanske en anledning till att det ofta är fullsatt. Tjapukai Dance Theatre bildades 1987 av David Hudson. Han har varit en nyckelfigur i den kulturella renässans som pågått bland aboriginies sedan 1980-talet. Ensemblen, unga aboriginies från trakten, spelar upp en gammal myt om ett regnskogsväsen. De visar hur de hanterar spjut, bumerang, didjeridu, rytmpinnar, hur de sjunger och dansar. Det är en bra föreställning. Gjord för turister, ja visst, men utan att reducera aktörerna till kulturclowner. De spelar sina roller med humor, värdighet och stolthet. I sista numret knyter de sina nävar i luften och sjunger unisont: "I'm proud to be - aboriginie!" Medan de ställer upp sig för att låta sig fotograferas ber de oss köpa sin CD, vars titellåt vi just hört. Den kom 1989 och har till mitten av 1990-talet sålt över 40.000 ex, en närmast otrolig siffra bara fem tio år tidigare!

Bland unga aboriginies ökar medvetenheten om betydelsen av att inte överta kolonistatörernas syn på sig själva, utan istället hylla den egna särarten. En viktig källa är förstås musik: "I'm proud to be - aboriginie!" Men det är inte alltid den musik jag först tänker på som fungerar bäst som samlande symbol. I Canberra hör jag en av de mest kända aboriginieartisterna på konsert, en av förebilderna för många unga. Han sjunger visor - på engelska förstås - i countrystil till gitarr. Texterna handlar om kärlek och små vardagliga ting. Inget i musik eller ord tycks mig ha särskilt med aboriginies att göra, det låter närmast som en engelsk blandning av Cornelis Vreeswijk och Hasse "Kvinnaböske" Andersson. Bara hudfärgen och det krulliga håret gör ursprunget tydligt. Jag stannar för att se nästa inslag, annonserat som "Aboriginal dance". Det är modern

experimentell dansteater, till lika modern och experimentell elektronisk musik. När jag går därifrån tänker jag: "Är detta verkligen aboriginies dans och musik?" Det är en svår ekvation, jag får den inte att gå ihop. För det jag vill se och höra är ju det typiska, särpräglade, inte australiska versioner av något som också finns hemma. Men det placerar ju mig bland alla de välmenande, men kulturellt och politiskt naiva, som vill att alla ska bli vid sin läst, att alla ska hylla sin egen särart. I Australien är det ju hur uppenbart som helst att en sådan politik inte leder till något annat än fortsatt underordning för urinnevånarna.

Ännu svårare är förstås ekvationen för aboriginierna själva. Ska de söka erkännande genom att bli som de vita, tillägna sig makthavarnas kulturella former? Eller ska de söka erkännande genom att främja sina egna? I så fall, vilka är deras egna kulturella former? Många av de hundratals aboriginiespråken är idag så gott som utdöda, och med dem mycket av kunskapen om gamla sätt att leva, tänka och vara. Idag är det engelska, såpopera och countrymusik som gäller. Under de senaste åren har det bland unga i storstäderna uppstått något som kallas "Aboriginal rock". Det är en ganska enkel och trallvänlig rockmusik, med texter på engelska och refränger på något aboriginiespråk, och med inslag av brummande didjeriduer. Den australisk musikforskaren Peter Dunbar-Hall menar att dessa sånger fungerar som ett starkt identifikationsmedel, genom att erbjuda en första introduktion till språk dessa unga aldrig lärt sig tala eller förstå. Att språken sen inte alltid är desamma som deras farföräldrar talat spelar för dem liten roll. Det viktiga är att de därigenom börjat se mer positivt på sig själva.

Arbetslöshet, alkohol, fattigdom och förnedring har gjort många aboriginies till främlingar inför sin historia. Vill de lära sig vad deras förfäder kunde, får de flesta av den numer gå till vita specialister på forskningscentra och museer. De flesta ja, men absolut inte alla! Från regnskogen i avlägsna North Arnhem Land kom en grupp aboriginies till Canberra, inbjudna av Center for Aboriginal Studies, för att uppföra en "Rom-ceremoni", en uråldrig ritual i syfte att stifta fred och grunda vänskap. En märklig händelse, för blott ett par gånger tidigare har de låtit utomstående titta på. Nu satt flera hundra Canberrabor och tillresta musketnologer och följde hur åldriga män till didjeridu och rytmpinnar växelvis upprepade korta fåtoniga strofer, medan ett tiotal män och kvinnor och ett par barn med vitmenade kroppar och ansikten och med eukalyptuskvistar i händerna dansande härmade regnskogens alla djur framför dem. Dansarna närmade sig på linje, hukande, med studsande steg, medan två män figurerande framför dem. Med små variationer

upprepades samma mönster gång på gång, under några eftermiddagstimmar, tre dagar i följd. De artiga applåderna som följde varje dans framhävde snarare än skylde över publikens vänligt storögda, men ändå grundliga oförståelse. På den tredje dagen överlämnades högtidligen en vackert målade påle till centret, för att besegla den vänskapsakt som nu hade ingåtts mellan dessa människor och Canberra-bornna.

Vilken väg ska de unga ursprungsinnevärdarna ta? Ska de spela didjeridu för en slant i Sydneys hamn, eller söka sin utkomst som tillverkare av "primitiv konst"? Eller ska de som John, den gitarrspelande trubaduren och dansteatern söka nå erkännande på samma scener som majoriteten? Eller ska de ge upp det moderna storstadslivet och bege sig till regnskogarna i norr, och där tillägna sig utdöende livsformer av kvardröjande folkgrupper? På sådana frågor finns tyvärr inga enkla svar. Men det kanske finns bättre frågor?

2. Musikforskaren i regnskogen. Aboriginies....

I Australien har människor bott i kanske 45-50 000 år.¹ Numera kan man höra folk säga att kontinenten har den äldsta oavbrutna civilisationen i världen. Men för bara något decennium sedan var majoriteten av australier rätt överens om att civilisationen anlände med kapten Cook 1788. Då fanns, tror man, mellan en halv och en miljon urinnevånare. 1901 fanns knappt 50.000 kvar. I vissa delar, som på Tasmanien, fanns inte en enda, alla hade dödats. Idag är antalet aboriginies omkring 230000, 1½ % av Australiens befolkning.

Bland aboriginies är den grundläggande enheten familjen. Traditionellt har grupper av familjer bott och jagat tillsammans i "bands". I ett "band" finns olika "klaner". En klan innehåller personer som alla stammar från samma mytiska anfäder, som t.ex. opossumen eller kängurun. Man kan inte gifta sig inom samma klan. Klanen är den huvudsakliga politiska enheten. Det är klanmedlemmarnas uppgift att vårda sina rituella tillgångar och klanerna samlas regelbundet för att utföra vissa ceremonier, arrangera äktenskap och lösa tvister. Den huvudsakliga landägande enheten kallas stam, "tribe".² Man har funnit spår av sex-sjuhundra sådana "stammar". De har vissa livsmönster och föreställningar gemensamma, däribland en kosmologi som förlägger världens uppkomst till en mytisk urtid, drömtiden. Men därutöver är det stora skillnader, inte

minst språkligt. Forskare tror att det kan ha funnits 270 olika språk och upp till sex-sjuhundra dialekter.

In på 1960-talet har de australiska myndigheterna fört en mycket hårdhänt assimileringspolitik mot aboriginies. Som i de flesta andra kolonier tvingades urinnevånarna att lämna regnskogen, öknen eller bushen för att under miserabla omständigheter hanka sig fram som billig arbetskraft i städernas utkanter. Inte nog med att man ansåg dem i stort sett obildbara. I många fall tog man helt enkelt barn från sina föräldrar och placerade dem i missionsskolor, för att civilisera dem och åtminstone lära dem engelska. Det har lett till att mellan 50 och 100 av aboriginiespråken nu är utdöda och att många av de återstående endast har ett hundratal brukare kvar.

