

Aleksa Pavlović

Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet, Ćirila i Metodija 2, RS–18000 Niš
a.pavlovic-17980@filfak.ni.ac.rs

Pojam persone u estetici popularne glazbe

Sažetak

Cilj je ovog rada razjasniti značenje pojma persone u istraživanjima popularne glazbe, ukazati na značaj proučavanja tog pojma te proširiti teoriju o personi. Najdetaljnije ću obraditi ideje Theodora Gracyka, Philipa Auslandera i Jerrolda Levinsona. U radu ću prvo ukazati na korist Gracykova razumijevanja popularne glazbe i kontekstualističkog teorijskog okvira, zatim ću pojasniti kako Auslanderova teorija persone nadograđuje Gracykovu, a onda ću i obrazložiti Levinsonovu drugačiju koncepciju i ispitati je li komplementarna sa svim iznesenim. Na kraju ću kroz popularne primjere ilustrirati na koji se način pojam persone primjenjuje i zašto je važan za buduće razumijevanje popularne glazbe.

Ključne riječi

persona, popularna glazba, estetika, kontekstualizam, Theodor Gracyk, Philip Auslander, Jerrold Levinson

Uvod

Da bismo adekvatno analizirali pojam *persone*, neophodno je detaljnije razumjeti popularnu glazbu kao predmet suvremenih estetskih istraživanja, kao i odabrati odgovarajuće teorijske alate. Početak rada obrazložit će pristup filozofa Theodora Gracyka, jednog od najutjecajnijih suvremenih estetičara popularne glazbe, pristup koji i osobno većinski preuzimam, dok će glavni dio rada usporediti postojeće koncepcije persone u literaturi i objasniti značaj pojma za suvremena istraživanja u estetici.

»Kod teoretičara koji favoriziraju tradicionalnije estetičke pristupe postoji zabrinutost da je svijet popularne kulture estetski osiromašen.«¹

Ova zabrinutost, među ostalim, potječe iz uvjerenja da je popularna glazba prvenstveno proizvod tržišne logike, koja potiče standardizaciju i komercijalnu predvidljivost, ignorirajući ili potpuno zapostavljajući estetsku složenost. Na primjer, Theodor W. Adorno, jedan od najutjecajnijih kritičara popularne glazbe, inzistira na tome da se kulturna industrija oslanja na »mehaničku reprodukciju« i formalnu homogenizaciju, čime se ukida potencijal za kritičko mišljenje i istinsku umjetničku ekspresiju.² U sličnom duhu, Roger Scruton izražava sumnju da popularna glazba može posjedovati estetsku dubinu jer, po njegovu mišljenju, gubi vezu s kontemplativnim aspektom muzičkog isku-

1

Theodore Gracyk, *Listening to Popular Music. Or, How I Learned to Stop Worrying and Love Led Zeppelin*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2007., str. 2.

2

Theodor W. Adorno, »On popular music«, u: John Storey (ur.), *Cultural Theory and popular culture. A reader*, The University of Georgia Press, Atena 1998., str. 197–198.

stva i biva »oslobođena« od domene ukusa, čime prelazi u domenu trenutne emocionalne reakcije i kulturne potrošnje.³

Dalje, u okviru ovog diskursa dominira stav da popularna glazba rijetko teži inovaciji u izrazu, već se u velikoj mjeri oslanja na kodificirane žanrovske šablone, koji su oblikovani u skladu s očekivanjima potrošača. Estetičari tradicionalnog usmjerenja, poput Adorna i Scrutona, iskazuju prijekor prema popularnoj glazbi, dovodeći u pitanje njezinu podobnost za estetiku u užem smislu, te inzistiraju na njezinom jasnom razlikovanju od ozbiljne muzike.⁴ Iz ovakve se perspektive popularna glazba prije vidi kao predmet sociološke, medijske ili kulturne analize, nego kao legitiman predmet estetičkog istraživanja.⁵

Usprkos rasprostranjenoj sumnji u estetsku legitimnost popularne glazbe, koju utemeljuju mislioci poput Adorna i Scrutona, suvremeni tokovi u estetici glazbe sve snažnije ukazuju na neophodnost njezinog teorijskog prevrednovanja. Gracyk nudi alternativan pristup koji ne negira estetske vrijednosti, ali ih odbija promatrati izolirano od njihovih kulturnih, institucionalnih i društvenih uvjeta. Time se svrstava između, s jedne strane, tradicionalnijih perspektiva, a s druge strane, pobornika nečega što on naziva »težom o društvenoj relevantnosti«, koji tvrde da »glazbeni ukusi slušatelja reflektiraju njihove društvene, povijesne i institucionalne položaje«, prilikom čega estetski moment gubi na vrijednosti, jer se ne može izolirati i samostalno proučavati.⁶

Za razliku od estetičkih teorija koje implicitno favoriziraju »visoku umjetnost«, Gracyk ukazuje da se razlika između »ozbiljne« i »popularne« glazbe često uzima zdravo za gotovo, bez kritičkog ispitivanja povijesnih i ideoloških pretpostavki koje je podržavaju.⁷ Sama riječ »popularna« sugerira da se radi o manje značajnoj polovici dubleta, gdje je druga strana opisana kao »umjetnička«, »viša«, »ozbiljna«, »klasična« itd. Ovakve podjele dalje pospješuju tezu da drugačije vrste glazbe (popularna i neka varijanta »nepopularne«) trebaju odgovarati drugačijim skupovima normi, što je po Gracyku trivijalno poput Aristotelove opaske da se različiti standardi primjenjuju na komediju i tragediju.⁸ Slažem se s Gracykom i smatram da je potpuno moguće govoriti o drugačijim pristupima proučavanju Mozarta i Madonne, bez zastupanja polarizacije unutar sfere glazbenih djela kojoj je jedan od sporednih ciljeva derogirati ovu drugu, kronološki kasniju grupu. Potrebno je pozvati na dekonstrukciju otpora koji je desetljećima oblikovao diskurs o glazbi i pokazati da popularna glazba zaslužuje analizu ne samo kao kulturni ili sociološki fenomen nego i kao legitiman predmet estetičke refleksije.⁹

Da bi podobnije objasnio pojam popularne glazbe, Gracyk prepoznaje četiri karakteristike koje se često upotrebljavaju prilikom njezinog izučavanja. Prva je navedena prethodno: jedno negativno određenje gdje se popularna glazba suprotstavlja »višoj«. Druga je sama popularnost u vidu masovnosti ljudi koji slušaju takvu glazbu. Treća se odnosi na postojanje namjere da glazba bude naširoko slušana, dakle, pristupačnost, dok se posljednja, vjerojatno najproblematičnija, odnosi na to da popularnu glazbu treba stvarati narod za svoje želje i potrebe. Nezgodno je prihvatiti ponešto od ove četiri karakteristike i sastaviti prikladnu definiciju, među ostalim, i zato što nekada treba uzeti u obzir i ono što ne slušamo nužno svjesno, poput glazbe u filmovima i videoigrama ili melodije na interfonu.¹⁰ Stoga, Gracyk dolazi do zaključka da popularna glazba mora ostati otvoren pojam, bez preciznih kriterija za upotrebu.¹¹ Drugim riječima, upravo zbog ove semantičke i operativne fleksibil-

nosti, popularna se glazba ne može svesti na jednu funkciju, ni analizirati kroz jedinstvenu normativnu prizmu.

