

## **GLAZBENI IDENTITETI U KONTEKSTU POPULARNE GLAZBE**

**Sažetak:** *U radu se polazi od ideje da je kultura kompleksan fenomen kojega je nemoguće jednoznačno definirati. Slično tome, popularna kultura i popularna glazba predstavljaju vrlo neodređene konceptualne kategorije koje, ovisno o kontekstu upotrebe, obuhvaćaju mnoštvo različitih kategorija. Polazeći od esencijalističkih i neesencijalističkih definicija identiteta (Woodward, 1997), autorice razmatraju konstruiranje glazbenih identiteta temeljem odrednica kao što su rasna pripadnost i spol, te zaključuju da je u razmatranju glazbenih identiteta potrebno napraviti odmak od esencijalističkih ideja prema stajalištu da takvi identiteti nisu fiksni, nego da se aktivno stvaraju putem određenih komunikacijskih procesa, društvenih praksi i artikulacija.*

**Ključne riječi:** *kultura, popularna kultura, popularna glazba, identitet, kontekst.*

### ***1. Kultura***

Kultura je pojam koji nije moguće jednoznačno definirati, prije svega zato što kultura ima različita značenja u različitim kontekstima. U literaturi nailazimo na brojne definicije kulture<sup>1</sup>, od kojih je posebno zanimljiva ona Williamsova. Istražujući povijesnu evoluciju pojma kulture, on ističe da je riječ o "...jednoj od dvije ili tri najkompliciranije riječi u engleskom jeziku. Uzrok tome jednim se dijelom nalazi u njenom zamršenom povijesnom razvoju u nekoliko europskih jezika, ali većim dijelom u činjenici da je ona postala važan pojam u nekoliko različitih intelektualnih disciplina, kao i u nekoliko zasebnih i nespojivih sustava razmišljanja”

---

<sup>1</sup> Tako, na primjer, Tylor (1865) definira kulturu kao sveukupnost naučenih sposobnosti i navika koje egzistiraju u nekom društvu, Linton (1936) govori o kulturi kao o društvenom naslijeđu, dok je Rohner (1984) definira kao sveukupnost naučenih značenja koja se prenose s jedne generacije na drugu. Dok je u Schwartzovoj (1978) definiciji kulture naglašena osobnost pojedinca, Geertz (1974) ističe postojanje zajedničkih simboličkih sustava koji nadilaze okvire individualnih osobnosti. Toby i Cosmides (1992) smatraju da je kultura apstrakcija koja se koristi za razumijevanje sličnosti i razlika između skupina ljudi, te da označava mnoštvo različitih aspekata ljudskog ponašanja i načina njihovog postojanja.

(1983.: 87). Williams govori o tri različite definicije kulture, od kojih se prva odnosi na generalni proces intelektualnog, duhovnog i estetskog razvoja, druga na specifičan način života ljudi, dok treća opisuje prakse i djela intelektualne i umjetničke aktivnosti (Williams, 1983: 90).

Cordeiro *et al.* (1994.) navode osam elemenata kulture (jezik, ponašanje i norme ponašanja, stilovi podučavanja i učenja, obitelj i obrasci srodstva, rodne uloge, stavovi o individualizmu, povijesna svijest o kulturnoj zajednici, religijska vjerovanja i prakse), koje zatim grupiraju u četiri generalne komponente kulturne identifikacije: rod, sposobnost/nesposobnost, etnicitet i religiju. Osim roda, svaka od navedenih komponenti može se namjerno ili nenamjerno mijenjati, što dovodi do promjene i nečije kulturne identifikacije. Navedeni autori razmišljaju o kulturnoj raznolikosti na način „da smo svi mi kulturno različiti i da funkcioniramo u različitim kulturnim sferama (Cordeiro i sur., 1994.: 7-8).

Tiedt i Tiedt (1995.: 10) smatraju da kultura označava složeni integrirani sustav vjerovanja i ponašanja koji može biti racionalan i neracionalan. Kultura je sveukupnost vrijednosti, vjerovanja i ponašanja koja su zajednička velikoj grupi ljudi.

