

Prvo crnkinja, a potom žena

Tunković, Lucija

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:643467>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-27**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za komparativnu književnost

Prvo crnkinja, a potom žena.
Trauma, tijelo i identitet u crnačkoj glazbi

DIPLOMSKI RAD

Lucija Tunković

Zagreb, listopad 2022.

Mentorica:

Dr. sc. Maša Grdešić, doc.

SADRŽAJ

<i>Don't Touch My Hair</i>	1
Glazba kao srce afroameričkog iskustva	3
Tajni život (kućnih) ropkinja.....	5
„Problem tijela“	6
Crnački neposluh i transgresivne proslave tjelesnosti	8
Od ilegalnih zabava do juke jointa	10
Improvizacija, bol i crnačka buka	11
Model crnkinje iz radničke klase.....	14
<i>Blame It on the Blues</i>	17
<i>A Change is Gonna Come</i>	20
„I don't believe you really are a woman“	22
Prvo crnkinja, a potom žena	24
<i>Soul</i>	25
<i>Two Women: Aretha Franklin i Nina Simone</i>	27
<i>Hair</i>	30
Ljubav, a ne seks	31
Sve se promijenilo, a ništa se nije promijenilo.....	33
Pita od jabuka, seksizam i hip-hop	35
<i>Who you callin' a bitch?</i>	37
<i>Damned if you do, damned if you don't</i>	40
Sestre s drugoga planeta: Lauryn Hill i Me'Shell Ndegéocello	42
<i>Okay, ladies, now let's get in formation</i>	44
Literatura.....	48
Sažetak.....	53

Don't Touch My Hair

Na svom trećem studijskom albumu *A Seat at the Table* iz 2016. godine Solange Knowles zamolila nas je da joj ne diramo kosu. Ako je crnačko tijelo poprište sukoba u zapadnjačkoj kulturi, tada je kosa samo jedna od brojnih bojišnica na kojima se već stoljećima vode mučne bitke. Kosa je za Afroamerikance¹ mnogo više od kose; ona je označitelj afroameričkog iskustva, simbol porobljenosti unutar shizoidne rasističke kulture koja svima nameće bjelačke standarde ljepote, ali i sredstvo kojim američki crnci posljednjih stotinu godina nastoje uspostaviti kontrolu nad vlastitim tijelima te, posljedično, i nad vlastitim identitetima. Francuska povjesničarka Dorinda Outram (Camp 2004: 62) u knjizi *Body and the French Revolution* ističe kako je tijelo ujedno i najosobnija i najpolitičnija stvar koju posjedujemo, što je misao od posebnog značaja, ne samo u okviru drugog feminističkog vala² nego i u kontekstu ropstva u Sjedinjenim Američkim Državama, strahovito okrutne povijesne epohe koja je trajala nešto više od dvjesto godina (od 1619. do 1865), a čiji nas odjeci progone i danas.

Kako bismo uopće mogli razumjeti značaj kose za afroameričku zajednicu danas, potrebno je vratiti se nekoliko stoljeća unatrag. Tijelo je temeljni argument rasističke ideologije što od 17. stoljeća pa nadalje okrutnost robovlasničkog sustava nastoji opravdati razlikom između bijele i crne rase; crna se boja kože suprotstavlja bijeloj koja konotira civiliziranost, prosvijećenost i kulturu Europljana, za razliku od *animalnog barbarstva* crnog, plemenskog čovjeka s kojim se bijeli istraživači susreću na afričkome kontinentu. Stephanie M. H. Camp (2004: 63) tvrdi kako je za izgradnju te predodžbe ključno upravo žensko tijelo pa tako ističe da su „istraživači u Africi u najranijim godinama kontakta (s afričkim plemenima) primijetili ono što je za njih predstavljalo seksualnu devijantnost kod Afrikanki: žene su živjele u (poligamnim) komunama s muškarcima i nisu pokrivala većinu svog tijela, ponajviše svoje grudi“. Ideja o „seksualnoj devijantnosti“ dodatno je osnažena fizionomijom crnkinja što se razlikovala od fizionomije prosječne bjelkinje/Europljanke³ koja tada većinu života provodi zatvorena u kući; Afrikanke su obavljale poslove koji su se na Zapadu smatrali muškima pa su tako ubrzo percipirane i kao „prirodno pogodne za poljoprivredni i reproduktivni rad na američkim

¹ Iako se izraz „afroamerički“ danas uglavnom izbjegava zbog toga što implicira da su svi američki crnci potomci robova, ovaj će se rad primarno baviti iskustvom onih crnaca čiji su preci prodani u roblje te će ga zato autorica nastaviti upotrebljavati.

² Jedna od krilatica drugog feminističkog vala bila je: „Osobno je politično“.

³ Jedan je istraživač *primijetio* kako žene u Gvineji „rađaju bez boli“ što je sugeriralo kako su žene ondje „grublje prirode i jačeg držanja od žena u našim zemljama u Europi“ (Camp 2004: 63).

plantažama“ (Camp 2004: 63). Golotinja i poligamija bile su, između ostaloga, za zapadnjačkog čovjeka dokaz životinjske naravi, nedostatka morala te emocionalne nestabilnosti crne rase.

Dakle, robovlasnički se sustav najvećim dijelom oslanjao na ideju o tome kako je crna rasa *prirodno* inferiorna bijeloj te da su crnačka tijela *prirodno* izdržljivija i pogodnija za teški fizički rad. Haslam (2006, cit. prema Anderson 2018: 2) ističe kako je u suštini riječ o procesu dehumanizacije kojim se određenoj skupini ili pojedincima uskraćuju osobine koje se tradicionalno poistovjećuju s konceptom ljudskosti. Nadalje, tvrdi kako se dehumanizacija odvija na dva načina – prvi je *suptilno* povezivanje određene skupine ili pojedinaca sa životinjama, negiranjem postojanja jedinstvenih ljudskih osobina poput civiliziranosti i racionalnosti kod tih skupina i/ili pojedinaca, a drugi se odnosi na svođenje ljudskih bića na objekte, odnosno strojeve. „Dehumanizacija se koristila kao opravdanje za brojna zvjerstva tijekom ljudske povijesti, uključujući i za ropstvo u Sjedinjenim Državama“ (2006, cit. prema Anderson 2018: 2), a njezina su meta najčešće upravo pripadnici druge rase koje se nastoji lišiti njihove ljudskosti. Povezivanje crne rase sa životinjama tijekom američke povijesti nije bilo suptilno – „izjednačavanje crnaca s bezrepim majmunima bila je uobičajena metafora kolonijalnog razdoblja, a odražavala je vjerovanje u to da su crnci primitivna bića, nižeg stupnja razvoja“ (2006, cit. prema Anderson 2018: 2). Ta je rasistička misao dominirala popularnom kulturom stoljećima, a i danas se nerijetko može čuti, što je potkrepljeno i brojnim suvremenim istraživanjima⁴.

Rasistička se ideologija ubrzo ustalila u zakonodavstvu i u gotovo svakoj pori američkog javnog i privatnog života, u tolikoj mjeri da su već robovi, a poslije i slobodni crnci internalizirali dio te odbojnosti i mržnje prema vlastitoj rasi te su svoju *crnoću* nastojali uništiti brojnim metodama, pri čemu je jedna od njih bila i obračunavanje s kosom⁵. Za razliku od „dobre kose“⁶ bjelkinja koju krase ljupkost i elegantnost, a koja navodno obuhvaća i samu *esenciju* ženskosti, duboko je ukorijenjeno mišljenje kako je crnačka kosa nešto čega se treba sramiti, dio identiteta koji pod svaku cijenu treba ukrotiti; Ona raste u visinu, tvrdoglava je i često se opire jasnoj kategorizaciji, baš kao što se i crkinje u Sjedinjenim

⁴ Johnson, *How Women of Color are Portrayed on the Cover of Magazines* (2015); Bjornstrom, *A National Study of Television Coverage* (2010); Zackal, *Media Representation and Portrayal of African-American Athletes* (2006); itd.

⁵ Sličnu praksu pronalazimo i u drugim kulturama – primjerice, američki i europski Židovi često se podvrgavaju plastičnim operacijama s ciljem ispravljanja tzv. „židovskog nosa“.

⁶ „Becky with the good hair“ fiktivna je bjelkinja iz pjesme *Sorry* (2016) američke pjevačice Beyoncé koja je postala dio popularne kulture, a kojom se ukazuje na društveno uvriježeno poimanje ravne kose kao „dobre kose“.

Državama već desetljećima opiru pokušajima društva da ih svede na zajednički nazivnik. „Tijekom ropstva, crnkinje koje su bile svjetlije puti i koje su imale svojstva poistovjećena s miješanim potomstvom (primjerice, valovitu ili ravnu kosu, bjelačke/europske crte lica) češće su bile kućne ropkinje, za razliku od crnkinja s tamnijom bojom kože, kovrčavom kosom i širim crtama lica koje su češće radile na polju“ (Owens Patton 2006: 26). Ubrzo su se stoga na američkom tržištu pojavili brojni serum i pripravci za ravnanje kose kojima su uništene čitave generacije crnačkih kovrča. Među tim je izumima bio i onaj crnkinje C. J. Walker – četka čija je funkcija bila ukroćivanje crnačke kose, a koja je Walker učinila i prvom Afroamerikankom milijunašicom (daily.jstor.org).

Iz te perspektive, *Don't Touch My Hair* u rukama jedne Afroamerikanke koja preispituje sjecišta vlastita porijekla te s ponosom nosi afro i prihvaća svoje nasljeđe, osim pasivno agresivne molbe, postaje i svojevrsni poziv na pokret, šamar društvenome ukusu i opresiji na razini tjelesnosti. Što to znači biti žena i usto crnkinja, biti dvostruko porobljena u svome tijelu i svojim tijelom, saznajemo iz povijesnih dokumenata, prebirući po novinskim člancima i crnoj kronici, usmenoj predaji, urbanim legendama te, dakako, i samoj glazbi. Ovim će se diplomskim radom pokušati obuhvatiti sva dubina i složenost odnosa između crnačke glazbe, tijela i identiteta, primarno iz perspektive američkih crnkinja i njihova nastojanja da se svim silama izbore za svoje mjesto za stolom.

Glazba kao srce afroameričkog iskustva

A biti dio hip-hop pokreta znači večerati s mnogo muškaraca. Reiland Rabaka (2012: 19) u knjizi *Hip Hop's Amnesia* ističe kako se jedinstven doprinos crnkinja afroameričkoj društvenoj i političkoj povijesti, kulturi i borbi i dalje marginalizira i maskulinizira, a slična se stvar događa i kada je riječ o glazbi; „Iako su Afroamerikanke bile prvobitne sudionice u stvaranju, produkciji i širenju svake velike forme afroameričke glazbe – od radničkih i duhovnih pjesama do *bluesa* i *jazza*, od *R'N'B*-a i *rock & rolla* pa sve do *funka* i *rapa* – njihov doprinos uzastopnom *soundtracku* afroameričkog iskustva redovito se briše ili pripisuje afroameričkim muškim glazbenim genijima“.

Rabaka riječ *soundtrack* upotrebljava kako bi istaknuo povezanost glazbe s političkom dimenzijom afroameričkog iskustva. Dakle, pri razmatranju suvremene hip-hop kulture (kojoj u širem smislu pripada i Solange Knowles) važno je u obzir uzeti i kontekst unutar kojeg se

razvija crnačka glazba, i to od svojih početaka pa sve do danas. A ako pritom zanemarimo žensku perspektivu ili je obezvrijedimo nauštrb muškoj, kao što su to već, primjećuje bell hooks (1983: 19-20), učinili brojni povjesničari i teoretičari, tada postoji opasnost da nećemo moći u potpunosti razumjeti složenost hip-hop pokreta te središnjost pozicije koju glazba ima za afroamerički identitet.

A glazba je, kao što smo to već istaknuli, srce afroameričkog iskustva, sredstvo koje je stoljećima omogućavalo obespravljenim Afroamerikancima da progovore o nedaćama i nepravdi bivanja crncem u Americi. Dok su ih još na brodovima, okovane lancima, prevozili iz Afrike u daleku i stranu zemlju, na sjevernoamerički kontinent, robovi iz različitih afričkih kultura i plemena služili su se glazbom kako bi međusobno komunicirali. „Glazba je za robove bila način na koji su izražavali osjećaje tuge, radosti, inspiracije i nade, a pjesme su se nastavile prenositi iz generacije u generaciju i tijekom ropstva“ (Berry 2017). Dakle, robovi su sa sobom u Ameriku donijeli glazbu afričkih plemena, jedino nasljeđe koje im kolonizator nije mogao oduzeti; „Krucijalno u pripremi za ropstvo bilo je uništenje ljudskog dostojanstva, brisanje imena i statusa, raspršivanje u grupe kako se robovi ne bi mogli međusobno povezati na temelju zajedničkog jezika te uklanjanje bilo kakvog znaka afričkog nasljeđa“ (hooks 1983: 19). No, u glazbi je očuvan komad iskonskog afričkog identiteta, genom koji je opstao na dalekom i stranom tlu iako su ga robovlasnici svim mogućim silama nastojali istrijebiti.

Očuvani afrički ritmovi i melodije ubrzo su se isprepleli s američkim biomom, odnosno prilagodili se ondašnjoj (društvenoj) klimi te uvjetima života u ropstvu. Glazba od samog početka funkcionira kao vezivno tkivo, a poslije postaje ključna i za održavanje uspostavljenog zajedništva. Dakle, na samome začetku suvremene hip-hop kulture nalaze se duhovne i radničke pjesme koje robovi izvode na poljima i na plantažama, a koje imaju izraženu kolektivističku dimenziju. Riječ je o prvim afroameričkim glazbenim formama koje na jedinstven način spajaju afričko glazbeno nasljeđe s težnjom da se izrabljivana crnačka zajednica nadahne i ohrabri pričama o boljoj budućnosti. Kao što to i Angela Davis ističe u knjizi *Blues Legacies and Black Feminism* (1998: 28), robovi utočište pronalaze u pjesmama i pričama iz Starog zavjeta koje njihov položaj uspoređuju s onim porobljenih Židova u Egiptu.

Tajni život (kućnih) ropkinja

Drugim riječima, tijekom ropstva, religija i glazba zauzimaju važno, povlašteno mjesto u životima robova te strukturi njihove svakodnevice. Tekstovi pjesama ulijevaju nadu u bolje sutra, grupno pjevanje zbližava zajednicu, a odlasci u crkvu (u kojoj se izvode duhovne pjesme) za većinu robova gotovo su jedina prilika za koju se mogu urediti, odjenuti u bolju odjeću te prakticirati civiliziranost koja im se u robovlasničkome sustavu neprestano uskraćuje. Njihovu predanost oslikava i Camp (2004: 78) kada piše o tome kako su mnoge ropkinje nakon cjelodnevnog rada ostajale budne do kasno u noć, a sve kako bi si sašile, uglavnom samo jedan, poseban komad odjeće koji će nositi na vjenčanja, sprovode i crkvena druženja. Pozornost koju su posvećivale odijevanju te često riskantni načini na koje su dolazile do tkanina, odraz su njihove težnje da uspostave kontrolu nad sobom i nad svojim životima.

Službena verzija *njihove priče* tada je još uvijek u rukama robovlasnika koji ih vrednuju isključivo na temelju njihova tijela – ono je mjerna jedinica jer je ono, u materijalnom smislu, izvor rada i prihoda. Robovi rade na polju, obavljaju kućanske poslove, njihova vrijednost ovisi o fizičkoj snazi i izdržljivosti, a njihov je unutarnji svijet važan robovlasnicima samo onda kada se postavlja kao potencijalna zapreka u izvršavanju propisanih ropskih dužnosti. Dakle, sustav posjeduje njihova tijela, i to u doslovnom smislu, a kako bi se dodatno naglasio njihov društveni položaj, robove se često odijeva u nekvalitetne materijale poput grubog, neobrađenog lana ili običnog bijelog ili sivog pamuka (Camp, M. H, 2004: 78). Interes za odjeću, posebice među ženama, razotkriva stoga sloj tajnog, unutarnjeg života robova koji, iako prisilno dehumanizirani, i dalje nastoje pronaći pukotine u sustavu pomoću kojih će izraziti svoju individualnost.