Konačno, prilikom proučavanja popularne glazbe Gracyk jasno razlikuje »glazbena djela«, pjesme i izvođenja.¹² Pojam »glazbenog djela« češće se upotrebljava u filozofiji glazbe i obično se odnosi na klasičnu glazbu, ali Gracyk potencira pojam pjesme koji je fleksibilniji: »glazbeno djelo« detaljno opisuje kada i kako treba upotrijebiti instrument, dok pjesma ostavlja mnoge elemente otvorenima, zbog čega i možemo govoriti o brojnim verzijama i obradama iste pjesme.¹³ Ona nije ekvivalentna s »totalitetom zvukova« koji se može čuti u trenutku (bilo na snimci bilo uživo), već je samo »jedan od sastojaka određenog izvođenja ili nastupa«.¹⁴

Fokusiranjem na estetsko iskustvo izvođenja različitih pjesama polako stvaramo prostor za ulogu pojma persone u razumijevanju popularne glazbe, ali bit će nam neophodan i kontekstualizam – širi pravac u suvremenoj estetici koji, najkraće rečeno, polazi od pretpostavke da umjetnička djela ne postoje izvan svojih povijesnih, društvenih i institucionalnih okolnosti, te da se njihova estetska svojstva ne mogu odvojiti od tih okolnosti. Ovdje prvenstveno treba spomenuti Arthura Dantoa, čije su ideje popločile put za kontekstualizam u estetičkim istraživanjima.¹⁵ Dantoov rad izuzetno je zanimljiv i značajan na mnogo različitih razina, ali ću ovdje spomenuti samo njegovu misao koju navodi i Gracyk (također pristalica kontekstualizma), a to je teza da »estetske kvalitete određenog umjetničkog djela proizilaze iz povijesnog identiteta tog djela, te je moguće, a nekad i neophodno, da se procjena umjetničkog djela potpuno preispita ako dođe do novih spoznaja o njemu«.¹⁶ Za potrebe ovog rada, najočigledniji primjer valjanosti ove teze pronalazimo u slučajevima plagiranja i kršenja autorskih prava; teško je tvrditi da bismo određenu pjesmu promatrali i uvažavali podjednako kao i ranije, ako bismo saznali da je autor

3
Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press, Oxford 1997., str. 505.

4
Theodor W. Adorno, »On popular music«, u: J. Storey (ur.), *Cultural Theory and popular culture*, str. 197–209, ovdje str. 199; R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, str. 469–470.

5
Simon Frith, »Towards an Aesthetic of Popular Music«, u: Richard Leppert, Susan McClary (ur.), *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge University Press, Cambridge 1987., str. 133–150, ovdje str. 133.

6
T. Gracyk, *Listening to Popular Music*, str. 47–51.

7
Ibid., str. 2–4.

8
Ibid., str. 2.

9
Ibid., str. 1–2.

10
Ibid., str. 8.

11
Ibid.

12
Theodore Gracyk, *Making Meaning in Popular Song. Philosophical Essays*, Bloomsbury Publishing, London 2022., str. 8–10.

13
Ibid.

14
Ibid., str. 9.

15
Jerrold Levinson, »Aesthetic Contextualism«, *Postgraduate Journal of Aesthetics* 4 (2007), str. 1–12.

16
Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1981., str. 111; T. Gracyk, *Making Meaning in Popular Song*, str. 56–57.

većim dijelom istu ukrao od manje poznatog umjetnika. Gracyk jasno poentira: kontekstualizam dopušta da ne znamo uvijek sve važne činjenice, ali nas podsjeća da nepoznate činjenice o porijeklu mogu biti veoma relevantne.¹⁷

Služeći se kontekstualističkim okvirom, Gracyk pokazuje da dva izvođenja istog glazbenog djela mogu po sebi biti različita umjetnička djela s potpuno drugačijim estetskim svojstvima – odnosno, dva izvođenja iste pjesme posjedovat će drugačija svojstva ako se odigravaju u različitim okolnostima.¹⁸ Na primjer, kada popularni reper Kendrick Lamar izvodi svoj hit *Not Like Us* u rodnom Comptonu, doživljaj je sigurno drugačiji nego kada istu pjesmu izvodi bilo gdje drugdje – što zbog brojnih referenci na grad u samom tekstu, muzičkog stila koji podsjeća na starije repere sa Zapadne obale, ali i samog refrena koji poziva na identifikaciju s Kendrickom i njemu bliskim ljudima. Isto tako, izvođenje te pjesme u Torontu, odakle je reper Drake kojega Kendrick targetira u tekstu, sa sobom donosi novo, drugačije estetsko iskustvo. Još jedan dobar primjer nalazimo u situacijama kada umjetnik izvodi svoju pjesmu dvadeset ili trideset godina kasnije u odnosu na moment prvog izvođenja, zato što će sada postojati momenat refleksije koji ranije nije mogao postojati, dok će pojedina svojstva sada biti odsutna.

Jedna zabrinutost koja se javlja kod kontekstualističkog pristupa jest to da se čisto estetski momenat može potpuno zapostaviti ili banalizirati. Primjer ovoga Gracyk vidi upravo u ranije spomenutoj »tezi o društvenoj relevantnosti«, koja tvrdi da estetske brige ne mogu biti odvojene od drugih aspekata društvenog života, kao i da glazbeni ukusi slušatelja nužno reflektiraju njihov društveni, povijesni i institucionalni položaj.¹⁹ Popularna glazba svodi se na simbole, dok estetska dimenzija postaje irelevantna.²⁰ Iako Gracyk i sâm kritizira naglašavanje »transcendentnog« u muzici, on smatra da je ovakav pristup reduktivan; moguće je argumentirati da se pojedini tipovi popularne muzike sviđaju ljudima iz razloga koji su u skladu s »tezom o društvenoj relevantnosti«, ali ona ne može dobro objasniti zašto pojedinim pjesmama, nastupima, albumima veliki broj ljudi pripisuje visoku vrijednost, dok potpuno ignorira estetsku dimenziju.²¹ Gracyk jamči razliku između slušanja iz estetskih i neestetskih razloga, pružajući model koji ne obezvrjeđuje estetski moment u korist društvenog ili političkog, već prihvaća da se oni najčešće ukrštaju u složenim obrascima.²² Isto tako, odustajanjem od ideje da se estetska vrijednost ne može kombinirati s drugim vrijednostima, mnoge druge društvene situacije mogu biti prihvaćene kao estetski vrijedne.²³

Ipak, »teza o društvenoj relevantnosti« adekvatno organizira i objedinjuje različite faktore koji igraju ulogu u iskustvu slušanja popularne glazbe, a za naš je okvir najznačajnije upravo prihvaćanje neestetskih činitelja. Među ostalim, to nam omogućava da u prvi plan stavimo komunikativnu prirodu popularne glazbe. Naglasak na tekstu, omot albuma, redoslijed izvođenja tijekom koncerta, izbor obrade, procjena povijesno-političkog trenutka, gestikulacije, samo su neki od faktora koji omogućavaju i pospješuju proces komunikacije koji se događa tijekom izvođenja popularne glazbe, radilo se o nastupu uživo ili snimljenoj numeri. Upravo zato što popularna glazba funkcionira kao oblik komunikacije koji prelazi granice muzičkog jezika, posljednja komponenta teorijskog okvira bit će pragmatika – grana lingvistike koja proučava kako se značenje gradi kroz upotrebu jezika u specifičnim kontekstima i u skladu s namjerama govornika (a u ovom slučaju, izvođača).

