



O KULTURNOJ KRITICI POPULARNE GLAZBE

Rašeljka KRNIĆ
Institut društvenih znanosti Ivo Pilar, Zagreb

UDK: 316.723:78
Pregledni rad

Primljeno: 12. 10. 2006.

Popularna glazba kao dio popularne umjetnosti danas je dominantan oblik u glazbenoj kulturi. Kritičari masovne kulture i zagovornici elitne umjetnosti često je jednostrano ocjenjuju kao degradaciju umjetnosti, ne uzimajući u obzir njezina kulturna značenja i mogućnost zadovoljenja visokih estetskih i umjetničkih kriterija. Tradicionalna kritika i njezino tretiranje popularne glazbe upućuju na potrebu za drugačijim pristupom u istraživanju te glazbene kulture. Prvi dio ovoga rada govori o uvjetima razvoja popularne glazbe, njezinim općim karakteristikama i odnosu prema visokoj kulturi. Analizira se njezina simbolička uloga u stvaranju svjetonazora i utjecaj na promjene kulturnih vrijednosti s posebnim naglaskom na teoriju podkultura, dok se drugi dio rada bavi njezinom kritikom i problemom estetske relevancije.

Ključne riječi: popularna glazba, klasična glazba, popularna kultura, visoka kultura, supkultura

✉ Rašeljka Krnić, Institut društvenih znanosti Ivo Pilar,
Marulićev trg 19/1, p. p. 277, 10 001 Zagreb, Hrvatska.
E-mail: Raseljka.Krnic@pilar.hr

UVOD

Činjenica je da na području popularne glazbe postoji vrijednosna hijerarhija i da sva glazba koja ulazi u tu kategoriju ne podliježe kritici na isti način. Međutim, ako ne uzmemo u obzir onaj kvalitetni dio glazbe koji nesumnjivo postoji, ali je rijedak, današnja popularna glazba zaista je u najvećem broju slučajeva estetski nekvalitetna, simbolički beznačajna i proizvedena isključivo radi stjecanja profita. To je glazba koja, sa svrhom da bude što komercijalnija, podilazi masovnoj publici i pretvara je u masu konzumenata bez kriterija u odabiru onoga što joj se nudi.

To je glazba koja uspavljuje kritičku svijest (Adorno, 1945.).

No bez obzira na to, popularna kultura i popularna glazba kao njezin element često je kritizirana iz vrlo isključive i jednostrane perspektive trpanja svih njezinih proizvoda u isti koš estetičke (ne)kvalitete, među proizvode bez ikakve vrijednosti. Pokušaji da se popularna glazba vrednuje i ocjenjuje sustavom kriterija namijenjenih evaluaciji proizvoda visoke, elitne kulture, u ovom slučaju klasične glazbe, na prvi pogled čine se promašenim i pogrešnim, ali to nikako ne znači da se popularna glazba uopće ne može estetski vrednovati. Pridavanjem *a priori* negativnoga predznaka svim proizvodima popularne kulture samo pokazuje nesposobnost objektivnog uvida i nepoznavanje vrijednosti proizašlih iz duhovnog i proizvodnog okružja ove kulture i ovoga vremena. Klasična i pop-glazba možda imaju istu abecedu, ali govore drugačijim jezikom, pa ih treba i drugačije slušati. Premda klasična i popularna glazba mogu imati neke zajedničke funkcije, one i-pak čine dvije odvojene glazbene kulture.

Popularna kultura i popularna umjetnost od svog su nastanka bile u očima predstavnika elitne kulture estetički omalovažavane i ideološki sumnjive, međutim danas dominiraju u većini zemalja zapadnoga kulturnog kruga. Otklon od popularnog, naravno, time nije nestao, pa se i dalje očituje u promoviranju konzervativnih elitističkih stavova koji prokazuju estetičku nekvalitetu svih proizvoda popularne kulture i upozoravaju na štetne posljedice njezina globalnoga širenja, pri čemu ona guta nacionalne kulturne identitete i autentične domaće proizvode.

Tradicionalna kritika i njezino tretiranje popularne glazbe upućuju na potrebu za drugačijim pristupom u istraživanju te glazbene kulture. Jedna od pretpostavki jest da je popularna glazba kulturno relevantna za svoje slušatelje na isti način kao i bilo koja druga vrsta glazbe. Ona može proizvesti osjećaj uzvišenosti i oduševljenja jednako snažan kao i onaj proizveden uživanjem u klasičnoj glazbi, a njezini slušatelji imaju potrebu da je vrednuju i procjenjuju kao što to radi i publika klasične glazbe. Popularna glazba jest drugačija u odnosu na "klasičnu" glazbu, ali je to ne čini manje vrijednom kad se radi o njezinim najuspješnijim primjer(c)ima. No pitanje je koliko uopće neke generalne vrijednosne komparacije između te dvije glazbene kulture mogu biti umjesne.

Prema tezi S. Čolić, masovna se kultura ne može suprotstaviti elitnoj, jer sadržaji koji se prenose sredstvima masovne komunikacije pripadaju različitim kulturnim razinama, pa djela elitne (više) kulture i popularne (niže) kulture mogu biti dio masovne kulture (Čolić, 2002.). Jedno od karakterističnih obilježja masovne kulture čini homogenizacija u smislu gubljenja distance između elemenata kulture različitih razina. Pre-

ma Koloskowskoj, možemo razlikovati tri tipa homogenizacije. Prva je simplificirajuća i odnosi se na uvođenje elemenata više razine kulture u masovnu kulturu, što pridonosi njihovoj pristupačnosti, ali i dovodi do pojednostavnjenja. Drugi tip homogenizacije (imanentni) podrazumijeva uključivanje elemenata koji privlače širu publiku u djela kulture više razine. Ključna značajka trećega tipa, tj. mehaničke homogenizacije, jest prenošenje nepromijenjenih elemenata sredstvima masovne komunikacije, što "predstavlja instrument stvarne demokratizacije umjetničkih i intelektualnih vrijednosti, neovisno o motivima kojima se vode menadžeri u komercijalnom sustavu organizacije kulture" (Čolić, 2002., 81).

Upravo je homogenizacija ključni čimbenik masovne kulture i bilo bi pogrešno svesti masovnu kulturu samo na pojednostavnjene sadržaje isključivo zato što se masovna kultura ne može suprotstaviti elitnoj, tj. kulturi više razine, koja je nezavisna u pogledu obilježja kulturne vrste (Čolić, 2002.).

Popularna glazba, a posebno rock-glazba, o kojoj će se u ovom radu najviše govoriti, specifična je glazbena forma sa svojim karakteristikama i posebnostima koje ju čine drugačijom od nekih drugih glazbenih formi i izričaja. Iako je to glazbeno područje već desetljećima predmet ozbiljnih rasprava i analiza u muzikologiji i, posebno, sociologiji, čini se kao da i dalje postoji potreba da se upozorava na njegovo značenje i relevanciju kao objekta i kulturoloških i estetičkih studija.

Iako rock i danas zauzima važno mjesto među ostalim žanrovima popularne glazbe, jedan dio razmatranja ovoga rada uglavnom će se odnositi na razdoblje do sredine sedamdesetih godina 20. stoljeća, iako se neki zaključci mogu primijeniti i na današnju rock/pop-glazbu.

OSNOVNE KARAKTERISTIKE POPULARNE UMJETNOSTI I GLAZBE

Umjetnička djela visoke kulture u pravilu tragaju za smislom življenja i nekim općeljudskim vrijednostima. Ona postavljaju nova pitanja i složena su izraza, što ih upućuje na malobrojne krugove obrazovane elite. To je umjetnost koja ne odgovara prosječnom ukusu, iako je predstavnici društvene elite često "troše" isključivo radi prestiža, ne razumijevajući je, što ih razlikuje od još užega kruga obrazovane elite. Granice obrazovane elite mnogo su uže nego granice društvene elite, a unutar obrazovane elite opet postoje još uže umjetničke elite, tako da je važnost klasične, visoke umjetnosti i pitanje njezine razumljivosti u pogledu obrazovanih samo mit (Hauser, 1998.).

Popularna glazba kao jedan od elemenata popularne umjetnosti stvarana je za neobrazovane ili poluobrazovane mase, namijenjena isključivo zabavi i razonodi. To je glazba koja

se, za razliku od klasične, lako i svakodnevno konzumira. Ona ima zadatak da opušta, umrtvljuje, da ne postavlja pitanja, da ničim ne opterećuje. Popularna umjetnost, pa tako i ta glazba, najčešće je zadovoljna svijetom i ne želi ga mijenjati; ona je pasivna i konformistička.