No, iako je svaki rob primarno određen svojim tijelom, iskustvo ropkinja razlikuje se od iskustva (muških) robova, i to prvenstveno zbog ženskog stvarnog i imaginarnog reproduktivnog rada te jedinstvenih oblika tjelesne patnje, točnije – seksualne eksploatacije (Camp, M. H, 2004:62). Važno je naglasiti kako prethodno spomenuto uništavanje nasljeđa nije bilo jedina metoda kojom se nastojala spriječiti mogućnost otpora i pobune među robovima; kolonizatori su često primjenjivali i fizičku silu te robove još na brodovima vezali lancima kako bi onemogućili ustanak te otklonili svaki potencijal fizičkog nasrtanja na sebe. Ropkinje su se, s druge strane, mogle slobodno kretati po palubi „gdje su bile laka meta svakom bijelcu koji bi ih odlučio fizički zlostavljati“ (hooks 1983: 18). hooks (1983: 24)

nadalje naglašava kako je ukorijenjeni seksizam kolonijaliste odbijao od ideje silovanja muških robova te drugih oblika njihova seksualnog zlostavljanja; „Nakon žigosanja, svim se robovima oduzimala odjeća. Golotinja afričkih žena služila je kao stalni podsjetnik na njihovu seksualnu krhkost“, a silovanje je bilo uobičajena metoda mučenja.

Ne bismo stoga pretjerali kada bismo rekli da se Afroamerikanke nikada nisu uistinu oporavile od kolektivne traume svog prvog prekooceanskog putovanja. Određene svojim tijelom, crnom kožom, gustom kosom i fizionomijom zbog koje su ih kolonizatori istovremeno trpali u isti koš s muškarcima, ali ih i seksualizirali, crkinje su ubrzo u društvu zadobile status *po prirodi* zavodljivih, seksualno proždrljivih bića koja djecu na svijet donose bez imalo napora i koja zbog svega toga nije moguće silovati (Camp, M. H, 2004: 63–64). Odjeća je stoga za ropkinje predstavljala i fizičku obranu od neželjenih pogleda i dodira, ali i simbolički produžetak težnje za integracijom u društvo (i to, ironično, u ono koje ih je i porobilo).

„Problem tijela“

„Ropstvo je užasno za muškarce, ali je daleko gore za žene“, napisala je afroamerička spisateljica Harriet Jacobs pod pseudonimom Linda Brent 1861, a aktivistica Angela Davis seksualno je nasilje prema ropkinjama usporedila s terorizmom „čiji je cilj demoralizacija i dehumanizacija crkinja“ (cit. prema hooks 1983: 27). U uvodnom poglavlju spomenuli smo kolika je uloga tijela u oblikovanju i artikulaciji rasističke ideologije, a sada ćemo razjasniti i vezu između tjelesnosti i specifičnog položaja crkinja u Sjedinjenim Državama. Nemoguće je ne spotaknuti se o „problem tijela“ pri promišljanju i pisanju o Afroamerikankama jer su one, kao žene, primarno određene svojim spolom⁷, a zatim, kao crkinje, i svojom rasom.

„Iako većina rasne i seksističke ideologije u Americi ima korijene u povijesti starije od nacije, tek su tijekom ropstva te ideje oblikovane u osebujnu američku mitologiju“, piše Deborah Gray White (1999: 24) u knjizi *Ar'n't I a Woman?* te ističe kako su obje skupine, i pripadnici crne rase i žene, tijekom povijesti pretežito politički i ekonomski ovisne o bijelome muškarcu te „svedene na podređenu ulogu u društvu“. No, za razliku od crnog muškarca i bijele žene, pozicija crkinja, tvrdi Gray White, neizbježna je jer će crkinja čak i „ako se uspije

⁷ Budući da se rod kao pojam i kategorija počinje upotrebljavati tek od 1980-ih, pri razmatranju problematične pozicije američkih crkinja do sredine 20. st. u ovome će se radu upotrebljavati riječ „spol“.

osloboditi od mita o crnoj rasi, i dalje biti zarobljena u mitu o ženi“ (Gray White 1999: 25), i obrnuto. Na istome tragu, bell hooks tvrdi kako bijelci crnkinje nisu silovali samo zato što su bili rasisti, nego i zbog seksizma te mizoginije koja proizlazi iz patrijarhalne ideologije i vjerskih kršćanskih učenja.

„Žene u kršćanstvu prikazane su kao zle, seksualne zavodnice, one koje su osudile čovječanstvo na grijeh“ (hooks 1983: 29), a socijalizacija u takvoj kulturi produbila je osjećaj odbojnosti i mržnje prema ženama. Na žensko se tijelo, također, često gledalo kao na personifikaciju hirovite prirode; zaobljenost grudiju, mlohavi trbusi i toplina bedara u zapadnjačkoj (apolinijskoj) imaginaciji uspoređivala se s dinama i neprobojnim planinskim lancima. U *Seksualnim licima* (2001: 2-8) teoretičarka Camille Paglia piše o tome kako je tijelo hram seksualnosti, a „seks dio prirode“; za Pagliu, koja se smatra feminističkom disidenticom, žena je utjelovljenje nemilosrdnog vrtloga prirode, a njezino je tijelo „ktonski stroj“ koji ima samo jedan cilj – trudnoću, „na sprečavanje koje može(mo) utrošiti čitav život“ (Paglia 2001: 10). Neovisno o tome slažemo li se s njom ili ne, Paglia dočarava odnos zapadnjačke kulture prema ženama koje se smatra nositeljicama simboličkog tereta čovjekove nesavršenosti, odnosno „njegova prirodnog podrijetla“.

No, tijekom 19. stoljeća zbog ropstva započinje proces idealizacije bjelkinja čiji je cilj „preobraziti sliku žene te sprati s nje kletvu seksualnosti“ (hooks 1983: 31). Prijelaz od moralne korumpiranosti do anđela, prema hooks (1983: 32), odvija se u isto vrijeme kada i masovna seksualna eksploatacija ropkinja na američkome jugu. Prosječna se bjelkinja tada od seksualnih poriva nastoji obraniti čestitošću, a na crnkinje pada sav teret tjelesnosti; slijedeći argument o tome kako su žene utjelovljenje nezaustavljivih sila prirode, crna koža postaje okrutno razotkrivanje bliske veze s ktonskim, a njihova tijela, smještena na sjecištu rasizma i seksizma, odjednom više ne mogu pobjeći iz zapadnjačke klopke proždrljive seksualnosti koja ih veže uz prirodu čiji pečat nose na svojoj koži.

I ubrzo su nakon toga crnkinje imenovane „Izabelama, razvratnicama i seksualnim zavodnicama koje odvođe bijele muškarce od duhovne čistoće u grijeh“ (hooks 1983: 33). S obzirom na to da se vrijednost ropkinja inherentno vezala uz sposobnost reprodukcije, njihova su tijela robovlasničkome sustavu omogućila da se širi i da jača iznutra, što je sudbinu ropkinja učinila znatno drugačijom od one muških robova. Dakle, osobno je za ropkinje oduvijek bilo političko; Dorothy Roberts (1998: 34) ističe kako je „crnačka prokreacija potpomogla održavanju ropstva, pruživši robovlasnicima ekonomski poticaj za nadzor reproduktivne moći ropkinja“, a društvena je kontrola tijela ubrzo svoje uporište pronašla i u

zakonodavnom sustavu – djeca mulati, čija je majka bila ropkinja, a otac bijelac, rađaju se od 1662. u Virginiji kao robovi (Roberts 1998: 34).

„Budući da se uzročnom korelacijom putenost gotovo uvijek povezivala s plodnošću, rast ropske populacije tumačio se kao dokaz požudne prirode ropkinja“ (Gray White 1999: 27). O njihovim se tijelima raspravljalo javno, kao da su „stoka“ (Egypt, i dr, 1972, cit. prema Gray White 1999: 27), a u odnosu na bjelkinje s juga (čije su noge i ruke skrivene od očiju javnosti), njihova su tijela otkrivena, što je dodatno osnaživalo ideju o njihovoj prirodnoj lascivnosti. Mnoge su ropkinje silovane u dobi između 13. i 16. godine, a brojni su ih robovlasnici nastojali i potkupiti poklonima i privilegijama te ih tako staviti u ulogu prostitutke. Mnoge mlade ropkinje često nisu znale gotovo ništa o svojim tijelima ni o seksualnim odnosima jer su rijetki robovi upozoravali svoje kćeri na mogućnost silovanja, što je u suštini, za hooks (1983: 25), samo odraz „općenitog stava kolonijalne Amerike prema seksualnosti“. O neizbježnosti pozicije u kojoj se tada nalaze ropkinje govori i činjenica da se „silovanje, prema definiciji, odnosilo samo na silovanje bjelkinja“ (Genovese, cit. prema hooks 1983: 35), a neki su muški robovi, oponašajući svoje robovlasnike, seksualno nasrtali na ropkinje, i to bez straha od kaznenog progona. Nadalje, mnoge su ih bjelkinje optuživale za nemoralno ponašanje svojih supruge, na tragu vjerovanja u ideju o crnkinjama kao seksualnim proždrljivicama (koja je u svojoj srži samo klupko internalizirane mizoginije i rasizma), a zaslijepljene mržnjom i bijesom nastojale su ih pritom kazniti na sve moguće načine.

Stjerane u kut nemilosrdnim i shizoidnim zahtjevima robovlasničke okoline, ropkinje su živjele u začaranom krugu samoispunjavajućeg proročanstva. Nitko ih nije mogao zaštititi od seksualnog nasilja, a prepuštene same sebi, mnoge od njih ubrzo su *na svojoj koži* naučile kako je pokoravanje društvenim očekivanjima često manje bolno od opiranja. To je sve doprinijelo stvaranju i dodatnom jačanju stereotipa o crnkinjama kao pohotnim zavodnicama, vjerovanju koje je toliko duboko ukorijenjeno u (američkoj) kulturi da je i dalje sveprisutno.

Crnački neposluh i transgresivne proslave tjelesnosti

Oblici upotrebe i iskustvo tijela ključan su aspekt, ne samo ovog diplomskog rada, nego i svakog istraživanja koje se bavi životom ropkinja i perspektivom emancipiranih Afroamerikanki od druge polovice 19. stoljeća pa sve do danas. Lažnost dihotomije između osobnog i političkog demonstrirana je u velikoj mjeri činjenicom da tijelo tijekom ropstva

predstavlja ujedno i prostor dominacije i otpora (Camp 2004: 62). U jednom od prethodnih poglavlja spomenuli smo kako je jedan od oblika kontrole nad vlastitim narativom za ropkinje bila i velika posvećenost odijevanju – mnoge su crkinje riskirale svoje živote s ciljem pribavljanja tkanina pomoću kojih će si u tajnosti sašiti haljinu za posebne prilike⁸. No, posebne se prilike pritom ne odnose samo na odlaske u crkvu i na vjerske ceremonije poput sprovoda i vjenčanja – ono što nismo spomenuli, a iznimno je važno jest činjenica da su mnoge žene svoje najljepše haljine čuvale i za tajne zabave što su ih robovi redovito organizirali, i to uglavnom u šumama i u močvarama, u kolibama koje su bile udaljene od plantaža toliko da ne privlače previše pozornosti. Na tim se tulumima plesalo i pjevalo, izvodila se glazba⁹, često se konzumirao i alkohol, a čin sudjelovanja u tim zabranjenim, „sekularnim“ aktivnostima¹⁰ dodatno je produbljivao osjećaj zajedništva među robovima. Tajna su okupljanja odraz crnačkog otpora robovlasničkoj kontroli te dokaz da se robovi nikada nisu uistinu „prepuštali svojoj sudbini“.

Kolonijalni i prijeratni¹¹ robovlasnici vjerovali su da je stroga kontrola crnačkog tijela, posebice njegova kretanja u vremenu i u prostoru, ključna za održavanje robovlasničkog sustava. Do kasnih prijeratnih godina, vlasnici plantaža energično su kontrolirali tijela svojih robova prehranom, konzumacijom alkohola¹² te odjećom. (...) Podložna prodaji, (ne)seksualnom nasilju, bolestima i eksploatatorskome radu, porobljena su tijela bila, prema riječima kolonijalnog teoretičara Frantza Fanona, okružena atmosferom izvjesne nesigurnosti te izvor stalne tjeskobe i bijede za robove (Camp 2004: 66–68).

Organiziranje ilegalnih zabava na kojima su se robovi međusobno socijalizirali, izražavali svoju kreativnost te se prepuštali tjelesnim užicima, iz današnje se perspektive svrstava među prve nenasilne, mirne crnačke prosvjede u SAD-u koji će svoj vrhunac doživjeti tijekom borbe za građanska prava u drugoj polovici 20. stoljeća. U suštini, riječ je o transgresivnim proslavama tjelesnosti kojima se ropsko tijelo noću preobražavalo te preplavljivalo prostore

⁸ „Neke su žene razmjenjivale domaću robu, proizvode iz svojih vrtova i kožu s bijelim putujućim trgovcima za kvalitetnu ili ukrasnu tkaninu, perle i gumbe. (...) Povremeno su dobivale elegantnu odjeću i kao nagradu za izniman rad, (...) a neke su uzgajale i prerađivale pamuk, skupljale korijenje i bobice za bojenje te tkale sukno i šivale odjevne predmete“ (Camp 2004: 79–80).

⁹ „Glazbenici su svirali gusle, tamburice, bendžo i dva kompleta (kravljih) kostiju za plesače“, ističe u poglavlju *Secret Parties and the Politics of the Body* (Camp 2004: 60) Nancy Williams.

¹⁰ Tajne zabave zabranjivali su robovlasnici koji su time dodatno kontrolirali živote svojih robova, ali i od strane crkve koja je osuđivala svako nedostojno prepuštanje tjelesnim užicima.

¹¹ Misli se na Američki građanski rat.

¹² „Alkohol se pokazao kao važan lubrikant za produktivnost na plantažama“, ističe Camp (2004: 66) te naglašava kako su robovlasnici pomoću strogo kontroliranih količina alkohola robovima podizali duh.

užitka i ekspresije, no, zabranjena su druženja povjesničarima važna iz još jednog razloga – mnogi ih smatraju pretečama takozvanog *juke jointa*¹³ iz kojeg će poslije proizaći i *blues*, prva popularna forma sekularne afroameričke glazbe.

Od ilegalnih zabava do juke jointa

Dakle, *juke joint* u drugoj polovici 19. stoljeća¹⁴ od ilegalnih zabava preuzima funkciju i (simboličko) značenje za afroameričko stanovništvo u SAD-u, poglavito na jugu, zbog čega ga teoretičari poput Rabake (2012: 56) nazivaju i „inkubatorom crnačke popularne glazbe i kulture“. Baš kao što su i ilegalne noćne zabave, što su ih potajno organizirali robovi, bile nezamislive bez glazbenika koji su za svoje prijatelje i susjede svirali bendžo, harmoniku, gusle i tamburicu, (a mnogi su, baš poput žena koje su same šivale i bojile svoju odjeću, sami izrađivali glazbene instrumente, i to od kostiju, bodlji, trske te raznoraznih tava i kanti), tako se ni koncept *juke jointa* ne može u potpunosti razumjeti ako se iz njegova razmatranja isključi važnost glazbe za rast i za zdravlje čitave zajednice.

Važno je istaknuti i da se *juke joint* nikada ne gradi, nego uvijek nastaje prilagodbom postojećih, i to uglavnom, zaboravljenih i oronulih građevina kojima se potom udahnuje novi život, baš kao što se i neovlaštena druženja robova najčešće održavaju u napuštenim brvnarama. Sklonost prenamjeni i reciklaži jedna je od temeljnih postavki afroameričke kulture koja će posebno do izražaja doći, kao što ćemo nešto poslije u ovome tekstu i demonstrirati, u hip-hop pokretu. Dakle, značaj *juke jointa* za crnačko stanovništvo neodvojiv je od povijesnog konteksta u kojem se razvija – u eri zakona Jim Crowa, on predstavlja utočište, sigurnu kuću skrivenu od bjelačkog oka u kojoj se Afroamerikanci mogu opustiti i, bez straha, socijalizirati.