Gracyk konkretno uočava da su tri obilježja pragmatike ključna za njegovu metodu: naglasak na onom što je inferencijalno (a ne eksplicitno), reguliranje

procesa zaključivanja pozivanjem na namjere komunikatora i sâm kontekst u kojem se komunikacija odigrava.²⁴ On svakako prihvaća da je sama glazba rijetko sposobna iskomunicirati određeni semantički sadržaj, međutim, u procesu analize možemo kontekstualno eksploatirati glazbeno-kulturne obrasce koji reguliraju stvaranje popularne glazbe, čime omogućavamo i čisto glazbenoj dimenziji jednog izvođenja sudjelovanje u proizvodu komunikacije.²⁵ Na primjer, početni dio pjesme *River* (Joni Mitchell) sadrži dio na klaviru koji jako podsjeća na melodiju pjesme *Jingle Bells*, čime se komunicira da se događanja u tekstu odigravaju u božićnom periodu. Konačno, neophodno je spomenuti da usprkos nemogućnosti da tumačenje bude potpuno provjerljivo, ne možemo i ne smijemo prihvatiti otvorenost predmeta estetike popularne glazbe kao dozvolu da potpuno različite ili suprotne analize istovremeno vrijede – potpuno je pogrešno shvaćati i doživljavati pjesme poput *Fortunate Son* i *Born in the U.S.A.* kao patriotske pozive da se pojedinac uključi u rat.

Do sada je razjašnjen teorijski okvir koji će voditi dalje razmatranje: od definiranja samog pojma popularne glazbe, preko kontekstualističkog shvaćanja umjetnosti do pragmatike kao instrumenta za razumijevanje komunikativne prirode izvođenja. Na osnovu toga, sada možemo preciznije prijeći na glavni predmet rada: pojam muzičke persone. Upravo se kroz personu očituje ideja da estetska vrijednost popularne glazbe ne proizlazi isključivo iz njezinog zvučnog sloja, već iz čitavog konteksta izvođenja i načina na koji umjetnik komunicira s publikom.

Shvaćanja i teorije o personi

U kontekstu glazbenog novinarstva i popularne kulture, pojam *persone* često se koristi za opisivanje javnog identiteta izvođača – načina na koji on nastupa, govori i gradi prepoznatljiv lik ili imidž u medijskom prostoru. U kontekstu suvremenih estetičkih istraživanja taj pojam poprima složenije značenje: odnosi se na entitet koji nastaje u procesu komunikacije sa širokom publikom, gradeći vezu između izvođača i glazbe.

U knjizi *Making Meaning in Popular Song* Theodor Gracyk razvija teoriju muzičke persone. On se prvenstveno nadovezuje na Stanleyja Godlovitcha i stav da »vidljiva ljudska radnja prilikom izvođenja glazbe poziva publiku da izvođača i nastup ili umjetnika i umjetničko djelo promatra i tretira kao neodvojive«. ²⁶ Shodno tome, pojam persone nekakav je komunikativni prikaz u prostoru performansa koji se treba tumačiti dovoljno široko kako bi obuhvatio

17
Ibid., str. 71.

18
Ibid., str. 57–58.

19
T. Gracyk, *Listening to Popular Music*, str. 47–48.

20
Ibid., str. 48.

21
Ibid., str. 59.

22
Ibid., str. 47.

23
Ibid., str. 119.

24
T. Gracyk, *Making Meaning in Popular Song*, str. 12.

25
Ibid., str. 14.

26
Ibid., str. 63; Stanley Godlovitch, *Musical Performance. A Philosophical Study*, Routledge, New York 1998., str. 139.

scenu, snimke, video zapise, marketing i robu.²⁷ Persona nije isto što i sâm izvođač, nije ni isto što i fiktivni lik kojeg izvođač glumi, a može se i odnositi na grupe, tj. ne vezuje se nužno za pojedinca. Na primjer, kada je David Bowie nastupao kao Ziggy Stardust, u medijima se moglo pročitati da Ziggy predstavlja njegovu personu, ali u kontekstu proučavanja popularne glazbe pogrešno je služiti se znakom jednakosti u tom slučaju jer se time znatno ograničava sadržaj Bowiejeve persone i uloge drugih društvenih činilaca u njezinom formiranju.²⁸

Dalje, filozofkinja Jeanette Bicknell uočava da je legitimno postaviti pitanje odgovara li određena pjesma određenom izvođaču, odnosno slaže li se dovoljno s personom tog umjetnika.²⁹ Bicknell ovdje više zanima moralna dimenzija, nego estetska: ako bi eminentni metalac odlučio izvoditi reggae – od znatno je manjeg značaja (potencijalno je i nebitno) nego u slučaju ako bi pjesma *Fight the Power* od grupe Public Enemy bila otpjevana na letargičan, nježan način, ma tko bio izvođač. Gracyk kritizira Bicknell na dva fronta, a oba se tiču njezinog preuskog fokusa: podudarnost ili poklapanje pjesme i persone može biti relevantno i izvan diskursa o etici, dok se naša analiza ne treba i ne smije zaustaviti na proučavanju samo onoga što je u samom performansu.³⁰ Ukoliko bismo suzili fokus, utoliko bismo pretpostavljali da popularnoj publici nije stalo do toga dobiva li se efekt uvjerenja koji izvođač izaziva na neiskren način, na što Gracyk odgovara da im je stalo, a ukoliko nije, treba im biti stalo.³¹ Točno je da ne možemo nikada imati potpune informacije (i suludo bi bilo da to očekujemo), ali pitanje neusklađenosti pjesme i persone, kao i izvođača i persone, treba nas zanimati, iako ono neće u svim slučajevima biti od podjednake važnosti.

Konačno, Gracyk dodatno određuje pojam uvođenjem podjele na *transparentne* i *neprozirne* persone. Transparentne persone priopćavaju iskrenost i pozivaju slušatelje da stavove koji se vezuju za personu shvate kao stavove samih izvođača, odnosno da nastupe shvaćaju kao moment samoizražavanja.³² Kod neprozirnih persona uočavamo suprotnu težnju – od publike se očekuje da shvati da izvođač ne može biti ozbiljan i da se izraženi stavovi ne mogu shvatiti kao stavovi izvođača.³³ Slijedi da su one uglavnom satirične prirode i da je česta namjera ovakvih nastupa da se ono što se izražava kritizira ili ismijava.

Problem je s ovakvom podjelom što se ili oslanja na tezu da se posebna persona može usvojiti za trajanje jednog izvođenja, snimke, albuma ili takvu tezu ima kao posljedicu.³⁴ Smatram da je sama teza pogrešna: dopuštanjem da značenje pojma persone bude toliko varirajuće, fleksibilno, gubi se njezina uloga u razumijevanju iskustva popularne glazbe. Dalje, ukoliko smo već ustanovili da ranija karijera umjetnika igra jaku ulogu u formiranju persone, utoliko ne vidim kako bismo mogli tražiti od publike da stečena znanja o izvođaču jednostavno ignorira u pojedinačnim slučajevima, što naravno ne znači da publika neki pojedinačan nastup ne može razumjeti kao neproziran, satiričan. Pored toga, slučajevi neprozirnih persona (onako kako ih Gracyk opisuje) suviše su rijetki; odlike transparentnosti i neprozirnosti mnogo su efikasnije kada se koriste u opisivanju pojedinačnih nastupa, obrada, snimaka. Ovdje se primjećuje da je Gracykova teorija persone nedorađena, iako bi trebalo razumjeti da on nije ni pokazao namjeru personu učiniti glavnim predmetom svoga istraživanja, već se fokusira na druge aspekte iskustva slušanja popularne glazbe.