...och deras musik.

Aboriginies musik är tätt sammanflätad med dans, drama och bildkonst.³ Den mesta musiken är vokal. Sångerna brukar delas in i tre kategorier: de som tillhör hela gruppen; de som tillhör en familj; och de som kommer till enskilda personer i drömmen och sedan tillhör dem. Sångerna är mestadels korta, några få strofer bara, som varar en minut eller så. Många börjar på en hög ton och sjunker sedan nedåt steg för steg. Det är vanligt att de ökar i tempo, vilket anses återspegla rörelserna hos de djur, element eller förfäder sångerna handlar om.

Instrumenten är få. Vanligast är rytminstrument som ”clapsticks”, tonträ, helt enkelt två pinnar som slås mot varandra. På samma sätt kan man använda bumeranger, eller torra skinnlappar, ”skinpad”. Didjeridu är ett trärör som urholkats av termiter. Arkeologiska fynd visar att instrumentet är mellan 1000 och 1500 år gammalt. Traditionellt har det använts bara i de norra tropiska delarna av Australien, i Arnhem Land med angränsande områden. Där finns två spelstilar: i västra delarna en rytmisk bordun, i de östra delarna dessutom olika partialtoner.⁴ Didjeridu är bara ett av många namn på instrumentet, och troligen inte särskilt gammalt. Bland Yolngu, ett folk i norra Arnhem Land, kallas det *yidaki*. Varje *yidaki* målas och namnges efter sitt ljud. En med hög ton kan helgas åt ett väsen med hög röst, en låg efter det väsen som framkallar åska. För Yolngu är *yidakin* ett manligt instrument. Kunskapen om dess ursprung är helig och hemlig, och kan bara delas av initierade män. Men det betyder inte att kvinnor inte kan spela det, bara att de inte gör det i ceremoniella, rituella sammanhang.

Bland Yolgnu är begravningar det vanligaste sammanhang där didjeridu spelas. Medlemmar i de fyra eller fem klaner som den döde haft relationer till, samlas för att sjunga honom tillbaks till de dödas land. Hur det lyckas beror på hur väl de uråldriga orden, rytmerna och rörelserna återskapas. Ritualerna som helhet är heliga och kunskapen om dem är ofta hemlig. Men också ritualernas mer handfasta innehåll, orden, rytmerna och rörelserna, är heliga därför att de är så viktiga för ritualernas kraft.⁵ Man kan därför inte använda dem utanför den rituella kontexten utan att profanera dem, och då också riskera att de blir verkningslösa.

I traditionell musikalisk praxis spelas didjeridu oftast tillsammans med clapsticks, som ackompanjemang och stöd till sång och dans. I en sådan ensemble är didjeriduns roll begränsad och alltid underordnad sången. Men inom bestämda ramar har didjeriduspelaren frihet att själv utforma rollen på det sätt han finner för gott. En forskare (Jones 1967) fann fem musikaliska roller för didjeridu i traditionellt musikutövande: 1) att lägga stillaliggande grundtoner, borduner; 2) att producera speciella klanger och tonfärger, *timbre* eller *sound*; 3) att hålla rytm; 4) att stå för introduktioner, mellanspel och avslutande fraser i sånger; 5) att spela utvecklade kodade signaler.⁶ En egenhet i traditionellt utövande är att didjeriduns tonhöjd inte har någon särskild betydelse, inte heller intervallen mellan sången och bordunen. Någon precis stämning av instrumentet behövs alltså inte.

Ökad synlighet, förändringar och deras konsekvenser.

Under drygt 200 år har aboriginies fungerat som motbild i det Australiska samhället. De var ”främlingarna”, ”de andra”, allt de vita nykomlingarna inte var och tvärtom. På alla nivåer i samhället strök man under skillnaderna mellan aboriginies ”primitiva” liv och leverne och de nyinflyttades ”civiliserade”. Det fick till följd att det ända fram till 1980-talet i Australiens skolor förekom så gott som ingen undervisning alls om aboriginies, deras kultur eller musik. Därför var också didjeridu ett så gott som helt okänt instrument för de flesta i Australien och utomlands, undantaget förstås aboriginerna i Arnhem Land och vissa musiketnologer, antropologer och yrkesresenärer.

Men under slutet av 1980-talet påbörjades en utveckling som på bara knappt ett decennium förflyttat didjeridun från ett så gott som okänt lokalt instrument i norra Australiens regnskogar, till ett instrument med nationell, transnationell och global synlighet och betydelse.

En instans på vägen heter Charlie McMahon, en vit australisk musiker. Han blev den förste att använda didjeridu i rocksammanhang, redan i slutet av 1960-talet. 1982 gav han ut en skiva med sin grupp Gondwanaland, ett första försök att skapa en ny slags musik med didjeridu och rockband.⁷ Gruppen öppnade en dörr till en helt ny värld av musik som just då höll på att födas, ”world music”. Genom den dörren passerade i slutet av 1980-talet ett annat band, Yothu Yindi, bildat 1986 av Mandawuy Yunupingu, som snart skulle komma att bli det mest kända och betydande av Australiens aboriginierockband.

Ytterligare en faktor på vägen var att man i Australien 1988 firade 200-års minnet av Kapten Cooks ankomst till Australien. Jubileet bidrog till ett slags uppvaknande bland många aboriginies. En våg av ”etnisk medvetenhet” och ifrågasättande av vedertagna sanningar om aboriginies medfödda underlägsenhet spred sig. Många började protestera mot att aboriginies fortfarande inte hade någon plats i australisk historieskrivning, än mindre i australiskt kulturliv. Året efter, 1989, släpptes Yothu Yindis första CD, som snart blev en stor succe. Mandawuy Yunupingus särpräglade röst, och den framträdande didjeridun blev på kort tid ett identifikationsobjekt för aboriginies också i andra delar av Australien än Arnhem Land. Aboriginie-rock blev under 1990-talets första år snabbt en symbol för aboriginiers kultur. Aboriginies över hela Australien började spela didjeridu, som ett sätt att rekonstruera och visa upp en ny identitet, en pan-aboriginalitet inte olik ”Black Power” rörelsen i USA på 1960-talet: ”I’m proud to be - Aboriginie!”

Ny symbol

Didjeridun blev nu snabbt en ljudande och visuell samlande symbol bland aboriginies i Australien.⁸ Men inte bara det. På bara några år har instrumentet också tagit plats bland koalor, känguruer, bumeranger och ”the outbacks”, som symbol, eller för att vara mer exakt, som metonym för Australien som abstrakt helhet, och därmed för alla australier, aboriginies såväl som icke-aboriginies.

Ett tydligt tecken på denna nya status gavs vid firandet av Anzac Day 1995. Anzac Day, som firas till åminnelse av de australiska soldater som dog i strid mot turkiska styrkor vid Gallipoli 1915, är en av de viktigaste anglo-keltiska australiska ritualerna, sedan länge ett fundament i konstruktionen av nationell identitet och stolthet. 1995 firades 80-årsminnet av händelsen, bl.a

genom ett högtidligt tal av en australisk senator just i själva Gallipoli, i dagens Turkiet. Utanför det officiella programmet bidrog en ung australisk ryggsäcksturist, en ”backpacker”, med musik på didjeridu, varpå hela församlingen blev stående tysta, högtidliga. Ett aboriginieinstrument, nysst knappt ens ansett som instrument överhuvudtaget, bereddes nu självklart plats i australiskhetens själva centrum.⁹