Mnoga djela visoke kulture stekla su popularnost i poznata su širokoj publici, ali je njihovo razumijevanje pod tim okolnostima najčešće problematično. Nestalne i mutne granice popularnog u umjetnosti, a posebno u glazbi, dolaze do izražaja upravo zbog toga što mnoga djela visoke umjetnosti dobivaju popularni karakter, premda ta opća prihvaćenost ne odražava stvarnu vrijednost i kvalitetu nekoga djela, nego čak zatvara put do njegova adekvatnog razumijevanja. Hauser tu tvrdnju potkrepljuje primjerom neobrazovanoga i neiskusnoga slušatelja ozbiljne glazbe koji naoko i uživa u djelima prave umjetnosti, ali uglavnom izvlači samo pojedine komponente iz njihove cjeline i pjevuseći neki motiv misli da razumije i usvaja neku simfoniju ili koncert, a ne sluti da u nekom umjetničkom djelu svaka pojedinost i segment ima svoj smisao tek u cjelini (Hauser, 1986.). Posljedice utjecaja popularnosti vjerojatno se najjasnije očituju upravo u glazbi. Najuzvišenija, najteža i najdubokoumnija djela mogu postati neprimjerenom površnom reprodukcijom samo zabava, šala ili, kako Hauser slikovito kaže, "kulinarski užitak" (Hauser, 1986., 121). To je pojava kad glazbu toliki konzumiraju na sasvim neprimjeren način. Popularna glazba, ali i ona ozbiljna, klasična, našla je tako široku primjenu upravo zahvaljujući novim medijima i jeftinim koncertima, ali slušanje glazbe nije time dobilo novu vrijednost. Naprotiv, mnogo je izgubilo. Činjenica je da ni jedna umjetnička grana nema tako velik dio proizvodnje koji od početka pripada lakoj trivijalnoj kategoriji vrste.

Sama činjenica da je neko djelo popularno i široko prihvaćeno ne znači nužno i nepostojanje kvalitete i "prave" umjetničke vrijednosti. Međutim, dobar dio proizvoda popularne umjetnosti upravo je i proizveden da bi bio popularan, da bi odgovarao na potrebe velikoga broja ljudi. Ta se umjetnost koristi unaprijed određenim formulama i šablonama koje su se prethodno pokazale uspješnim, a ovise o neumjetničkim poticajima. Želja za tržišnim uspjehom i što većim profitom glavni je pokretač u proizvodnji popularnog. Hannah Arendt vidi potrošnju popularne umjetnosti doslovno kao potrošnju koja je na području estetskog slična ekonomskoj i smatra da se njezini proizvodi "troše i potroše, i nakon upotrebe bacaju kao bezvrijedna stvar" (Hauser, 1986., 166). Hauser, međutim, smatra da se ovakva interpretacija umjetnosti namijenjene neprobirljivim slojevima publike, tj. umjetnost suprotna onoj namijenjenoj obrazovanoj eliti, ipak temelji samo na meta-

fori, jer se i djela visoke umjetnosti "troše" i prolaze stanovite promjene u načinu na koji se doživljavaju i "koriste" (Hauser, 1986.). U obje kategorije može doći do sublimacije, ali i do rušenja kvalitete, i to ne samo u procesu percepcije nego i u toku proizvodnje. Djela visoke umjetnosti mogu zbog sve veće popularnosti poprimiti karakter jeftine, trivijalne zabave, a ponekad se to događa i zbog spremnosti autora na kompromise u svrhu popularizacije. Ali dio te goleme produkcije jest i popularna umjetnost koja nije namijenjena samo za zabavu i relaksaciju nego se svojim sredstvima pokušava boriti protiv konformizma, pronositi neke nove ideje i inovacijama rušiti postojeće konvencije. Popularna umjetnost, pod utjecajem visoke koja joj je uzor, ima ozbiljne estetske kriterije i zaista odgovara na istinske kulturne potrebe.

S obzirom na svoje umjetničke težnje, popularna glazba obraća se masovnoj publici, ali i onoj koja je sklonija visokoj kulturi: ona jest popularna i dijelom zabavna, ali se pokušava voditi kriterijima i normama autentične ozbiljne glazbe u potrazi za novim izrazima i značenjima te ima jednak otklon prema sladunjavom, romantičnom karakteru većega dijela zabavne glazbe.

Popularna umjetnost širi svoju prevlast i krug svoje publike zahvaljujući načelima demokracije i sve manje privilegiranosti u obrazovanju. Na području umjetnosti vrijede načela proizvodnosti i konkurentnosti i sve veće mogućnosti za svakoga da aktivno ili pasivno sudjeluje u kreativnom procesu duhovne razmjene. Izrazito robni karakter umjetničkih djela svakako određuje prirodu njihova postojanja i značajno ocrtava cjelokupnu umjetničku proizvodnju industrijsko-komercijalnoga razdoblja, ali ta je karakteristika jednako svojstvena popularnoj kao i ostalim umjetničkim vrstama. Razlika je samo, misli Hauser, u tome što je mjerodavna uloga tržišta i robne razmjene u jednom slučaju skrivenija, a u drugom primjetljivija (Hauser, 1986.).

Popularna umjetnost, pa tako i glazba, ne može se isključivo negirati kao vrijednost zbog toga što i nije potpuno bezvrijedna, a kao i ostale umjetničke vrste, stvara proizvode koji više ili manje zadovoljavaju. Pitanje je li to uopće umjetnost i nije tako važno, jer je na kraju krajeva umjetnost ono što se prihvaća kao umjetnost. Kao što različite vrijednosti ovise o promjenjivim situacijama i danom kontekstu, tako se ni visoka umjetnost ne može usporediti ni zamijeniti popularnom umjetnošću, mada nije od nje potpuno odijeljena. Iako postoji velik otpor da se popularna umjetnost koja služi razonodi i zabavi mjeri istim mjerilima kao i ona visoka, eliti namijenjena, umjetnost, ne može se tvrditi da ni najskromniji oblik percepcije, iako nije autonoman, nema nešto od one kvalitete koja pravi razlike u odabiru.

Postojanje estetski relevantne popularne glazbe neprije-
porna je činjenica. Uostalom, mogućnost postojanja elitne
umjetnosti komercijalnoga karaktera uočena je već odavno,
pa su mnoga djela nastala u sklopu popularne umjetnosti pri-
znata i vrednovana kao umjetnička ostvarenja visoke estetske
i kulturne relevancije.

Popularna glazba može se vrednovati u skladu s mnogim
kriterijima koji su namijenjeni klasičnoj glazbi i drugim elit-
nim umjetnostima. Uvjeti njezina nastanka, sadržaj, forma,
kvaliteta izvedbe, značenje u širem kulturnom kontekstu i es-
tetski parametri – sve su to kriteriji koje treba uzeti u obzir kad
se razmatra neko djelo popularne glazbe.

GLAZBA KAO SIMBOL PROMJENE KULTURNIH VRIJEDNOSTI

Popularna kultura, u suvremenom smislu, nastajala je uspo-
redno s formiranjem mladenačkih glazbenih supkulturnih sti-
lova, najprije u SAD-u, a zatim i u ostalim otvorenijim dru-
štvima. Razvoj supkultura omogućio je formiranje individu-
alnog i grupnog identiteta naspram dominantne kulture. Sup-
kulture su stvorile svoje vlastite norme, način ponašanja, gla-
zbu, ples, estetiku. Pojavu tih specifičnih oblika izražavanja
kao oblika vlastite posebnosti omogućile su najvažnije dru-
štvene promjene koje su se počele događati neposredno na-
kon Drugoga svjetskog rata. To se posebno odnosilo na sve
veću socijalizaciju kapitalističkoga društva, znanstveno-teh-
ničke revolucije i jačanje države socijalnoga blagostanja. Do-
šlo je do ključnih promjena u sustavu obrazovanja uvođe-
njem obaveze završavanja srednje škole kao nužnog uvjeta
za zasnivanje radnog odnosa. Rezultat ekspanzije visokoga
školstva bio je produžavanje omladinskoga statusa za većinu
mladih ljudi. Pojava mass-medija i sve razgranatije industrije
zabave kao logične posljedice omogućili su stvaranje maso-
vne kulture, segmenti koje postaju glavna preokupacija mla-
dih u oblikovanju slobodnoga vremena. Sve veća diskrepan-
cija između elitne i narodne kulture, gdje prva postaje zatvo-
rena, a druga odumire pod utjecajem novoga urbanog načina
života, uvjetuje potragu za novim obrascima razmišljanja i
djelovanja (Juvančić, 1997.).

Iako supkulture općenito nisu nužno određene isklju-
čivo glazbenim stilom koji se preferira, upravo se glazbene
supkulture najčešće shvaćaju kao sinonim za supkulture uop-
će i označuju novi svjetonazor mladih te promjene njihova
društvenoga položaja i uloge (Juvančić, 1997.).