U svakom slučaju, sada bih prešao na teoriju persone koja je obuhvatnija od Gracykove, a nalazimo je u radu Philipa Auslandera. U petom poglavlju knjige *In Concert. Performing Musical Persona*, Auslander razrađuje svoju

teoriju muzičke persone kao ključnog aspekta glazbenog izvođenja, iako se pojmom bavio i u ranijim radovima. Njegov je osnovni stav, također na tragu Godlovitcha, da izvođač ne nastupa jednostavno kao »stvarna osoba«, već da uvijek predstavlja identitet koji je konstruiran za danu izvođačku situaciju – ono što naziva »muzičkom personom«. ³⁵ Persona je entitet koji posreduje između izvođača i publike i konstruiran je u odnosu na specifičan performativni kontekst, »reflektirajući njegove prioritete«. ³⁶ Od takvog se entiteta očekuje da bude manje-više konzistentan od nastupa do nastupa, iako prilikom svakog izvođenja dolazi do »processa pregovaranja« s publikom tijekom kojeg ona sudjeluje upravo u određivanju persone. ³⁷

U okviru analize, Auslander koristi i slučaj Michaela Jacksona kako bi ilustrirao dramaturgiju procesa konstrukcije persone. Kroz ritualnu promjenu garderobe i koreografiju, Jackson se transformira iz privatne osobe u izvođačku figuru »Michael Jackson« tek kada stavi šešir i zauzme pozu pred početak pjesme *Billie Jean*. ³⁸ Među ostalim, ovaj se primjer poklapa s Auslanderovom tezom da glazbenici, prije svega, ne izvode svoju glazbu, već svoje identitete kao glazbenike – svoje persone. ³⁹ Ova se teza odnosi čak i na pozadinske glazbenike koji se i ne trude biti viđeni, smatra Auslander. ⁴⁰

Ovdje treba ukazati na blagu razliku između Auslandera i Gracyka, a to je da se jedan fokusira na performans u širem smislu, dok se drugi fokusira na izvođenja u domeni popularne glazbe, naglašavajući njihovu komunikativnu prirodu. Auslander ističe da bi htio uključiti sve instance gdje glazbenici sviraju za publiku, ali prihvaća da se njegovo istraživanje persone ne može detaljno baviti snimcima. ⁴¹ S druge strane, neki dijelovi njegova istraživanja performansa kao takvog mogli bi se primijeniti i na druge umjetnosti, a potencijalno i na druge ljudske djelatnosti poput sporta.

Auslander dalje govori o odnosu persone i žanra, naglašavajući da svaki glazbeni žanr stvara društveni okvir koji sa sobom nosi određene konvencije koje nekad imaju i izraženu ideološku dimenziju. ⁴² Za pojam *personae* to znači da

27
T. Gracyk, *Making Meaning in Popular Song*, str. 55.

28
The Revolver Club, »David Bowie And His Alter Egos«, *The Revolver Club* (24. 1. 2024.). Dostupno na: <https://www.therevolverclub.com/blogs/the-revolver-club/david-bowie-and-his-alter-egos> (pristupljeno 3. 11. 2025.).

29
Jeanette Bicknell, *Philosophy of Song and Singing. An Introduction*, Routledge, Abingdon 2015., str. 43.

30
T. Gracyk, *Making Meaning in Popular Song*, str. 63.

31
Ibid.

32
Ibid., str. 68.

33
Ibid., str. 66.

34
Ibid.

35
Philip Auslander, *In Concert. Performing Musical Persona*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2021., str. 88.

36
Ibid., str. 91.

37
Ibid., str. 127.

38
Ibid., str. 88–89.

39
Ibid., str. 88.

40
Ibid., str. 89.

41
Ibid., str. 91.

42
Ibid., str. 127.

će pojedini žanrovi zahtijevati više, a pojedini manje, uz to da će neki zahtijevati više od nastupa i izgleda, dok će drugi zahtijevati više od životnih odluka samih izvođača. Na primjer, moglo bi se reći da metal u širem smislu očekuje od svojih izvođača intenzitet i ne dozvoljava letargične nastupe na sceni, dok bi nagli pokreti tijekom sviranja ili pretjerano plesanje mogli potpuno otuđiti jednog folk-pjevača od svoje publike.

Konačno, spomenut ću važan uvid do kojeg dolazi Auslander, a tiče se fleksibilnosti persone, odnosno pitanja u kojoj se mjeri personi mogu dozvoliti promjene stila, zvuka, karaktera itd.

»Ukoliko prihvatimo da publika sudjeluje u procesu formiranja persone, pretvarajući izvođače u ono što želi da oni budu, utoliko je možemo promatrati ne samo kao skup potrošača, već kao nekoga tko posjeduje značajnu ulogu u tim personama i funkcijama koje one ispunjavaju, te nije nimalo iznenađujuće da će u slučaju želje glazbenika da preradi svoju personu češće reagirati konzervativno (u doslovnom smislu te riječi).«⁴³

Izuzetak su svakako izvođači kod kojih se promjena percipira kao dio sadržaja persone i gdje publika očekuje neprestano mijenjanje stilova. Svakako, može se postaviti pitanje očekuje li publika zaista u većini slučajeva drugu krajnost u vidu persone s minimalnom količinom promjena tijekom godina: zbog heterogenosti publike kao agenta teško je odgovoriti odlučno, ali bih rekao da bi dostupno iskustvo prije negiralo ovu tvrdnju.

Teorije muzičke persone koje razvijaju Gracyk i Auslander, iako izgrađene u nešto drugačijim teorijskim kontekstima, dijele ključnu pretpostavku: izvođač u okviru popularne glazbe ne nastupa kao »on sâm«, već kao konstrukt – persona – koja posreduje između glazbenog djela i publike. Personu gradi niz performativnih i društvenih činitelja: nastupi uživo, snimke iz studija, spotovi, marketing i javni imidž; ona je nužno povijesna, ali i relativno stabilna, te neusuglašenost između pjesme i ustaljene persone (kao i umjetnika i ustaljene persone) može i estetski i etički diskreditirati performans.⁴⁴

Auslander, s druge strane, tvrdi da muzičari prvenstveno izvode sebe kao muzičare, odnosno da je glazba sekundarna u odnosu na izvođenje identiteta.⁴⁵ Persona se gradi unutar konkretnih žanrovskih okvira (što naglašavaju obojica), kroz pregovaranje s publikom, i uključuje sve elemente javnog nastupa, uključujući fizički izgled, ponašanje, prostor i kontekst. Iako je njegova definicija šira i više usmjerena na opći mehanizam izvođenja, a manje na diskografske i industrijske aspekte koje Gracyk potencira, osnovna je ideja podudarna: muzička persona društveno je posredovana konstrukcija koja omogućava interpretaciju i evaluaciju muzičkog performansa. Auslanderova je teorija persone najopširnija i najdorađenija u postojećoj literaturi, ali se može dodatno usavršiti preuzimanjem komponenti Gracykova šireg pristupa popularnoj glazbi. Zajedno, njihovi pristupi nude duboku teoriju za razumijevanje načina na koji publika interpretira glazbene izvođače, kao i upliva nemuzičkih faktora u iskustvo slušanja i evaluiranja popularne glazbe.

