

Didjeridu – från Arnhem Land till Internet – och tillbaka

Tre perspektiv på kulturell exotism, globalisering och makt

OWE RONSTRÖM, docent, sedan 1998 lektor i etnologi vid Högskolan på Gotland. Disputerade 1992 vid Institutet för folklivsforskning i Stockholm med Att gestalta ett ursprung: En musiketnologisk studie av dansande och musicerande bland jugoslaver i Stockholm. Sedan dess har han arbetat med forskning bl.a. om kulturmöten i barnomsorgen, pensionärer, ålder och åldrande, musikmedier och mångfald.

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

Gatumusiker från Sydneys hamn. Foto: Owe Ronström

han vill få mig att förstå att han inte alls är den traditionstygda 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 aboriginier 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. I dag talar de flesta unga aboriginier engelska och närmar sig "sina rötter" med samma slags ögon som koloniserarna. Den kulturella variationen har ersatts av en enda standardiserad version. Alla aboriginier 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 ursprungsinnevanarnas 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 ursprungsinnevanarna 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 sedan. I dag är det annorlunda, man slår inte längre ihjäl aboriginies. Åtminstone officiellt hyllas de i stället 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 provocativt 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 exemplar, en närmast otrolig siffra bara fem tio år tidigare!

Bland unga aboriginies ökar medvetenheten om betydelsen av 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 Kev Carmody på konsert, en av de mest kända aboriginie-artisterna och förebild 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 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 i dag så gott som utdöda, och med dem mycket av kunskapen om gamla sätt att leva, tänka och vara. I dag 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 trallvän-

lig rockmusik, med texter på engelska och refränger på något aboriginiespråk, och med inslag av brummande didjeriduer. Den australiske musikforskaren Peter Dunbar-Hall menar att dessa sånger fungerar som 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 musiketnologer 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 målad påle till centret, för att besegla den vänskaps-pakt som nu hade ingåtts mellan dessa människor och Canberraborna.

Vilken väg ska de unga ursprungsinne-vånarna 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?

MUSIKFORSKAREN I REGNSKOGEN ABORIGINIES OCH DERAS MUSIK

I Australien har människor bott i kanske 45.000–50.000 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. I dag är antalet aboriginies omkring 230.000, en procent 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". Den huvudsakliga landägande enheten kallas "tribe".² Man har funnit spår av 600–700 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 600–700 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. 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.

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 rytm-instrument som "clapsticks", tonträ, helt enkelt två pinnar som slås mot varandra. På samma sätt kan man använda bumeranger, eller torra skinnlappar, "skin-pads". Didjeridu är ett trärör som urholkats av termiter. Arkeologiska fynd visar att instrumentet är mellan 1.000 och 1.500 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. Yolngu, ett folk i norra Arnhem Land, kallar det *yidaki*. Bland Yolngu är begravningar det vanligaste sammanhang där yidaki 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. Man kan därför inte använda dem utanför den rituella kontexten utan att profanera dem, och då också riskera att de blir verkningslösa.

ÖKAD SYNLIGHET, FÖRÄNDRINGAR OCH DERAS KONSEKVENSER

Under drygt 200 år har aboriginies fungerat som "främlingarna", "de andra", i det Australiska samhället, allt de vita nykomlingarna inte var och tvärtom. 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.⁵ 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-årsminnet 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. 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. Men inte nog med det. 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 och 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.⁶

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 menings-sammanhang.⁷ Därigenom har det uppstått en helt ny produkt, "didjeridu" och "didjeridumusik", som kan saluföras på en växande world music-marknad. Men detta skulle inte vara möjligt om inte instru-

mentet och musiken samtidigt behållit en vag associativ koppling till ålderdomlighet, ursprunglighet och arketypiska urinnevånare. Det är 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 aboriginiesoundet 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 musikforskare, har funnit sex olika funktioner eller användningar av didjeridu i den nya aboriginierocken.⁸ 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 "pitcher" tonhöjden till oktav eller kvint med speciell teknik. Av samma skäl tonas didjeriduns övertoner ner. För att få ett distinkt särpräglat sound som inte krockar med bas och gitarr lyfter man i stället 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 något 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, "Didgfest" 1997, spelade 153 didjeriduer tillsammans, vilket står att läsa i Guinness rekordbok.⁹ Men det inofficiella världsrekordet hålls av 252 didjeridu-spelare som samlades på en festival i Glastonbury, i England 1992.¹⁰ En uppfattning bakom dessa manifestationer tycks vara att ju fler didjeriduspelare desto mäktigare "sound" och kraftfullare upplevelse. Eftersom det i traditionell musikalisk praxis bland aboriginies är förmågan att klart och precist återge uråldriga traditionella rytmiska motiv som värdesätts, är det helt enkelt otänkbart att spela många didjeriduer tillsammans.