Popularna glazba, a posebno rock and roll, na čijim se
temeljima kasnije razvija niz glazbenih pravaca i stilova, po-
stali su medij kojim se prenose i stvaraju nova kulturna zna-
čenja i simboli, rastvaraju stara pravila i formiraju nove kon-

vencije. Naraštaj koji je odrastao uz rock and roll dobio je priliku kroz novi medij izraziti sve ono što ga opterećuje i okupira.

Nosioци tih novih kulturnih stremljenja, neraskidivih s glazbom, činili su difuznu grupu iz različitih građanskih slojeva i dobnih skupina, no mladi su ljudi ipak prevladavali. Poglavito kroz glazbu, oni su izražavali nesnošljivost prema konvencionalnom građanskom načinu života, bili su u opoziciji prema svakoj normi te su ekstravagantnim načinima izraza skretali pozornost na sebe. Eksperimentiralo se novim formama i idejama kao kritikom rutine. Ono što je određivalo tu kulturu mladih bilo je zajedničko iskustvo koje je stvorilo zajednički problem i različita rješenja (Juvančić, 1997.).

Vrijednosti su zajedničke jer su i iskustva zajednička, a glazba kao središnji dio društvenoga sustava mladih bila je simbol njihova povezivanja i niza međusobno povezanih vrijednosti. Glazba je važna jer je sredstvo kojim grupa definira sebe i svoj odnos prema ostatku svijeta (Frith, 1987.).

Postupno prilagođavanje, a i ublažavanje novih radikalnih kulturnih tendencija, dovelo je s vremenom do omasovljivanja i općega prihvaćanja novoga vrijednosnog sustava, koji će postati dominantan oblik ponašanja i življenja (i to ne samo za mlade koji su u početku bili glavni nosioci promjena).

Daljnji razvoj popularne glazbe kreće se prema pluralizaciji i spajanju svih stilova koji su nastajali uz rock. Glazba je postupno izgubila ideološku pozadinu i značenja koja je nekad nosila te postala pretežno zabavnoga karaktera, a rock and roll je izgubio svoje počasno mjesto i izjednačio se s drugim glazbenim stilovima. Bez obzira na pokušaj da se punk proglasi novom glazbom sedamdesetih godina 20. st. koja odražava svijet i raspoloženja mladih, opravdana je sumnja u autentičnost njegove socijalne pozadine, misli B. Miloš. Svoju tvrdnju potkrepljuje i analizama S. Fritha, koji smatra da se punk ne može smatrati glazbom radničke klase i istinskim odrazom proleterske spontanosti. Po njegovu mišljenju punk nije proizvod radničke klase, nego samo glazbena vrsta koja je svoju tematiku crpila iz njezine besperspektivnosti, očajja i dosade (Frith, 1988.). Oni su igrali ulogu anarhista, ali nezadovoljstvo postojećim bilo je afektirano (Miloš, 2002.).

Potkraj sedamdesetih godina 20. stoljeća, kada počinje nova faza popularne glazbe, ona gubi svoje središnje mjesto nosioca popularne kulture i izjednačava se s ostalim popularnim umjetnostima, kao što su npr. film i moda, a time se sustav vrijednosti u popularnoj kulturi stubokom mijenja.

Kako su radikalne, avangardne ideje i pokreti izgubili na intenzitetu i važnosti i više se nisu posebno isticali kao središnji čimbenici kulturnih promjena, njihovi nosioci ubrzo su se stopili s umjerenijom i pasivnijom "šutljivom većinom" (Juvančić, 1997.).

Ta "šutljiva većina" uvijek je kaskala za "supkulturnom elitom" i nikad nije aktivno sudjelovala u formiranju novih kulturnih svjetonazora koji su gradili popularnu kulturu.

Njihov konformizam i kompromisni stavovi očitovali su se i u glazbeno-estetskim preferencijama, koje su bile orijentirane uglavnom na masovne i komercijalne stilske varijante bliske lakoj zabavnoj glazbi. Masovno kupovanje i sve veća potrošnja upravo toga tipa glazbene produkcije, sad potpuno oslobođene ideološke pozadine i progresivne estetske forme, postupno su doveli do potpunoga prevladavanja tržišnih zakona u razvoju popularne glazbe i popularne kulture uopće.

Glazba postaje još samo jedan u nizu robnih proizvoda zabavne industrije koji teže k ujednačavanju i spajanju, a ujednačavanja unutar glazbe uglavnom su brisala razlike između zabavne, s jedne, i angažirane glazbe, s druge strane.

Glazba gubi svoj inovativno-estetski i svjetonazorni orijentir i sve manje teži standardima visoke kulture, a na općem kulturnom planu promjene se iskazuju padom utjecaja glazbe na popularnu kulturu.

Međutim, bez obzira na gubitak mitskoga statusa, popularna glazba i dalje ima važnu ulogu u razvoju popularne kulture i umjetnosti.

Premda je uglavnom tržišno uvjetovana i svedena na "bezvrijedni kulturološki ritual" (Juvančić, 1997., 104), popularna glazba i dalje pronalazi načine da bude poticaj i izvor osmišljenoga i kvalitetnoga sustava vrijednosti, kreativnosti i kritičke estetičke prosudbe. Manji, ali ne i nezamjetan, dio te goleme glazbene produkcije odnosi se na glazbena djela neupitne estetske i kulturne vrijednosti, koja su rezultat ozbiljnoga umjetničkoga rada glazbenika različitih stilova popularne glazbe. To su skladatelji i izvođači nerijetko klasičnoga glazbenog obrazovanja koji svojim radom predstavljaju težnju prema visokim glazbenim kriterijima, neovisnim o tržišnim standardima. Kao i visoka kultura, njihova djela propituju postojeće društvene i estetske kriterije.

KRITIKA MASOVNE KULTURE I POPULARNE GLAZBE

Sredinom tridesetih godina 20. stoljeća masovna kultura počela se osuđivati u odnosu na vrijednosti ostvarenja visoke kulture ili narodne umjetnosti. Ta kritička analiza masovne kulture uglavnom se temeljila na osudi standardizacije, lake potrošljivosti, šabloniziranosti proizvoda naspram jedinstvenih, autentičnih ostvarenja visoke kulture, tj. "pravih umjetničkih dijela". Lavisovci pozdravljaju vrijednosti pop-umjetnosti, ali smatraju da masovna kultura predstavlja "korupciju" ovih vrijednosti. U ovom slučaju ne radi se o usporedbi sofisticiranog ukusa obrazovane elite i neukusa neobrazovanih masa, nego o procjeni raznih procesa kojima se stvaraju kulturna

dobra. Osnovna teza te kritike jest da kulturni proizvodi koji su stvoreni u svrhu profita ne mogu biti autentični ni "pravi". Masovna kultura mladih jest proturječna kreacija autentičnoga i proizvedenoga, prostor u kojem se mladi slobodno izražavaju, ali i plodno tlo za komercijalne manipulacije. Taj pristup podrazumijeva da kulturna produkcija zasnovana na unaprijed određenim formulama ograničuje individualnu kreativnost i slobodu, a prema kulturi se odnosi kao prema bilo kojem drugom proizvodu na tržištu. Neko djelo masovne umjetnosti bira se kao četkica za zube. Masovna kultura i njezina umjetnost od svojih potrošača na zahtijevaju ništa, osim pasivne spremnosti da ju se troši. Proizvodi se kreiraju da bi se što lakše konzumirali, a težnja za što većim profitom uvjetuje njihov sadržaj i formu (Frith, 1987.).

Tako Holbruck tvrdi da u pozadini eksploatacije potreba adolescenata stoji namjera da se iz komercijalnih razloga stvori kultura mladih čija ideologija ima zadatak da odvoji mlade od zajednice i obitelji kako bi se lakše oblikovali u idealne potrošače. Za njega je rock kao masovni medij lažna umjetnost koja služi lažnom društvu (Frith, 1987.).

Ovi temeljni principi spomenute kritike primjenjuju se na sve masovne proizvode, pa tako i na popularnu glazbu. I Charles Parker popularnu glazbu smatra degradacijom umjetnosti koja iskorištava osjećaje i služi lažnom društvu kao sastavni dio procesa kapitalizma: "Moja je teza, prema tome, da je rock sad cijenjeno oružje vladajuće klase, kao oblik društvene kontrole" (Frith, 1978., 247). Parker vidi kulturu mladih kao umjetno stvorenu u ideološke, a ne samo u komercijalne, svrhe: ono što je snažno i radikalno u iskustvu mladih usmjeren je kroz glazbu u "lažnu zajednicu kozmopolitske tinejdžerske kulture", gdje je identitet podređen zajedničkom refleksu upotrebe.

Iz marksističke perspektive, potrošna dobra masovne kulture predstavljaju samo još jedan aspekt općega procesa kojim je kapital preobrazio društvene odnose. Kao što vidimo, analize toga procesa nerijetko prelaze u teorije zavjere i gotovo paranoične zaključke o korumpiranju mladih ljudi.