Men inte nog med detta. Didjeridun har under de senaste åren blivit en symbol också för ”indigeniety”, egenskapen att tillhöra en ursprungsbefolkning. Det har gjort den intressant för en mycket internationell skara av nyandliga sökare, ofta knutna till New Age-rörelsen. För dem har didjeridun blivit en väg till ursprunglighet, kontakt med Naturen och Moder Jord, och till en hel mängd andliga upplevelser av olika slag. Sammantaget har allt detta gjort didjeridun till en inte obetydlig exportvara. Från postkontoret i Alice Springs, i en trakt där man tidigare aldrig sysslat med att tillverka eller spela didjeriduer, rapporteras att man har exporterat mellan 50 -100 instrument i veckan de senaste sju åren. I vissa områden har den internationella populariteten bland annat lett till att så många eukalyptusträd sågats ner, att några utrotningshotade fåglar nu är ännu mer utrotningshotade.¹⁰

En viktig faktor bakom allt detta är den moderna inspelningsteknologin, som effektivt kopplat loss didjeridun från de ursprungliga användarna i Arnhem Land, deras kontexter, praktiker och meningssammanhang.¹¹ Därigenom har det uppstått en helt ny produkt, ‘didjeridu’ och ‘didjeridumusik’, som kan saluföras på en växande world music-marknad.¹² Men detta skulle inte vara möjligt om inte instrumentet och musiken samtidigt behållit en vag associativ koppling till ålderdomlighet, ursprunglighet och arketyppiska urinnevånare. Det är alltså det frikopplade särpräglade ljudet och de vaga associativa kopplingarna till regnskogens urinnevånare, som tillsammans gjort didjeridun till ett nytt klingande varumärke för aboriginies, australier och ursprungsbefolkningar i största allmänhet. Det i sin tur har gjort det möjligt att inlemma didjeridun och hela det nya aboriginie-soundet i en global popestetik och därigenom vidare in i den globala populärmusikindustrin.

Musikaliska förändringar

Hur har didjeriduns användning och roll förändrats på vägen? Peter Dunbar-Hall, australisk musikkforskare, har funnit sex olika funktioner eller användningar av didjeridu i den nya

aboriginierocken.¹³ Den första är ny, didjeridun får ge autentisk färg åt citat av aboriginisk traditionell musik, eller när texten behandlar ett aboriginiskt tema. Den andra är gammal, att hålla en bordun. I traditionell musik är bordunens tonhöjd inte så viktig. Men i rockmusik kommer en ”falsk” didjeridu i konflikt med basen. Därför använder man instrument med bestämda tonhöjder, eller ”pitchar” tonhöjden till oktav eller kvint med speciell teknik. Av samma skäl tonas didjeriduns övertoner ner. För att få ett distinkt särpräglad sound som inte krockar med bas och gitarr lyfter man istället fram olika vokalljud.

En ny, tredje funktion är antifoni: didjeridun spelar när sången tar paus. En fjärde och mer traditionell funktion är att använda didjeridun i rytmsektionen. I Arnhem Land används didjeridu och clapsticks ungefär som trummor, bas och kompgitarr i en rockgrupp. Men i de nya rockgrupperna finns ju redan trummor, bas och gitarr. Därför reduceras didjeriduns roll till förstärkning av riff i bas eller gitarr. En femte och helt ny funktion är rocksolistens. Didjeridun får helt enkelt ta elgitarrens plats i solopartiet. Den sjätte funktionen är också ny, som centrum i instrumentala låtar, från rena rocknummer till tonmålningar i New Age stil.

Peter Dunbar Hall menar sammanfattningsvis att i australisk aboriginierock har varken instrumentet, de grundläggande spelteknikerna eller instrumentets funktioner egentligen inte ändrats på nåt avgörande sätt. De viktigaste förändringarna är rocksolorollen, att tonhöjden blivit viktig, kombinationer med nya instrument och inte minst att man nu ofta spelar flera tillsammans. På en festival i Melbourne, ”Didgifest” 1997, spelade 153 didjeriduer tillsammans, vilket står att läsa i Guinness rekordbok.¹⁴ Men det inofficiella världsrekordet hålls av 252 didjeridu-spelare som samlades på en festival i Glastonbury, i England 1992.¹⁵ En uppfattning bakom dessa manifestationer tycks vara att ju fler didjeriduspelare desto mäktigare ”sound” och kraftfullare upplevelse. Det är en avgörande skillnad mot traditionell musikalisk praxis bland aboriginies. Eftersom det är förmågan att klart och precist återge uråldriga traditionella rytmiska motiv som värdesätts, är det helt enkelt otänkbart att spela flera didjeriduer tillsammans.¹⁶

Grunden i den nya aboriginierocken är uppenbart ett väletablerat internationellt popformat. Det gör musiken lättillgänglig och möjlig att sprida på populärmusikindustrins globala motorvägar. Men dess andra sida vetter mot en lokal aboriginievärld, långt från de moderna urbana landskapen. Innebörderna i alla hänvisningarna till denna värld går säkert de flesta förbi, som inte

har goda kunskaper i aboriginiespråk, kultur och historia, vilket för övrigt inkluderar många aboriginies. Men det är samtidigt just dessa hänvisningar som ger musiken en mystisk, exotisk egenskap, och som därigenom på ett positivt sätt särskiljer den från vanlig mainstream-rock. Det är inte så viktigt vilka betydelser aboriginies tillskriver musiken, bara att de gör det. Det gör didjeridun till ett ”potentiellt utrymme”,¹⁷ som kan fyllas med i stort sett vilket innehåll som helst, och ändå behålla kopplingen till en mytisk urtida ursprunglighet.

Det finns fler förändringar som har att göra med de nya musikaliska praktiker som didjeridun inlemmats i. Bland aboriginies är det själva ritualerna, de större sammanhangen, som står i fokus. De har ett bestämt syfte och mål, som alla utövare måste underordna sig. Äktheten, autenticiteten, liksom verkningsgraden, är förankrad i kontexten, och i utövarnas kompetens, kunskap och kraft att uppföra ritualernas alla delar noggrant och seriöst, så att den nödvändiga kommunikationen med förfäderna kan upprättas. I de nya användningarna har didjeridun så att säga förvandlats från kontext till text. Fokus, och därmed autenticiteten, har förflyttats från ritualens process till instrumentet som objekt och produkt. Återupprepning av gamla lokalt förankrade musikaliska mönster är nu inget ideal. Tvärtom är idealet ett ständigt sökande efter nya användningsområden, nya ljud, nya tekniker, hämtade från alla möjliga slags platser och källor.

Hållningar bland några av dagens utövare.

Hur ser dagens aboriginiemusiker på didjeridun? Kev Carmody, en av förgrundsgestalterna i den nya aboriginie-rocken menar att för koloniserarna har didjeridun varit ett etnografiskt objekt, ett instrument med ett säreget och primitivt ljud. Men för många aboriginies står didjeriduns toner för ett andligt uttryck, en koppling till sin historia, det land de kommer från och ännu är intimt sammanbundna med. Kev Carmody säger att didjeridun är speciell för att den gör ett så djupt intryck på folk. Det är därför han och andra gärna använder instrumentet i skolor, för att få barnen att reflektera över aboriginiers kultur och hur de lever idag. Han sammanfattar väl instrumentets effekt när han säger: ”It’s taking people to the past , and it’s bringing us to the future as well...”¹⁸

David Hudson, grundaren av Tjapukai Dance Theatre och en annan förgrundsgestalt bland aboriginies, säger något liknande när han jämför didjeridun med ett teleskop:

Just as Captain Cook’s telescope led him to Australia, you can pick up the didjeridu and use it like a kaleidoscope and realise that inside the didjeridu, are the textures of a culture that is still alive. You have all these little tracks and paths from the termites and

if you follow all the different paths, it will take you to the different aspects of culture. You follow that path here and it will take you to the rock art. Follow that part here and it will take you to the ceremony. You follow this path here, it will take you to someone who is living in the 1990s. (Hudson 1997:36)

David Hudson tycker att det är bra att också andra än aboriginies nu spelar didjeridu. Men han störs av att en del kommer till Australien inte bara för att lära sig spela, utan för att försöka leva som aboriginies och delta i deras ceremonier. ”There’s too many folks out there that get into this trendy mode and want to be aboriginal. Aboriginal people have no problem accepting other people as long as they are themselves. Why try to be something that you aren’t?” (Hudson 1997:36)

Konflikter

Vad David Hudson pekar på som ett växande problem för aboriginies är det ökande antalet ”wannabees” - vita som anammar aborigine-uttryck och stilar och t.o.m. ibland gör anspråk på att få ta del i uråldriga ritualer förbehållna initierade klanmedlemmar. En annan källa till problem är de många föreställningar om didjeriduns historia och traditionella användning som på mycket kort tid fått global spridning. Några exempel: På en didjeridukurs i Sydney i mitten av 1990-talet ingrep en aboriginie och ville stoppa undervisningen med hänvisning till att instrumentet inte hörde hemma där, utan i Arnhem Land. Läraren menade att även om det varit så förut, är det inte så nu. Idag tillhör didjeridun alla aboriginies, överallt. De traditionella reglerna kring instrumentet gäller kanske i Arnhem Land, men inte i Sydney.