Ovdje bih još u kratkim crtama najprije spomenuo jedan drugačiji pristup koji nema previše sličnosti s dosadašnjim teorijama, ali koji potencijalno može poslužiti kao komplement. Riječ je o teoriji persone Jerrolda Levinsona, koja za cilj ima razumjeti ekspresivnu funkciju glazbe. Važno je naglasiti i da se Levinson ne bavi popularnom glazbom (barem ne dok govori o teoriji persone), što ne znači da njegove ideje nisu relevantne za ovo istraživanje. Pored toga, vrijedi dodati da je Levinson također pristalica kontekstualizma u estetici.⁴⁶

U eseju *Musical Expressiveness as Hearability-as-Expression* Levinson inzistira na tome da se osnovna muzička ekspresivnost ne opaža kroz inferenciju

ili interpretativni proces, već se neposredno registrira u slušateljskom iskustvu. Po Levinsonovu mišljenju, glazba može izraziti emociju samo u mjeri u kojoj posjedujemo sklonost da je čujemo kao izraz emocije.⁴⁷ Taj doživljaj nužno podrazumijeva postojanje implicitnog izražavatelja, persone koja je »agent izraza« kojeg čujemo u ekspresivnoj glazbi.⁴⁸ Persona je ovdje neodređena i minimalna – ona ne mora imati identitet, naraciju ili psihološki profil, ali se javlja uslijed ontološke pretpostavke da je prilikom ekspresivnog slušanja izrazu neophodan izražavatelj.⁴⁹ Dakle, ona nije lik u nekakvom reprezentacijskom smislu; u estetskom doživljaju ona je funkcionalna figura koju karakterizira emocija koju čujemo u izrazu. Dalje, Levinson inzistira na neposrednosti perceptivnog iskustva, zbog čega uvodi pojam kvalificiranog slušatelja, osobe koja je dovoljno muzički kompetentna da može direktno registrirati ekspresivnost u glazbi bez oslanjanja na kulturni kontekst.⁵⁰ Za Levinsona, persona je shvaćena gotovo kao fenomenološka nužnost u estetskom doživljaju ekspresivne glazbe.

Levinson nije jedini koji se poziva na pojam *persone* prilikom objašnjavanja ekspresivnosti, iako je njegova teorija možda i najznačajnija. Kao takva, nije prošla ni bez kritike. Scruton optužuje Levinsonovu teoriju da pretpostavlja da je slušanje muzičkog izraza nalik slušanju druge osobe koja iskazuje svoja osjećanja, što je problem jer nemamo raniju koncepciju izražavanja osjećanja kroz glazbu.⁵¹ Drugim riječima, kako ističe Scruton, da bi Levinsonova teorija vrijedila neophodno je da nezavisno možemo prepoznati emotivni sadržaj glazbe. U svom odgovoru, Levinson smatra da ga Scruton nije razumio i da je za njegovu tezu naprosto dovoljno da slušatelji mogu zamisliti glazbu kao doslovni izraz; Scruton je u Levinsonovo poimanje učitao više nego što se u njemu nalazi.⁵²

Nešto snažniju kritiku upućuje Stephen Davies koji tvrdi da Levinson uvodi nepotreban metafizički suplement u vidu persone. Slušanje glazbe ne mora uključivati zamišljanje nekakvog agenta ili »ličnosti« koja izražava emocije, već je dovoljno da glazba posjeduje određene ekspresivne kvalitete u svojoj zvučnoj pojavnosti.⁵³ Davies brani stav da muzička ekspresivnost leži u dinamičnom karakteru koju glazba dijeli s ljudskim ekspresivnim ponašanjem, poput hoda, gesti, intonacije glasa itd.⁵⁴ Levinson odgovara na ovu kritiku tako što naglašava da njegova teorija ne zahtijeva od slušatelja svjesno zamišljanje agenta, već da je dovoljno glazbu čuti kao izraz, a budući da svako

43
Ibid., str. 123.

44
T. Gracyk, *Making Meaning in Popular Song*, str. 63.

45
P. Auslander, *In Concert*, str. 95.

46
J. Levinson, »Aesthetic Contextualism«, str. 1–12.

47
Jerrold Levinson, *Contemplating Art. Essays in Aesthetics*, Clarendon Press, Oxford 2006., str. 93.

48
Ibid., str. 108.

49
Ibid., str. 103.

50
Ibid., str. 102.

51
R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, str. 352.

52
J. Levinson, *Contemplating Art*, str. 107.

53
Stephen Davies, *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford 2003., str. 180.

54
Ibid., str. 176.

izražavanje implicira nekakvog ekspresivnog agenta, nekakva je persona samim tim pretpostavljena u aktu slušanja, makar bila sasvim minimalna i neodređena.⁵⁵

Svakako, očigledno je da su pojam persone kod Levinsona i pojam persone kod drugih autora poput Auslandera i Gracyka isuviše udaljeni, što i nije iznenađujuće s obzirom na razlike u predmetu istraživanja. Levinsonova persona dio je totalno drugačijeg diskursa; ona funkcionira kao preduvjet percepcije ekspresivnosti u samoj glazbi, dok se persona ove dvojice tek konkretizira i transformira u javnom, izvođačkom prostoru popularne glazbe. Međutim, moguće je vidjeti njihove teorije kao komplementarne, pod pretpostavkom da možemo Levinsonu pripisati da jamči postojanje ljudske tendencije da personificira glazbeno iskustvo (što nije nužno lako braniti). Ovime ne samo da bismo pružali još snažniji temelj kontekstualističkoj teoriji persone i odgovorili na pitanja o kontinuitetu i višestrukosti persone koja sâm Levinson ostavlja otvorenim, već bismo pomogli u tome da se premosti jaz između popularne i ozbiljne glazbe, što bi bila dodatna pozitivna posljedica.⁵⁶

Ipak, ovaj rad ne može dublje ispitati mogućnost ovakve sinteze jer bi to zahtijevalo i uračunavanje još teoretskih okvira koji vjerojatno izlaze iz domene estetike. U svakom slučaju, ostaje napomenuti da ukoliko bismo usvojili neki od prigovora Levinsonovoj teoriji i negirali je, utoliko ne bismo time oborili druge teorije o personi, štoviše, zbog drugačije upotrebe pojma ne bismo ih uopće ni oštetili.

Dakle, pokazali smo kako se Levinsonova upotreba pojma *persone* razlikuje od upotrebe koju preferira većina suvremenih estetičara; ne postoji konsenzus o ispravnoj upotrebi, ali je jasno da je Levinson izuzetak i da bi bilo dobro da estetičari u budućnosti obrate pažnju na ovu distinkciju. Dalje, obrazložio sam i objasnio značenje pojma u teorijama Gracyka i Auslandera i pokazao oko kojih stvari se autori slažu, kao i gdje postoji prostor za nadogradnju ili sintezu. Još jasnije će se *persona* razumjeti kada testiramo neke od iznesenih teza na primjerima iz popularne glazbe. Idući dio rada bavit će se time, ali će ujedno pokušati proširiti postojeće ideje, kao i pokazati značaj bavljenja pojmom persone u istraživanjima suvremene estetike.