Naziv Jim Crow prvotno se odnosio na *minstrel*¹⁵ izvedbu *Jump Jim Crow* koja se od 1828. izvodila u SAD-u, a poslije postaje „derogativni epitet za Afroamerikance te označitelj rasne segregacije“ (britannica.com) na američkome jugu od kraja 1870-ih pa sve do borbe za građanska prava 1950-ih. Prvih deset godina poslije Građanskoga rata u (afro)američkoj se

¹³ U hrvatskom jeziku ne postoji izraz za „juke joint“.

¹⁴ Nakon Američkog građanskog rata i ukidanja ropstva.

¹⁵ „*Minstrel show* vrsta je glazbene predstave u 19. st. u SAD-u i Velikoj Britaniji koja se sastojala od niza pjesama, plesova i pantomima iz života američkih crnaca“ (hjp.znanje.hr), no vrijedi naglasiti kako je *minstrel* (*menestrel*) bio naziv i za svirače i pjevače u srednjovjekovnoj Engleskoj koji su publiku, osim plesom i glazbom, zabavljali i akrobacijama.

povijesti naziva rekonstrukcijskim razdobljem tijekom kojeg se crnačko stanovništvo pokušava asimilirati u američko društvo. No, već 1877. optimizam i vjeru u demokraciju smjenjuju teror i zakoni kojima se procesu integracije na jugu pokušalo pod svaku cijenu stati na kraj. Početak je to rasne segregacije u Sjedinjenim Državama, doktrine kojom se nastoji održati uspostavljena ekonomska i politička moć nad (p)određenom društvenom skupinom, što u praksi znači da se u doba zakona Jima Crowa pripadnici crne rase (POC, „people of color“) nisu smjeli s bijelim stanovništvom „miješati“ ni na koji način – za Afroamerikance su tada, primjerice, bili predviđeni i posebni vagoni u vlakovima, a nisu pokraj bijelaca smjeli sjediti čak ni u parku.

No, osim zakona kojima se osnaživala rasna segregacija te podržavao rasistički: „razdvojeni, ali jednaki“¹⁶ oblik (su)života između bijelaca i crnaca, to su razdoblje obilježili i eksplicitni proboji nasilja usmjereni prema Afroamerikancima. Najzloglasniji (i najpopularniji) primjer svakako je utjelovljenje terorističke organizacije Ku-Klux-Klana (KKK) 1866. u Tennesseeju čiji je cilj bio pružiti otpor strukturalnim promjenama kroz koje je nakon rata prolazilo američko društvo, i to noćnim čistkama, podmetanjem požara te stalnim zastrašivanjem crnačkog stanovništva. Dakle, u atmosferi „izvjesne nesigurnosti“ i straha¹⁷ mnogi se crnci od nasilja nastoje skloniti i zaštititi jačanjem društvenih spona s drugim pripadnicima afroameričke zajednice, a veliku ulogu u socijalizaciji i eskapizmu pritom imaju mjesta poput *juke jointa* u kojima se izvodi glazba, pleše se, kocka i pije alkohol¹⁸. Ona najčešće „izbijaju“ na „nevidljivim mjestima“ – na ruralnim raskrižjima i željezničkim stanicama (Oliver 1984: 45–47), a smatraju se „prvom (crnačkom) svjetovnom kulturnom institucijom koja nastaje nakon emancipacije“ (Rabaka 2012: 55).

Improvizacija, bol i crnačka buka

Ako je crkva duhovno utočište, tada je *juke joint* sekularni crnački hram u kojem se izvodi *blues*, a ne *gospel*. Do raskola između duhovnog i svjetovnog dolazi još za vrijeme ropstva kada se bijeg na nedozvoljene zabave te prepuštanje tjelesnim užicima, iz kršćanske

¹⁶ „Separate but equal“.

¹⁷ Vrijedi napomenuti i da su pripadnici KKK-a pokušali „zaplašiti crno stanovništvo računajući na njegovu neprosvijećenost, pa su uveli poseban obred, bijelu sablasnu odjeću s kukuljicom i maskom; noćne sastanke uz plamteće križeve“ (enciklopedija.hr).

¹⁸ Vlasnici su zarađivali i od prodaje ilegalnog alkohola koji se naziva *moonshine* jer se proizvodi pod okriljem noći, na mjesecini.

perspektive, smatra skretanjem s božjeg puta. „Mladi, cinični, rastrojani i predani sekularisti, svi su imali svoje razloge za odbacivanjem vjere, a neki su od njih oslobođenje pronašli u zabavi i užitku“ (Camp 2004: 61). No, važno je naglasiti i da su mnogi robovi, a poslije i oslobođeni crnci, sudjelovali u objema aktivnostima¹⁹ – „kao i crkva, (tajne) zabave obećavale su nagradu zajedništva, trenutak oslobođenja od muke i tuge te drugačiji oblik veselja“ (Camp 2004: 61).

Međutim, bez obzira na bogato političko i povijesno nasljeđe, (sekularni) glazbeni oblici poput *bluesa* i *jazza* ubrzo se u američkoj kulturnoj klimi označuju kao „ništa više doli nižim, grešnim zvukovima i crnačkom bukom koja proizlazi iz crnačkih geta, slamova i *juke jointova*“ (Rabaka 2012: 2). Degradacija spomenutih glazbenih formi oslanjala se na suodnos žanrova koji su svojom formom nalikovali onome što se tada smatralo višom kulturom te „nižih žanrova“ koji su na bilo koji način odstupali od postojećeg, „bjelačkog standarda“. Element koji se nerijetko vezao uz „crnačku buku“, a koji je tada bilo gotovo nemoguće pronaći u višoj kulturi, bila je improvizacija. Improvizacija je, ironično, „upisana“ u gotovo svaku formu afroameričke glazbe (iako se pojam danas uglavnom povezuje s *jazzom*), a oslanja se na fluidnost koja simbolički oslikava i prilagodljivost čitave afroameričke zajednice. Prilagodba se esencijalno veže uz sposobnost preživljavanja – u biljnom i životinjskom svijetu česta je pojava mimikrija, pomoću koje se brojne životinje štite od svojih prirodnih neprijatelja tako što postaju „manje primjetne time što su bojom i izgledom svojega tijela nalik na neke predmete, biljke ili životinje iz svojega prirodnog okoliša“ (enciklopedija.hr). Mnoge se crnačke zajednice nakon ukidanja ropstva u Sjedinjenim Državama nastoje prilagoditi te stopiti s bjelačkom pozadinom, odnosno usvojiti obrasce ponašanja, etiku i estetiku svojih kolonizatora. Kao što smo već spomenuli, mnogi su crnci desetljećima nastojali obuzdati svoju kosu, izravnati je agresivnim kemikalijama, a sve s ciljem da se što bolje uklope te tako odbiju svog neprijatelja i – prežive. Na tragu te ideje ubrzo se formirao i srednji sloj Afroamerikanaca koji je usvojio vrijednosti i ideologiju kapitalizma te nastojao svim silama ostvariti ideal prosječnog Amerikanca, koji se često naziva i američkim snom (osnovati obitelj, izgraditi dom i karijeru). No, usvojiti normu uglavnom je značilo i pounutriti osjećaje odbojnosti prema vlastitoj rasi te se distancirati prema svemu onome što se smatralo inherentno crnačkim. U tu je kategoriju spadao i *blues*.

Povjesničari glazbe smatraju ga prvom velikom afroameričkom glazbenom formom jer je *blues* suštinski neodvojiv od konteksta u kojem nastaje; razvio se na američkom jugu nakon

¹⁹ Poput crnkinje Nancy Williams koja je kao djevojka redovito odlazila i na tajne zabave i na nedjeljnu misu.

oslobođenja od ropstva (između 1865. i 1900), a oslonjen je na iskustva i na osjećaje pojedinačnih Afroamerikanaca koji su, iako slobodni, i dalje u okovima sustava (Rabaka 2012: 29–30). Otuda i sam naziv – pojam dolazi od sintagme „blue devils“ kojom se opisivala melankolija i tuga, a iako se s vremenom izgubila referenca na vruga, izraz se nastavio upotrebljavati za opisivanje depresivnih, tužnih raspoloženja (en.wikipedia.org). Osuđeni na život pod stalnom prijetnjom (Ku-Klux-Klan, zakoni Jima Crowa), Afroamerikanci su svoj(u) bol i tjeskobu pretakali u glazbu; pojedinačno je odražavalo kolektivno, a osobni su osjećaji straha, bijesa i tuge rezonirali s većinom crnaca u Sjedinjenim Državama, posebno za vrijeme koje se danas, retrospektivno, naziva „američkim aparthejdom“²⁰.

Unatoč tomu, „na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće crna je buržoazija preferirala svečano pjevanje duhovnih pjesama te rafinirani zvuk *ragtimea* (sinkoparnog stila *jazza*) nauštrb *bluesa*. Iako su počeci *ragtimea* vezani uz plesne glazbene forme proizašle iz četvrti crvenih svjetala, čije se porijeklo veže uz Afroamerikance u St. Louisu i New Orleansu oko 1897, *ragtime* je ostvario širu respektabilnost i popularnost među bijelcima kada je postao dostupan kao notni zapis za klavir“ (Berlin 1980; Hasse 1985; Schafer, Riedel 1973. cit. prema Rabaka 2012: 32). Notni zapis isključuje mogućnost improvizacije, čime *ragtime* postaje „najbjelačkiji“ od svih afroameričkih glazbenih formi te ekvivalent europskoj klasičnoj glazbi. Rabaka ističe i da su se mnogi Afroamerikanci izrazito ponosili činjenicom da su „Claude Debussy, Igor Stravinsky i Ferruccio Busoni prihvatili te pozdravili utjecaj *ragtimea*“ (Berlin 1980; Hasse 1985; Schafer, Riedel 1973. cit. prema Rabaka 2012: 32). Dakle, *ragtime* je bio sofisticiran za razliku od „vulgarnog“ *bluesa*.

Educirana crnačka elita nastojala je „respektabilnim ponašanjem“ u javnosti zavrijediti poštovanje bijele Amerike (Higginbotham 1993, cit. prema Rabaka 2012: 53) te se ograditi od siromašnih i neobrazovanih crnaca, od „njihove“ glazbe i „njihova“ načina odijevanja. Tom su praksom mnogi Afroamerikanci nedvojbeno odbacili i dio svog identiteta, a degradirajući *blues* na razinu „prljavih“, nižih oblika kulture, zanemarili su njegovu ne samo umjetničku nego i političku vrijednost.

A ako su radne i duhovne pjesme *soundtrack* afroameričkog ropstva, tada je *blues soundtrack* za rekonstrukcijsko i post-rekonstrukcijsko razdoblje tijekom kojeg crnačka zajednica u SAD-u nastoji iznova promisliti i izgraditi svoj identitet. „Tko smo sada kada više nismo robovi?“

²⁰ „Apartheid (afrikaans *apartheid*: odvojenost) načelo je i politika rasne segregacije u Južnoafričkoj Republici koju je bijela manjina provodila prema bantuskim narodima i etničkim skupinama neeuropskoga, tj. mješovita podrijetla“ (enciklopedija.hr).

temeljno je pitanje i preokupacija tog doba na koje se pokušava odgovoriti i glazbom, koja zadržava svoj prijašnji status vezivnog tkiva pomoću kojeg se gradi i učvršćuje nova percepcija svijeta. Mogućnosti koje pruža (u brojnim aspektima, nažalost, i dalje prividan) osjećaj slobode odnose se na neograničeno kretanje, radost samostalnog djelovanja, užitak u tijelu te, posljedično, i u svojoj seksualnosti. Mnogi Afroamerikanci tek nakon Građanskog rata prvi put dobivaju priliku samostalno odabrati svoje seksualne i romantične partnere, više ih nitko ne prisiljava na kopulaciju te ne određuje njihovu vrijednost na temelju njihove reproduktivne moći, što je jedan od ključnih razloga zbog kojeg su teme seksualnosti, ljubavi i tjelesnosti dominantne u tekstovima *bluesa*.

I to posebno u tekstovima *blues*–glazbenica.

Model crnkinje iz radničke klase

Ostavština *blues*–pjevačica 19. i 20. stoljeća često se zanemaruje pri razmatranju povijesti (afroameričke) glazbe. Istaknuli smo to i prije, ali važno je još jednom naglasiti kako je upravo nasljeđe klasičnih *blues*–glazbenica ključno za potpuno razumijevanje složenog položaja Afroamerikanaca unutar i u odnosu na zapadnu, bjelačku povijest i kulturu. Daphne Duval Harrison u knjizi *Black Pearls: Blues Queens of the 1920s* (1988) *blues*–glazbenice s početka 20. stoljeća naziva „ključnim figurama u promicanju ideja i ideala crnkinja sa stajališta radničke klase i siromašnih“, naglašavajući pritom njihov doprinos razvoju crnačke poezije, ali i uspostavi modela za crnkinju iz radničke klase. Problem klase dotaknuli smo nešto prije prikazom jaza između *ragtimea* i *bluesa*, odnosno polarizacije između „crne buržoazije“ i radničke klase do koje dolazi već u rekonstrukcijskome razdoblju. Mnogi crnci tada nastoje suzbiti negativne stereotipe o svojoj rasi pa se tako, primjerice, crnkinje iz više i srednje klase počinju ponašati kao bjelkinje, ugrađujući moral dominantne kulture u svoj svjetonazor, a ubrzo razvijaju i prvi post-ropski afroamerički društveni pokret The Black Women's Club Movement, koji je dao snažan doprinos sufražetkinjama te pokretu za građanska prava, ali je to, tvrdi Rabaka (2012: 21), činio „iz okvira izrazito snishodljive, eurocentrične i buržujske ideologije utemeljene na višoj i srednjoj klasi te konceptima i artikulaciji bjelačkoga kulta prave ženstvenosti“.

Razmatranje vertikalne stratifikacije unutar afroameričke zajednice vodi nas na nešto nemirniji teritorij na kojem se isprepleće brojnost identiteta ovisnih o rasnoj, klasnoj i spolnoj

(rodnoj) poziciji pojedinaca, što će poslije, u drugoj polovini 20. stoljeća, dobiti i svoju jasnu definiciju²¹. Iz te perspektive, *blues*–glazbu možemo čitati i kao „kontra-herstory“ (Rabaka 2012: 20), odnosno povijest obespravljenih crkinja koja se odupire eurocentričnim i buržujskim konceptima ženstvenosti i ženskosti što su ih usvojile pripadnice (više) srednje klase. Štoviše, kako bismo uopće mogli raspravljati o crnome feminizmu, u obzir trebamo uzeti i (oralne) tekstove klasičnih *blues*–glazbenica koji su tijekom povijesti nepravедno označivani kao dio „vulgarne popularne kulture“. Također, na umu moramo imati i činjenicu da je glazba na prijelazu stoljeća bila gotovo jedino sredstvo kojim su brige i nevolje pripadnica nižih društvenih slojeva uopće uspijevale doprijeti do šire javnosti. Crkinje su tijekom povijesti ignorirane i zanemarivane u raspravama o (afro)američkom identitetu, i to neovisno o svojoj klasnoj poziciji (o čemu svjedoče i brojne analize medijskih sadržaja koje su, između ostalog, razotkrile i činjenicu da se muškarci u medijima češće uzimaju kao predstavnici čitave crne rase²²). Dakle, čak su i crkinje iz viših slojeva nevidljive, i to one koje se paternalistički odnose prema „raskalašenim i vulgarnim“ Afroamerikankama te smatraju kako imaju pravo govoriti u ime svih crkinja, i to bez obzira na to što se njihova stvarnost znatno razlikuje od životnih uvjeta žena iz geta, odnosno crkinja iz radničke klase.