Svaka kultura ima određene karakteristike. Prije svega ona je zajednička, budući da obuhvaća zajedničke ideale, vrijednosti i standarde ponašanja, iako to ne znači da je svi članovi nekog društva tumače na potpuno jednak način. Druga značajna osobina kulture je da se ona ne nasljeđuje, već se uči. Inkulturacijom, odnosno prenošenjem kulture iz generacije u generaciju, pojedinac uči zadovoljavati biološki određene potrebe na društveno prihvatljiv način. Važna osobina kulture je i integracija, odnosno tendencija da svi njeni aspekti funkcioniraju povezani u cjelinu.

Posebno je zanimljiv problem vrednovanja različitih kultura, budući da kultura nije neutralan, već povijesni, specifičan i ideološki pojam. Kulturi se često pripisuje određena politička orijentacija ili vrijednosna prosudba, pa se tako može promatrati kao sredstvo koje sjedinjuje članove društva, ili kao mehanizam kojim određena grupa zadržava moć nad ostalim društvenim grupama. Osim toga, određeni autori smatraju da postoje apsolutni standardi ukusa, prema kojima su neke kulture bolje, elitnije ili naprednije od drugih, budući da se temelje na višim standardima.

Međutim, teško je objektivno dokazati da su neke kulturne ideje bolje od drugih, budući da je teško odrediti koje su kulturne vrijednosti kvalitetnije. Stoga je prihvatljiviji relativistički stav prema kulturi, prema kojemu nema ispravne kulture, već su one jednostavno različite i treba ih tolerirati kao takve. Za razliku od etnocentrizma, odnosno uvjerenja da je jedna kultura superiorna u odnosu na sve ostale, kulturni relativizam polazi od potrebe razmatranja svake kulture u njezinim vlastitim okvirima (prema Hess i sur., 1988.: 64). Između ta dva ekstremna stava nalazi se razmišljanje da je kultura onoliko uspješna koliko osigurava opstanak društva na zadovoljavajući način.

## 2. *Popularna kultura i popularna glazba*

Popularna kultura predstavlja vrlo neodređenu konceptualnu kategoriju te, ovisno o kontekstu upotrebe, obuhvaća mnoštvo različitih kategorija. Kako ističe Bennett (prema Storey, 2001, 1), pojam popularne kulture zapravo je neupotrebljiv, budući da predstavlja mješavinu kontradiktornih značenja. Popularna se kultura uvijek definira u odnosu na druge konceptualne kategorije, kao što su narodna kultura, masovna kultura, dominantna kultura, ili kultura radničke klase, o čemu moramo voditi računa pri pokušaju njenog definiranja.

Storey (2001.: 6-14) predlaže šest načina definiranja popularne kulture, u kojima kombinira različita značenja termina *kultura* i *popularan* unutar specifičnog povijesnog konteksta:

1. Popularna kultura je kultura koja se sviđa velikom broju ljudi. U tom kontekstu Storey sugerira ispitivanje prodaje knjiga, nosača zvuka, posjećenosti koncerata, sportskih događanja ili festivala. Naime, svaka definicija popularne kulture mora uključiti i kvantitativnu dimenziju, iako ona nije dovoljna za njeno adekvatno definiranje.
2. Popularna kultura je kultura koja se nalazi izvan sfere onoga što je definirano kao visoka kultura. Takva kultura ne uspijeva zadovoljiti potrebne standarde kako bismo ju okvalificirali kao visoku kulturu, te se, slijedom toga, tretira kao inferiorna kategorija.
3. Popularna kultura je masovna, komercijalna kultura, koncipirana na temelju formula. Publiku takve kulture sačinjava masa nediskriminativnih i pasivnih konzumenata.
4. Popularna kultura je autentična kultura običnih ljudi, stoga je riječ o popularnoj kulturi kao folklornoj kulturi.
5. Popularnoj kulturi pristupa se s pozicija neogramscijeve teorije hegemonije. Pod pojmom hegemonije Gramsci podrazumijeva kulturno i ideološko sredstvo pomoću kojega dominantne društvene grupe održavaju dominaciju i to putem spontanog pritiska na podređene grupe, odnosno stvaranjem političkog i ideološkog konsenzusa (Gramsci, 1971, 1985). Kultura koja prevladava u društvu u određenom vremenu može se iz te perspektive interpretirati kao rezultat i utjelovljenje hegemonije, odnosno konsenzusnog prihvaćanja ideja, vrijednosti i vodstva dominantne grupe od strane podređenih grupa.
6. Šesta definicija popularne kulture temelji se na idejama postmodernizma. U tom smislu postmodernistička kultura je ona kultura koja više ne priznaje distinkciju između visoke i popularne kulture.