Persona kao alat za produbljivanje muzičkog iskustva i njezin značaj u popularnoj glazbi

Sada kada smo izložili nekoliko različitih viđenja pojma *persone*, smatram da je neophodno najprije pokazati kako ona funkcionira na djelu. Uzmimo jedan od najčuvenijih primjera iz 1965. godine, kada je Bob Dylan počeo koristiti električne instrumente. Do tog trenutka, Dylanova persona bila je izgrađena po uzoru na legendu *folka* Woodyja Guthrieja, gdje su jednostavnost i iskrenost išle u prvi plan, dok je sadržaj tekstova često bio vezan za društvena događanja, sveukupno proizvođači dojam »čovjeka iz naroda«.⁵⁷ Prelaskom na električne instrumente Dylan je radikalno redefinirao svoju personu, kršeći postojeće norme u folk-glazbi i razbijajući sliku koju je do tada publika stekla o njemu. Činjenica da je ovaj naizgled trivijalan moment prouzrokovao masovno negodovanje (ili barem reakcije), kao i da se i danas redovno govori o njemu, svjedoči nam o značaju persone za iskustvo slušanja popularne glazbe.⁵⁸ Ovdje direktno primjećujemo i Gracykovu tezu da je poklapanje persone i izvođača od velike važnosti, kao i Auslanderovu tvrdnju

da publika neće tolerantno reagirati na pokušaje izvođača da izmjene svoju osobu, pogotovo ako su igrali ulogu u procesu njezinog formiranja.

Što se tiče odnosa pjesama i persone o kojem je također bilo riječi, jedan zanimljiv negativan primjer pronalazimo na albumu *Thank You* grupe Duran Duran iz 1995. godine, skupu obrada koji je trebalo predstavljati nekakav *homage* brojnim izvođačima.⁵⁹ Grupa se do tog trenutka proslavila kao jedan od izvođača koji su definirali zvuk osamdesetih, značajnom upotrebom sintesajzera i stvaranjem generalno pjevljive i ritmične glazbe. Stoga, izvođenje glazbe umjetnika kao što su Led Zeppelin ili The Doors očekivano je prozročilo negativne recenzije, a posebno se isticala obrada hip hop klasika *911 Is a Joke*, pjesme koja govori o neadekvatnoj reakciji hitne pomoći na pozive iz zajednica gdje većinski žive etničke manjine. Iako su estetski faktori sigurno igrali ulogu, ovakav nedostatak poklapanja glazbe i persone jedan je od razloga zbog kojih je časopis *Q* ovo djelo nazvao najgorim albumom svih vremena.⁶⁰

Nasuprot tome, ukoliko se adekvatno odradi, utoliko obrada pjesme namijenjene za potpuno drugačiju osobu iz potpuno drugačije tradicije može proizvesti zadovoljavajući efekt. Malo je uspješnijih primjera od pjesme *Hurt* benda Nine Inch Nails, koju je manje od godinu dana prije smrti obradio legendarni pjevač Johnny Cash.⁶¹ U originalu, pjesma zatvara konceptualni album *The Downward Spiral* koji prikazuje propast pojedinca stvarajući napetu atmosferu nekonvencionalnim, oštrim zvukovima i kombinacijom šaputanja i vrištanja, uz tekst koji je prožet nihilizmom, nasiljem i samouništenjem. S druge strane, Cash je uklapa u svoju osobu svodenjem na kombinaciju akorda na akustičnoj gitari, dok se refleksivni tekst pjesme, umjesto prema ostatku albuma, sada odnosi prema cjelokupnoj Cashovoj karijeri, zbog čega dobiva novo kontekstualno značenje. Smatram da su obje verzije uspješne, a i sâm Trent Reznor, frontmen grupe Nine Inch Nails, kasnije je pohvalio Cashovu obradu.⁶²

55

J. Levinson, *Contemplating Art*, str. 103.

56

Ibid., str. 108.

57

Sean Wilentz, *Bob Dylan in America*, Doubleday, New York 2010., str. 31.

58

Annie M., »The Night Dylan went Electric«, *Got A Million Rhymes*. Dostupno na: <https://gotamillionrhymes.wordpress.com/2021/10/16/the-night-dylan-went-electric/> (pristupljeno 3. 11. 2025.); Kathryn Lofton, »Dylan Goes Electric: Religion and Race in Rock's Secularizing Event«, *Journal of Popular Music Studies* 33 (2021) 2, str. 31–50, doi: <https://doi.org/10.1525/jpms.2021.33.2.31>.

59

Paul Sinclair, »Duran Duran's 'Thank You' covers album, 25 years on. Is it really that bad?«, *Superdeluxeedition* (4. 5. 2020.). Dostupno na: <https://superdeluxeedition.com/>

[feature/duran-durans-thank-you-covers-album-25-years-on-is-it-really-that-bad/](https://www.qmagazine.com/feature/duran-durans-thank-you-covers-album-25-years-on-is-it-really-that-bad/) (pristupljeno 3. 11. 2025.).

60

Miljk, »Q Magazines 50 Worst Albums Of All Time«, *AOTY*. Dostupno na: <https://www.albumoftheyear.org/user/miljksingles/list/234600/q-magazines-50-worst-albums-of-all-time/> (pristupljeno 3. 11. 2025.).

61

Jon Dennis, »Five extraordinary pieces. Jon Dennis picks a quintet of classic Johnny Cash tracks that you should own«, *The Guardian*. Dostupno na: <https://www.theguardian.com/music/2003/sep/12/popandrock.johnnycash> (pristupljeno 3. 11. 2025.).

62

Jared Linnen, »How Johnny Cash Ended Up Covering Nine Inch Nails' 'Hurt'«, *Loudwire* (22. 11. 2022.). Dostupno na: <https://loudwire.com/johnny-cash-nine-inch-nails-hurt-cover-song/> (pristupljeno 3. 11. 2025.).

Osim toga što je persona entitet kroz koji se glazba komunicira publici, ona je i poveznica s brojnim drugim vrijednostima, stavovima i činjenicama koje se ne nalaze u samoj glazbi. Shodno tome, kroz interakciju s personom slušatelji su podvrgnuti mnogo kompleksnijem iskustvu nego što izgleda na površini, a jedna je od posljedica to da pozadinski faktori postaju gotovo neodvojivi od glazbe, kao i da igraju ulogu u procjenjivanju i vrednovanju izvođenja.

U ovakvom modelu razmišljanja domena utjecaja neestetskih faktora ostaje otvorena. Netko bi mogao tvrditi da su oni samo statistička greška (ne mislim da je to slučaj) i da je estetska dimenzija ta koja određuje, recimo, 95 % našeg iskustva i naknadne evaluacije istog, ali to i dalje ne bi oborilo tezu, samo bi je ublažilo. Dalje, mjera u kojoj neestetski faktori utječu razlikuje se od recipijenta do recipijenta i mogli bismo tražiti od slušatelja da se prilikom procjene fokusiraju na estetsku dimenziju, ali bi to i dalje ostavilo prostora za nesvjestan utjecaj neestetskih faktora (što opet ne znači da estetski plan treba svesti na druge činioce zbog nemogućnosti njegove autonomije, kao što je spomenuto da tvrdi i Gracyk). Naravno, mjera u kojoj neestetski faktori utječu na iskustvo zavisi i od postavke same persone, što bih oslikao u narednom primjeru.