Spomenuti „model crkinje iz radničke klase“ (Duval Harrison, cit. prema Rabaka 2012: 60) odnosi se na neovisnu ženu u (post)rekonstrukcijskome razdoblju koja putuje, zarađuje i upušta se u seksualne odnose s muškarcima i sa ženama. Iako se materijalni uvjeti života na slobodi nisu znatno razlikovali od onih tijekom ropstva, tri ključne razlike, koje smo prethodno spomenuli, ali ih je važno još jednom naglasiti, odnose se na mogućnost slobodnog kretanja (kojom se zbog svog društvenog statusa primarno koriste muškarci), priliku stjecanja obrazovanja te istraživanje seksualnosti (Davis 1998: 29). Sve su tri potonje stavke svoje mjesto pronašle i u crnačkoj glazbi – Angela Davis (1998: 26) rođenje *bluesa* naziva dokazom „nove psihosocijalne stvarnosti među crnačkom populacijom“, ističući i da se (iznova otkrivena) seksualnost nakon emancipacije nije mogla adekvatno izraziti pomoću postojećih popularnih glazbenih formi jer se afroamerička stvarnost (tada) znatno razlikovala od bjelačkog životnog iskustva²³. Da ponovimo, nakon ukinuća ropstva, pojedinačnost zasjenjuje kolektivizam, a *blues* postaje sredstvo kojim Afroamerikanci daju smisao netom ostvorenoj „slobodi“ i novim načinima življenja, a iako se često pogrešno tumači kao odraz isključivo

²¹ Riječ je o teoriji interseksionalnosti.

²² Sullivan, *Women Of Color Are Severely Underrepresented in Newsrooms* (2018); Thompson, *Essence: Black Women Still Poorly Depicted in Media* (2013); Deggans, *More Evidence TV Doesn't Reflect Real Life Diversity* (2020) itd.

²³ Zbog toga sve do pojave *bluesa* teme vezane uz seksualnost i tjelesnost nisu prisutne u popularnoj glazbi.

osobnih osjećaja (od kuda dolazi i njegovo ime), protest je u njemu impliciran pa stoga pozornim slušanjem *bluesa* učimo i o teškoj stvarnosti crnačke radničke klase na prijelazu stoljeća.

Važno je istaknuti i da upuštanje u slobodnije (seksualne) odnose iz perspektive dominantnog kršćanskog morala služi kao potvrda stereotipa o crnkinjama kao Izabelama, oblikovanog još za vrijeme ropstva. Naime, „od žena se tada²⁴ očekuje da se ostvare u braku, s muževima kao uzdržavateljima i djecom kao dokazom svoje vrijednosti“ (Davis 1998: 32–33), no, raskol između ideala i psihosocijalne stvarnosti Afroamerikanki ponajviše se očituje u tome što većina crnih muškaraca tada ne uspijeva zaraditi dovoljno da bi se uopće mogla prometnuti u figuru „obiteljskog uzdržavatelja“, a mnogi crnci u potrazi za poslom putuju iz jednog kraja u drugi, što posljedično otežava ostvaranje koncepta nuklearne obitelji²⁵. Također, negativni stereotipi u potpunosti zanemaruju i to što su se tijela crnkinja tijekom ropstva nadzirala u reproduktivnome smislu, što dijelom objašnjava i zašto je seksualnost toliko značajna u uspostavi kontrole nad tijelom i identitetom Afroamerikanki nakon osamostaljenja.

Životne su prilike, dakle, primorale crnkinje da iskorače iz postojećeg okvira ženstvenosti te da potraže posao izvan svog kućanstva, s ciljem osiguranja egzistencije za svoje obitelji. Njihova je „ekonomska neovisnost“ iz perspektive američkog patrijarhata posljedično označena „neženstvenom“ (hooks 1983: 75–78), pod optužbom da su pritom i demaskulinizirale „svoje“ muškarce. Primjer je to kojim se oslikava sva realnost i ironija bivanja crnkinjom u Sjedinjenim Državama – još tijekom ropstva, kako njihov položaj ne bi ugrozio postojeću društvenu hijerarhiju²⁶, ropkinjama su se po potrebi pripisivale određene, tradicionalno poimane maskuline osobine poput fizičke snage i izdržljivosti, dok se istodobno od njih očekivalo da usvoje rodne obrasce i uloge patrijarhalne „bijele Amerike“²⁷. Radile su stoga i na polju i u kućanstvima²⁸, „kuhale za obitelj, čistile kolibu, skrbile o djeci i bolesnima te prale i slagale odjeću“ (hooks 1983: 44). No, kada je nakon emancipacije većina crnkinja nastavila privređivati za svoju djecu, odnosno – istovremeno zarađivati i skrbiti za obitelj,

²⁴ Krajem 19. i početkom 20. stoljeća.

²⁵ Mnogi su netom oslobođeni crnci iskorištavali pravo na slobodno kretanje te se često selili iz jednog kraja zemlje u drugi, što iz ekonomskih, što iz osobnih pobuda.

²⁶ Ropkinje su izazivale postojeće seksističke stereotipe o ženama kao nježnijem spolu koji ne može obavljati teške fizičke poslove.

²⁷ Za tu su indoktrinaciju dijelom zaslužna i religijska učenja – svećenici i Sveto pismo poticali su prihvaćanje „muške superiornosti“.

²⁸ Obavljale su kućanske poslove za robovlasničku obitelj, ali i za vlastitu. Mnogi su robovi oponašali model nuklearne obitelji te inzistirali na monogamiji i svadbenoj ceremoniji bez obzira na to što je taj ideal mnogima bio nedostižan (hooks 1983: 42–44).

tada ih je društvo proglasilo „neženstvenima“ jer su obavljale posao koji je u patrijarhatu dodijeljen muškarcima.

Iz tog je shizoidnog klupka ubrzo proizašao i mit o crnačkome matrijarhatu, koji su mnoge žene prigrllile jer je imao znatno pozitivniju konotaciju od ostalih stereotipa²⁹ kojima su opisivane (hooks 1983: 70). No, matrijarhat nikada nije postojao u Sjedinjenim Državama jer žene, a posebno crkinje, ondje nikada nisu imale veću društvenu i političku moć od muškaraca. Riječ je o konstruktima koji u potpunosti zanemaruju društveno-političku i ekonomsku dimenziju afroameričkog iskustva te životne uvjete crkinja iz radničke klase tumače kroz prizmu društvenog fenomena umjesto da ih sagledaju kao ono što oni uistinu jesu, a to je najčešće borba za preživljavanje³⁰.

Blame It on the Blues

Klasične *blues*-pjevačice svojim su djelovanjem i svjetonazorom početkom 20. stoljeća utjelovile taj, navodno neženstven, način života jer one, ne samo da uz pomoć glazbe zarađuju za život, nego svojim tekstovima preispituju i heteroseksualnu viziju romantičnih odnosa te pretpostavku da je ženama mjesto u kućnoj sferi. Mnoge se *blues*-glazbenice bave temama koje su važne i za suvremeni feministički diskurs pa se tako u nekim pjesmama eksplicitno spominju obiteljsko nasilje i poligamija te istražuje homoseksualni imaginarij.

Blues-glazbenice (...) izdvajane su kao posebno eklatantni primjeri raskalašene ženstvenosti jer se činilo kao da zbog svoje razjarujuće glazbe i neprofinjenih manira, svojih pohotnih stihova i prostačkog načina života slave nemoralnosti i nedostojnosti života i kulture Afroamerikanaca niže klase – točnije, nemoralnosti i nedostojnosti kojima se ljudi više i srednje klase, neovisno o rasi, radije ne bi zamarali (Rabaka 2012: 22).

Iako se gotovo nikada ne bave pitanjem majčinstva u klasičnom, tradicionalnom smislu³¹, riječ „majka“ prisutna je u povijesti *blues*-glazbe i to uglavnom kao označitelj, odnosno titula

²⁹ „Aunt Jemima, Sapphire, Jezabel“; mamica, kuja, drolja.

³⁰ Crkinje češće obavljaju najmanje plaćene poslove u društvu, a na radnom su mjestu pritom izložene i stalnim rasističkim i seksističkim napadima i provokacijama; „u prosjeku, crkinje su u SAD-u plaćene 42 % manje od bijelih muškaraca i 21 % manje od bjelkinja“ (leanin.org).

³¹ „Protagonistice „ženskog“ *bluesa* rijetko su kada supruge i gotovo nikada nisu majke“ (Davis 1998: 34).

kojom se opisuje poetika i opus djelovanja pojedinih glazbenica³². Kao što smo već istaknuli, mnoge su žene prigrlile koncept (crnačkog) matrijarhata, neovisno o tome što su se njihovi stvarni životni uvjeti tada znatno razlikovali od onoga što se impliciralo uporabom te sintagme, i to prvenstveno zato što im je to omogućilo da povuku paralelu između sebe i svojih afričkih korijena. „Mlade crkinje zainteresirane za afričku povijest privlačila je teorija o matrijarhatu zbog toga što su naučile da su društva kojima su vladale žene postojala na području Afrike“ (hooks 1983: 80). Koncept matrijarhata iz te se perspektive shvaćao kao sastavnica afričke kulture, a biti „majkom“ značilo je povezati se sa svojim precima te naglasak staviti na specifičnu ženstvenost koja se odupire eurocentričnoj kategorizaciji.

Jedna od glazbenica koje su prigrlile svoju „titulu“ bila je i Gertrude „Ma“ Rainey – majka *bluesa*, poznata po tome što se u svojim tekstovima ironično odnosila prema tradicionalnim vrijednostima, i to prvenstveno prema konceptu heteronormativnosti³³. „Ma“ tako, primjerice, u pjesmi *Blame It on the Blues* (1928) odbacuje instituciju braka³⁴, a u *Gone Daddy Blues* (1927) obrađuje temu preljuba³⁵. Gertrude Rainey otvoreno se deklarirala kao biseksualka, zbog čega se pjesma *Prove It on Me Blues* (1928) najčešće uzima kao najbolji portret njezina duha i životnog stila.

*They said I do it, ain't nobody caught me
Sure got to prove it to me
Went out last night with a crowd of my friends
They must've been women, 'cause I don't like no men* (Gertrude Rainey 1928).

Protagonistica pjesme jest „divlja žena“ koja „odbacuje ortodoksne norme ženstvenosti, hrabro se razmećući svojim lezbijstvom“ (Davis 1998: 62), a oglašavala se pomoću ilustracije na kojoj Rainey odjevena u mušku odjeću, odnosno u mušku jaknu s kapom i kravatom, zavodi dvije žene na uglu ulice. Davis (1998: 63) smatra kako je *Prove It on Me Blues* prethodnica lezbijskog kulturalnog pokreta u 1970-ima³⁶ što je samo još jedna potvrda pretpostavke da su *blues*-glazbenice utemeljile „političke paradigme i estetske arhetipove za

³² „Queen“, „Mother“, „Ma“, „Sister“, „Empress“ samo su neke od titula koje se dodjeljuju klasičnim *blues* glazbenicama.

³³ Pojam je prvi put upotrijebio društveni kritičar Michael Warner 1991. (encyclopedia.com).

³⁴ „Can't blame my mother, can't blame my dad / Can't blame my brother for the trouble I've had / Can't blame my lover that held my hand / Can't blame my husband, can't blame my man.“

³⁵ Protagonistica pjesme jest žena koja je ostavila svog muža zbog drugog muškarca, ali mu se ipak želi vratiti.

³⁶ Teresa Trull 1977. snimila je obradu ove pjesme za album koji se zvao *Lesbian Concentrate*.

suvremene reperice i (*neo-*)*soul* sestre“ (Rabaka 2012: 69), odnosno da su svojom estetikom, načinom života i glazbom izvršile snažan utjecaj na razvoj (crnog) feminizma i hip-hopa.

I Bessie Smith se, poput Gertrude „Ma“ Rainey, eksplicitno ograđuje od društvene norme – protagonistica pjesme *Young Woman's Blues* (1926) naglašava svoju nespremnost na brak te želju za uživanjem u (seksualnoj) slobodi³⁷, a u svom prvom hitu *Downhearted Blues* (1923) Smith priču o nesretnoj zaljubljenosti predstavlja iz pozicije žene koja preuzima stvari u svoje ruke³⁸. Uz to, Smith uživa i u stalnom preispitivanju zapadnjačkih standarda ljepote, u tolikoj mjeri da je „prihvatanje njezinih specifičnih fizičkih atributa zajedničko svim njezinim obožavateljima“ (Jackson 2005: 70-71). Svojom se tamnom kožom te pozamašnim tjelesnim proporcijama Bessie Smith izdvaja te suprotstavlja dominantnim konceptima ljepote tog razdoblja³⁹, čime se uspostavlja tradicija čiji će plod gotovo stoljeće poslije postati i pjesma *Don't Touch My Hair* Solange Knowles. Rabaka (2012: 71) naglašava kako su *blues*–glazbenice (te pop–dive poput Josephine Baker, Ethel Waters i Adelaide Hall) nosile kostime koji su u kontekstu 20-ih i 30-ih godina 20. stoljeća često doživljavani kao „erotični, egzotični, (i) flambojantni“ jer su na različite načine izazivali „viktorijansku koncepciju toga kako bi žene trebale izgledati, što bi trebale nositi te kako bi se trebale ponašati“. Smith je, također, svojom glazbom preispitivala i ideju o tome kako bi se crnkinje trebale izražavati pa je tako u pjesmama često upotrebljavala i kolokvijalne crnačke izraze.

Naglasak na tekstovima u čijem su središtu žene i žensko iskustvo, povratak afričkoj kulturi i nasljeđu te upotreba titula poput spomenute majke i carice⁴⁰ nekoliko desetljeća poslije postat će svojstveni za glazbenice unutar šire kategorije „Queen Mother“⁴¹ koju će smisliti i imenovati etnomuzikologinja Cheryl Keyes u tekstu *Empowering Self, Making Choices, Creating Spaces: Black Female Identity via Rap Music Performance* (2000). Keyes (2000: 256–257) tvrdi da su na poetiku suvremenih reperica znatno utjecale *blues*–glazbenice poput Smith i Rainey, a kao primjer navodi Queen Latifu koja se samoimenovala kraljicom kako bi naglasila svoju povezanost s afričkim korijenima, ali i povukla izravnu paralelu s glazbenim nasljeđem klasičnih *blues*–pjevačica koje nose istu titulu. Nadalje, osim pozivanja na bogatu crnačku tradiciju, Angela Davis (1989: 100) naglašava kako je čin samoimenovanja odraz

³⁷ „No time to marry, no time to settle down / I'm a young woman and ain't done runnin' 'round.“

³⁸ „I got the world in a jug, the stopper's in my hand / I'm gonna hold it until you men come under my command.“

³⁹ „Anorexic flappers and slinky vamps“ (Jackson 2005: 71).

⁴⁰ Bessie Smith nosi titulu carica /Emperess.

⁴¹ Queen Latifah, Queen Kenya, Queen Mother Rage, Queen Pen, Nefertiti, Isis, Sister Souljah, Medusa, Bahamadia samo su neke od glazbenica koje unutar ove kategorije smješta Cheryl Keyes.

afričke kulture u kojoj osobno ime treba obuhvatiti srž ljudskog bića koje ga nosi. Dakle, riječ je o praksi kojom se mnoge suvremene glazbenice nastoje udaljiti od feminizma (pokreta koji se često percipira i kao dominantno bjelački, a o kojem ćemo raspravljati u jednom od sljedećih poglavlja) te pronaći teritorij na kojem će moći izraziti svoju središnjost te probleme s kojima se žene afričkog porijekla susreću u dijaspori⁴², baš kao što su to prije više od stotinu godina činile „majke“ crnačke sekularne glazbe.