På en didgeridu-sajt på Internet fanns en sida med berättelser och myter om instrumentet, hämtade från en antropologisk studie från 1930-talet. En företrädare för aboriginies begärde att sidan omedelbart skulle tas bort, eftersom den innehöll hemlig information, som bara kan delas av initierade män. Genom att denna information nu hade blivit tillgänglig för alla på Internet, hotas det lilla av aboriginies kultur som finns kvar, menade han.¹⁹ Med liknande argument har andra företrädare för aboriginies begärt att typiska aboriginiemotiv som lagts ut på Internet ska tas bort, dels för att de är privat egendom, dels därför att kunskapen om dem är hemlig.

En annan version av samma slags konflikt har uppstått genom att didjeridu-frälsta över hela världen imiterar bestämda musikaliska motiv och spelsätt från kända didjeriduspelare, eller helt

enkelt samplar dem, utan att fråga eller betala för det. Konstnärlig frihet eller ren stöld? Frågan har kopplingar till en global diskussion om intellektuella och konstnärliga rättigheter, och behovet av ett internationellt system för skydd mot kulturell appropriering och exploatering. Att det verkligen behövs ett sådant skydd visar det faktum att skivindustrin sedan början av 1990-talet tjänar mer på rättigheter än på att producera skivor (Malm 199X)

Genom den ökande bristen på användbar eukalyptus går många över till andra träslag, bambu eller PVC. I samband med att många börjat experimentera med nya sorters instrument, som t.ex. ”kidjeridus” för barn och ”slidjeridus” eller ”slide-bones” som fungerar ungefär som en trombon, har det uppstått en debatt om vad som egentligen är en autentisk didjeridu och vem som har rätt att göra vad med instrumentet och musiken. Under 1990-talet har det förekommit att vita ickeaustralier, framförallt nordamerikaner, utnämnt sig själva till väktare över autentisk aboriginisk didjeridumusik och anklagat vissa aboriginier för att förvanska sina traditioner och svika sitt kulturella arv.

En särskilt besvärlig konflikt har rört kvinnor och didjeridu.²⁰ I Arnhem Land har instrumentet traditionellt en stark koppling till männens värld. Det flesta som spelar är män - under ritualer är det endast män som spelar. Didjeridun är ett exempel på en princip om könskomplementaritet som går igen på de flesta områden av aboriginiers liv. Vissa saker är uteslutande manliga eller kvinnliga. Andra, som didjeridun, är ”manliga”, eller ”kvinnliga” i princip, men utesluter inte att också det andra könet ägnar sig åt dem i vissa sammanhang

Men idag menar många aboriginier i sydöstra Australien, där man alls inte spelat didjeridu förrän under det senaste decenniet, att det är tabu för kvinnor att spela didjeridu. En del hävdar t.o.m. att kvinnor inte ens får röra en didjeridu. För dem tycks kvinnor som spelar didjeridu representera ännu ett led i utplånandet av traditionell aboriginie-kultur. Den australiska musiketnologen Linda Barwick menar att denna attityd kan kopplas dels till djupa kollektiva erfarenheter från förlust av land, språk och kultur och dels också till den rörelse som nu pågår för att rädda det som ännu finns kvar. Trots att föreställningarna om ett kvinnligt tabu alltså saknar förankring bland dem som tills helt nyligen var ensamma om att spela didjeridu, har de spridits snabbt under 1990-talet, inte bara bland aboriginier, utan även bland didjeridu-aficionados och nyandliga sökare över hela

världen. Linda Barwick menar att spridningen är ett resultat av att dessa nya föreställningar passar så väl in i den kommersiella New Age-marknadens struktur.²¹

Ännu ett konfliktområde är didjeriduns användning i allehanda kvasi-andliga aktiviteter som t.ex. ”healing”, ofta med hänvisning till uråldriga aboriginietraditioner som aldrig funnits. En aktiv part i mystifierandet och förändligandet av didjeridun är en typ av människor som den australiska forskaren Patricia Sherwood kallar ”alternative life-stylers”.²² Hon räknar med att de enbart i Australien vid mitten av 1990-talet var minst 90.000, och att antalet ökar med omkring 10% per år. Det är människor som söker efter en andlighet de saknar i de vanliga religionerna, och efter socialt och ekologiskt hållbara icke-materialistiska livstilar. Det är just genom den medvetet antimaterialistiska inställningen som de skiljer sig från New Age-rörelsen, som ju snabbt utvecklats till en global kommersiell industri.

I det slags samhällen de alternativa sökarna försöker skapa, hämtas modellerna framförallt från ursprungsbefolkningar i tredje och fjärde världen. Deras traditioner, i synnerhet de australiska aboriginernas, ses som en bank av levande gemensamma erfarenheter att använda som utgångspunkt och inspiration. I letandet efter motiv och traditioner som passar deras värden och idéer har sökarna bland mycket annat funnit didjeridun. Bland aboriginies har didjeriduspelandet traditionellt varit en del ett gemensamt sjungande och historieberättande. Detta är ett sådant sammanhang sökarna försöker återskapa. Men de flesta saknar helt kunskaper om dessa gamla sånger och historier, eller om den mening de har för aboriginies. Patricia Sherwood menar att sökarna drivs av sina egna erfarenheter av storstadsalienation och sin längtan efter en plats i den naturliga världen. Sökarna ser i didjeridun en kanal för överföring av energi från den omgivande naturen och från de människor som en gång levat där. De använder den som en kraft för att stärka känslor av samhörighet, skapa holistiska upplevelser och stämma dem (”tune in”) till ”aboriginalitet”, en primär, oförmedlad upplevelse av kontakt med ”moder jord”.

Didjeriduspelande sökare rapporterar om hur deras spelande ger upphov till känslor av helhet och närhet till andra människor. Flera menar att de genom didjeridun får tillgång till röster från jorden och varelser som annars är fördolda för dem. Det är inte ovanligt att didjeridun tillskrivs övernaturliga krafter, eller att den personifieras som lärare eller länk till ”moder jord”. I synnerhet för västerlänningar anses didjeridun ha en särskild kraft, som får dem att släppa på sitt ego och erfara jordens själ.