Usporedimo pjevačicu Taylor Swift i grupu Daft Punk. Taylor je tijekom svoje karijere uglavnom stvarala country, folk i pop-glazbu, dok je francuski duo gotovo isključivo pravio elektroničku glazbu.⁶³ Javni nastup Taylor Swift od ranih je dana direktan, iskren i čini se da je zaista pokušavala izgraditi nešto nalik Gracykovoju transparentnoj personi – ono što pronalazimo u njezinoj glazbi namijenjeno je da bude shvaćeno kao njezino iskustvo, ticalo se ono njezinih ljubavnih afera s momcima ili odnosa prema vlastitoj popularnosti.⁶⁴ Ne poričem da je industrija igrala veliku ulogu u stvaranju takve slike o njoj, te je i moguće da su pojedini momenti koji su plasirani kao iskreni trenuci ispovijedanja zapravo potpuno izmišljeni; važno je da nas njezina persona poziva da ono što se izražava u njezinoj glazbi shvatimo kao odraz nje same. Nasuprot njoj, u javnosti se malo zna o životima članova Daft Punka, pogotovo zato što su tijekom karijere nosili kostime koji su postali njihovo najupečatljivije obilježje, a teme koje nalazimo u njihovim pjesmama često su univerzalnije prirode i nerijetko samo pjevanje izvode drugi umjetnici s kojima surađuju.⁶⁵

Tvrdim da pozadinski faktori o životu Taylor Swift daleko više utječu na iskustvo slušanja njezine glazbe, nego što je to slučaj s grupom Daft Punk. Taylor je vezala svoju ličnost za svoju personu i zbog toga prilikom evaluacije njezine glazbe ne možemo izbjeći evaluaciju nekih njezinih stavova o životu. Tako je i moguće da se slušateljima njezina glazba sviđa zbog uvjerljivosti s kojom je izvodi ili osjećaja inspiracije koji uspijeva izazvati, iako im možda estetski moment njezine glazbe nije previše zanimljiv. Isto tako, moguće je zamisliti slušatelje koji prepoznaju pojedine estetske kvalitete u njezinim pjesmama, ali im se one ipak previše ne sviđaju jer im je ličnost Taylor Swift nesimpatična i naporna. S Daft Punkom je daleko teže zamisliti da stavovi o njihovoj ličnosti u značajnoj mjeri utječu na iskustvo slušanja njihove glazbe, baš zbog načina na koji su postavili svoju personu. Ne poriče se da različiti žanrovski okviri nisu značajan faktor u ovom primjeru – može se tvrditi da se od stvaralaca elektroničke glazbe očekuje stupanj distance, dok je u folku suprotno. No, glazbenici mogu izabrati projicirati sebe kroz svoje pjesme i nastupe, ali nas time pozivaju da osim glazbe procjenjujemo i njih same. Iz perspektive izvođača, ono što se događa nalikuje na »pogodbu«: kroz proces

stvaranja svoje persone (prilikom čega, kao što je rečeno, nisu jedini sudionici) mogu izabrati obogatiti svoju glazbu neestetskim činiocima, ali riskiraju da i ono što dodaju na svoja izvođenja također bude predmet procjenjivanja. Kada su u pitanju biografske činjenice i osobne osobine, to može sa sobom nositi previše neprijatnosti.

Ukoliko prihvatimo ideju persone kao poveznice, to utoliko znači i da je možemo promatrati kao sredstvo s pomoću kojeg muzičari mogu proširiti svoja djela. Ona služi kao most između čisto osjetilnog iskustva i šireg životnog svijeta, omogućavajući da se izvođenja i nastupi ne doživljavaju samo kao zvučne sekvence nego i kao dio kontinuirane priče o umjetniku i njegovoj društvenoj pozadini. Naveo bih jedan, po mom mišljenju, izuzetno uspješan primjer pozitivnog djelovanja persone, a to je Tom Waits.

Waitsovu karijeru teško je svesti na jedan žanr; tu su elementi bluesa, rocka, jazza, folka, ali je definitivno prateći motiv eksperimentiranje sa zvukovima.⁶⁶ Njegova glazba bogata je neobičnim zvučnim teksturama koje, pored čudnovatih vrsta perkusija, proizlaze iz korištenja raznih svakodnevnih objekata kao instrumenata – od udaranja žlicama, preko lanaca i čeličnih cijevi do zvuka daske koja škripi pod opterećenjem – iako je najupečatljiviji dio Waits-ove glazbe njegov prepoznatljivi, dubok i promukao glas. Ovi elementi stvaraju sirovu, atmosfersku zvučnu sliku koja podsjeća na ambijente napuštenih skladišta, noćnih ulica, kabareta i birtija, što Waits koristi dok pjeva o propalicama, kriminalcima, pijanicama i ostalim članovima odbačenih segmenata društva.⁶⁷

Njegova glazba svakako je postignuće po sebi, ali smatram da ono što Toma Waitsa čini posebno uvjerljivim izvođačem jest ekscentrična, boemska persona koju je uspio konstruirati. Njegov je javni nastup neobičan, ali šarmantan; svjedoci ga često susreću u alkoholiziranom stanju, uglavnom s bilježnicom pored sebe u kojoj opisuje ljude na koje nailazi.⁶⁸ Nakon što je u ranijem dijelu karijere pokazao da može stvoriti prijatnu i pristupačniju glazbu, počeo se baviti sve eksperimentalnijom glazbom koja je njemu odgovarala, ne obazirući se na financijske i karijerne posljedice takvih odluka. Jednostavno, Tom Waits odaje dojam da živi ili je barem živio u svijetu koji opisuje u vlastitoj glazbi, stvarajući doživljaj da nitko osim njega ne bi mogao o tom svijetu pjevati. Predmet nje-

63

Rob Sheffield, »Taylor Swift's Songs: All Ranked«, *Rolling Stone* (27. 4. 2024.). Dostupno na: <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/taylor-swift-songs-ranked-rob-sheffield-201800/> (pristupljeno 3. 11. 2025.); Kat Bein, »The 20 Best Daft Punk Songs«, *Billboard* (22. 2. 2021.). Dostupno na: <https://www.billboard.com/music/music-news/daft-punk-best-songs-7573567/> (pristupljeno 3. 11. 2025.).

64

Elaina K. M. Junes, *Celebrity, Music, and Personal Persona. A Case Study of Taylor Swift* (diplomski rad) Minnesota State University, Mankato 2023.

65

Daniel Cookney, »Daft Punk: How the Mystery Music Masterminds Used Their

Robot Disguise to Take Over the World«, *The Conversation* (24. 2. 2021.). Dostupno na: <https://doi.org/10.64628/AB.m7u7g9rnw> (pristupljeno 3. 11. 2025.).

66

Gabriel Solis, »'Workin' Hard, Hardly Workin' / Hey Man, You Know Me': Tom Waits, Sound, and the Theatrics of Masculinity«, *Journal of Popular Music Studies* 19 (2007) 1, str. 26–58, doi: <https://doi.org/10.1111/j.1533-1598.2007.00105.x>.

67

Jay S. Jacobs, *Wild Years. The Music and Myth of Tom Waits*, ECW Press, Toronto 2010., str. 15.

68

Ibid., str. 25.

gova stvaralaštva specifičan je i udaljen prosječnim slušateljima, ali svojom personom on uspijeva ne samo približiti iskustvo podzemlja ljudskog društva nego i pružiti mu dubinu kakvu teško da bi mogla pružiti čisto muzička dimenzija.