Analizom navedenih definicija zaključujemo da pri definiranju popularne kulture uvijek moramo imati na umu u odnosu na koju vrstu kulture definiramo popularnu kulturu. Ono što je neupitno je da ne postoji jednoznačna i nepromjenljiva definicija popularne kulture.

Što se tiče popularne glazbe, ni tu ne možemo govoriti o njenoj jednoznačnoj definiciji. Birrer (prema Horn, 1985.: 104) donosi pregled glavnih definicija popularne glazbe, koje postoje u čistoj formi, ali i kao kombinacije:

- *Normativne definicije*, prema kojima popularna glazba predstavlja inferiornu vrstu glazbe.
- *Razlikovne definicije*, koje definiraju popularnu glazbu kao glazbu koja se razlikuje od folklorne i umjetničke glazbe.
- *Sociološke definicije*, koje povezuju popularnu glazbu s određenim društvenim grupama.
- *Tehnološko-ekonomske definicije*, koje zagovaraju stajalište da se popularna glazba širi posredstvom masovnih medija, na masovnom tržištu.

Kako ističe Middleton (1990.: 4), niti jedna od navedenih definicija sama po sebi nije zadovoljavajuća. Prva se oslanja na proizvoljne kriterije, druga je problematična s obzirom na nemogućnost fine distinkcije između folklorne, popularne i umjetničke glazbe. Umjetnička glazba, na primjer, smatra se po prirodi složenom, teškom, zahtjevnom, dok se popularna glazba, s druge strane, definira kao jednostavna, dostupna i lagana. Ali, mnoga djela koja se smatraju umjetničkim, poput Verdijevih arija, imaju kvalitete jednostavnosti, dok se, s druge strane, glazba *Sex Pistolsa* ne može okarakterizirati kao pristupačna, niti glazba Franka Zappe kao jednostavna.

Treća kategorija definicija također nije zadovoljavajuća, budući da glazbene vrste i prakse, čak i one manjinske, nikada ne mogu biti potpuno obuhvaćene određenim društvenim kontekstima, zahvaljujući povećanoj društvenoj mobilnosti, klasnoj fluidnosti, te nediferenciranom karakteru medijske difuzije i kulturnih tržišta. Čak i u 19. stoljeću mnogi su pripadnici radničke klase slušali buržoaske balade i napjeve, dok su različiti orkestri na svojim promenadnim koncertima izvodili umjetničku glazbu.

Ni četvrta kategorija definicija nije zadovoljavajuća i to iz dva razloga. Kao prvo, razvoj metoda masovne difuzije, u početku tiskane, a zatim i elektroničke, utjecao je na sve glazbene forme, tako da se one počinju tretirati kao roba. Ukoliko je široka distribucija djela, kao što je simfonija Čajkovskog, od njega stvorila popularnu glazbu, onda je ta definicija bez daljnjeg neadekvatna. Osim toga, forme onoga što se smatra popularnom glazbom mogu se širiti i u živim izvedbama, čime postaju slobodno dostupne, pa čak i strukturirane kao kolektivna participacija, te se ne prodaju kao roba.

Navedene definicije dijele cjelokupno glazbeno područje na suprotstavljene tabore - bolji i lošiji, elitni i masovni, viši i niži, aristokratski i plebejski. Naravno da su u unutrašnje diferenciranim društvima distinkcije nužne, inače važne tenzije i konflikti prolaze neprimijećeno. Međutim, postoji opasnost od suviše rigidne definicije koja je obično rezultat neuspjeha u prepoznavanju pretpostavki koje stoje u temelju svake distinkcije. Kako pravilno ističe Middleton (Ibid., 7), popularna se

glazba može ispravno sagledati jedino u kontekstu ukupnog glazbenog područja, unutar kojega predstavlja aktivnu tendenciju. Naime, glazbeno područje nikada ne miruje, ono je uvijek u pokretu.

### **3. Identitet**

Kad govorimo o kulturi nekog društva moramo imati u vidu i ulogu pojedinca u njemu. Naime, svaki pojedinac u društvu ima svoje potrebe i interese, stoga društvo uspostavlja ravnotežu između interesa pojedinaca i zahtjeva društva kao cjeline. Slijedom toga, govorimo o identitetu kao o osobinama razmišljanja i predodžbi koje ljudi imaju o sebi.