Uz „Queen Mother“, Cheryl Keyes (2000: 256) izdvaja još tri kategorije: „Fly Girl“, „Sista with Attitude“ i „Lesbian“ i ističe kako se sve četiri međusobno preklapaju te da ishodište za svaku od njih možemo pronaći u *bluesu*, odnosno u opusu, svjetonazoru i stilu *blues*–glazbenica 19. i 20. stoljeća. „Žene *bluesa* (...) svojim su tekstovima i izvedbama preformulirale crnačko iskustvo iz svoje jedinstvene perspektive“, svojim su glasom oslikale prizore iz bračnog života radničke klase, progovorile o svijetu „koji ne štiti svetost crnačke ženstvenosti“ i o nepravdi koju su doživjele kada su im oduzimani poslovi „jer su bijelci odbijali raditi s njima“ (Duval Harrison, cit. prema Davis 1996: 61). Svojim tijelima, odjećom i načinom govora izazivale su normu i ondašnji standard ljepote te postavile temelje za daljnju rekonstrukciju koncepta ženskosti, čime će se u drugoj polovici 20. stoljeća primarno baviti pokret za ženska prava. Dakle, zahvaljujući ženama *bluesa*, nedaće crnkinja iz siromašnih i radničkih obitelji pronašle su uporište u javnoj sferi – glazbom su kritizirale svoje izrabljivače i zlostavljače te izrazile osjećaje, misli i stavove što su do tada zanemarivani u gotovo svim slojevima (afro)američke kulture.

A Change is Gonna Come⁴³

Pod čizmom zakona Jima Crowa, životne se okolnosti većine Afroamerikanaca nisu znatno promijenile sve do druge polovice 20. stoljeća⁴⁴. Do pomaka u kolektivnoj svijesti američkih građana⁴⁵ dolazi tek nakon Drugog svjetskog rata, povijesnog događaja kojim je raskrinkana zapadnjačka civiliziranost te razotkrivena nemilosrdnost ljudske prirode i

⁴² Neki teoretičari taj pokret nazivaju „womanism“ (Rabaka 2012: 70).

⁴³ Pjesma Sama Cooka (1964) koja se smatra himnom pokreta za građanska prava u SAD-u.

⁴⁴ „U 1940-ima, više od tri četvrtine odraslih crnaca nije završilo srednju školu; devet od deset obitelji živi u siromaštvu, a crnci u prosjeku zarađuju 41 posto manje od bijelaca“ (Litwack 2009: 4).

⁴⁵ Do promjene dolazi i u ostalim državama svijeta, ali s obzirom na to da se ovaj rad bavi prvenstveno afroameričkim pitanjem, odlučila sam se usredotočiti samo na SAD.

birokratskog aparata⁴⁶. Povratak s bojišta predstavljao je za mnoge afroameričke vojnike simbolički početak novog rata, borbe koja će se voditi doma, na američkome jugu.

Proveo sam cijeli svoj dotadašnji život u stražnjem dijelu autobusa i u odvojenim balkonima u kazalištima. Uhićivali su me zbog hodanja po krivom dijelu grada i prijetili mi ako bih krivog čovjeka pogledao u oči. Kada sam otišao u rat boriti se za slobodu, pronašao sam se u odvojenoj vojsci, a prema meni su se odnosili s manje poštovanja nego prema njemačkim vojnicima. Gledao sam kako se na TV-u i u filmovima izruguju s ljudima koji su izgledali poput mene. Bilo mi je dosta i odlučio sam da se više neću vratiti na staro... (Mosley⁴⁷ 1990: 17–18, cit. prema Litwack 2009: 5).

Iako su u povijesnim udžbenicima 1950-e opisane kao razdoblje kolektivne tjeskobe i straha, proizašlih iz makartističkog lova na vještice⁴⁸ te iz stalne opasnosti od izbijanja nuklearnog sukoba (dvije su bombe već bačene, a čitav je svijet na rubu stolca promatrao zaoštavanje retorike između SAD-a i Sovjetskog Saveza), nužno je napomenuti kako je strah u kontekstu afroameričkog pitanja uglavnom vezan uz politiku i zakone koji su tada podržavali sustav rasne segregacije. Promjena percepcije do koje dolazi nakon dvaju svjetskih ratova očitovat će se isprva u svakodnevnom, subjektivnim činovima otpora što će potom tijekom šezdesetih kulminirati u masovne prosvjede kojima će se posljedično i svrgnuti rasni aparthejd u Sjedinjenim Državama.

Davno prije no što su Martin Luther King Jr. i Rosa Parks zauzeli središnje mjesto na pozornici, crni muškarci i žene, uglavnom kao pojedinci, ali u velikome broju, gerilski su ratovali protiv infrastrukture Jima Crowa. (...) Kršili su zakon i običaje, sjedili gdje su god željeli u autobusu, vlaku, stanicama, restoranima i kino-dvoranama te čekali da ih uhvate kondukteri, vozači, vlasnici i policijski službenici (Litwack 2009: 6).

No, osim borbe za građanska prava, drugu je polovicu 20. stoljeća u SAD-u obilježio i pokret za ženska prava. Dok su američki vojnici ginuli u rovovima, njihove su supruge s druge strane Atlantika bile primorane iskoračiti iz svojih dotadašnjih rodni uloga te zarađivati za svoje

⁴⁶ Sociolog Zygmunt Bauman u knjizi *Modernost i holocaust* (1989) tvrdi kako holokaust nije otklon ili aberacija od civiliziranog i modernog društva nego njegov integralni dio.

⁴⁷ Riječ je o odlomku iz romana *Devil in a Blue Dress* (1990) Waltera Mosleyja koji je nadahnut pričama koje je Mosley čuo od svog oca, veterana Drugog svjetskog rata.

⁴⁸ Makartizam se odnosi na niz „političkih istraga i progona koje je početkom 1950-ih pokrenuo senator Joseph Raymond McCarthy radi onemogućivanja navodne komunističke subverzije“ (enciklopedija.hr).

obitelji obavljajući „muške poslove“ koji, kako ih je društvo do tada podučavalo, nisu bili podobni za žensku narav i konstituciju. To odstupanje od pravila ugrozilo je postojeći patrijarhalni sustav, zbog čega se žene tijekom 50-ih nastojalo prisilno vratiti u podređenu poziciju majke i supruge, pri čemu su „masovni mediji služili kao oružje kojim se pokušavala uništiti ta novouspostavljena ženska neovisnost. I bjelkinje i crnkinje postale su meta konstantne propagande koja ih je ohrabivala i poticala da prihvate vjerovanje u to da je ženama mjesto u kući te da njihovo ispunjenje u životu ovisi o pronalasku prikladnog partnera“ (hooks 1983: 177). hooks ističe kako je prosječna crnkinja tada, po uzoru na bjelkinje, opčinjena idealom ženstvenosti koji se propagirao u medijima, što je potaknulo val nezadovoljstva među Afroamerikankama koje su smatrale da im je uskraćeno „pravo“ na ulogu kućanice zbog toga što „njihovi muškarci“ ne zarađuju dovoljno. Riječ je o primjeru koji sjajno dočarava posljedice nekritičkog prihvatanja dominantne ideologije – odgovornost se s društvenih institucija prebacila na pojedince, čime se samo još više osnažila postojeća hijerarhija.

Crnkinje su 1950-ih željele sudjelovati u potrazi za konceptom „idealizirane ženstvenosti“ te su stoga zamjerale crnim muškarcima to što su im otežavali taj proces. Uspoređivale su ih sa standardom koji su nametnuli bijelci, što su muškost definirali kao sposobnost muškarca da bude jedina osoba koja privređuje za obitelj, zbog čega su crnkinje imale tendenciju crnce smatrati „promašenim slučajevima“. U odmazdi, crnci su tvrdili da su bjelkinje puno ženstvenije od crnkinja (hooks 1983: 178).

„I don't believe you really are a woman“⁴⁹

Pozicija i budućnost „domaćice“ u američkom će društvu ubrzo postati kamen spoticanja između bjelkinja i crnkinja, i to ne samo zbog toga što je većina Afroamerikanki o toj ulozi mogla samo sanjati⁵⁰. Betty Friedan bila je među prvim bjelkinjama u SAD-u koja se javno zapitala zašto bi itko uopće htio biti kućanica, sve svoje intelektualne i emocionalne resurse utrošiti na održavanje domaćinstva, guljenje krumpira i pripremanje slastica za svoje

⁴⁹ Sojourner Truth (1797–1883) bila je afroamerička abolicionistica i borkinja za ženska prava koja je na jednom skupu, kao odgovor na provokaciju iz publike („I don't believe you really are a woman“), pokazala i grudi. Poznata je po slavnim govoru *Ain't I a Woman* u kojem je zahtijevala jednaka prava za sve žene.

⁵⁰ Iako se do 50-ih postupno povećao obujam afroameričke srednje klase, većina crnaca i dalje je bila na dnu društvene ljestvice.

djecu i supruge. Razgovarala je sa ženama koje su bile naizgled utjelovljenje ondašnjeg američkog sna, ali je pritom došla do „neočekivanog“ zaključka o tome kako nijedna od tih savršenih žena nije uistinu sretna. O tom je manjku (koji je nazvala „problemom bez imena“) Friedan napisala i knjigu *The Feminine Mystique* (1963), koja se danas smatra i svojevrsnim katalizatorom pokreta za ženska prava.

Bila je to neobična senzacija, osjećaj nezadovoljstva, čežnja koju su žene osjećale sredinom dvadesetog stoljeća u Sjedinjenim Državama. Svaka se supruga iz predgrađa s tim osjećajem nosila sama. Dok je namještala krevete, kupovala namirnice, birala prekrivače, jela sendviče od maslaca s kikirikijem sa svojom djecom, vozila ih na treninge i pekla kolače te navečer ležala pokraj svog supruga – bojala se samoj sebi postaviti ono tiho pitanje – je li ovo zaista sve? (Friedan 1977: 11).

Međutim, problem „problema bez imena“ bio je u tome što su čitava teorija i koncept ženskog nezadovoljstva i praznine oblikovani po uzoru na model bjelkinje iz (više) srednje klase, odnosno pojam „žene“ i „ženskog iskustva“ sveo se na jedan vrlo ograničen i specifičan set karakteristika. I baš kao što je 1850-ih jedan bijelac iz publike rekao Sojourner Truth kako ne misli da je ona zaista žena (hooks 2000: 159), tako su i feministice drugog vala, više od stotinu godina poslije tog nemilog događaja, svojim postupcima razotkrile činjenicu kako je ta zamjedba i dalje aktualna – crnkinja u očima američke javnosti još uvijek nije dostojna te „titule“. Friedan, dakle, nije jedina koja je učinila tu logičku i metodološku pogrešku – mnoge su mlade Amerikanke 60-ih odbile nastaviti živjeti po uzoru na svoje majke, a njihovo je nezadovoljstvo uobličeno u pokret za ženska prava koji je gotovo u potpunosti usmjeren na pitanje spola, pri čemu su zanemareni drugi aspekti i čimbenici koji oblikuju stvarno životno iskustvo pojedinaca (i to prvenstveno rasa i klasa, koje znatno utječu na naša ponašanja te oblikuju naš pogled na svijet). To ne samo da je dokaz privilegiranosti (bijelih) žena koje se smatraju predvodnicama pokreta nego je i „odraz dominantne tendencije zapadnjačkih patrijarhalnih umova da mistificiraju žensko iskustvo inzistiranjem na tome kako je rod⁵¹ ključna determinantna ženske sudbine“ (hooks 2000: 144).

Tako, primjerice, kada Friedan piše o karijeri kao potencijalnom rješenju neimenovanog problema „očajnih kućanica“, ona se pritom ne pita tko će se brinuti o njihovoj djeci te održavati njihovo kućanstvo ako se one odluče za karijeru. „(Friedan) ne piše o potrebama

⁵¹ U vrijeme kada hooks piše o drugom feminističkom valu u akademskim krugovima koncept roda postupno zamjenjuje spol.

žena bez muškaraca, bez djece, bez doma. Ona ignorira postojanje svih nebjelkinja i siromašnih bjelkinja. Ona ne otkriva čitateljima jesu li, u odnosu na kućanicu iz predgrađa, spremačice, dadilje, tvorničke radnice, trgovkinje i prostitutke zaista ispunjenije i sretnije u životu“ (hooks 2000: 131). Dakle, pravi „problem bez imena“ ubrzo postaje odbojnost koju Afroamerikanke počinju osjećati prema postavkama drugog feminističkog vala – brojne su crnkinje na temelju osobnog životnog iskustva⁵² itekako upoznate s konceptom seksualne opresije, pa čak i ako ga ne znaju imenovati ili ga povezati s feminizmom, zbog čega se nastojanje bijelih feministica da ih educiraju i „oslobode“ od patrijarhata često doživljavalo kao oblik patronizacije.

Prvo crnkinja, a potom žena

Poziv na suradnju i na „sestrinstvo“ u mnogim je crnim feministicama izazvao i osjećaj nelagode – svojevrsni *déjà-vu*, što ih je podsjetio na iznevjerenu viziju bolje, ujedinjene budućnosti za sve Amerikanke koja se u 19. stoljeću propagirala među sufražetkinjama⁵³ prije no što su žene uistinu ostvarile pravo glasa. Crnkinje poput Mary Church Terrel vjerovala su tada kako će pravo glasa promijeniti obrazovni sustav te posljedično i cjelokupno američko društvo, ali to se nažalost nije dogodilo – društveni status Afroamerikanki ostao je isti i nakon 1920, revolucionarne godine u kojoj su žene u SAD-u izborile pravo glasa. To je bilo zbog toga što su bjelkinje odgajane i socijalizirane ne samo u patrijarhatu nego i u društvu koje je sve agresivnije inzistiralo na rasnoj segregaciji, zbog čega su mnoge Amerikanke nastavile glasati za političke opcije svojih očeva i muževa te osnaživati postojeći sustav koji je na sve moguće načine nastojao onemogućiti Afroamerikancima, ustavom omogućeno, uživanje u statusu slobodnih građana s pravom glasa.

Što je sustav rasnog aparthejda više prijetio ugroziti i ukinuti crnačka prava i napredak postignut tijekom rekonstrukcijskog razdoblja, to su afroameričke aktivistice svoju energiju više usmjeravale na borbu protiv rasizma, nauštrb borbe za ženska prava (hooks 1983: 173).

Staviti rasu ispred spola za mnoge je Afroamerikanke bio logičan izbor – sustav rasnog aparthejda ugrožavao je njihovu osobnu slobodu na mnogo izravniji način od patrijarhalnog

⁵² hooks piše o vlastitom odrastanju u „južnjačkom, crnačkom i radničkom kućanstvu s ocem na čelu stola“ (2000: 139–141).

⁵³ Riječ je o tzv. prvom valu feminizma, koji je na Zapadu trajao otprilike od 1800. do početka 20. stoljeća.

sustava. Također, muškarci na čelu pokreta za građanska prava nisu željeli da se njihovi zahtjevi izjednačuju s onime što se tada smatralo radikalnim zahtjevima za jednakost spolova, zbog čega su se mnoge crkinje disocirale od feminističke borbe, uvjerene da bi u suprotnom slučaju mogle naškoditi pokretu za crnačko oslobođenje (hooks 1983: 176). U prethodnim smo poglavljima već istaknuli problem seksizma u crnačkim zajednicama – dakle, ne samo da su muškarci na pozicijama moći izjednačili crnačko oslobođenje s punopravnim sudjelovanjem u postojećem patrijarhalnom sustavu (ako suzbiju rasnu diskriminaciju na poslu, vjerovali su, tada će moći bolje zarađivati te uništiti „ponižavajući“ koncept crnačkog matrijarhata) nego su se i brojne crkinje okrenule od političkog djelovanja te svoju energiju usmjerile prema aktivnostima koje su smatrane „društveno pogodnijima“ za ženski spol, poput, primjerice, organiziranja humanitarnih zabava.

Taj se pomak u promišljanju ženske uloge u obitelji i društvu očitovao i u glazbi. Žene *bluesa* bile su, na svojstven način, punopravne članice prvog vala feminizma; mnoge od njih izravno su preispitivale društvene vrijednosti te svojim tekstovima i svjetonazorom kritizirale izrabljivački sustav u kojem su živjele. I baš kao što je *blues* odražavao njihov unutarnji otpor, ali i svjedočio o velikim društveno-političkim promjenama na početku stoljeća, tako i glazbene forme popularizirane tijekom borbe za crnačku ravnopravnost progovaraju o temeljnim idejama i problemima s kojima se susreću američki crnci 60-ih i 70-ih godina prošlog stoljeća.