Vjerojatno najpoznatija analiza popularne glazbe u okviru "kritičke škole" jest ona T. Adorna. On smatra da ako se glazba proizvodi kao potrošačko dobro, to određuje njezinu kulturnu kvalitetu. Po njegovu je mišljenju popularna glazba, s jedne strane, isključivo sredstvo za ostvarivanje profita, a, s druge, sredstvo za zadovoljavanje potreba, i to lažnih. U svakom slučaju, to nije glazba koja je cilj sama po sebi, nego služi nizu neumjetničkih funkcija. Standardizaciju muzičke forme vidi kao izvor njezina ideološkog utjecaja, koji se očituje u rezignaciji i uspavanoj kritičnoj svijesti. Standardizacija forme popularne glazbe, po Adornovu mišljenju, ne dopušta

stvaranje ničega fundamentalno novog i kreativnog, pa tako i iskustvo slušanja ostaje uvijek poznato i isto. Cjelina djela unaprijed je dana i unaprijed se prihvaća, a struktura ne bi bila narušena izostavljanjem ili izmjenom bilo kojega detalja. U "dobroj klasičnoj glazbi", smatra Adorno, tako nešto nije moguće. Forma popularne glazbe je takva da se ona lako reciklira, ne mijenjajući ništa važno. Najuspješniji hitovi imitiraju se jer postižu uspjeh, a taj proces kulminira u kristalizaciji standardizacije. Standardizacija pak nužno proizvodi lažni individualizam, tj. osjećaj slobode da se ima mogućnost izbora i da tržište to omogućuje. A zapravo, misli Adorno, popularna glazba upravlja navikama svojih slušalaca i stvara se iluzija mogućnosti odabira među različitim proizvodima koji su u načelu isti. To postaje ideologija koja se rabi u svrhu komercijalizacije proizvoda. Adorno zaključuje da slušatelji popularne glazbe ne razumiju glazbeni jezik po sebi, jer inače ne bi mogli tolerirati konstantno bombardiranje tolikom masom proizvoda koji se u načelu ne razlikuju. Umjetnost je postala zabava, izbor u domeni kulture postao je izbor artikla na tržišnici, a popularno stvaralaštvo napor da se privuče što veći broj potrošača. Masovna kultura istodobno stvara i lažni individualizam i lažni kolektivism (Adorno, 1945.).

Za Adorna je estetski korijen umjetnosti "njezin gotovo beskorisni element mašte" (Frith, 1978., 251), njezin protest protiv stvarnosti i inspiracija za promjene. Nasuprot tome masovna kultura i popularna glazba mire se sa stvarnošću. Popularna glazba je "društveni cement" (Adorno, 1941.).

Što se tiče ideoloških kritika popularne kulture, one se zaista čine pomalo paranoičnima i nerealnima s obzirom na to da je, slijedeći Hausera, u demokratsko-liberalnim društvima teško govoriti o kulturnoj hegemoniji ili uroti konzervativne kulturne politike i konzervativnoga ekonomskog sustava. Arnold Hauser smatra, naime, kako je apsurdno govoriti o urotama kojima je cilj degradacija ukusa i dresiranje ljudi da bi se zadovoljili bezvrijednim intelektualnim potrebama, iako se vrlo malo čini na odgoju koji bi mlade ljude učio da misle samostalno, razvijaju kreativnost i smisao za umjetnost. Dirigenti industrije zabave čine sve da zarade, ali nisu uvijek svjesni ideološkoga pokretača svoga uspjeha, tako da je presmiono govoriti o smišljenoj i dugoročnoj ideološko-propagandnoj manipulaciji ukusom masa (Hauser, 1986.).

Adornova analiza popularne glazbe, premda je pisana sredinom 20. stoljeća, sistematična je i dosljedna, ali se ne bavi publikom koja tu glazbu sluša. On pretpostavlja pasivnu ulogu slušatelja i ne ispituje kompleksne načine na koji oni tu glazbu doživljavaju i procjenjuju, a što je vrlo važno ako se želi shvatiti priroda tog odnosa (Hauser, 1986.).

Međutim, pojavili su se teoretičari kojima je cilj bio da pokažu kako je odnos između masovnih medija i potrošača višestruk i kompleksan i kako unutar njega mediji predstavljaju samo neke od mnogih izvora raznovrsnih značenja. Isticali su da masovne medije upotrebljavaju različite društvene grupe na različite načine u različitim društvenim kontekstima. Ovaj pristup posebno je dobio na važnosti primjenom koncepta interakcionizma, koji tvrdi da se indirektnim promatranjem fenomena ne mogu razumjeti kulturni simboli. Njihova značenja, smatraju, proizvod su potrošača u istoj mjeri u kojoj su i proizvod stvaralaca. Pretenziju da se u ime drugih tumači i razumije kulturni simbol vide kao promašaj i aroganciju.

Pozitivne kritike zalagale su se za afirmaciju mogućnosti umjetničkog djela u vrijeme tehničke reprodukcije. Benjamin je tvrdio da tehnologija masovne proizvodnje može biti pozitivna sila koja će slomiti tradicionalni autoritet i "atmosferu tradicionalne umjetnosti, pa će samim tim umjetnici postati proizvođači u demokratskom smislu, a njihov rad će dijeliti cijela zajednica u kojoj će svatko biti stručnjak" (Frith, 1987., 253).

Leing zaključuje da masovni medij nije tlo pluralizma u kulturi, već i poprište kulturnih konflikata, a umjetnici i publika mogu se podjednako boriti za značenje kulturnih simbola. Upravo tehnološka i podružljena osnova masovne produkcije omogućuje borbu u kulturi (Frith, 1987.).

U duhu ovoga i sličnih pristupa smatra se da pojedina glazbena ostvarenja u masovnoj kulturi ipak predstavljaju nešto više od izraza kulture profita i ideologije pasivne potrošnje.

Kritičari masovne kulture svoju kritiku temelje na tvrdnji da kontroliranje tržišta podrazumijeva kontroliranje značenjima te dokazuju kako masovna publika ni na koji način ne sudjeluje u kulturnom stvaralaštvu, njezini su potrošački izbori kreirana iluzija u svrhu manipulacije za stjecanje profita.

Ta je pretpostavka, međutim, neodrživa kada je riječ o produkciji određenih glazbenih supkultura i njezinih ostvarenja. Uostalom, velike količine glazbene produkcije namijenjene masovnom tržištu i ne dospijevaju do njega jer postoji strah od toga da će se proizvesti previše. Zapravo proizvodnja nije uvjetovana problemima stvaranja potreba, nego odgovaranja na njih, što je na kraju krajeva začarani krug. Mnogo se glazbe izdaje, a samo jedan dio bude izabran.

Nakon kreativnoga proboja slijede kontrola i rigidnost kompanija proizvođača. Punk-rock su stvorili glazbenici i publika izvan okvira uobičajenih odnosa u proizvodnji ploča tek kada je njihov tržišni potencijal bio osiguran. Industrija je najprije morala upoznati publiku i prepoznati njihove zahtjeve, a glazbeni rezultati zapravo su slijedili, a ne išli ispred mladenačkih ukusa i izbora (Frith, 1987.).

DRUŠ. ISTRAŽ. ZAGREB
GOD. 15 (2006),
BR. 6 (86),
STR. 1127-1149

KRNIĆ, R.:
O KULTURNOJ KRITICI...

Kritičari masovne kulture financijski uspjeh popularne glazbe vide kao rezultat manipuliranja potrebama mladih. Za njih sva popularna glazba ima identičnu psihološku funkciju, a izbori koje publika svakodnevno radi u okviru ponuđenog bez ikakva su značenja. Oni su odraz kalkulacija proizvođača i slijepe iracionalnosti potrošača. Premda u tome ima istine, ipak su izbori što ih ljudi prave njihovi izbori i kao takvi oni su važni.

Popularna glazba jest dio kapitalističke industrije, ali njezini najuspješniji proizvodi predstavljaju izraz i odraz preokupacija njezine publike i u tome leži njezino značenje.

KRITIKA SUPKULTURNE TEORIJE BIRMINGHAMSKE ŠKOLE (CCCS) I "NEOPLEMENA" ANDYJA BENNETTA

Tijekom 1970-ih i ranih 80-ih dominantna teorija koja se bavila analizom i promišljanjem supkulturnih pokreta i njezine povezanosti s popularnom glazbom bila je ona Birminghamске škole (Birmingham Center for Contemporary Cultural Studies). Taj je teorijski koncept izrodio pojam supkulture kako ga razumijemo danas, tj. kao omladinsku kulturu koja stoji naspram dominantne kulture, a odlikuje ju homogenost i prepoznatljivost. Iako ni unutar Birminghamске škole nije postojalo jedinstveno stajalište, ta osnovna pretpostavka provlačila se kroz većinu radova, pogotovo kroz dvije najpoznatije knjige CCCS-a: "Resistance Through Rituals" i "Subculture: The Meaning of Style".