Postoje tri forme identiteta: individualni, društveni i kulturni identitet. Individualni identitet predstavlja jedinstven osjećaj osobnosti koji posjeduje svaki pojedinac. Pod pojmom društvenog identiteta podrazumijeva se kolektivni osjećaj pripadanja grupi. Konačno, kulturni identitet odnosi se na osjećaj pripadanja određenoj etničkoj, kulturnoj ili supkulturnoj grupi.

Woodward (1997.) govori o esencijalističkim i neesencijalističkim definicijama identiteta. Esencijalističke definicije polaze od ideje da svaka etnička, odnosno kulturna grupa posjeduje apsolutan i fiksiran skup povijesnih osobina koje stvaraju njen identitet, koji je zajednički svim članovima grupe. S druge strane, neesencijalističke definicije usmjeravaju se prema osobinama koje su zajedničke članovima etničke, odnosno kulturne grupe, ali i prema razlikama unutar nje. Stoga takva definicija uzima u obzir činjenicu da su identiteti suvremenog društva promjenljivi, nezavisni, neodređeni i mnogostruki. I Mercer (1994.) polazi od neesencijalističkih pozicija, te ističe kako su fiksnost, koherentnost i stabilnost identiteta u suvremenom društvu dovedeni pod znak pitanja.

Pitanja povezana s identitetom relevantna su i za istraživanje popularne glazbe. Budući da su stabilnost i koherentnost društvenih identiteta dovedeni u pitanje, ideja o postojanju fiksne veze između društvene grupe i određenih glazbenih stilova više nije održiva. U razmatranju glazbenih identiteta potrebno napraviti odmak od esencijalističkih ideja prema stajalištu da kulturni identiteti nisu fiksni, nego da se aktivno stvaraju putem određenih komunikacijskih procesa, društvenih praksi i artikulacija unutar određenih okolnosti.

Razmatrajući konstruiranje glazbenih identiteta temeljem odrednica kao što su rasna pripadnost i spol nailazimo na autore koji se priklanjaju esencijalističkim definicijama, te određeni glazbeni stil vezuju isključivo uz određenu rasu ili spol, te one koji polaze od neesencijalističkih definicija identiteta, te promatraju glazbu kao globalni fenomen.

Primjer esencijalističkog konstruiranja glazbenog identiteta na temelju rasne pripadnosti nalazimo u Frithovom (1983.) razmatranju crnačke glazbe. On ističe kako je riječ o "glazbi izvođenja, a ne o glazbi komponiranja... Crnačka se glazba temelji na neposrednim efektima melodije i ritma, a ne na linearnom razvoju teme

i harmonije... Ona je improvizirana i spontano skladana, a vrijednost joj potječe iz emocionalnog djelovanja. Crnačka je glazba neposredna i demokratična – izvedba joj je jedinstvena, a slušatelji postaju njenim sastavnim dijelom. Kvalitete koje se vrednuju u spontanom stvaranju glazbe više su emocionalne nego tehničke...” (Frith, 1983.: 16-17). Ističući važnost izvedbe, neposrednosti, improvizacije i emocionalnosti, Frith zaključuje da je crnačka glazba esencijalno tjelesna glazba.

Nadalje, dok su u zapadnim plesnim formama tjelesni pokreti i seksualnost kontroliran i formalnim ritmovima i melodijama, u crnačkoj se glazbi tijelo i seksualnost izražavaju “direktnim fizičkim udaranjem i intenzivnim emocionalnim zvukom – zvuk i udarac se osjećaju, a ne interpretiraju se pomoću različitih konvencija” (Frith, 1983.: 21). Prema tom argumentu crnačka je glazba zapravo glazba tijela, odnosno otvorena i prirodna ekspresija seksualnosti. Za razliku od bjelačke glazbe koja je sputana, skladana i izvodi se prema nizu naučenih konvencija, crnačka je glazba spontana, improvizirana i ne izvodi se prema konvencijama.