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 hänvisning-

arna 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",¹¹ som kan fyllas med i stort sett vilket innehåll som helst, och ändå behålla kopplingen till en mytisk urtida ursprunglighet.

KONFLIKTER

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. 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.¹² 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 pri-

NY SYMBOL

Didjeridun blev nu snabbt en ljudande och visuell samlande symbol bland aboriginies i Australien. 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. Men inte nog med det. 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 och 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.⁶

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 menings-sammanhang.⁷ Därigenom har det uppstått en helt ny produkt, "didjeridu" och "didjeridumusik", som kan saluföras på en växande world music-marknad. Men detta skulle inte vara möjligt om inte instru-

mentet och musiken samtidigt behållit en vag associativ koppling till ålderdomlighet, ursprunglighet och arketypiska urinnevånare. Det är 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 aboriginiesoundet 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 musikforskare, har funnit sex olika funktioner eller användningar av didjeridu i den nya aboriginierocken.⁸ 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 "pitcher" tonhöjden till oktav eller kvint med speciell teknik. Av samma skäl tonas didjeriduns övertoner ner. För att få ett distinkt särpräglat sound som inte krockar med bas och gitarr lyfter man i stället 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 något 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, "Didgfest" 1997, spelade 153 didjeriduer tillsammans, vilket står att läsa i Guinness rekordbok.⁹ Men det inofficiella världsrekordet hålls av 252 didjeridu-spelare som samlades på en festival i Glastonbury, i England 1992.¹⁰ En uppfattning bakom dessa manifestationer tycks vara att ju fler didjeriduspelare desto mäktigare "sound" och kraftfullare upplevelse. Eftersom det i traditionell musikalisk praxis bland aboriginies är förmågan att klart och precist återge uråldriga traditionella rytmiska motiv som värdesätts, är det helt enkelt otänkbart att spela många didjeriduer tillsammans.

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 hänvisning-

arna 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",¹¹ som kan fyllas med i stort sett vilket innehåll som helst, och ändå behålla kopplingen till en mytisk urtida ursprunglighet.

KONFLIKTER

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. 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.¹² 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 pri-

vat egendom, dels därför att kunskapen om dem är hemlig.

En särskilt besvärlig konflikt har rört kvinnor och didjeridu.¹³ 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 i dag menar många aboriginies 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 musikeknologen 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 aboriginies, 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.¹⁴

Ännu ett konfliktområde är didjeriduns användning i allehanda kvasi-andliga ak-

tiviteter 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".¹⁵ Hon räknar med att de enbart i Australien vid mitten av 1990-talet var minst 90.000, och att antalet ökar med omkring tio procent 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.

Som en följd av didjeriduns växande popularitet, inte minst bland "alternative lifestyles" 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-

Didjeriduförsäljare i Sydney. Foto: Owe Ronström.

typ", inspelade av icke-aboriginies och distribuerade av stora multinationella bolag.

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 till 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.

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. En grundläggande asymmetri finns 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. I stället blir de ett med sina roller som arketypiska unga flickor, som andra flickor överallt på jorden ska kunna identifiera sig med. Att döma av Spice Girls globala kommersiella framgångar är 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.¹⁶ Först som negativt urskiljda, lokalt särpräglade kan de släppas upp på motorvägarna av dem som kontrollerar påfarterna.

Asymmetrin 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 underord-

nade, och som sen tillåter dem att bli synliga endast i rollen av underordnade. För aboriginies gäller att de bara kan bli globalt synliga om de passar in mönster som upprätthåller den grundläggande asymmetrin mellan överordnade och underordnade.

Omvänt är det förstås annorlunda. De överordnade kan tillägna sig de underordnades repertoar även i de fall där den är själva tecknet på mindervärdet. 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 asymmetriska förhållandet mellan vit och svart, kolonisations- och koloniserad, överordnad och underordnad med ovanlig skärpa i turistens spontana förundran: "Är detta verkligen aboriginisk dans? Varför dansar de inte sina egna danser till sin egen musik i stället?"