Međutim, taj je teorijski koncept u posljednjih petnaestak godina doživio brojne kritike, pa čak i od samih autora koji su ga zagovarali. Postsupkulturne teorije, naime, uviđaju problematičnost dosadašnjega pretežno strukturalističkoga pristupa fenomenu supkultura, koji više ne može objasniti sve veću stilsku heterogenost i fleksibilnost. U knjizi "After Subculture" Andy Bennett i Keith Khan-Harris ističu brojne nedostatke supkulturne teorije, između ostalog izostavljanje analize uloge žena i djevojaka u kulturi mladih, neprepoznavanje raznih stupnjeva i varijacija pripadnosti supkulturnim pokretima, a posebno kritiziraju klasni pristup u objašnjavanju formiranja supkulturnih grupa. Osvrću se i na nemogućnost da se teorija primijeni u različitim nacionalnim kontekstima i potpuno zanemarivanje medija kao važnoga čimbenika u formiranju identiteta. S obzirom na sve veću fragmentaciju i fluidnost mladenačkih stilova od osamdesetih godina 20. stoljeća, javlja se problem koji supkulturna teorija Birminghamске škole više ne može riješiti, a to je definiranje "prostora" u kojem dolazi do formiranja kulture mladih. Za CCCS to je vidljiv prostor stilske homogenosti, a za postsupkulturna razmatranja taj prostor više nije tako jasan i lako odrediti

(Bennett, Khan-Harris; "After Subculture"; prema: Vučković, 2004.).

Kritizirajući sam pojam "supkultura", Andy Bennett identificira dva osnovna problema. Prvi je nedosljednost i kontradiktornosti u upotrebi samoga pojma, a drugi je, smatra on, rašireno vjerovanje kako su supkulture kulture unutar kultura, što implicira postojanje jasnih socijalnih kategorija, a to je empirijski vrlo teško provjeriti (Bennett, 1999.). Tu se vraćamo na već spomenuti problem definiranja "prostora" kojim su grupe "omeđene", a koji je, smatra Bennett (1999.), u kasnom modernom potrošački orijentiranom društvu vrlo nejasan i nikako koherentan i čvrst, kako pojam supkulture implicira. Sam pojam "supkultura" postao je neprimjenjiv i neprikladan za analizu novih fenomena, pa Bennett (1999.) uvodi novi pojam, tzv. "neoplemena", izvodeći ga iz Maffesolijevoga pojma "plemena" definiranog kao skupina bez čvrste forme organizacije koju poznajemo, a odnosi se na određeni ambijent, stanje uma izraženog kroz životni stil. Chaney koncept "životnog stila" vidi kao koristan okvir za razumijevanje konstruiranja individualnih identiteta i načina na koji se živi (Bennett, 1999.). Klasni pristup Birminghamske škole u pokušaju da se objasne određena grupna ponašanja, uvođenjem novoga pojma životnog stila, pada u vođu. To bi mogao potkrijepiti primjer tzv. skvotera, tj. mladih ljudi različitih ekonomskih pozadina i klasnih pripadnosti koji naseljavaju napuštene kuće i stanove, što čini karakteristiku njihova životnog stila.

Bennett (1999.) u svom radu iznosi neke zaključke donešene na osnovi kvalitativnog istraživanja urbane dance scene u Newcastle sredinom 1990-ih. Upravo stilska fluidnost i raznovrsnost te scene pomogla mu je da potkrijepi i empirijski ilustrira svoju tezu o procesu nastajanja "neo-plemena" ("processes of neo-tribalism").

Digitalna tehnologija, a posebno tehnika sempliranja, omogućila je potpuno nove pristupe komponiranju glazbe. *Sempliranje* omogućuje da se zvukovi originalno snimljeni u nekom kontekstu prebacuju u potpuno nov, pa upotrijebljeni na taj način čine potpuno novo glazbeno djelo. Promjena pristupa i senzibiliteta u komponiranju uslijed pojave novih tehnologija odražava se i na senzibilitet slušatelja, koji se redefinira. Vještina miješanja (miksiranja) i usklađivanja različitih glazbenih stilova, izvora zvukova i pristupa u jednu cjelinu, a ne stilska čistoća, postaje karakteristika koja se procjenjuje i kojoj se pridaje značenje. Ono u čemu se očituje koncept koji Bennett (1999.) naziva "neo-triblism" jest fluidnost, a ne tvrdo definiran glazbeni ukus i senzibilitet. Razvijanje ukusa unutar različitih smjerova elektroničke glazbe i promjene iskustva uslijed slušanja u vrlo kratkom vremenu omogućuje i način

na koji se organiziraju dance partiji. Vrlo često se na istom prostoru može birati između tzv. *dance floorova* na kojima se pušta različita glazba i upoznaju novi ljudi. Na osnovi svog istraživanja, a u prilog svojoj teoriji, također zaključuje kako je pojava urbane dance glazbe oslabila vezu između glazbenog ukusa i vizualnog identiteta, tj. stila odijevanja. Kultura dance scene ne samo što omogućuje slobodan odabir i glazbenog ukusa i vizualnog identiteta nego ostavlja slobodu da se tom odabiru pridruži proizvoljno značenje (Bennett, 1999.).

Bennettova koncepcija samo je jedan od brojnih pokušaja ponovnoga promišljanja i redefiniranja pojma "supkultura" i njegova značenja u suvremenoj kulturi mladih. Područje proučavanja pop-kulture i pop-glazbe kao njezina važnog elementa i dalje karakterizira skup raznolikih stajališta proizašlih iz različitih teorijskih okvira – od onih koji zagovaraju daljnju upotrebu pojma "supkultura" uz neke preinake, do autora koji ga, poput Bennetta, smatraju potpuno neprikladnim uvodeći neke nove pojmove i koncepte (Bennett, Khan-Harris; "After Subculture"; prema: Vučković, 2004.).

ELITIZAM I OSPORAVANJE "ESTETIKE POPULARNOG"

Iako su se kritike masovne kulture pojavile još davno, prije više od pola stoljeća, mnoge suvremene kritike toga područja vode se u prosudbi sličnim načelima, logikom i kriterijima. Ta se osporavanja odnose na ideološke, ali i transideološke, otpore novoj estetici i modernom načinu života mladih.

Kada je riječ o transideološkim kritikama, one ne idu u krajnost urotničkih teorija. Kod njih se osnovni razlog neprihvatanja popularne umjetnosti temelji na tezi da je, estetski gledano, najveći broj njezinih proizvoda nekvalitetan, čemu je uzrok komercijalnost, odnosno nakana da zadovolji što širi krug publike. Uz takvu kritiku vrlo često ide i stav da su sva kulturološka zbivanja popularnoga karaktera nužno negativna i da se ne mogu mjeriti s efektima koje proizvodi visoka, tradicionalna elitna kultura.

Problematizirajući razliku između visoke i popularne umjetnosti (ako se ovoj drugoj uopće i daje status umjetnosti), govori se, s jedne strane, o moralnom i duhovnom oplemenjivanju kroz visoku umjetnost te o eskapizmu i otuđenoj potrošnji kroz popularnu umjetnost, s druge strane (Gracyk, 1999.).

U knjizi "Kultura i povijest" Snježana Čolić ističe Baumanovu tezu da je u osnovi hijerarhijski koncept kulture klasni i da vizija strukture – za razliku od same strukture – ima hijerarhijski oblik. To, naime, znači da su određeni pokazatelji kroz postojeće ideologije pridodani pojedinim elementima strukture pa "internalizacija tih pokazatelja – točnije internalizacija vrijednosti, propagiranih u datom društvu, za mjerenje društvenih položaja – vodi k stvaranju, u svijesti i ponaša-

nju ljudi, stavova 'superiornosti' prema jednim elementima strukture i 'inferiornosti' prema drugim" (Čolić, 2002., 83). Lynes tvrdi da se razlike među ljudima sve više strukturiraju na osnovi ukusa i intelektualnih pretenzija, pa na osnovi toga stvara tipologiju kulturnih razina, tj. ukusa: "highbrow"; "middlebrow" i "lowbrow", tj. ukus ljudi visoke, srednje i niske duhovne razine (Čolić, 2002.). Međutim, Herbert Gans smatra kako visoku i popularnu kulturu ne treba stavljati u odnos bolja-gora, jer su one jednako vrijedne ako se promatraju iz aspekta zadovoljavanja potreba svoje publike. S obzirom na različite standarde i estetske preferencije, svaka kultura ukusa ima pripadajuće kulturne proizvode i institucije kroz koje ih promovira. Gans smatra kako upravo zbog neslaganja oko vrijednosti i estetskih standarda postoje različite kulture ukusa (Čolić, 2002.).