Neupitno je da Frith, kako bi okarakterizirao crnačku glazbu, polazi od esencijalističkih definicija identiteta. Međutim, kod njega nailazimo na dvije vrste esencijalizma. Prva vrsta više je biološka jer govori o crnačkoj rasi kao prirodnijoj, više fizičkoj i spontanijoj u odnosu na bjelačku rasu, koja je sputana društvenim konvencijama. Takav pristup smješta crnačku glazbu u ono što Gilroy naziva “mjestom pripremljenim za crnačku kulturnu ekspresiju u hijerarhiji kreativnosti, generiranoj pomoću štetnog metafizičkog dualizma koji identificira crnce s tijelom, a bijelce s umom” (1993.: 97). Druga vrsta esencijalizma glazbene je prirode i pridaje crnačkoj glazbi određene intrinzične glazbene osobine, poput improvizacije i spontanosti.

Polazeći od neesencijalističkih pozicija, Tagg (1989.) analizira osobine europske i afroameričke glazbe, te donosi argument za prihvaćanje kritičkog pristupa kategoriji crnačke glazbe. On polazi od stajališta da ne postoji esencijalno crnačka glazba, te da je ono *crnačko* više društveni, a manje glazbeni fenomen. Smatra da se termin *crnačka glazba* uglavnom ne koristi na univerzalistički način, kako bi se opisala glazba sveukupnog crnačkog naroda, već kao označitelj onoga što je afroameričko.

S druge, pak, strane, ono što se naziva *europskom glazbom* često predstavlja vrlo selektivan stereotip koji sadrži “reakcionarno, elitističko, buržoasko, konzervativno i nedinamično stajalište o europskoj glazbi” (Tagg, 1989.: 292). Na taj način europskoj se glazbi pristupa selektivno, budući da je zanemarena glavovina europske glazbene tradicije, prije svega ruralna folklorna glazba i urbana glazba radničke klase.

Za razliku od Fritha (1983.: 99) koji smatra da je dijaloška forma pitanje-odgovor ekskluzivna karakteristika crnačke glazbe, Tagg priznaje da je navedena forma važan konstitutivni element kršćanskih zborova diljem Afrike, SAD-a i Kariba, ali ističe kako taj stil dijaloško-kulturne komunikacije nije specifičan samo za crnački

narod Afrike. Obrazac pitanje-odgovor može se pronaći u glazbama diljem svijeta, koje su nastajale tijekom različitih vremenskih perioda, stoga odbacuje tvrdnju o esencijalno demokratičnijem karakteru crnačke glazbe u odnosu na bjelačku.

Evidentne primjere negiranja esencijalističkih pozicija u konstruiranju identiteta nalazimo i u slučaju *reggaea* i *rapa*. Iako je riječ o stilovima koji su u početku predstavljali crnačke forme ekspresije, oni ubrzo prestaju označavati isključivo etničke stilove te stječu jednu vrstu globalnog kulturnog legitimiteta.

I Glasser (1990.) polazi od neesencijalističkih pozicija pa smatra da ne postoji jednostavna analogija između etničke grupe i načina njenog kulturnog izražavanja. Glazba i tekst pjesama aktivno se “pretvaraju u moćan simbol etniciteta od strane čitavog niza ljudi, uključujući publiku, glazbenike, promotore, vlasnike klubova i vlasnike diskografskih kompanija” (Glasser, 1990.: 71). Procesi identificiranja i formiranja identiteta, te kulturne forme povezane s njima, daleko su od spontanijih: kulturne analogije utemeljene su putem određenih društvenih praksi i političkih aktivnosti.

Dakle, možemo zaključiti da ne postoje esencijalne osobine crnačke, europske ili afroameričke glazbe. Glazbeni elementi kao što su *blue notes* (sniženi treći i sedmi stupanj dur-ljestvice, i to za interval manji od male sekunde), antifonija, sinkopiranje i improvizacija, koji se smatraju ekskluzivnim osobinama afroameričke ili crnačke glazbe, mogu se pronaći i u glazbi koju su stvorili neki drugi narodi u različitim vremenskim periodima. Tako su, na primjer, *blue notes* česte u većem dijelu bjelačke folklorne tradicije, posebno na Islandu i u Skandinaviji, ali i u popularnim glazbenim stilovima. Takvi se tonovi obično interpretiraju kao nešto što se osjeća, a ne kao nešto što se izvodi prema točno određenim konvencijama, budući da se ne mogu zapisati europskom glazbenom notacijom.