GÖRARE OCH VETARE

Ett led i förflyttningen av didjeridun från Arnhem Land till Internet har bestått av musiketnologer, 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, det som återges i text och bild på skivor och kassetter med didjeridumusik, 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, museer 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. Få tycks dock ha samma laddning som didjeridun, vilket har att göra med att den är inskriven i en vida spridd europeisk berättelse om den vita rasens överhöghet, om civiliserade vita och primitiva svarta. 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 aboriginies i Australien: "I'm proud to be Aborigine!" Det paradoxala är att aboriginies medvetet förvandlat en mängd lokala praktiker och identiteter till en enda pan-aboriginsk, 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".¹⁷ 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 företrädar konstnärlig frihet, med stöd i en liberal idétradition som hävdar att ingen kan äga ett uttryck, en konststart. En annan företrädar idén om ett folks oavvisliga rätt att bestämma över sig själva. Det är en tanke

som söker stöd i två ganska olika idé-traditioner: en 1700- och 1800-talsdiskussion 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.

NOTER

Detta är en förkortad version av en studie skriven inom forskningsprojektet "Musik, medier och mångfald" som bedrivs vid Kungliga Musikaliska Akademien med medel från Riksbankens jubileumsfond.

- 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 det 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 Homan 1997.
- ⁶ Neuenfeldt 1997:109, Neuenfeldt u.å.
- ⁷ En process som den amerikanske musiketnologen Steven Feld döpt till "schizophonia" (Feld 1994:259).
- ⁸ Dunbar-Hall, 1997.
- ⁹ Neuenfeldt u.å.
- ¹⁰ Magowan 1997.
- ¹¹ Ronström 1997.
- ¹² Se <http://www.mills.edu/LIFE/CCM/DIDJERIDU/index.html>
- ¹³ Avsnittet har i stort baserats på Barwick 1997.
- ¹⁴ Barwick 1997:89.
- ¹⁵ Detta avsnitt är baserat på Sherwood 1997 och Neuenfeldt 1994.

- ¹⁶ Formuleringen är hämtad från Ristilammi 1994: 39
- ¹⁷ "The power of the copy to influence what it is a copy of" som Taussig (1993) uttryckt det.

LITTERATUR

- Australian aboriginal culture. Australian InFo International. Australian Government Publishing Service, Canberra 1989.
- Barwick, Linda, 1997. "Gender 'Taboos' and Didjeridus." I: Neuenfeldt, Karl (ed.), *The Didjeridu: From Arnhem Land to Internet*. Sydney: Perfect Beat Publications.
- Dunbar-Hall, Peter, 1997. "Continuation, Dissemination and Innovation." I: Neuenfeldt, Karl (ed.), *The Didjeridu: From Arnhem Land to Internet*. Sydney: 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, S. & Keil, C., *Music Grooves*. Chicago University Press.
- Homan, Shane, 1997. "Terra incognita: The Career of Charlie McMahon." I: Neuenfeldt, Karl (ed.), *The Didjeridu: From Arnhem Land to Internet*. Sydney: 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>
- Magowan, Fiona, 1997. "Out of time, out of place. A Comparison of Applications of the Didjeridu in Aboriginal Australia, Great Britain and Ireland." I: Neuenfeldt, Karl (ed.), *The Didjeridu: From Arnhem Land to Internet*. Sydney: Perfect Beat Publications.
- 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." I: Neuenfeldt, Karl (ed.), *The Didjeridu: From Arnhem Land to Internet*. Sydney: Perfect Beat publications.
- Neuenfeldt, Karl, u.å. *Didjeridu. Encyclopedia of Popular Musics of the World*. Ms.
- Ristilammi, Per-Markku, 1994. *Rosengård och den svarta poesin*. Stockholm/Stehag: Symposium.
- Ronström, Owe, 1996. "Revival Reconsidered." I: *The World of Music*. International Institute for Traditional Music, no. 3:1996, s. 5–20.
- Ronström, Owe, 1997. "Pensionärer och pensionärskultur." I: *Kulturella Perspektiv* 1:1997, s. 1–15
- Taussig, M., 1993. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York: Routledge.

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, an 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.