Analizira li se popularna glazba kao zaseban vid glazbene kulture, naspram klasičnoj tradicionalnoj glazbenoj kulturi, tada njezina ocjena podliježe nekim faktorima koji su potpuno irelevantni za klasičnu glazbu.

Slušanje glazbe sadrži i estetske ocjene onoga što se sluša, a slušatelj vrednuje i stvara hijerarhiju vrijednosti. Iako glavnina popularne glazbe temelji svoju vrijednost na simboličkom značenju i kognitivnim reakcijama koje proizvodi, njezine estetske karakteristike itekako su važne kada se analizira interes koji ta glazba pobuđuje.

Postoji i mišljenje kako estetske analize proizvoda popularne kulture nemaju smisla te da popularnu glazbu koju nerijetko slušamo svaki dan treba promatrati kao sustav komunikacije, dok je zadovoljstvo koje proizlazi iz njezina slušanja rezultat sadržaja, a nikako estetskoga dostignuća. Vrednuje se ono što glazba prezentira i njezina je funkcija uvijek određena formi.

Međutim, s obzirom na široku lepezu ukusa i ponekad sofisticirane kriterije kojima se popularna glazba procjenjuje, teško je vjerovati da se odnos prema njoj zasniva isključivo na njezinu simboličkom značenju. Za slušatelja glazba je, naime, objekt i estetičkog i simboličkog interesa.

I oštri kritičari popularne glazbe koji smatraju, slijedeći Adorna, kako je ona unaprijed definirana lako pamtljivim standardiziranim formama, ne poriču da je moguća i popularna glazba visokih estetskih vrijednosti, obično rezerviranih isključivo za visoku umjetnost, da ona može biti vrlo zahtjevna i posjedovati profinjene formalne karakteristike (Gracyk, 1999.).

To i dalje ne znači da je riječ o umjetničkom djelu ili da se ono kao takvo priznaje, ali to i nije važno. Jer, popularna glazba ili bilo koja druga vrsta popularne umjetnosti ne mora dijeliti specifične vrijednosti s nekim produktom visoke umjetnosti. Važno je "da li procjenjivanje i vrednovanje popularne umjetnosti i visoke umjetnosti slijedi istu logiku vrednovanja: ono što je, između ostalog, također važno je da rock procje-

njujemo i vrednujemo zbog njegovih estetičkih karakteristika" (Gracyk, 1999., 10). Ne možemo određivati vrijednost nekoga djela popularne glazbe na temelju karakteristika koje posjeduje ili ne posjeduje u odnosu na neko djelo klasične glazbe.

Pogrešne su i pretpostavke da samo kompleksna, "teška glazba" ima punu estetsku vrijednost. Jednostavnost se često smatra trivijalnošću, ignorira kao moguće umjetničko dostignuće i *a priori* proglašava plitkom. Međutim, upravo jednostavnost i neposrednost nekoga glazbenog izraza često proizvodi snažne i iskrene doživljajne reakcije (Gracyk, 1999.).

U vrednovanju popularne glazbe treba također uzeti u obzir različite dimenzije i načine na koje se ta glazba rabi. Popularna umjetnost može biti jednostavna strukturom, ali kompleksna načinom upotrebe. Različiti slušatelji odnose se prema glazbi na različit način.

Popularna glazba vrednuje se zbog niza razloga i pogrešno je pretpostaviti da će se vrednovati i rabiti na isti način kod različite publike i u različitim okolnostima. Ponekad procjenjujemo glazbu isključivo po njezinoj estetskoj vrijednosti, a ponekad ona ima simboličku vrijednost. Njezina funkcionalna višestrukost nikako je ne čini necjelovitom ili manje vrijednom. Kao i u klasičnoj glazbi, neka djela zahtijevaju znanje i koncentraciju kod slušanja; popularna glazba, naime, nije uvijek pozadina nekoj drugoj aktivnosti.

Popularna i klasična glazba predstavljaju dvije glazbene kulture, pa premda ispunjavaju neke zajedničke funkcije, razvijanje ukusa u jednoj nije jednako razvijanju ukusa u drugoj kulturi (Gracyk, 1999.). Klasična glazba u principu zahtijeva neka formalna, školska znanja, koja se sve više zanemaruju u osnovnom obrazovanju, dok popularna glazba za tim nema potrebu: specifične glazbene kulture zahtijevaju drugačiji kulturni kapital na temelju kojeg se razvija hijerarhija ukusa. Znanje i predispozicije za analizu i vrednovanje klasične glazbe ne isključuju mogućnost indiferentnosti prema njoj.

Različiti kulturni kapital, različiti talenti, temperament, interesi ... sve su to karakteristike koje formiraju sklonost i ukus za nešto, a bez obzira na moguću visoku vrijednost nekoga djela – ono ne može biti jednako važno za sve.

PROBLEM ESTETIČKOGA VREDNOVANJA POPULARNE GLAZBE I NJEZINA UMJETNIČKA RELEVANCIJA – PRIMJER USPOREDBE VREDNOVANJA POP I ROCK-GLAZBE CHESTERA I MERTONA

Popularna glazba neprijeporno je objekt koji zaslužuje ozbiljnu kritičku pažnju, uostalom o njoj se proteklih desetljeća dosta i pisalo, pa su se pojavile oštre polemike i razilaženja u mišljenjima kada je riječ o načinu pristupa problematici estetike i općenito vrednovanja njezina mjesta u suvremenoj kulturi.

Andrew Chester smatra kako upravo pojam "popa" predstavlja ozbiljnu zapreku rock-kritici. "Pop" podrazumijeva kul-

turni, a ne estetički objekt procjene (pop se, kad je u pitanju glazba, odnosi na glazbu bjelačke urbane mladeži), a prihvaćanje kulturne definicije objekta kritike vodi neizbježno kulturnoj kritici naspram estetičkoj kritici. U tom slučaju glazbena forma i glazbena praksa analiziraju se samo u socijalnom kontekstu i njezino je značenje uvjetovano socijalnim, a ne glazbenim kriterijima. Chester ozbiljno prigovara dijelu pop-kritike da se njihove procjene ne temelje na glazbenim analizama, nego se gube u pseudoestetskim procjenama.

Kritičari procjenjuju služeći se ili potpuno nemuzičkim kriterijima ili kriterijima namijenjenim nekim drugim glazbenim oblicima (Chester, 1970.).

Osim toga, stav pop-kritike, misli Chester, generalno je patronizirajući, smatra pop jednostavnom i vulgarnom glazbom širokih masa nesposobnom da stvori originalan i autentičan glazbeni izričaj, pa je jedini način da se izdigne iz trivijalnosti preuzimanje elemenata iz ozbiljne klasične glazbe ili jazza.

Prigovori su upućeni i vrlo raširenom interesu za analizu Dylanovih stihova, koji su čak postali predmet rasprava na američkim koledžima, dok se potpuno zanemaruje njegovo značenje kao rock-vokalista.

Britansko pisanje i kritika popularne glazbe sedamdesetih godina 20. stoljeća odiše pop-mistifikacijom. Iako se određena stajališta odnose prema rocku kao prema autentičnoj glazbenoj formi umjetničkoga značaja, i dalje se u pokušaju analiza, koje naizgled nemaju pretenziju proučavanja socijalnih komponenti te glazbe, proučavaju isključivo stihovi kao izdvojen element iz cjeline nekoga djela (najčešće je riječ o "protestnoj glazbi" kao analizi slučaja).

Tekstovi američkih kritičara također se bave najčešće kulturološkim analizama rocka, uglavnom proučavanjem veze između rock-glazbe i mladenačke pobune šezdesetih (Chester, 1970.).

Uostalom, činjenica je da je rock-pokret nastao kao pobuna protiv represije i institucijskih normi u specifičnom društvenom kontekstu, što Chester u svom tekstu ne poriče, međutim i dalje kritizira manjak specifično glazbeno-estetskih analiza, koje su, po njegovu mišljenju, zaseban predmet proučavanja, neuvjetovan socijalnim kontekstom u kojem neka glazba nastaje.

On inzistira na tvrdnji da, usprkos mnogima koji ga traže, rock-glazba ne treba posebno opravdanje. Rock je glazba koja ima vrijednost nevezano za svoju ulogu medija socijalne kritike. Ona nije važna zato što ulazi u sferu jazz-improvizacije ili zato što proizvodi tekstove koji se tretiraju kao poezija visoke umjetničke vrijednosti. Za njega je rock autentičan umjetnički oblik s vlastitim pravilima, tradicijom i specifičnim

karakteristikama, koji ne treba estetičke koncepte izvedene iz drugih glazbenih formi (Chester, 1970.).