Temeljem navedenoga možemo se prikloniti Taggovom stajalištu da ne postoje glazbeni stilovi koji ekskluzivno pripadaju crnačkoj, afroameričkoj ili europskoj glazbenoj tradiciji. To ne implicira činjenicu da crnačka glazba ne posjeduje određene specifičnosti, već ukazuje na nužnost pažljivijeg pristupa navedenoj problematici, uzimajući u obzir specifične društvene okolnosti i kulturne faktore. Glazba je fenomen koji se tijekom vremena mijenja, glazbeni stilovi utječu jedan na drugi, tako da ne možemo govoriti o strogim i zatvorenim granicama nekog glazbenog stila. Ne postoje jednostavni binarni stereotipi kojima se može odvojiti crnačka od bjelačke glazbene tradicije, odnosno europska od afričke kulture.

Umjesto traganja za autentičnim formama spontane i neposredovane ekspresije crnačkog naroda, radničke klase ili etničke grupe, te traganja za kulturnim odrazima koji reflektiraju društveni identitet, uputnije je postaviti specifičnije pitanje: pod kojim se uvjetima i u kojim trenucima počinju koristiti određeni glazbeni kodovi, znakovi i simboli kao ekspresije određenih društvenih i kulturnih identiteta? To pitanje sugerira da se radi o daleko aktivnijem političkom procesu, ali i implicira činjenicu da glazba i glazbene forme predstavljaju dio stvaranja kulturnog identiteta.

I u debatama o spolnosti moguće je pronaći esencijalističke i neesencijalističke pristupe identitetu i glazbi. Esencijalisti polaze od stajališta da muškarci i žene izražavaju esencijalno muževne ili žensvene forme spolnosti. Takvo se ponašanje manifestira i u sadržaju određenih kulturnih proizvoda i praksi, pa se, na primjer, *rock* glazba smatra muškom formom glazbene ekspresije.

Jedan od najranijih pokušaja teoretiziranja odnosa između *rock* glazbe i spolnosti donosi esej Fritha i McRobbie (1978.), u kojemu ističu kako *rock* djeluje kao forma seksualne ekspresije i seksualne kontrole. Smatrajući da muškarci imaju kontrolu nad stvaranjem ovog glazbenog stila, autori zaključuju kako je s obzirom na “kontrolu proizvodnje, *rock* muška forma” (Frith i McRobbie, 1978.: 5).

Frith i McRobbie analizirali su strukturu slušateljstva *cock rocka* i *teenybopa*. Termin *cock rock* skovale su feministice početkom sedamdesetih godina, aludirajući na izvođače poput Micka Jaggera, Rogera Daltreya i Roberta Planta, koji su bili agresivni, dominantni i hvalisavi, uvijek tragajući za načinom kako podsjetiti publiku na svoju moć i kontrolu. *Cock rock* glazbenici u svojim su pjesmama isticali subordiniranost žena, dodjeljujući im u prvom redu ulogu seksualnog objekta. Ta je glazba “glasna, ritmički postojana, tekstovi su drski i arogantni... vještine *cock rock* glazbenika postale su sinonimom njihovih seksualnih vještina” (Frith i McRobbie, 1978.: 7). Za razliku od toga, *teenybop*, kao lagani, baladni stil, konzumirale su gotovo isključivo djevojke, evocirajući u njemu osjećaje samosažaljenja i ranjivosti.

Jasno je da Frith i McRobbie polaze od ograničenih esencijalističkih tvrdnji. Međutim, Frith nešto kasnije donosi vlastitu kritiku esencijalizma, te priznaje da se njegova razmišljanja temelje na razmatranju seksualnosti i ideja o muškoj agresivnosti i ženskoj pasivnosti kao zadanim, a ne kao konstruiranim fenomenima. Ističe da “seksualnost nije pojedinačan fenomen koji se ili izražava ili zatumljuje... već čitav niz načina na koji ljudi osmišljavaju sebe kao seksualni subjekti” (Frith i McRobbie, 1978.: 238).