En del av dessa föreställningar bygger på direkt personlig kontakt med aboriginier. Andra är fritt fabulerade, eller hämtade från en stor och vitt spridd repertoar av myter och föreställningar om ”den ädle vilden”. Införlivandet av didjeridun i denna slags nyandlighet har skapat problem för en del didjeriduspelare, liksom för många aboriginier. Charlie McMahon, vit australisk musiker som spelat didjeridu professionellt sedan 1960-talet, menar att han i början av sin karriär var en utmaning mot idéer om de vitas kulturella överhöghet. Men under 1990-talet har reaktionerna på hans musik förändrats från avoghet till positiv förundran, men av ett speciellt slag: ”especially alive, people will ask me what I imagine while I’m playing; they think you’re on a spiritual journey every time you pick it up and play.”²³ Som många andra musiker är McMahon inte särskilt positiv till denna utveckling:

Look, I don’t care what people do with it. The only thing I find funny and strange in ‘du playing and objectionable, are people who make enormous claims to some mysterious themes of the Dreamtime; that by playing this thing they’re going to be spiritually grounded. That stuff just cracks me up... I do know it’s incredibly good for your health. I haven’t had a cold since 1983 and I put a lot of that down to the fact that ‘du playing really teaches you to breathe.”¹ Homan 1997:131

Som en följd av didjeriduns växande popularitet, inte minst bland ”alternative lifestylers” och New Age-anhängare, har också intresset för traditionell aboriginiekultur ökat starkt. Men som flera australiska forskare påpekat är det inte lätt att komma över information i ämnet, och den man får tag är inte alltid lätt att förstå. Det mesta som didjeriduspelare runt om i världen ”vet” kommer från skivomslag, personal i turistaffärer eller andra kommersiella källor och från ett antal didjeridu-sajter på Internet. Där är mycket tveksamt och en hel del rent felaktigt, vilket å ena sidan har att göra med att vem som helst i princip kan lägga ut vad som helst, och å den andra att hur det ”egentligen är” inte alltid är så spännande och intressant som vad folk ville att det vore. Särskilt vanligt är försök att förändliga och mystifiera didjeridun på ett sätt som inte har någon motsvarighet i traditionell aboriginiekultur. En undersökning av CD skivor med didjeridumusik i souveniraffärer i Darwin och Perth för ett par år sedan visade att större delen av inspelningarna var av ”New Age typ”, inspelade av icke-aboriginier och distribuerade av stora multinationella bolag.²⁴

3. Kulturforskaren får ordet: Från Arnhem land till Internet

Didjeriduns snabba förflyttning från lokal till global synlighet hänger samman med en rad förändringar på global nivå: växande intresse för ”rötter” över hela västvärlden, inklusive Australien; växande pan-aboriginalitet; ett ökande intresse för urinnevånare; ökande tillgång urinnevånarens kultur och historia genom resor, böcker, filmer och ny teknologi; uppkomsten av world-music och New Age marknader ständigt på jakt efter nya särpräglade expressiva former att exploatera; och snabb tillväxt i den redan globala kommersiella medie- och underhållningsindustrin. De snabba rörelserna och förändringarna i världens kulturella trender kräver, ja rent av förutsätter paradoxalt nog etablerandet av nya världsomspännande och mycket stabila infrastrukturer. Reguljära flygförbindelser, turistindustrin, transnationella bolag för produktion, distribution och försäljning av ljud och bild, Internet, är exempel på motorvägar som didjeridun färdats på, under sin väg från Arnhem Land till övriga delar av världen.

En viktig aspekt av förvandlingen kan beskrivas som en förändring i instrumentets synlighet. Den amerikanske musikeknologen Mark Slobin (1993) menar att förändringar i synlighet är sätt att förstå kulturell förändring. Han identifierar tre nivåer. Först en mikronivå, som kan vara byar och mindre områden. Sedan en mellannivå som han kallar ”regional”, det kan vara delar av länder, hela länder, eller grupper av länder som t.ex. Skandinavien. Till sist en makronivå som är transregional, transnationell, internationell. Men antalet nivåer eller hur de definieras är inte så viktigt. Poängen är istället insikten kring de generella förändringsprocesser som äger rum när ett lokalt fenomen förflyttas och blir synligt på högre nivåer.

Förflyttning

Revival, revitalisering, traditionalisering, ’uppfunna traditioner’, historiekonstruktion är termer som använts om olika former av förflyttningar av fenomen från en tid eller plats till en annan. Kanske är ändå det mer generella ’förflyttning’ ett bättre begrepp att tänka med, för vad det handlar om är just förflyttningar i tid, rum och klass, mellan olika historiska, geografiska, sociala och kulturella sammanhang. Vad kännetecknar en sådan process? I centrum av en typisk förflyttning står till att börja med en kår av entreprenörer och eldsjälvar som förbinder och medierar mellan olika nivåer. Processen börjar med att de identifierar ett föremål eller ett beteende som de finner värt att förflytta. Identifieringen, själva utpekandet, fungerar som ett trollspö, som på ett nästan magiskt sätt tillför objektet ett värde det inte tidigare hade. Nästa steg är att tillföra objektet autenticitet och legitimitet, något som få entreprenörer klara ensamma.

Istället blir det nödvändigt för dem att sprida sina idéer, erfarenheter och kunskaper i olika riktningar, och därigenom upprätta de nödvändiga förbindelserna mellan dem själva, objektet och de personer och institutioner som skapar och kontrollerar autenticitet och legitimitet, t.ex.

- forskare och andra som producerar kunskap om det som förflyttas,
- institutioner som kontrollerar kunskapen om det som förflyttas, t.ex. muséer, forskningsinstitut.
- skolor, festivaler, tävlingar, media som sprider kunskapen i olika riktningar.

Traditioner, som t.ex. didjeridu och didjeridumusik, skapas av dessa instanser helt enkelt genom att identifieras av dem. Identifikation har tre aspekter: likhet, kontinuitet och legitimation (Bruck 1984) Genom att transformera processer till produkter och återge dem i standardiserad form uppstår likhet, igenkänningsbarhet. Detta i sin tur skapar kontinuitet, som kanske är den viktigaste av de tre aspekterna. En historisk förankrad kontinuitet är ett villkor för autenticitet, ett slags kvalitetsmärke, som i sin tur är grund för den tredje aspekten, legitimation, eller i vidare mening legitimering. "Äkthet" är alltså inte en egenskap hos ett objekt, utan ett resultat av lyckad legitimering. Legitimeringen är avgörande och grundläggande. Olika slags legitimering, t.ex. historisk, social och estetisk, kan vinnas från de olika centra som skapar, kontroller och sprider kunskap. Media och marknad höjer synligheten och det som är synligt kan också förpackas, spridas och säljas. Festivaler och tävlingar bidrar också till ökad synligheten, och höjer dessutom deltagarnas status, liksom statusen på det de visar upp.

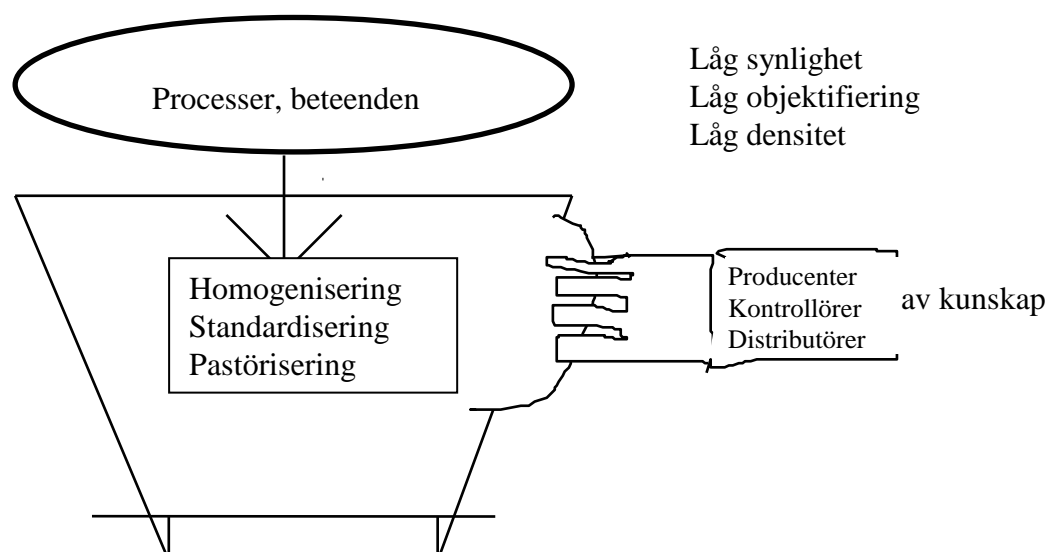
När väl ett föremål eller ett beteende förflyttats ut på de globala motorvägarna och dess synlighet ökar, frigör det sig i samma mån från sitt ursprungliga meningssammanhang. Upphovsmännen kan inte längre kontrollera dess användning och därmed inte heller dess betydelse och mening. Det som då först inträffar är objektifiering, förtinglingande. I grunden har allt skapande av nya traditioner, all traditionalisering, sitt upphov i kategorisering och klassificering, som leder till objektifiering och reifiering. Ett utsnitt av livets flöde avskiljs och hålls som ett objekt att studera eller som en modell för handlande. Det som är speciellt för det slags nyskapande det handlar om här, är att det i så hög grad är medvetet: de flesta inblandade vet vad de gör och varför.