Chester ima pravo kad govori o pop-kritici kao izrazito patronizirajućoj, isključivoj i često jednostranoj, međutim pitanje je koliko se takav stav razlikuje od kritike koju napada kao redukcionističku kad i sam upada u redukcionizam, što se očituje u inzistiranju na isključivo glazbenim vrijednostima rocka, ne uzimajući u obzir socijalni kontekst, od kojega je ta glazba neodvojiva. Također, inzistiranje na potpunoj autonomiji rocka, i zahtjev za samostalnom estetikom koja će razviti instrumente za procjenu isključivo te glazbene forme, čini se neuvjerljivim. Rock, iako ima određene karakteristike samostalnoga glazbenog žanra, često je pod utjecajem drugih glazbenih oblika i granice između vrsta popularne glazbe ponekad su vrlo mutne i teško odredive.

Estetska i kulturna kritika suvremene popularne glazbe komplementarne su, a ne neovisne jedna o drugoj. To više je kulturna kritika neizbježan uvjet da bi se otkrio specifičan novitet i promjene koje se zbivaju u popularnoj glazbi i njezinoj estetici kao rezultat promjena u socijalnom okružju u kojem nastaje.

U svom tekstu Chester usputno navodi kako je rock/pop-glazba isključivo glazba urbane bjelačke mladeži. Međutim, ta glazba niti je isključivo urbana niti je samo bjelačka. Uostalom "ljudi" nikad nisu stabilna kategorija, njihov se identitet mijenja i stalno redefinira kroz konflikt klasa i promjena u kulturi (Merton, 1970.). S obzirom na marksističku perspektivu Mertonove kritike, nije čudo što Chesteru strogo zamjera zanemarivanje te činjenice.

Rock je glazba koja je proizvod konkretnih socijalnih klasa i grupa u različitim društvenim kontekstima, a povijest te glazbe do sedamdesetih godina 20. st. rezultat je složenih promjena nastalih unutar njih. Ne usprkos, nego upravo zbog tih varijacija formirala se publika koja je prihvatila tu glazbu i dala joj karakter "popularne" glazbe (Merton, 1970.).

U duhu marksističke kritike Merton svoju tezu potvrđuje analizom odnosa tadašnje ekonomske strukture i pojave tj. promjena u rock/pop-glazbi.

Korijeni rock-glazbe u 1950-ima, potpuno suprotno Chesterovim aluzijama, djelo su ugnjetavane crnačke populacije i siromašne ruralne bjelačke populacije na jugu SAD-a. Bio je to američki fenomen. Tek početkom 1960-ih javlja se autentična britanska popularna glazba koja više nije oponašanje američkoga zvuka. Britanska glazba bila je potpuno nov fenomen. Ona je bila proizvod ekonomske emancipacije mlade radničke klase u društvenim uvjetima kojima je vladao manualni rad. Takvi socijalni uvjeti bili su potpuno nepoznati Americi, što je britanski pop činilo drugačijim od samoga po-

četka. To je bila narodna glazba, nacionalna glazba, a ne regionalni, manjinski glazbeni izričaj.

Korijeni te glazbe izraz su spontana revolta mlade radničke klase protiv britanskoga buržujskog društva. Preduvjeti toga revolta bili su ekonomski, a posljedice kulturne – između ostalog i glazbene. Estetički probitci ovoga velikog i važnog vala u rock-glazbi podudaraju se s kulturnim promjenama tog vremena (Merton, 1970.).

U svom tekstu u kojem se osvrće na Chesterova razmatranja Merton također navodi tezu Iana Brichalla da je ekonomska kriza u Britaniji proizvela opći osjećaj nesigurnosti. Nezaposlenost je sve više rasla i pogađala najviše mlade koji su upravo završili školovanje, a životni standard sve je više opadao. Brichall smatra da je upravo ta kriza dovela do pada britanskoga rhythm and bluesa (Merton, 1970.). Međutim, vidi se da se i tu radi o vrsti redukcionizma, s obzirom na to da se tvrdi kako su glazbene strukture izravno povezane s promjenama u ekonomskom poretku. Uzroke rock-krize s kraja 1960-ih treba tražiti unutar kulturnih promjena kojih je rock integralni dio od samoga početka.

Za kulturnu i seksualnu emancipaciju radničke klase rock je učinio mnogo. Buržujsko se društvo, s jedne strane, povuklo, što se odnosi na stanovito rušenje postojećih normi i ideologija koje su do tada vladale u društvu, a s druge strane se obnavljalo tržišnom ekspanzijom. Kako je pitanje vlasništva i radnih odnosa uglavnom ostalo nepromijenjeno, ništa se zapravo nije promijenilo, a radikalizam početnoga revolta izblijedio je. Kad su određeni ciljevi postignuti, glazba koja je artikulirala pobunu postala je isprazna, izgubila je svoj početni smisao. Međutim, to nije zaustavilo daljnji razvoj te glazbe kao medija kroz koji se izražava otpor određenim političkim stajanjima i nametnutim normama življenja.

Merton kao primjer uzima tekstove nekih pjesama s albuma Rolling Stonsa "Beggars Banquet" i vidi ih kao izrazito političke. On smatra kako je umjetnički objekt, u ovom slučaju radi se o glazbenom djelu, konstruiran višestruko, sastavljen od različitih dijelova koji se mogu proučavati odvojeno, a ako se naknadno pokaže da su ti sastavni dijelovi u diskrepanciji, treba dovesti u pitanje njegovu početnu cjelovitost. Raščlanjivanje nekoga umjetničkog djela na sastavne dijelove za njega nije samo potpuno legitimno već nužno i temeljno u konstruiranju estetičke teorije (Merton, 1970.).

Iako Merton ima pravo kada govori o potrebi dekonstrukcije objekta i nužnosti analize njegovih dijelova (uostalom, većina estetičkih teorija prihvaća i prakticira taj princip), čini se kao da je i sam zapao u redukcionizam koji napada i nastoji izbjeći. Njegovo isticanje potrebe da se analiziraju stihovi izdvojeni iz cjelokupne strukture glazbenoga djela, kao

indikator socijalnih tenzija, odvodi ga u politički kriticizam, a udaljuje od glazbene kritike u cjelini. Određeni dijelovi cjeline mogu biti analizirani zasebno, međutim zanemarivanje njihove unutarnje veze, u ovom slučaju izdvajanje stihova iz kompleksnoga glazbenog totaliteta, može dovesti do nerazumijevanja djela u cjelini.

Zasebno tumačenje stihova neke pjesme može značiti tretiranje sadržaja kao "literature", a time se narušava posebnost glazbenih stihova kao posebne vrste teksta. U tom slučaju može doći do konfuzije u razumijevanju poetske i glazbene funkcije stihova, koje ne moraju nužno biti usklađene (Chester, 1970.).

Integracija stihova u glazbenu strukturu problem je koji za ozbiljnu analizu ne smije promaknuti iz razmatranja. Mertonova teza o svojevrsnom prevladavanju rock-krize s kraja 1960-ih u Britaniji isticanjem politički angažiranih stihova s albuma "Beggars Banquet" zapravo *a priori* pretpostavlja napredak isključivo na temelju postojanja ideološki obojenih ideja na tom albumu. Međutim, predstavljajući tu razinu analize kao dominantnu značajku te glazbe, gubi se iz vida kompleksni glazbeni totalitet.

Po Mertonovu mišljenju, originalni estetski značaj rocka nije njegova umjetnička kompleksnost i mogućnost kompariranja ozbiljnoj klasičnoj glazbi kao estetski objekt, nego to što je rock prva estetska forma u modernoj povijesti koja je počela zatvarati rascjep između onih koji proizvode i onih koji prihvaćaju tu umjetnost (Merton, 1970.).

S obzirom na to da Merton vidi rock kao popularnu umjetnost široke masovne publike, pretpostavka je da se zatvaranje toga rascjepa odnosi na zatvaranje socijalne distance. Ali ako se radi o zatvaranju socijalne distance (jer je rock-forma lako pristupačna širokoj lepezi slušatelja), onda bi sve forme avangardne i eksperimentalne glazbe bile tretirane kao "ne popularne", što nije točno, ali to je tema za zasebnu raspravu.

Iako je rock glazba za mase, on je i glazba koja privlači i odgaja estetski osjetljivu i obrazovanu publiku koja ga prihvaća i procjenjuje kao relevantnu umjetničku formu.