Kao suprotnost esencijalističkim idejama Fritha i McRobbie o vezama između *rocka* i izražavanja muške seksualnosti, Walser (1993.) predlaže neesencijalistički pristup identitetu. Njegov je pristup mnogo dinamičniji i više povijesni, zagovarajući tezu da se od samih početaka *rock* zapravo aktivno stvarao kao muški. Aludirajući na *heavy metal*, uočava kako njegova publika nije u potpunosti muška, niti ta vrsta glazbe prenosi bilo kakvu vrstu muškosti. Prema njegovom mišljenju, *heavy metal* glazbenici ne izražavaju neku esencijalnu muškost, već su uključeni u ono što naziva kovanjem muškosti. To nije vrsta neposredovane kulturne ekspresije, već svjesna i promišljena strategija. Walser tvrdi da je u većem dijelu svoje rane povijesti *heavy metal* aktivno stvaran kao muški, putem specifičnih strategija, artikuliranih u tekstovima pjesama, glazbenim kodovima i spotovima.

Prva od tih strategija je *ekskripcija* ili isključivanje žena iz muškog svijeta. Druga strategija je *mizoginija*, odnosno strategija prikazivanja žena kao miste-



rizoznih, opasnih i kao prijetnje kontroli muškaraca. Treća strategija, *romantika*, odnosi se na kulturnu strategiju u kojoj se pomoću ljubavi, bijega i fantazije nadilaze svakodnevni problemi. Četvrtu strategiju, *androginiju*, Walser smatra vrlo nejasnom i kontradiktornom, što ilustrira primjerom *heavy metal* glazbenika, koji unose u svoj odjevni stil ženske elemente, istovremeno proklamirajući heteroseksualnost u strahu da njihova seksualnost ne bi bila pogrešno shvaćena od strane fanova, glazbenika i novinara. Za razliku od Fritha i McRobbie, Walser ističe kako glazbenici i fanovi *heavy metal* ne izražavaju svoju seksualnost na jednostavan način, već uključivanjem u ono što naziva "djelovanjem identiteta" (Walser, 1993.: 134), što znači da glazbenici i publika aktivno rade na stvaranju identiteta.

Slično Walseru, Gottlieb i Wald (prema Ross i Rose, 1994.) smatraju da se *rock* ne može promatrati kao isključivo muška forma, budući da glazba ne posjeduje esencijalne osobine. Glazba i njezin odnos sa seksualnošću aktivno se konstruiraju, posreduju i osporavaju. Međutim, unatoč tome, utemeljeni stilski kodovi i konvencije *rock* glazbe toliko su snažne da se teško mogu promijeniti uvriježene predodžbe o *rocku* kao formi muške ekspresije.

#### 4. Zaključak

Možemo zaključiti da su teorijske pretpostavke u vezi identiteta doživjele radikalne promjene, od ideje o identitetu kao esencijalnoj, zadanoj i fiksnoj perspektivi, prema dinamičnijoj perspektivi koja pristupa identitetu kao nečemu što je konstruirano, aktivno stvarano i podložno promjeni. U istraživanju popularne glazbe i s njom povezanih glazbenih identiteta, nije dovoljno samo slijediti linearno prenošenje glazbenih poruka od proizvođača do konzumenata. Potrebno je uzeti u obzir i proces artikulacije, koji označava "praksu povezivanja elemenata koji nužno ne moraju stupati u međusobne odnose" (Grossberg, 1992, 397), a tijekom kojega se odabiru zvukovi koji se zatim povezuju s određenom publikom. Na taj se način procesima proizvodnje i potrošnje ne pristupa kao odvojenim, fiksnim i ograničenim momentima, već kao mreži posredovanih veza.

Prihvatanjem pojma artikulacije, zajedno s neesencijalističkim pristupom identitetu, moguće je kritički pristupiti načinu na koji se određene kulturne forme povezuju sa specifičnim političkim programima i društvenim identitetima, bez nužnog povezivanja rasnih, etničkih, rodnih i ostalih odrednica s određenim glazbenim stilovima.

#### Literatura

1. Cordeiro, P. A., Reagan, T. G., Martinez, L. P. (1994), *Multiculturalism and TQE: Addressing cultural diversity in schools*. Thousand Oaks, CA: Corwin Press.
2. Frith, S. (1983), *Sound effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock*. London: Constable.