Vjerujem da navedeni primjeri, pored toga što detaljnije objašnjavaju ulogu pojma *persone* u tome kako publika doživljava popularnu glazbu, ujedno odgovaraju na pitanje zašto je važno uopće posvetiti pažnju ovakvim istraživanjima. Preostaje još da se odgovori na prigovor koji je možda više upućen samom kontekstualizmu nego iznijetim tezama, ali je svakako neophodno adresirati ga. Radi se o ideji da je prihvaćanje značajnog sudjelovanja neestetskih faktora u doživljavanju glazbe pogubno po samu glazbu; njihovom tolerancijom dovodimo do toga da ono najvrjednije, čisto muzičko, gubi na vrijednosti i biva stavljeno u drugi plan. Usprkos Gracykovu inzistiranju da svakako treba braniti slušanje glazbe iz estetskih razloga, argument je da mi kontaminiramo estetski dio glazbenih djela ovakvim pristupom.⁶⁹

Smatram da su prigovori ovakve prirode neadekvatni iz dvaju razloga. Prvi je, da oni prikriveno zauzimaju formu stavova tradicionalnih estetičara i da nužno klize u elitizam; teško je propovijedati brigu o estetskoj dimenziji popularne glazbe služeći se perspektivom koja je poprilično udaljena od prakse slušanja popularne glazbe kakva postoji kod velike većine ljudi. Drugi je argument, rekao bih i uvjerljiviji, da nema nikakvih razloga da prihvatimo ideju da se estetska dimenzija kontaminira uračunavanjem neestetskih činiteља koji igraju ulogu u našem doživljavanju iste; moguće je, a čak je i legitimno tvrditi suprotno, da prihvaćanjem teorije persone mi dopuštamo i drugim sferama našeg iskustva da poprime estetsku dimenziju. A čak i da nijedan od ovih dvaju razloga nije zadovoljavajuć, možemo zaključiti da su gore opisani prigovori možda i dobronamjerni, ali nedovoljno oslonjeni na iskustvo, jer ne pokušavaju opisati umjetničku stvarnost, već je pokušavaju urediti u skladu s implicitnim stavovima moralne prirode koji se tiču umjetnosti uopće.

Zaključak

Polazeći od teorijskog okvira Teodora Gracyka – otvorenog pojma popularne glazbe, kontekstualizma i pragmatike – ovaj je rad nastojao objasniti kako i zašto pojam muzičke persone predstavlja ključnu komponentu u analizi popularne muzike. Rad se također osvrnuo na doprinos Philipa Auslandera, koji u prvi plan stavlja performativnost same persone, ističući da glazbenici prvenstveno izvode sebe kao muzičare, odnosno da je muzička persona primarni sadržaj izvođenja. Ovaj je stav dodatno obogaćen analizom žanrovskih očekivanja i društvenih normi koje određuju prihvatljivost različitih ponašanja i estetskih gesti u različitim glazbenim kontekstima. Auslanderov uvid da publika sudjeluje u formiranju persone otvara prostor za razumijevanje društvene funkcije koju izvođačke persone mogu imati (u glazbi i šire), ali i za tumačenje otpora koji publika može pružiti u slučajevima neadekvatne transformacije ustaljenih persona.

Umjesto da se izvođenja shvaćaju kao puke reprodukcije glazbenog sadržaja, ovdje je pokazano da ona uvijek uključuju i konstrukciju identiteta – društveno posredovanog entiteta koji omogućava složeniju interpretaciju umjetničkog čina. Persona se oblikuje ne samo kroz nastup na sceni nego i kroz snimke, omote albuma, biografske podatke dostupne javnosti, marketinške

69

T. Gracyk, *Listening to Popular Music*, str. 51.

strategije i širi kulturni kontekst. Ona nije ekvivalentna sa samim umjetnikom, niti je nekakav fiktivni lik, već predstavlja javni identitet koji se formira u pregovaračkom prostoru između izvođača i publike. Kroz primjere iz povijesti popularne glazbe, rad je pokazao kako neusuglašenost između pjesme i opće prihvaćene persone može negativno utjecati na estetski doživljaj, ali i da ista pjesma može odgovarati totalno drugačijim personama ako se obrati pažnja na način izvođenja.

Razmatran je i drugačiji teorijski okvir Jerrolda Levinsona, pomoću kojeg je objašnjena višeznačnost pojma persone, ali je i otvoreno pitanje ontološkog statusa persone u samom estetskom doživljaju glazbe. Iako Levinson ne piše o popularnoj glazbi, njegova teza o implicitnom izražavatelju kao neophodnom uvjetu ekspresivnosti glazbe pruža mogućnost povezivanja estetskog i komunikativnog aspekta glazbenog iskustva. Tako je stvorena osnova za komplementarnost između različitih teorijskih pristupa i za njihovu potencijalnu integraciju.

Konačno, rad je pokušao proširiti pojam persone kao sredstva povezivanja glazbenog djela s nizom kulturnih, ideoloških i osobnih značenja. Kroz usporedne primjere iz glazbene prakse, pokazano je kako različite strategije konstrukcije persone dovode do različitih oblika recepcije i vrednovanja, a uz to je i opisan proces »pogodbe« koji se odigrava prilikom upotrebe neestetskih faktora u stvaranju glazbe i njezinom izvođenju. Poseban je naglasak stavljen na ulogu publike i njezinog prethodnog znanja u procesu evaluacije, što potvrđuje da estetsko iskustvo popularne glazbe nije moguće razumjeti izvan dinamične interakcije između izvođača, persone, publike i šireg društveno-povijesnog konteksta. Umjetnik Tom Waits iskorišten je kao paradigmatičan primjer uspješne upotrebe persone kao sredstva za obogaćivanje glazbenog iskustva.

Persona je za suvremena istraživanja u estetici od ključnog značaja jer proširuje domenu estetskog iskustva izvan čisto osjetilne percepcije, uključujući i narativnu, biografsku i društvenu dimenziju koje objašnjavaju uvjerljivost i dubinu pojedinih izvođenja i bez kojih je cjelovito razumijevanje nemoguće. Daljnja analiza pojma persone mogla bi se fokusirati na specifične žanrove, mogućnost umjetnika da promjeni vlastitu personu, odnos grupnih i pojedinačnih persona, ulogu glazbene industrije u kreiranju persona, funkciju koju igra proces identifikacije ili na vezu između pojma *persone* i drugih relevantnih pojmova u suvremenoj estetici – poput *autentičnosti* ili *ekspresivnosti*.

Aleksa Pavlović

The Concept of Persona in the Aesthetics of Popular Music

Abstract

The aim of this paper is to clarify the meaning of the concept of persona in popular music studies, highlight the importance of its study, and expand the theory of persona. I will analyze in detail the ideas of Theodore Gracyk, Philip Auslander, and Jerrold Levinson. First, the paper will point out the value of Gracyk's understanding of popular music and his contextualist theoretical framework. It will then explain how Auslander's theory of persona builds upon Gracyk's and elaborate on the different conception Levinson has in mind, as well as examine its potential complementarity with the others. Finally, I will use popular examples to illustrate how the concept of persona is applied and why it is important for the future understanding of popular music.

Keywords

persona, popular music, aesthetics, contextualism, Theodore Gracyk, Philip Auslander, Jerrold Levinson