Zahtjev za potpunom autonomijom rock-estetike čini se nereálnim, s obzirom na to da je čitav njegov razvoj bio i jest pod snažnim utjecajem drugih estetskih formi, a poricanje njegova popularnog karaktera samo udaljuje od njegove prave biti. Možda rock i ne može na isti način konkurirati ozbiljnoj klasičnoj glazbi ili nekim drugim zahtjevnim glazbenim formama kada je u pitanju njihova formalna kompleksnost, međutim to ne znači da on nije umjetnička forma svoje vrste koja ima svoja pravila i specifičnosti koji nesumnjivo zahtijevaju da budu tretirani kao estetički objekt. Rock-glazba

razvija se u posebnom modulu kompleksnosti koji ne dijeli npr. s klasičnom glazbom, ali to ga ne čini manje vrijednim i nije samo njegova kulturna relevancija ono što ga čini značajnim kao estetski objekt. Analize pop/rock-glazbe moraju uzeti u obzir i kulturne i estetske parametre koji su u međusobnoj vezi kako bi se shvatila kompleksnost i višestrukost njezina utjecaja na estetskom i kulturnom planu.

ZAKLJUČAK

Činjenica je da su upravo različite varijante popularne glazbe ono što pretežno čini današnju glazbenu kulturu. To je multifunkcionalna glazba potrošačkoga društva i kao takva ima karakteristike popularne umjetnosti. Glavni pristupi problematiki popularnog najčešće su jednostrani. Ili slijepo idealiziraju ili isključivo napadaju vrijednosti koje nosi sa sobom. Kritičari masovne kulture tvrde da kontroliranje tržišta bezuvjetno omogućuje kontroliranje značenja, a publika, u ovom slučaju slušatelji popularne glazbe, samo je izmodelirani objekt manipulacije. Međutim, njezina tržišna usmjerenost *a priori* ne podrazumijeva nekvalitetu svih njezinih proizvoda, niti pak razvijanje ukusa u toj glazbenoj kulturi onemogućava traženje i pronalaženje vrijednosti u klasičnoj glazbi. Iako popularna glazba možda nije usporediva s "ozbiljnom" glazbom po formalnoj kompleksnosti, ona u sebi nosi neke druge složene karakteristike koje zahtijevaju specifičnu vrstu kulturnoga kapitala potrebnog za razvijanje profinjenog ukusa unutar te glazbene kulture. Masovna se kultura ne može suprotstaviti elitnoj, jer sadržaji koji se prenose sredstvima masovne komunikacije pripadaju različitim kulturnim razinama, pa djela elitne (više) kulture i popularne (niže) kulture mogu biti dio masovne kulture (Čolić, 2002.). Jedno od karakterističnih obilježja masovne kulture jest homogenizacija u smislu gubljenja distance između elemenata kulture različitih razina. Upravo je homogenizacija ključni čimbenik masovne kulture i bilo bi pogrešno svesti masovnu kulturu samo na pojednostavnjene sadržaje isključivo zato što se masovna kultura ne može suprotstaviti elitnoj, tj. kulturi više razine, koja je nezavisna u pogledu obilježja kulturne vrste (Čolić, 2002.).

Određena ostvarenja u popularnoj glazbi nisu namijenjena samo lakoj, nekritičkoj zabavi, već otvaraju prostor i društvenoj kritici i individualnom oplemenjivanju kroz estetske forme.

Ono što popularnu glazbu i popularnu umjetnost općenito može uzdignuti na višu razinu jest obrazovanje koje će razvijati sposobnost prepoznavanja i razlikovanja nekvalitetne, masovne umjetnosti od kulturno i estetski relevantnih proizvoda.

Granica između "visoke" i "popularne kulture" često se shvaća kao ona koja dijeli one koji su obrazovani i imaju razvijen ukus od onih koji ga nemaju. Međutim, ta granica, čini se, više nije tako jasna i pomalo blijedi. Određene forme, nekad rezervirane za visoku elitnu kulturu, danas su zahvaljujući tržištu prešle u sferu popularne i postale svima dostupne. Postupno se formirao novi oblik kulturnoga kapitala, koji također podrazumijeva postojanje "dobrog ukusa", ali ne više po starim mjerilima. Pravila su se promijenila i oko stjecanja i oko prezentacije kulturnoga kapitala. Za popularnu glazbu to je važno upravo zato što je ona integralni dio toga kulturnog kapitala iz kojeg proizlazi i kojeg ujedno stvara.

Sve glazbene kulture formirane su kombinacijom različitih estetskih diskursa, pa se tako klasična glazba ne veže isključivo uz intelektualne vrijednosti niti popularna glazba služi samo razonodi i fizičkom zadovoljstvu (ako je riječ o plesnoj glazbi). Kulturne analize glazbe ne pitaju se samo, kada je estetika u pitanju, koliko je neko djelo dobro, ili kad se analizira tekst, koliko je radikaln. Zadatak tih razmatranja jest razumjeti kako određeni glazbeni oblici funkcioniraju u socijalnoj okolini, tj. kako se rabe i što znače onima koji ih proizvode i koji ih prihvaćaju te kako su povezani s promjenama u suvremenom životu.

LITERATURA

- Adorno, T. (1941.), *On popular music*. [Http://www2.rz.hu-berlin.de/fpm/texte/adorno.htm](http://www2.rz.hu-berlin.de/fpm/texte/adorno.htm)
- Adorno, T. (1945./1996.), A social critique of radio music, *The Kenyon Review*, 18 (3/4): 208-217.
- Bennett, A. (1999.), Subcultures or neo-tribes?: rethinking the relationship between youth, style and musical taste, *Sociology*, 33 (3): 599-617.
- Chester, A. (1970.), For a rock aesthetic, *New Left Review*, 59: 83-96.
- Čolić, S. (2002.), *Kultura i povijest*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Frith, S. (1987.), *Sociologija roka*. Beograd: IIC i CIDID.
- Frith, S. (1988.), Slučaj pank. U: E. Wilson, G. Marcus, S. Frith, D. Laing, K. Tucker (ur.), *Pankeri* (str. 49-67), Beograd: Grafoplast.
- Gracyk, T. (1999.), Valuing and evaluating popular music, *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, 57 (2): 205-220.
- Hauser, A. (1986.), *Sociologija umjetnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Juvančić, H. (1997.), *Rock, MTV i američki kulturni imperijalizam*. Zagreb: Meandar.
- Miloš, B. (2002.), *Druga strana rock'n'rolla*. Split: Verbum.
- Merton, R. (1970.), Comments, *New Left Review*, 62: 75-82.
- Vučković, T. (2004.), Prikaz knjige: "After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture." *Diskrepancija*, 5 (9): 128-131.

DRUŠ. ISTRAŽ. ZAGREB
GOD. 15 (2006),
BR. 6 (86),
STR. 1127-1149

KRNIĆ, R.:
O KULTURNOJ KRITICI...

On Cultural Criticism and the Aesthetics of Popular Music

Rašeljka KRNIĆ
Institute of Social Sciences Ivo Pilar, Zagreb

Popular music as part of popular art is today a dominant form in music culture. Critics of mass culture and supporters of elite art often one-sidedly criticise it as a degradation of art not taking into consideration its cultural meanings and the possibility of fulfilling high aesthetic and artistic criteria. Traditional criticism and its treatment of popular music indicate the need for a different approach in the research of this music culture. The first part of the paper discusses the conditions for the development of popular music, its general characteristics and the relationship towards high culture. Also analysed is its symbolic role in creating viewpoints and its influence on changes of cultural values with special stress on the theory of subcultures, while the other part of the paper deals with its criticism and the problem of aesthetic relevance.

Key words: popular music, classical music, popular culture, high culture, subculture

Zur Kulturkritik und Ästhetik der Popmusik

Rašeljka KRNIĆ
Ivo Pilar-Institut für Gesellschaftswissenschaften, Zagreb

Die Popmusik als Bestandteil der populären Kultur ist heute eine dominante Form in der Musiklandschaft. Von Kritikern der Massenkultur und Befürwortern elitärer Kunst wird sie oft einseitig als Degradierung der Kunst bewertet, wobei ihre kulturelle Bedeutung und ihr Potenzial zur Befriedigung hoher ästhetischer und künstlerischer Kriterien außer Acht gelassen werden. Die Behandlung, die die Popmusik vonseiten der traditionellen Kritik erfährt, verweist auf den Bedarf eines anderen Ansatzes bei der Erforschung dieser musikalischen Kulturform. Der erste Teil dieser Arbeit handelt von den Verhältnissen, in denen sich die Popmusik entwickelte, von ihren allgemeinen Merkmalen und ihren Bezügen zur Hochkultur. Die Verfasserin analysiert die symbolische Rolle der Popmusik bei der Herausbildung einer Weltanschauung sowie ihre Beeinflussung von sich wandelnden Kulturwerten mit besonderem Nachdruck auf der Theorie von Subkulturen. Im zweiten Teil der Arbeit ist von der Kritik der Popmusik und dem Problem ästhetischer Relevanz die Rede.

Schlüsselwörter: Popmusik, klassische Musik, populäre Kultur, Hochkultur, Subkultur