3. Frith, S., McRobbie, A. (1978), "Rock and Sexuality." *Screen Education*, 29(2), 3-19.
4. Geertz, C. (1974) "From the natives' point of view: On the nature of anthropological understanding." *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, 28(1), 26-45.
5. Gilroy, P. (1993), *The Black Atlantic, Modernity and Double Consciousness*. London: Verso.
6. Glasser, R. (1990), "Paradoxical Ethnicity: Puerto Rican Musicians in Post-World War I New York City." *Latin America Music Review*, 11(1), 63-71.
7. Gramsci, A. (1971), *Gramsci's Prison Letters: A Selection*. Transl. by Hamish Henderson. London: Zwan in association with the Edinburgh Review.
8. Gramsci, A. (1985), *Selections from Cultural Writings*. London: Lawrence & Wishart.
9. Grossberg, L. (1992), *We Gotta Get out of this Place*. London: Routledge.
10. Hess, B. B., Markson, E. W., Stein, P. J. (1988), *Sociology*. New York: MacMillan Publishing Company.
11. Horn, David (ed.) (1985), *Popular Music Perspectives 2: Paper from the Second International Conference on Popular Music Studies. Reggio Emilia, September 19-24, 1983*. Göteborg; Exeter: IASPM.
12. Linton, R. (1936) *The study of man: An introduction*. New York: Appleton.
13. Mercer, K. (1994), *Welcome to the Jungle. New Positions in Black Cultural Studies*. London: Routledge.
14. Middleton, Richard (1990), *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
15. Rohner, R. P. (1984) "Toward a conception of culture for cross-cultural psychology". *Journal of Cross-cultural Psychology*, 15(2), 111-138.
16. Ross, A., Rose, T. (eds.) (1994), *Microphone Friends. Youth Music and Youth Culture*. London: Routledge.
17. Schwartz, S. H. (1978) "Temporal instability as a moderator of the attitude-behavior relationship." *Journal of Personality and Social Psychology*, 36 (7), 715-724.
18. Storey, J. (2001), *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. Harlow: Prentice Hall.
19. Tagg, P. (1989), "Open Letter: Black Music, Afro-American Music and European Music." *Popular Music*, 8(3), 285-298.
20. Tiedt, P. L., Tiedt, I. M. (1995) *Multicultural teaching: A handbook of activities, information and resources* (4th ed.). Boston: Allyn & Bacon.
21. Tobby, J., Cosmides, L. (1992) Psychological foundations of culture. In J. Barkow, L. Cosmides, J. Tooby (Eds.), *The adapted mind* (pp. 19-136). New York: Oxford University Press.
22. Tylor, E. B. (1865) *Research into the early history of mankind and development of civilisation*. London: John Murray.
23. Walser, R. (1993), *Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
24. Williams, R. (1983), *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. London: Fontana.
25. Woodward, K. (ed.) (1997), *Identity and Difference*. London: Sage.

***Snježana Dobrota  
Dubravka Kuščević***

UDC: 78.011.26 : 316.7  
Review paper

## **MUSIC IDENTITIES WITHIN THE CONTEXT OF POPULAR MUSIC**

**Abstract:** *In this article we set out from the idea that culture is a complex phenomenon which is impossible to define unambiguously. Popular culture and popular music also represent very vague conceptual categories which, depending on the context of the use, embrace a great number of different categories. Setting out from the essentialistic and nonessentialistic definitions of identity (Woodward, 1997), the authors examine the constitution of music identities based on the references such as the race and gender, and conclude that in the consideration of music identities we must move from the essentialistic ideas toward the point of view that music identities are not fixed, but they are actively created by means of certain communication processes, social practices and articulations.*

**Key words:** *culture, popular culture, popular music, identity, context.*

***Snježana Dobrota  
Dubravka Kuščević***

UDC: 78.011.26 : 316.7

Lavoro chiaro

## **IDENTITÀ MUSICALI IN CONTESTO DI MUSICA POPOLARE**

**Riassunto** *Nel lavoro si parte da un'idea che la cultura è un fenomeno culturale il quale non è possibile definire di un solo significato. La cultura e la musica popolare rappresentano le categorie concettuali molto indeterminate, le quali, secondo all'contesto d'uso, comprendono molte categorie diverse. A partenza della definizione dell'identità essenziale e nonessenziale (Woodward, 1997), le autrici prendono in considerazione la costruzione delle identità musicali sulle basi delle lemme, come sono l'appartenenza razziale e il sesso, e concludono che nella considerazione delle identità musicali è necessario fare il rimuovere dalle idee essenziali verso l'atteggiamento che le identità non sono fissi, ma che si creano con i certi processi comunicativi, le pratiche sociali e le articolazioni.*

**Parole chiavi:** *cultura, cultura popolare, musica popolare, identità, contesto.*