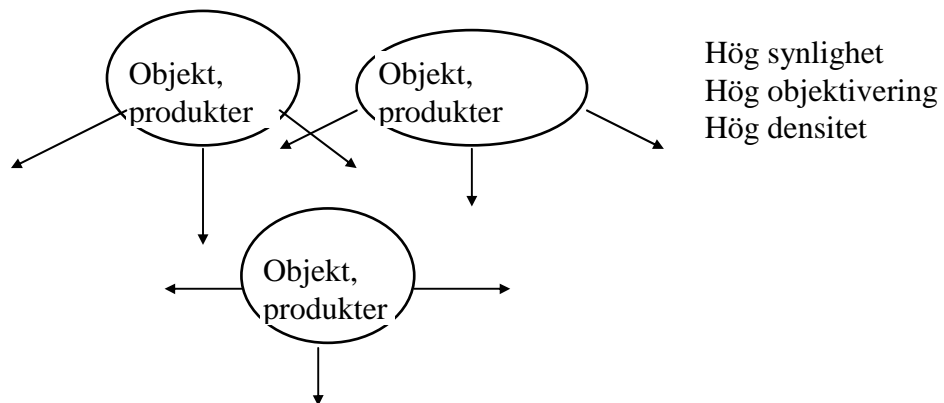
Processer, flöden av beteenden med låg densitet och synlighet pressas alltså genom ett jättelikt Melitta-filter och ut kommer avgränsade objektifierade produkter med hög densitet och synlighet.

En intressant effekt av objektifieringen är den skillnad som uppstår mellan de som vet mer om ursprunget och de som vet lite eller inget. För dem som vet mer om bakgrund och ursprung är det möjligt att behandla de homogeniserade och standardiserade versionerna seriöst, men också med distans, ironi, humor, löje. Andra tvingas möta dem som autentiska representationer, därför att de saknar möjligheter att se igenom förpackningen och upptäcka variationerna bakom. Det ger dem också små möjligheter att hantera de standardiserade versionerna som annat än objektivt sanna. De kan också komma att uppfatta kunskap om dessa standardiserade och förenklade versioner som ett sätt att lära känna, tom integreras i objektens ursprungssamhällen. Men om de försöker, kommer de så gott som säkert att framstå som parodiska och rigida i de inföddas ögon, genom att de inte enkelt kan hantera variationer och undantag. Resultatet kan då bli att gränsen mellan insiders och outsiders faktiskt förstärks, men utan att outsiders ens märker det.²⁵

Ett enkelt exempel på en objektifieringsprocess är mjölk. Mjölk som flödar ur korna i mellansvenska ladugårdar förflyttas först till Arla. Först när den passerat detta filter kan den säljas och förflyttas vidare. Till affärerna kommer en tydligt avgränsbar och väl förpackad produkt, vars innehåll är homogeniserat, standardiserat och pastöriserat. Först i denna form blir mjölk tillgänglig för allmänheten, genom att vara distribuerbar, köpbar och konsumerbar. På samma sätt förpackas, sprids, säljs och konsumeras varje objektifierat fenomen som pressats genom filtret.

En förflyttning både förutsätter och resulterar i objektifierade produkter. Det är dessa standardiserade, homogeniserade och pastöriserade produkter som sen får bilda utgångspunkt för olika mer eller mindre medvetna rekonstruktioner av de ursprungliga processerna och flödena.





Till Internet - och tillbaks

Förflyttningar är dock aldrig enkelriktade eller avslutade, utan pågår ständigt i båda riktningarna. Ett resultat av förflyttningar är objektifierade produkter, med tydligt framhävd särprägel. Men eftersom förflyttning är något man gör, kan nya användare ladda produkterna med sina egna värden och meningssammanhang, utan att behöva upptäcka att andras kan vara helt andra. Därmed vänds den homogeniserande processen till sin motsats och en ny differentiering tar sin början. Det objektifierade föremålet, eller beteendet kan då behålla en homogeniserad, standardiserad form eller yta, men i övriga avseenden bli allt mer olika, därför att det givits nya funktioner, betydelser och mening.

Ett föremål, eller ett beteende kan alltså förflyttas från lokalt till globalt och tillbaks till lokal nivå. Men den lokala nivån är då inte längre detsamma som "ursprungsorten", utan många lokaliteter, på olika platser, alla med sina olika sätt att använda, uppfatta och förstå föremålet eller beteendet. Därför kan man säga att det i ett visst avseende inte finns några globala föremål eller beteenden. De kan se aldrig så lika ut, men antar överallt nya skepnader, nya funktioner, användningar och betydelser. Så också i norra Arnhem Land, där didjeridun fått ny mening, som synliggörare av och varumärke för ursprungsbefolkningens lokala kulturella historia och identitet. Samma sak i övriga Australien, där folk som aldrig tidigare spelat didjeridu nu gör det, bl.a. för att återskapa sina "rötter", eller för att visa upp sig som "australier" på de internationella arenor där kulturell och nationell skillnad skapas och sprids.

Den här diskussionen har stor betydelse för en nu allt aktuell internationell debatt om vem som egentligen har de intellektuella och kulturella rättigheterna till gamla lokala traditioner.²⁶ En

vanlig utgångspunkt är att aboriginies har en oavvislig rätt till didjeridun, därför att det är de som hittat på den. Men man kan på kulturteoretisk grund också hävda att det aboriginies skapat är ett instrument som de ännu har full kontroll över. Visst kan de didjeriduer som andra spelar se likadana ut, men det är ändå bara på ytan. I de flesta andra avseenden är skillnaderna antagligen större än likheterna. Frågan blir hur långt anspråken på upphovsrätt egentligen kan sträcka sig. Till en vara, ett verk eller ett ting kan man redan idag skaffa sig upphovsrätt. Svensk lagstiftning (den s.k. 'droite morale' paragrafen) ger upphovsmannen viss moralisk rätt att sätta gränser för hur och i vilka sammanhang hans verk används. Kan också aboriginies hävda samma rätt när det gäller sin traditionella musik och sina instrument? Men på vilka grunder kan man dessutom hävda rätt till hur varan, verket eller tinget skall uppfattas och förstås?

En avgörande assymetri

Förflyttning av lokala former till globala och tillbaks pågår numer överallt, och med ständigt ökad intensitet. Ett viktigt mål för och resultat av förflyttningarna är ökad synlighet, därför att med ökad synlighet följer större möjligheter att kräva ökat socialt, ekonomiskt och kulturellt utrymme. Men det är viktigt att uppmärksamma att det finns en grundläggande assymetri inbyggd här. Vissa kan skapa synlighet genom att utnyttja den globala underhållningsindustrins etablerade former och arenor, som när några engelska flickor på kort tid blir tillgängliga som "Spice Girls" snart sagt överallt på jorden. Genom förflyttningen från lokal till global synlighet suddas deras lokala särigheter ut. Istället blir de ett med sina roller som arketytiska unga flickor, som det är meningen att andra flickor överallt på jorden ska kunna identifiera sig med. Att döma av Spice Girls globala kommersiella framgångar var det också precis vad som skett.