Soul

Američki profesor i glazbenik Richard J. Ripani razdoblje između 1960. i 1969. naziva erom *soul*-glazbe, odnosno ističe kako tada *rhythm & blues (R&B)* doživljava svoj procvat. Iako je riječ o poprilično zamršenom križištu različitih glazbenih formi i žanrova (što uključuju i *jazz*, *gospel* i *blues*), *R&B* se često smatra sinonimom za *soul*, krovnom kategorijom koja obuhvaća glazbeni katalog primarno namijenjen crnim Amerikancima (Ripani 2006: 5). Termin se prvi put pojavljuje u *Billboardu* 1949. kao zamjena za sintagmu „race records“ koja 1940-ih postaje problematična zbog negativne konotacije koju tada ima riječ rasa. I baš kao što i sama sintagma daje naslutiti, *soul*-glazba upućuje na duboku emocionalnu i fizičku povezanost afroameričkog iskustva i glazbe, odnosno ukazuje na snagu

veze između pokreta za crnačko oslobođenje i glazbenih formi čija je primarna funkcija podići duh i moral zajednice.

Za razliku od *bluesa*, *soul* je usko vezan uz tijekom 1950-ih obnovljenu ulogu i utjecaj crkve među, primarno srednjoklasnim, Afroamerikancima, zbog čega je mnogo usmjereniji na duhovnost te na kršćanske vrijednosti i mitologiju. „Crnačka sakralna glazba tada počinje odražavati rastuće utjecaje crnačke sekularne glazbe poput *bluesa*“ (Neal 1999: 56), a njezina se politička dimenzija ponajviše očituje u sposobnosti da (o)hrabri borbu protiv rasizma te da u crnce usađuje ideje o potencijalu i o mogućnostima nove rekonstrukcije. *Soul* se strukturalno oslanja na takozvanu „call and response“ kompozicijsku tehniku koja podsjeća na razgovor – glazbenik, po uzoru na propovjednika, „poziva“ publiku da se uključi, da aktivno sudjeluje, što je proces kojim se zajednica povezuje i osnažuje iznutra (Werner 2006: 11). Jedna od najpoznatijih *gospel*-pjevačica tog doba Mahalia Jackson vrlo je dobro poznavala taj princip; na pozornici je, rame uz rame s Martinom Lutherom Kingom Jr-om, izvodila pjesme koje su pozivale Afroamerikance da se trgnu i da zajedno marširaju za promjene, pritom svjesno ugrožavajući svoju sigurnost u vrijeme kada je vladala velika opasnost od izbijanja nasilnih sukoba na američkom jugu.

Ako je King pokretu dao viziju, Mahalia Jackson mu je dala glas. (...) Iznova i iznova, veterani pokreta svjedočili su o tome koliko im je gospel pomogao da pronađu snagu da pobijede svoje strahove. Bilo je stoga krucijalno da Mahalia bude fizički prisutna dok su policija i Ku Klux Klan – ne uvijek dvije odvojene skupine na dubokom jugu – okruživali crkvu (Werner 2006: 4–6).

Pjevajući *A City Called Heaven* (1951) i *Move On Up a Little Higher* (1948), Mahalia je poticala svoje potlačene sugrađane da se sjete i povežu sa svojim porobljenim precima. Iako je većina pjesama što ih je tada izvodila ukorijenjena u kršćanskom imaginariju, zapravo je riječ o političkoj strategiji prisutnoj među Afroamerikancima još od ropstva, a kojom se, pod krinkom religijskih tekstova, izražava protest i neslaganje. „Korištenje dvostrukih značenja, razumljivih samo onima koji su upoznati s kulturnim kodom zajednice, bila je poznata strategija preživljavanja⁵⁴ – svaki rob koji bi otvoreno izrazio nezadovoljstvo ili pozivao na otpor ili pobunu, riskirao je batine, bičevanje ili smrt“ (Werner 2006: 6). Ponukani iskustvom, robovi su stoga naučili otpor pružati na suptilne načine, a „kada su bos stajali u crkvi i pjevali

⁵⁴ Tako je, primjerice, pjesma *Wade in the Water* robovima davala doslovne instrukcije za bijeg, a i sama je Mahalia u više navrata objasnila kako je grad u *A City Called Heaven* zapravo mjesto na zemlji, i to za vrijeme ropstva, jedan od gradova na sjeveru, vjerojatno u Kanadi (Werner 2006: 7).

svojim gospodarima da „neće svi koji pričaju o raj u i završiti ondje“⁵⁵, znalo se na koga su točno mislili“ (Werner 2006: 6).

Two Women: Aretha Franklin i Nina Simone

Ako su žene *bluesa* u svoje vrijeme smatrane utjelovljenjem takozvanog „modela crnkinje iz radničke klase“, tada su *soul*-pjevačice oličenje vrline i morala što su ih nekoć zagovarale predstavnice Black Women's Club Movementa. Nekoliko je razloga zbog kojih Afroamerikanke u žaru drugog feminističkog vala više ne pjevaju o poligamiji, lezbijstvu i obiteljskom nasilju – ne samo da se borba za crnačko oslobođenje smatrala važnijom od borbe za ženska prava (što smo prethodno detaljnije razjasnili), nego se do 1960-ih povećao i udio Afroamerikanaca u srednjoj klasi, odnosno masovni su mediji olakšali internalizaciju temeljnih postavki dominantne kulture, uključujući i ideju o tome kako bi se „uzorna“ žena trebala ponašati. „Velik je broj crnkinja, od kojih su mnoge bile mlade, fakultetski obrazovane pripadnice srednje klase, zaveden romantiziranim konceptom idealizirane ženskosti što je populariziran još u viktorijansko doba, a čiji je cilj bio uvjeriti žene da je njihova uloga stajati uz svog muškarca“ (hooks 1983: 182). Zbog toga, tvrdi hooks, povijest pamti imena poput Phillipa Randolpa, Roya Wilkinsa i Martina Luthera Kinga Jr-a, ali ne i žene poput Daisy Bates, Fannie Lou Hamer i Mahaliye Jackson.

Žene crnačkog pokreta nisu mnogo promišljale o kontradikcijama što su proizlazile iz njihove želje da budu modeli fragilne viktorijanske ženskosti tijekom revolucije. Željele su kuću, ogradu oko dvorišta, pile u loncu i muškarca. Kako su one na to gledale, njihova je službena revolucionarna dužnost bila rađati djecu (Wallace, cit. prema hooks 1983: 183).

Uvid u tekstove pjesama poznatih *soul*-pjevačica tog razdoblja razotkriva činjenicu kako je progresivnost u njihovoj glazbi najčešće vezana uz pozivanje na otpor i kritiku rasne politike u Sjedinjenim Državama. Za žene *bluesa*, osobno je bilo političko, ali za *soul*-glazbenice – političko je osobno, zbog čega o njihovoj intimi saznajemo primarno preko njihova aktivizma i uključenosti u pokret za građanska prava i crnačko oslobođenje. Kao dijete legendarnog baptističkog svećenika C. L. Franklina, jedna od najpoznatijih pjevačica svih vremena – Aretha Franklin, odmalena je posvećena borbi za crnačka prava; korijen njezina stvaralaštva

⁵⁵ „Everybody talkin' 'bout heaven ain't goin' there.“

čine očev aktivizam te poznanstvo s Mahalijom Jackson i Dinom Washington (washingtonpost.com) zbog čega iz pjesama „kraljice *soula*“ izvire vjera u boga te u moć nove rekonstrukcije. Iako se proslavila pjesmom *Respect* (1967) koju mnogi i danas nazivaju feminističkom himnom tog vremena, fokus njezina stvaralaštva ipak nije na istraživanju mizoginije u (afro)američkim zajednicama, što svakako možemo pripisati odgoju i socijalizaciji u konzervativnoj kršćanskoj obitelji, društveno-političkoj klimi tog vremena, ali i činjenici da su muškarci često autori njezinih tekstova⁵⁶ (čak je i *Respect* reinterpetacija istoimene pjesme Otisa Reddinga). No, bilo bi pogrešno pripisati Franklin apsolutnu nezainteresiranost za žensko pitanje – iz njezina zahtjeva za poštovanjem („R-E-S-P-E-C-T“) proizlazi i želja za rekonstrukcijom obiteljskih i romantičnih odnosa⁵⁷, a sama se, nauštrb očeva neslaganja, 1970. godine ponudila platiti jamčevinu za Angelu Davis⁵⁸, afroameričku aktivisticu i članicu Komunističke partije koja je tada optužena za zavjeru, otmicu i ubojstvo (washingtonpost.com).

Za razliku od Arethe Franklin, njezina suvremenica i *soul*-glazbenica Nina Simone mnogo će izravnije u svojim tekstovima kritizirati sustav te progovarati o problematičnoj poziciji crnkinje u američkom društvu. Odmah nakon što čuje vijesti o četiri afroameričke djevojčice koje su 1963. ubijene u bombardiranju baptističke crkve u Birminghamu (Alabami), Simone će napisati *Mississippi Goddam* (1963), svoju prvu aktivističku pjesmu, koja će ubrzo postati i politička himna pokreta; „Tekst ispunjen bijesom i očajem stoji u oštrom kontrastu s brzim i veselim ritmom, a pred sam kraj pjesme Simone oštro odbacuje ideju o tome da se rasni odnosi mogu postupno promijeniti, da je Jug jedinstven po pitanju diskriminacije te da bi Afroamerikanci trebali mirno tražiti svoja politička prava“ (Feldstein 2005: 1349). *Mississippi Goddam* odražavao je sumnje i strahove što su ih tada gajili brojni Afroamerikanci koji polako počinju shvaćati kako je stavove njihovih bijelih sunarodnjaka teže promijeniti od zakona – zbog te se spoznaje ubrzo javlja ideja o tome da je rasizam moguće istrijebiti samo

⁵⁶ Gotovo sve njezine najveće hitove iz 1960-ih potpisuju muškarci; pjesmu *Chain of Fools* (1967) Don Covay namijenio je za Otisa Reddinga, ali je zahvaljujući producentu Jerryju Wexleru pjesma ipak pripala Arethi. Pjesmu *Say a Little Prayer* (1968) napisali su Hal David i Burt Bacharach, a *One Step Ahead* (1965) Charles Singleton i Eddie Snyder.

⁵⁷ Originalna pjesma Otisa Reddinga pjevana je iz perspektive muškarca koji zahtijeva „poštovanje“ od svoje žene, pri čemu je zapravo riječ o eufemizmu za seks, a Aretha u svojoj verziji mijenja perspektivu te zahtijeva poštovanje za sebe i sve druge žene.

⁵⁸ hooks (1983: 183) smatra da je Angela Davis postala feministička heroína pokreta ne zbog svoje privrženosti Komunističkoj partiji ni genijalnih analiza kapitalizma i rasnog imperijalizma, nego zbog svoje vjernosti vođama pokreta, odnosno muškarcima.

radikalnim metodama⁵⁹, a pokret za građanska prava ubrzo zadobiva nešto oštrije rubove i „odjednom umjesto razgovora o ljubavi i kršćanstvu, nova generacija aktivista počinje razgovarati o moći“ (Litwack 2009: 10).

*All I want is equality
For my sister, my brother, my people, and me.
Yes, you lied to me all these years
You told me to wash and clean my ears
And talk real fine, just like a lady
And you'd stop calling me Sister Sadie.
But this whole country is full of lies
You're all gonna die and die like flies
I don't trust you anymore
You keep on saying „Go Slow“ (Simone 1963).*

Iako je riječ o pjesmi kojom je Simone eksplicitno izrazila svoje političko stajalište, svrstavši se pritom uz bok nekih od najprominentnijih afroameričkih (kulturnih) aktivista tog vremena (poput, primjerice, Lorraine Hansberry i Jamesa Baldwina), *Mississippi Goddam* razotkrio je i njezin pogled na aktualnu rodnu politiku, odnosno na društveno konstruirane granice prihvatljivog ženskog ponašanja. „You lied to me all these years / You told me to wash and clean my ears / And talk real fine, just like a lady / And you'd stop calling me Sister Sadie“, riječi su kojima Simone izražava neslaganje s idejom prihvatljive ženskosti koju je i sama tijekom života slijedila – od noža rasizma ne mogu te obraniti ni profinjenost, ni prilagodba bjelačkom standardu ljepote, primjećuje Simone, jer koliko se god trudila zvučati poput dame, u očima javnosti nikada nećeš biti ništa više od običnog stereotipa⁶⁰. Kritika je to koju upućuje društvu u cijelosti, ali i svim Afroamerikankama koje još od oslobođenja zagovaraju rodnu politiku oslonjenu na pitanje ugleda i časti, zbog koje su se mnoge crkinje naučile ponašati poput bjelkinja u nadi da će se tako obraniti od negativnih koncepata o svojoj rasi. Vrijedi naglasiti kako je riječ o istoj politici zbog koje su žene *bluesa* proglašene nemoralnim razvratnicama.

⁵⁹ Pokret za građanska prava postupno se radikalizirao pa se, uz ideju o mirnoj integraciji u američko društvo (čiji je predvodnik Martin Luther King Jr), sve češće pojavljuju i ideje o tzv. crnom nacionalizmu koji zagovaraju Malcolm X i Black Panther.

⁶⁰ „Sister Sadie“ lik je iz romana *Huckleberry Finn* (1884) američkog pisca Marka Twaina; riječ je o stereotipnom prikazu crkinje koja zadržava sve svoje osjećaje za sebe.

A koliko je Nina Simone već tada, sredinom 1960-ih, svjesna utjecaja koju isprepletenost rase, roda i klase ima na specifično iskustvo, demonstrirala je pjesmom *Four Women* (1966), u kojoj glas daje četirima mladim Afroamerikankama koje se publici predstavljaju u prvom licu. Osim spomenutog višeglasja, kojim je Simone svakoj od četiriju žena dala na jednakoj važnosti, poseban se naglasak stavlja i na iskustvo tijela pa tako, primjerice, prva žena („Sister Sarah“) opisuje svoju crnu kožu, duge ruke, vunastu kosu i snažna leđa („My skin is black / My arms are long / my hair is woolly / my back is strong“), a druga („Saffronia“) nam svojim opisom razotkriva i tajnu svog začeca („My skin is yellow / My hair is long / Between two worlds / I do belong / But my father was rich and white / He forced my mother late one night“). Riječ je o pjesmi kojom se sažima i naglašava važnost tjelesnog aspekta za afroameričko iskustvo – iz jednostavnog se opisa kože i kose može iščitati čitava osobna povijest, ali i budućnost žena koje su još uvijek zarobljene u stereotipnim obrascima mišljenja, zbog čega nam svaka od njih na kraju svog iskaza otkriva i kako je drugi zovu (i to na temelju onoga što vide); „What do they call me? / My name is Peaches“⁶¹.

Hair⁶²

Američko je društvo Ninu Simone tada vidjelo istovremeno i kao veliku glazbenu divu koja je osvojila ženama do tada nedostižne vrhove jazz–glazbe⁶³, ali i kao stereotipnu bijesnu crnkinju čije su pjesme radijske stanice ponekad odbijale emitirati. „I'm awfully bitter these days“, poručila je u *Four Women*, bijesna zbog rasnog imperijalizma i sveprisutne mizoginije⁶⁴ u društvu, ali više no ikada do tada spremna za borbu, a taj se pomak, osim u njezinoj glazbi, očitovao i u načinu na koji Simone počinje nositi svoju kosu. Sredinom 60-ih, prirodna crnačka kosa doživljava svoju prvu renesansu – „mijenja se percepcija i nositi afro odjednom postaje politička poruka, (...) a mnogi Afroamerikanci kosu počinju upotrebljavati kao sredstvo pomoću kojeg izražavaju vidljivu povezanost sa svojim afričkim precima i crncima u dijaspori“ (Tharps, Byrd 2014: 81–82). Assata Shakur, koja je tada članica Crnih

⁶¹ Imena poput „Peaches“ i „Sweet Thing“ imaju seksualnu konotaciju, odnosno ukazuju na povijest seksualnog izrabljivanja crnkinja.