För andra – kanske de allra flesta - är Spice Girls-vägen till global synlighet stängd. För att bli globalt synliga måste de först acceptera att framställa sig själva som raka motsatsen till globala och anta lokal särprägel. Vägen till den eftersträlvade positiva särbehandlingen går paradoxalt nog över negativt urskiljande.²⁷ Först som negativt urskiljda, lokalt särpräglade kan de släppas upp på motorvägarna av dem som kontrollerar påfarterna.

Assymetrin det är fråga om här består alltså i att människor som från början befinner sig i en underordnad position och därför inte har direkt tillträde till de arenor där global synlighet produceras, tvingas spela med i ett spel som definierar dem just som underordnade, och som sen

tillåter dem att bli synliga endast i rollen av underordnade. Klassiska exempel är ”folket” i 1800-talets lustspel och operor, och ”invandrare” på invandrarkulturdagar och mångkulturfestivaler etc. För dessa, liksom för dagens aboriginies, gäller att de bara kan bli globalt synliga om de passar in i mönster som upprätthåller den grundläggande assymetrin mellan överordnade och underordnade.

Omvänt är det förstås annorlunda. En väsentlig del av assymetrin är ju att de överordnade kan tillägna sig de underordnades repertoar, även i de fall där den är själva tecknet på mindervärdet, som t.ex. i fallet med ursprungsbefolkningars ”primitiva” musik. En vit australier, en engelsman eller en svensk, kan utan vidare spela didjeridu, liksom folkmusik, Mozart, jazz eller rock and roll. Men för en aboriginie är möjligheterna mer begränsade, om han inte vill riskera att bli betraktad som en som ”förlorat sin kultur” eller sin ”själ”. Didjeridu och aboriginal rock går bra, det är ju numera aboriginies ”egen” musik. Men med vanlig rock, jazz eller Mozart, får de betydligt svårare att erövra de internationella estraderna, eftersom de ju är svarta och alltså borde spela svart musik. När ”The Aboriginal Dance Theater” sätter upp modern dansteater till elektronisk musik framträder det assymetriska förhållandet mellan vit och svart, koloniserad och koloniserad, överordnad och underordnad med ovanlig skärpa i turistens spontana förundring: ”Är detta verkligen aboriginsk dans? Varför dansar de inte sina egna danser till sin egen musik istället?”

Görare och vetare

Ett led i förflyttningen av didjeridun från Arnhem Land till Internet har bestått av musikutövare, antropologer och andra experter, vars grundläggande hållning har varit att utforska aboriginiernas värld, hur de uppfattar och förstår det de gör. Deras primära intresse är själva vetandet, låt oss därför kalla dem vetare. Fram till 1980-talet var det uppenbart vetarna som kontrollerade flödet av information från aboriginies till världen omkring. Som vi sett var det i själva verket få utövare speciellt intresserade vetare som visste något överhuvudtaget om aboriginies.

Men sedan 1980-talet har en annan kategori kommit att dominera didjeriduns väg från Arnhem Land till Internet. Det är människor för vilka det nya, exotiska och spännande står i centrum, som söker nya utmaningar, ljudlandskap och musikstilar. De är inte primärt intresserade av ”hur det egentligen är”, utan nöjer sig med vetande som har direkt betydelse för deras eget görande. Låt oss därför kalla dem görare. Det är av och för dessa det mycket speciella och kraftigt kringskurna

”vetande” kommit till som återges i text och bild på skivor och kassetter med didjeridu-musik, på Internetsajter och som traderas muntligt på kurser och festivaler runt om i världen

Mycket av diskussionerna kring didjeridun kan förstås som förhandlingar eller konflikter mellan tre parter över en fjärde, de aboriginies från Arnhem Land varifrån instrumentet och kunskaperna om dess användning en gång hämtats. En part är vetarna, i form av vetenskapsmän, muséer och en rad kulturella institutioner. En annan är görarna, dels i form av ett synnerligen rörligt släkte av kringfarande musikanter på jakt efter nyheter, dels också av ett lika rörligt släkte av nyandliga sökare. På den tredje sidan en stor grupp urbaniserade aboriginies som sedan 1980-talet byggt på en ny slags pan-aboriginsk identitet och som nu inlemmat didjeridun i sin repertoar och gjort den till sin symbol. Alla dessa parter har sina uppfattningar om instrumentet, musiken och dess funktioner och mening.

Avslutning

Många musikinstrument har på samma sätt som didjeridun förflyttats från lokalt till regionalt till globalt och tillbaks. Det har förmodligen att göra med musikens speciella förmåga att lagra mening och betydelse av många olika slag samtidigt. Nyckelharpan, som förr spelats bara i några socknar i nordöstra Uppland, spelas idag över hela Sverige, och dessutom i länder som Ungern, Holland, USA och Canada. Få av dessa instrument tycks dock ha samma laddning som didjeridun, vilket har att göra med att den är inskriven i en alldeles särskild slags berättelse.

Låt mig fortsätta med nyckelharpan som exempel. I Sverige har sedan 1700-talets slut skapats föreställningar om ett ”Sverige förr i tiden”, ett efterblivet och primitivt, men också naturligt enkelt och rättframt bonde-Sverige, som man samtidigt hyllat och velat avlägsna sig från. Dessa föreställningar skapades av människor som levde i ett annat slags land, ett framväxande urbant och modernt industri-Sverige. Genom att medvetet och konsekvent kolonisera, exploatera och objektifiera utvalda delar av det gamla bondesamhället skapade man ett nytt idealiserat Sverige ”på den gamla goda tiden”, som man kunde hålla upp framför sig som en skrattspegel, projicera sig i och ta spjärn emot. Koloniseringen och exploateringen av det gamla Sverige har många drag gemensamt med europeiska stormakters kolonisation och exploatering av folk i tredje och fjärde världen. Men eftersom det skett så att säga inom samma ”kultur”, har det inte väckt särskilt många frågor om på vilken grund och med vilken rätt allt detta skett, undantaget en liten krets av

historiker, etnologer och antropologer. ”Koloniseringen” och ”försvenskningen” av nyckelharpan har därför kunnat osynliggöras som ”naturlig”, och ske i stort sett utan diskussion.

Med didjeridun är det helt annorlunda, därför att den moderna didjeriduns globala äventyr är inskrivet i en helt annan slags historia än nyckelharpan. Det är en gammal europeisk historia om den vita rasens överhöghet, om civiliserade vita och primitiva svarta. Denna berättelse är vida spridd och finns också i många andra versioner, varav några handlar om vita och andra slags ’primitiva’ och ’främlingar’, t.ex. muslimer, samer, och invandrare.

Sedan 1960-talet har omfattande värdeförändringar pågått i stora delar av världen, som överallt lett till ökad betoning på ”rötter”, etnisk väckelse och ibland också etnisk rening. I ljuset av dessa förändringar kan en viktig del av didjeriduns moderna historia ses som ett utslag av ett nytt sätt att uppfatta, beskriva och inte minst värdera sig själva bland aboriginier i Australien: ”I’m proud to be Aborigine!” Det paradoxala är att aboriginier medvetet förvandlat en mängd lokala praktiker och identiteter till en enda pan-aboriginisk, och under denna process låtit den vita blicken vara den definierande. Det är en svart identitet man sökt, en svart särprägel, men det är framför allt i de vitas ögon man funnit den. De svarta uppstår därmed som en motbild till de vita, efter samma gamla enkla princip varmed de vita en gång skapade de ”primitiva svarta”.²⁸ Sedan tillskriver aboriginerna denna nygamla motbild urgamla rötter, många av dem helt fiktiva, varefter hela konstruktionen laddas med moraliska, etiska resonemang om ursprunglig rätt till sina egna, svarta uttryck och former.