⁶² Mjuzikl o mladima koji odrastaju u 60-ima, a svojom kosom simbolički izražavaju neslaganje s dominantnom američkom politikom; iz 1968. godine.

⁶³ „Bilo je relativno rijetko za afroameričke glazbenice, među kojima su mnoge bile pjevačice, postati dio kritičkog diskurza o jazzu“ (Feldstein 2015: 1356).

⁶⁴ Nina Simone počela je svirati klavir s tri godine, studirala je na Julliardu u New Yorku, a plan joj je bio upisati Curtis Institute of Music u Philadelphiji te postati prva afroamerička pijanistica klasične glazbe. No, prema Simone, u Institutu su je odbili zato što je bila crnkinja.

pantera, u svojoj autobiografiji piše o tome kako je redefinicija ljepote iz crnačke perspektive bila veliki revolucionarni trenutak za Afroamerikance koji su se stoljećima sramili svoje kože, kose i fizičkih atributa. „Naši su mozgovi bili u potpunosti isprani a da toga nismo bili ni svjesni. Prihvatili smo bjelački vrijednosni sustav, bjelačke standarde ljepote i, ponekad, čak i bjelački pogled na nas same“ (Shakur, cit. prema Tharps, Byrd 2014: 82). Zbog svega je toga odluka Nine Simone da odbaci perike i uvijače za kosu te stane u obranu prirodne crnačke ljepote imala još veću težinu – svojim je djelovanjem ohrabrila i ostale Afroamerikanke da učine isto, a ubrzo je, pišu Tharps i Byrd (2014: 94) ravnanje kose izjednačeno s političkim zločinom.

No, neke su feminističke autorice smatrale kako je taj zaokret u poimanju ljepote zapravo komodificirao crnački pokret te pokazao njegovu patrijarhalnu strukturu. Michelle Wallace (hooks 1983: 184) tvrdila je kako je riječ o primjeru kojim se sjajno oslikava činjenica da se crnkinje nikada nisu bavile primarnim problemima pokreta; „prestale su ravnati kosu i koristiti izbjeljivače, trudile su se biti submisivne i pasivne, svojoj djeci pričati priče o veličini i uspjesima crnog muškarca, ali tada je, odjednom, crnački pokret bio gotov i one su morale ponovno početi ravnati kosu, slijediti posljednju modu iz *Voguea* i *Mademoisellea*, rumeniti obraze i žaliti se na svoje muškarce“. Vrijedi napomenuti i to kako se većina teoretičara načelno slagala s osnovnim postavkama iznesenim u potonjem komentaru – prevladavalo je mišljenje da se *soul*-pokret 1970-ih odvojio „od svojih političkih i organskih konotacija (te) postao savitljiv tržišni proizvod koji se nudio i crnim i bijelim konzumentima, i to u formi glazbe, televizijskih serija i proizvoda za kosu“ (Neal 1999: 119-120), odnosno isticalo se da se komercijalizacijom *soula* politički otpor preobrazio u dio stila.

(...) Unutar vrtloga robne razmjene, kulturno značenje afro-frizure svelo se na afro-perike i proizvode za masovno tržište koji su poticali rast kovrča. Što je najvažnije, riječ je o proizvodima koji su bili dostupni široj potrošačkoj publici kao dio suvremenog stila, nečega što se, poput afro-perika, moglo lako ukloniti u slučaju da se pokaže društveno problematičnim (Neal 1999: 120).

Ljubav, a ne seks

Na sličan se način kritizirao i komercijalni uspjeh *soul*-glazbe, točnije – uspjeh Motowna, slavne diskografske kuće koja je popularizirala crnačku glazbu do te mjere da je

1960-ih čak 79 *soul*-pjesama završilo na samome vrhu glazbene ljestvice Billboard Hot 100. Njezin osnivač Barry Gordy znao je kako iskoristiti i zaraditi na crnačkome pokretu – prema Craigu Werneru (2006: 19), Gordy je imao „kapitalistički“ osjećaj za ravnotežu, znao je kako zadržati dovoljnu količinu „crnoće“ da učini Motown drugačijim od bjelačke pop-glazbe, ali i da ga zaštiti od potencijalno negativnih koncepata poput, primjerice, proždrljive crnačke seksualnosti; „dao je sve od sebe da uvjeri Ameriku kako je opasnost pod kontrolom, da su pjesme koje potpisuje Motown o ljubavi, a ne o seksu“. Mark Anthony Neal u svojoj je knjizi *What the Music Said: Black Popular Music and Black Public Culture* (1999) komercijalizaciju *soula* objasnio na primjeru Diane Ross, jedne od najpopularnijih afroameričkih pjevačica tog razdoblja. Ross se na sceni prvi put pojavila kao članica *girl*-benda The Supremes koji je 1960-ih postao jedan od najvećih uspjeha Motowna, a od 1970. je godine počela graditi samostalnu glazbenu i glumačku karijeru⁶⁵.

Unatoč velikoj vidljivosti Diane Ross, njezin je uspjeh, poput komercijalnog uspjeha filma Lady Sings the Blues, izdao postavke rastućeg crnačkog feminističkog pokreta, koji se djelomično temeljio i na ideji o tome kako crnkinje trebaju preuzeti uzde te kontrolu nad svojim životima. U konačnici, Gordyjeve je proračunati nadzor nad većim dijelom njezine karijere demonstrirao činjenicu da se odnos prema crnkinjama u popularnoj kulturi uopće nije promijenio. Slika Diane Ross kao neovisne crnkinje bila je slatka kao i njezin glas te samo potvrda pobjede crnačkog kapitalističkog patrijarhata na čelu s Barryjem Gordyjem (Neal 1999: 115).

Afroamerička pjesnikinja Nikki Giovanni imala je nešto drugačiji pogled na komercijalizaciju *soul*-glazbe – smatrala je (Neal 1999: 97) kako na uspjeh pjevačica poput Arethe Franklin u okviru izrabljivačke i mizogine glazbene industrije trebamo gledati kao na proces upoznavanja šire publike s ranijim formama crnačke popularne glazbe, odnosno s nasljeđem *blues*-glazbenica koje čini integralni dio *soula*. Primjer kojim se možda najbolje oslikava ta isprepletenost *bluesa* i *soula* svakako je utjecaj Bessie Smith na njezine glazbene nasljednice Billie Holiday, Mahaliju Jackson te Arethu Franklin (npr.org); nakon što se Smith umirovila 1933, Holiday je nastavila surađivati s njezinim producentom Johnom Hammond, i to u istom glazbenom studiju, a tijekom karijere više joj je puta eksplicitno odala počast. Jackson

⁶⁵ Diana Ross dobila je i nominaciju za Oscara za ulogu Billie Holiday u filmu *Lady Sings the Blues* (1972), koji je producirao Motown. Neal (1999: 114) ističe kako se priča o Billie Holiday preobrazila u parabolu o usponu Motowna: „snažan crni muškarac, kojeg je odglumio šarmantni Billy Dee Williams... pokušava upregnuti energiju i ambiciju afroameričke pjevačice“.

je također tvrdila kako je naučila pjevati slušajući Bessiene pjesme, a njezina je suvremenica Dinah Washington 1958. objavila ploču *Dinah Washington Sings Bessie Smith*. O utjecaju koji su Jackson i Washington izvršile na mladu Arethu Franklin pisali smo prethodno, a film *Lady Sings the Blues* (1972) o Billie Holiday iznova je bacio svjetlo na stvaralaštvo (klasičnih) blues–glazbenica. Dakle, većina *gospel*– i *soul*–pjevačica iz druge polovice 20. stoljeća, zahvaljujući *bluesu*, na glazbu gleda kao na platformu za izražavanje pojedinačnih osjećaja i iskustava, pa makar i samo „kroz ekspresivnost vokala“ (King 1999: 216), što je bio jedan od načina na koji su pjevačice uspostavljale kontrolu nad pjesmama koje su tada često pisali i producirali muškarci poput Barryja Gordyja. Dakle, čak se i na razini čistog izražaja mogu prenositi duboka i kompleksna značenja – pa je tako i „jauk u samoj srži crnačkog izraza“⁶⁶ (Werner 2006: 8), baš kao što je i „vunasta kosa“ (Simone 1966) temeljni dio afroameričkog kulturnog genoma, neovisno o tome što ih je kapitalistički sustav pokušao preobraziti u „označitelje lišene povijesnog konteksta“ (Neal 1999: 121).

Sve se promijenilo, a ništa se nije promijenilo⁶⁷

Većina se teoretičara načelno slaže s time da je *soul*–era, iscrpljena i komodificirana tijekom 1970-ih, svoj krah doživjela početkom 1980-ih, i to u vrijeme kada na vlast u Sjedinjenim Državama dolazi republikanski predsjednik Ronald Reagan. Reaganovoj je eri prethodio uspon konzervativne desnice te neuspjeh crnačkog vodstva da adekvatno odgovori na tadašnje specifične političke, društvene i kulturne stvarnosti crnih Amerikanaca (Neal 2002: 101), zbog čega se u urbanim dijelovima velikih gradova počinje stvarati nova, opozicijska (sup)kultura pod imenom hip-hop. Razvoj novog uličnog diskursa, okarakteriziranog specifičnim načinom odijevanja, govora i političkom progresivnošću, posljedica je odrastanja u takozvanome „post-soul“ razdoblju (Neal 2002) u kojem su vrijednosti i ostavština pokreta za građanska prava postupno počela blijedjeti, a osjećaj beznadnosti zamijenio je vjeru u bolju budućnost; nema posla, tvornice i poduzeća napuštaju urbana područja, a ekonomska previranja najviše pogađaju one najsiromašnije. „Neovisno o tome što se do tada znatno povećao opseg crnačke srednje klase, većina je Afroamerikanaca i

⁶⁶ „Duboko značenje crnačkog jauka treba tražiti u neopisivom zapostavljanju Afrikanaca na brodovima tijekom okrutnih transatlantskih putovanja prema Americi te u plaču porobljenih Afroamerikanaca srijedom navečer ili nedjeljom ujutro na drvenim klupama tijekom molitvenih sastanaka u crnačkim crkvama“ (West, cit. prema Werner 2006: 8).

⁶⁷ „Everything has changed, but nothing has changed“ (Litwack 2018: 28).

dalje zarobljena u kaljuži siromaštva, neriješenih stambenih pitanja, lošeg obrazovanja, neadekvatne zdravstvene skrbi, neprijateljski nastrojene policije te (rasne) diskriminacije“ (Litwack 2018: 18). Također, rezanje budžeta utjecalo je i na smanjenje broja umjetničkih programa u školama, poglavito onih u siromašnijim dijelovima grada, zbog čega mladi počinju tražiti nove načine pomoću kojih će izraziti svoju kreativnost, svoj bijes i neslaganje s aktualnom slikom svijeta. Grafiti ubrzo preplavljaju ulice, a uz neomogućen pristup glazbenim školama i glazbenim instrumentima, muzikalna se mladež okreće *deejayingu* i repanju, promišljanju zvuka na drugačiji način – rezanju i miksanju ploča (Pough 2004: 7). Dakle, hip-hop (sup)kultura istodobno nastaje i kao odgovor na složenu društveno-političku i ekonomsku stvarnost druge polovice 20. stoljeća, ali i kao izravni nastavak afroameričke čežnje za slobodom i vidljivošću u američkome društvu.

O hip-hopu se danas primarno razmišlja kao o pokretu (Rabaka 2012: 231); ono što je isprva bila samo „ulična supkultura New Yorka nastala među mladim Afroamerikancima i Hispanoamerikancima“ (hjp.znanje.hr), ubrzo poprima „novi oblik afroameričke političke misli“ (Rabaka 2012: 2) čiji je temeljni građivni materijal crnačko kulturno i političko nasljeđe. Russel Potter u knjizi *Spectacular Vernaculars: Hip Hop and the Politics of Postmodernism* (1995) naziva hip-hop „središtem kulturne reciklaže, društvenim heterolektom, područjem borbe te formom psihološkog ratovanja“ (cit. prema Rabaka 2012: 11), čime ga smješta u širi kontekst postmodernističke teorije koja prihvaća i potiče metodu reciklaže i montaže, a na pastiš ne gleda kao na patvorinu, nego kao na konačni rezultat intertekstualnog procesa. Riječ je o ideji kojom se sažima glazbeni aspekt hip-hop kulture u kojoj DJ-i, reperi i glazbeni producenti preuzimaju „ulogu povjesničara, koristeći zvučne datoteke kao primarne izvore za stvaranje povijesnih narativa i za upoznavanje publike s političkim figurama iz prošlosti i sadašnjosti (Cheney 2005, cit. prema Rabaka 2012: 14), pri čemu aktivno pregovaraju s kulturnom i političkom ostavštinom te glazbom nastoje (de)konstruirati povijesne narative i društvene mitove.

A jedan od narativa što se 80-ih nastojao opovrgnuti pretpostavka je da se američko društvo nakon pokreta za crnačko oslobođenje „izliječilo“ od rasizma. „Sve se promijenilo, ali ništa se nije promijenilo“, rasni je aparthejd službeno svrgnut i Afroamerikanci više ne moraju sjediti u stražnjem dijelu autobusa, ali ih većina i dalje živi na rubu siromaštva, u slamovima. Ako na hip-hop gledamo kao na platformu pomoću koje „raseljene, obespravljene i neobrazovane mase kanaliziraju svoj unutarnji bijes i zapažanja“ (Neal 2002: 103), tada je jasnije zašto ga se često uspoređuje i s *bluesom*. Kao što smo već ranije istaknuli, *blues* je odražavao aspiracije i

frustracije crnačke radničke klase u vrijeme kada je glazba bila gotovo jedini način na koji su se Afroamerikanci uopće mogli probiti do javnog diskursa, izraziti se te povezati s ostalim članovima zajednice (i to poglavito kada je riječ o crkinjama). Gotovo stoljeće poslije, *rap* zrcali tragedije, ushićenja i agonije crnačke geto–kulture, a reperi se, baš kao i *blues*–glazbenici nekoć, nazivaju „uličnim pjesnicima“ (Litwack 2018: 24) koji svojim ritmičnim tekstovima progovaraju o tome što to znači biti crnac u (suvremenoj) Americi.

Stoga, za razliku od izvođača *soul*–ere čija su imena odavala vjeru u napredak (The Supremes, The Miracles, The Marvelettes, The Invincibles), a pjesme projicirale ultimativni optimizam (*I Know That A Change Is Gonna Come*), nazivi najpoznatijih repera i reperica s kraja 20. stoljeća razotkrivaju promjenu u kulturnoj percepciji i raspoloženju (N. W. A, Outkast, Public Enemy, The Coup, Ghost Face Killah, X-Clan, Lady of Rage), a njihovi „tekstovi odražavaju krajolik okrutnih ulica urbane Amerike i opustošenih urbanih kvartova, od Brooklyna i Bronxa, preko Atlante, New Orleansa i Hustona, pa sve do Zapadne obale (Litwack 2018: 21). Zbog toga, ističe Rabaka (2012: 4-5), *rap*– i *blues*–glazbenici imaju sličan imaginarij – (u) svojim stihovima progovaraju o seksualnosti, o novcu, drogama i alkoholu te nepravdi odrastanja u getu. A budući da se radi o svijetu koji je gotovo u potpunosti lišen privilegija i luksuza koje većina pripadnika američke srednje klase uzima zdravo za gotovo, nije ni neobično to što se popularna glazba crnačke geto–mladeži često referira na materijalnu kulturu⁶⁸.