Inte oväntat blir resultatet ännu en strid mellan många parter. En företräder konstnärlig frihet, med stöd i en liberal idétradition som hävdar att ingen kan äga ett uttryck, en konst. En annan företräder idén om ett folks oavvisliga rätt att bestämma över sig själva. Det är en tanke som söker stöd i två ganska olika idétraditioner: en 17- och 1800-tals diskussion om nationellt självbestämmande över det egna territoriet och dess innevånare; och en 1900-talsdiskussion om etnicitet och rätten till ”sin kultur”. Men så finns det också en tredje och vanligen mer osynlig part, som så många gånger förr förmodligen kommer att stå som vinnare. Det är de multinationella bolagen, i detta fall den globala musik och underhållningsindustrin, som raskt och villigt företräder vilken syn som helst, bara det går att tjäna pengar på den.

- Litteratur: Australian aboriginal culture. Australian InFo International. Australian Government Publishing Service, Canberra 1989:
- Barwick, Linda 1997: Gender 'Taboos' and Didjeridus. In: Karl Neuenfeldt (ed.) *The Didjeridu: From Arnhem Land to Internet*. Sydney 1997: Perfect Beat publications.
- Brück, Ulla 1984: Identitet, lokalsamhälle och lokal identitet. *Rig*, årgång 67, häfte 3: 65-77
- Carmody, Kev (with Karl Neuenfeldt) 1997: Ancient voice - contemporary expression. *The Didjeridu (Yidaki) and the Promotion of Aboriginal Rights*. In: Karl Neuenfeldt (ed.) *The Didjeridu: From Arnhem Land to Internet*. Sydney 1997: Perfect Beat publications.
- Dunbar-Hall, Peter 1997: Continuation, Dissemination and Innovation. In: Karl Neuenfeldt (ed.) *The Didjeridu: From Arnhem Land to Internet*. Sydney 1997: Perfect Beat publications.
- Dunbar-Hall, Peter 1995: "You better listen to your tribal voice": the rock album as expression of Aboriginal identity. Paper read at the ICTM conference 4-11 January 1995, Canberra, Australia
- Ellis, Catherine J. 1985: Aboriginal music. University of Queensland Press
- Feld S 1994: From Schizophonia to Schismogenesis: On the discourses and commodification processes of "World music" and "world beat". I: Feld och Keil *Music grooves* Chicago University press.
- Hayward, Philp & Karl Neuenfeldt 1997: One instrument, many voices. In: Karl Neuenfeldt (ed.) *The Didjeridu: From Arnhem Land to Internet*. Sydney 1997: Perfect Beat publications.
- Homan, Shane 1997: Terra incognita: The Career of Charlie McMahon. In: Karl Neuenfeldt (ed.) *The Didjeridu: From Arnhem Land to Internet*. Sydney 1997: Perfect Beat publications.
- <http://aboriginalart.com.au/didgeridoo/index.html>
- <http://www.mills.edu/LIFE/CCM/DIDJERIDU/index.html>
- <http://www.nd.edu/sborman/didjeridu/>
- http://www.focusmm.com.au/anzac_03.htm
- <http://www.anzachouse.com>
- Hudson, David (with Fred Tietjen) 1997: The didjeridu - a portal to culture. In: Karl Neuenfeldt (ed.) *The Didjeridu: From Arnhem Land to Internet*. Sydney 1997: Perfect Beat publications.
- Magowan, Fiona 1997: Out of time, out of place. A Comparison of Applications of the Didjeridu in Aboriginal Australia, Great Britain and Ireland. In: Karl Neuenfeldt (ed.) *The Didjeridu: From Arnhem Land to Internet*. Sydney 1997: Perfect Beat publications.
- Malm, Krister 199x: Musik och mångfald.
- Nationalencyklopedin: Australien, musik (av Krister Malm).
- Neuenfeldt, Karl 1997: The didjeridu in the desert. The Social Relations of an Ethnographic Object Entangled in Culture and Commerce. In: Karl Neuenfeldt (ed.) *The Didjeridu: From Arnhem Land to Internet*. Sydney 1997: Perfect Beat publications.
- Neuenfeldt, Karl u.å: Didjeridu. *Encyclopedia of Popular Musics of the World*. Ms
- Ong, Walter, J, 1990; Muntlig och skriftlig kultur. Teknologiseringen av ordet. Stockholm: Anthopos,
- Ronström, Owe & Ann Runfors & Karin Wahlström 1994: "Det här är ett svenskt dagis". Kulturmöten i barnomsorgen i norra Botkyrka. Stockholm: Arena

- Ronström, Owe 1996: Revival Reconsidered. The World of Music. International Institute for Traditional Music, no 3:5- 20
- Ronström, Owe 1997: Pensionärer och pensionärskultur. Kulturella perspektiv 1:1-15
- Slobin, Mark 1993: Subcultural Sounds. Micromusics of the West. Hanover and London: Wesleyan University Press
- The Didjeridu: from Arnhem land to Internet. Karl Neuenfeldt (ed.) Sydney 1997: Perfect Beat publications.
- Taussig, M 1993: Mimesis and Alterity: A particular history of the senses. New York: Routledge.

¹ Den huvudsakliga källan till detta avsnitt är häftet Australian aboriginal culture, utgiven av Australian InFo International 1989.

² "Tribe", stam är det vedertagna engelska uttrycket. Det är missvisande, bland annat för att skapats för att beskriva de amerikanska indianernas samhällen, som är helt annorlunda.

³ Källorna till detta avsnitt är i huvudsak Ellis 1985, Nationalencyklopedin och Neuenfeldt (ed.) 1997.

⁴ Partialtoner är de övertoner som en ton vilken som helst innehåller.

⁵ Detta är enligt Walter Ong ett vanligt drag i de flesta muntliga kulturer. Ong 1990

⁶ Senare forskare har ifrågasatt om kodade signaler verkligen förekommer. May XX

⁷ Homan 1997

⁸ Det är alltså inte bara ljudet utan också själva instrumentet har blivit en multivalent, polysemisk symbol .

⁹ Hayward & Neuenfeldt 1997:3f. För information om Anzac day och Australiens självbild se också http://www.focusmm.com.au/anzac_03.htm, samt <http://www.anzachouse.com>

¹⁰ Neuenfeldt 1997:109, Neuenfeldt u.å

¹¹ En process som den amerikanske musiketnologen Steven Feld döpt till "schizophonia" (Feld 1994:259).

¹² . På vissa syntar finns numer samplade didjeriduljud, bland gongar, ney-flöjter och andra ursprungligt "etniska" ljud.

¹³ Dunbar-Hall, 1997.

¹⁴ Neuenfeldt u.å.

¹⁵ Magowan 1997.

¹⁶ Detta är en skillnad som också finns väl företrädd i Europa, mellan en äldre praxis där det bara finns en i varje funktion som spelar "samtidigt men var för sig" och en nyare där idealet snarare är sammansmältning av många som spelar "tillsammans för helheten" (Ronström 1982)

¹⁷ Ronström 1997.

¹⁸ Carmody 1997

¹⁹ Se <http://www.mills.edu/LIFE/CCM/DIDJERIDU/index.html>

²⁰ Avsnittet har i stort baserats på Barwick 1997.

²¹ Barwick 1997:89.

²² Detta avsnitt är baserat på Sherwood 1997 och Neuenfeldt 1994.

²³ Homan 1997:132

²⁴

²⁵ Se Ronström 1996. Ett exempel är när invandrare ska läras att bli mer svenska, genom att tillägna sig standardiserade "äkta svenska traditioner" från folklivsforskarens generaliserade textböcker. Jfr Ronström, Runfors & Wahlström 1994.

²⁶ En sådan diskussion har sedan en tid pågått inom Unesco, med avsikt att skapa internationellt erkända regler om skydd för kulturella och intellektuella "properties". Se t.ex. "World culture report" 1998 (Unesco publishing 1998)

²⁷ Formuleringen är hämtad från Ristilammi 1994: 39

²⁸ "The power of the copy to influence what it is a copy of" som Taussig (1993) uttryckt det.