Pita od jabuka, seksizam i hip-hop

Iako su neki kritičari fascinaciju zlatnim lancima i sportskim automobilima iskoristili kao argument protiv *rap*–glazbe te kao dokaz njezine suštinske proturječnosti⁶⁹, važno je istaknuti kako se takvim pristupom zanemaruje činjenica da se hip-hop (kao, uostalom, i svaki drugi društveni pokret) ne razvija u vakuumu te da stoga nužno reflektira kompleksnost i kontradiktornost (afro)američke stvarnosti. Drugim riječima, ne postoji jedinstvena afroamerička perspektiva i svako čitanje kojim se hip-hop tumači isključivo kao odraz političke (pro)(re)gresivnosti, zanemaruje njegovu dubinu i složenost. Dakle, kao što i Charise Cheney (2005, cit. prema Rabaka: 2012: 7) ističe u knjizi *Brothers Gonna Work It Out*:

⁶⁸ Ponajviše podžanr *rap*–glazbe poznat kao „gangsta–rap“.

⁶⁹ Primjerice, isticali su da *rap* „podržava i afirmira aspekte trenutnih odnosa moći u društvu“ (Rose 1994: 103, cit. prema Rabaka 2012: 10).

Sexual Politics in the Golden Age of Rap Nationalism – rap–glazba u svojim brojnim aspektima „podržava osnovne američke društvene, političke, ekonomske i kulturne vrijednosti“, uključujući i homofobiju, mizoginiju, „romantiziranje kapitalističke potrošnje“ te nekritičko prihvaćanje konvencionalnih rodних uloga.

Nadalje, bell hooks u tekstu *Sexism and Misogyny: Who Takes the Rap?* (1994) tvrdi kako su „seksistički, mizogini i patrijarhalni načini razmišljanja i ponašanja što se glorificiraju u (gangsta) rapu samo refleksija dominantnih vrijednosti društva“. Dakle, ako je „gangsta kultura američki proizvod poput pite od jabuke i bejzbola“, tada nas nipošto ne bi trebala iznenaditi količina seksizma i mizoginije u tekstovima rap–izvođača⁷⁰. No, koncept mizoginije u ovom je slučaju nužno razmotriti iz nekoliko različitih perspektiva; prva se, dakako, odnosi na žene koje aktivno sudjeluju u pokretu – na reperice, pjevačice, plesačice, crtačice grafita i glazbene producentice čiji se doprinos hip-hopu svjesno zanemaruje i odbacuje (s čime smo se u ovome radu već susreli). Tako, primjerice, glazbeni kritičar Nelson George u knjizi *Hip Hop America* (1998) tvrdi da:

Hip-hop nije proizveo ni Bessie Smith, ni Billie Holiday, ni Arethu Franklin. Mogli bismo reći kako je Queen Latifah, kao simbol ženske snage, zauzela Arethino mjesto u rapu, iako se Latifah po umjetničkom doprinosu ne može mjeriti s kraljicom soula. Nadalje, mogli bismo reći da Salt-N-Pepa sa svoja četiri platinasta albuma i clean cut seksualnošću zrcale pop–privlačnost grupe The Supremes, iako nijedna od njih tri nikada neće biti Diana Ross. U više od dvadeset godina hip-hop povijesti, u razdoblju koje je proizvelo crnačke vokalistice poput Chake Khan, Whitney Houston, Anite Baker, Tracy Chapman, Mary J. Blige i Eryke Badu, jednostavno nema žena koje su pridonijele umjetničkom razvoju rap–glazbe (George 1998: 184, cit. prema Pough 2004: 8).

Na temelju ovog odlomka, mogli bismo zaključiti kako kriteriji po kojima George uspoređuje, primjerice, trio Salt-N-Pepa s The Supremes, nemaju nikakve veze s glazbenim stvaralaštvom, koliko s „clean cut seksualnošću“ i popularnošću koju uživa Diana Ross u sedamdesetima. Nadalje, tvrdnjom da se reperica Queen Latifah (koja sama piše svoje tekstove) ne može mjeriti s Arethom Franklin, George nas navodi na zaključak kako se „umjetnički doprinos“, kada je riječ o glazbenicama, nužno svodi na raspon glasa te na društvenu recepciju, pri čemu se u potpunosti odbacuje ideja o suodnosu estetskoga i

⁷⁰ Vrijedi napomenuti i da pri donošenju suda o rap–glazbi trebamo pripaziti da ne upadnemo u zamku redukcionizma, u ovom slučaju – da ne svedemo složenost hip-hop kulture na jedan od njezinih podžanrova.

političkoga u *rap*–glazbi te zanemaruje progresivnost reperica koje su se „usudile“ igrati u muškom pješčaniku i pritom svojim stihovima neposredno kritizirati represivne društvene mehanizme i institucije, uključujući i samu hip-hop kulturu. Svojim neutemeljenim sudom George se priklonio mizoginoj struji (glazbenih) kritičara, teoretičara i povjesničara koji su pokušali izbrisati i diskreditirati djelovanje afroameričkih glazbenika, i to prvenstveno onih čije je umjetničko i/ili političko djelovanje prelazilo granice prihvatljivog (ženskog) ponašanja.

Vrijedi istaknuti i kako je razina poštovanja koju George krajem 1990-ih iskazuje Bessie Smith, istodobno napadajući njezine izravne glazbene i duhovne nasljednice – reperice, samo još jedan dokaz njegove neujednačenosti u promišljanju hip-hopa i crnačke glazbe općenito. Podsjetimo, i *blues* se nekoć smatrao nižim, vulgarnim glazbenim oblikom, a žene koje su ga izvodile smatrane su razvratnima i nemoralnima; tek je poslije prepoznata njegova politička dimenzija te potencijal da otjelotvori iskustvo onih s dna društvene ljestvice, uključujući i perspektivu siromašnih crnkinja iz radničke klase. Dakle, *blues* i *rap* suštinski su neodvojivi od klasne pozicije onih koji u njima sudjeluju, a s obzirom na to da život uprizoruju iz perspektive neobrazovanih, potlačenih i izrabljivanih, srednja im klasa i nije previše naklonjena. Iz te pozicije ušćerena seksualnost Diane Ross predstavlja manju opasnost od otvorenih razgovora o seksu na koje potiče Salt-N-Pepa⁷¹, a *Respect* Arethe Franklin nedužni je flert s problemima rasizma i seksizma u usporedbi s pjesmom *U.N.I.T.Y* Queen Latife.

Who you callin' a bitch?

„Who you callin' a bitch?“, pitanje je koje 1994. godine Queen Latifah u pjesmi *U.N.I.T.Y* postavlja svojim slušateljima, ali i hip-hop zajednici općenito. Pjesmu, koja će sljedeće godine biti okrunjena i Grammyjem⁷², Latifah piše kao odgovor na ukorijenjeni seksizam u društvu te na rastuću uporabu pejorativnih izraza za žene u *rap*–glazbi; kuje i kučke su posvuda, a poznati se reperi u videospotovima⁷³ razbacuju ženskim tijelom kao novcem. Situacija će se u sljedećih nekoliko godina pogoršati do te mjere da će crne studentice diljem SAD-a hiperseksualizirani prikaz crnkinja u tekstovima i videospotovima poznatih *rap*–izvođača izravno dovoditi u vezu s porastom seksualnog nasilja i uznemiravanja

⁷¹ *Let's Talk About Sex* četvrti je singl s albuma *Black Magic* iz 1990.

⁷² Best Rap Solo Performance.

⁷³ Era videospotova počinje 1981. kada je pokrenut MTV.

na američkim kampusima. Dakle, pri promišljanju koncepta mizoginije u *rap*–glazbi, važno je razmotriti i način na koji se u njoj prikazuje i definira žena, odnosno žensko tijelo⁷⁴, a s obzirom na to da je primarni fokus ovog rada perspektiva Afroamerikanki, u raspravu je potrebno uključiti i takozvane „video vixen“ (Pough 2007: 82) djevojke koje zarađuju od pojave u spornim videospotovima.

*Instinct leads me to another flow
Everytime I hear a brother call a girl a bitch or a ho
Trying to make a sister feel low
You know all of that gots to go
Now everybody knows there's exceptions to this rule
Now don't be getting mad, when we playing, it's cool
But don't you be calling out my name
I bring wrath to those who disrespect me like a dame
That's why I'm talking, one day I was walking down the block
I had my cutoff shorts on right cause it was crazy hot
I walked past these dudes when they passed me
One of 'em felt my booty, he was nasty
I turned around red, somebody was catching the wrath
Then the little one said (Yeah me bitch) and laughed
Since he was with his boys he tried to break fly
Huh, I punched him dead in his eye and said "Who you calling a bitch?"
(Queen Latifah 1994).*

Budući da se hip-hop pokret ne razvija u vakuumu, u obzir moramo uzeti i šira ideološka strujanja te društvene trendove koji utječu na takozvanu „pornifikaciju *rap*–glazbe“ (Hunter, Soto 2009: 171), uključujući i postfeminističko shvaćanje „seksualne revolucije“ o kojoj piše Ariel Levy u knjizi *Female Chauvinist Pigs* (2005). Levy modernu kulturu koja, ne samo da objektivizira žene nego ih potiče i da se (međusobno) objektiviziraju, naziva „vulgarnom“ (2005: 74) te je povezuje sa suvremenom tendencijom izjednačavanja (hiper)seksualnosti s emancipacijom u američkom društvu. Riječ je o trendu koji izranja iz protuslovlja samog koncepta postfeminizma – Sarah Gamble (2001: 43–44) ističe kako se taj pojam upotrebljava u različitim, međusobno suprotstavljenim kontekstima jer prefiks „post“ može označavati

⁷⁴ Istraživanja pokazuju da naglasak na tijelu i fizičkom aspektu crnkinja uključenih u hip-hop pokret snažno utječe na Afroamerikanke i njihovu seksualnost, poglavito na adolescentice (Andsager, Roe 2003: 38, cit. prema White 2013: 614).

ujedno i raskid s tradicijom (u ovom slučaju, s pokretom za ženska prava), ali i nastavak feminističkog rada u postmodernističkom okruženju. Levy ga upotrebljava kako bi opisala distopijske razmjere suvremenog društva u kojem (post)feminizam sjedi zdesna liberalnom humanizmu te se „prilagođava pojedinačnim željama i potrebama“ (Gamble 2001: 44) zbog čega se, u konačnici, „i skidanje odjeće smatra jednako vrijednim aspektom osnaživanja kao i obrazovanje te podrška žrtvama silovanja“ (Levy 2005: 75).

Kada se tome pribroji i rastući zazor prema feminizmu i postavkama drugog vala te sukob različitih interpretacija oko toga što feminizam uopće predstavlja na prijelazu u novi milenij, kao rezultat dobivamo ideološku kašu u koju svatko, po potrebi, može dodati što god želi. Melyssa Ford, jedna od najplaćenijih video djevojaka u povijesti *rap*-glazbe, svojevremeno je u medijima isticala kako ona „nije promiskuitetna drolja“ kao što svi vole misliti nego „poslovna žena“ koja je iskoristila industriju kako bi pokrenula vlastitu, multimedijalnu karijeru (Byrd, Solomon 2005: 219-220, cit. prema Pough 2007: 86). Ford svojim pogledom na svijet dijelom utjelovljuje ono što Ellen R. Klein naziva „*girlie*-feminizmom“ (2002: 141) čije pobornice „nose jako kratke suknje, puno ružičaste boje te ukrašavaju i izmjenjuju svoje tijelo na svaki mogući način“. *Girlie*-feministice svoju seksualnost, prema Klein, upotrebljavaju kao platformu za uspjeh i uspon u društvu, a njihova je verzija feminizma kombinacija drugog vala i popularne ženske kulture. Iako bismo u svjetonazoru Melysse Ford načelno mogli detektirati neke od postavki drugog vala, uključujući i ideju (radikalnih) kulturalnih feministica koje smatraju kako bi žene trebale prigrliti svoju ženstvenost te vrijednosti i osobine što se tradicionalno vežu uz nju (Tong, Botts, 2017: 47), ne smijemo zaboraviti na činjenicu da je Ford Afroamerikanka te da je stoga njezin odnos prema uspjehu i seksualnosti znatno složeniji od onog koji predlaže Klein.

Mnoge američke crkinje koje su, kao i Ford, rođene u *postsoul*-eri te socijalizirane u kulturi koja je poticala njihove majke da borbu za svoju rasu odaberu nauštrb borbe za ženska prava, na prijelazu tisućljeća odbacuju feminističku tradiciju. Neke od njih odbijaju svoj aktivizam staviti u isti koš s bijelim feminizmom, zbog čega se ograđuju od ideje tzv. trećeg vala, ali nastavljaju razvijati i promišljati složenost ženskog pitanja iz svoje, afroameričke perspektive. No, velik je broj i onih Afroamerikanki koje su suštinski nezainteresirane za feminizam⁷⁵, dijelom i zbog toga što, o čemu svjedoči hip-hop pokret, bitka protiv institucionaliziranog rasizma još uvijek nije gotova. Također, u raspravi o objektivizaciji (ženskog) tijela ne

⁷⁵ Dakako, važno je istaknuti kako se ne radi samo o Afroamerikankama; 2001. godine samo se 25 posto žena u SAD-u smatralo feministicama (Levy 2005: 86).

smijemo zaboraviti ni na političku dimenziju ispoljavanja vlastite seksualnosti u afroameričkoj kulturi; *blues*–glazbenice svojim su djelovanjem demonstrirale kako tijelo upotrebljavati na konstruktivan način, za izgradnju novog identiteta i oslobođenje od rasnih i rodni konstrukata, no, na umu moramo imati i činjenicu da se crkinje, još od ropstva pa nadalje, ohrabrivale da se koriste svojim tijelima za uspon na društvenoj ljestvici te za stjecanje privilegija u patrijarhalnom sustavu. Stvari se dodatno kompliciraju kada u obzir uzmemo i američko inzistiranje na individualizmu te činjenicu da se feminizam kao pokret pod težinom kasnog kapitalizma raskomadao i izobličio do tolike mjere da se uspjeh u korporativnom smislu izjednačio s konačnim ciljem borbe za žensku ravnopravnost, a aktualno je pitanje postalo, prema Levy (2005: 93), „zašto pokušati pobijediti muškarce ako im se možeš pridružiti?“

Damned if you do, damned if you don't

Hip-hop feministica Joan Morgan u eseju *Fly-Girls, Bitches and Hoes: Notes of a Hip-Hop Feminist* (1995: 157) ističe da se „feminizam mora suočiti s načinima na koje su žene suučesnice u vlastitoj opresiji“, a tu bismo tvrdnju trebali imati na umu i pri analizi poetike nekih od najpoznatijih reperica tog razdoblja, poput Lil' Kim i Foxy Brown, koje „video vixen“ estetiku ugrađuju u vlastite tekstove i videospotove, i to u pokušaju da od čistih objekata seksualne žudnje postanu subjekti, odnosno da preuzmu nadzor nad diskursom i proizvodnjom (ženske) seksualnosti. Pough (2007: 86) naglašava kako je u većini slučajeva riječ o ženama koje su prepoznale svoju priliku na tržištu na kojem se seks prodaje te da stoga treba poštivati njihovu odluku da se svojom seksualnošću izbore za vidljivost u društvu te za financijsku neovisnost. Iz te vizure one su zapravo ono što Jackson (2006: 52, cit. prema White 2013: 610–611) naziva „seksualnim poduzetnicama“ koje svojim stvaralaštvom nastoje demitologizirati seks te ga redefinirati u sredstvo za postizanje (ženskog) užitka, za samoispunjenje te izgradnju identiteta.

*This verse goes out to my niggaz in jail
Beatin' they dicks to the double-X-L; Magazine (uhh)
You like how I look in the aqua green? Get your Vaseline
Roll some weed with some tissue and close your eyes
Then imagine your tongue in between my thighs*

Baby...ohh...yes ohh!
Jailer...open up...cell, block, eight
All right nigga, that's enough
Stop, look and listen; get back to your position
Kim got your dick hard, startin' fights in the yard
Hotter than a Pop Tart fresh out of the toaster
Niggaz do anything for a Lil' Kim poster
Eses, Bloods, Crips, all the thugs
Up North in the hole, they all want to know (Lil' Kim 2000).

No, koliko su njihove metode zaista osnažujuće, pitanje je na koje ne možemo ponuditi jednoznačan odgovor. Njihova politička progresivnost ne proizlazi iz redefinicije ustaljenih rodni i rasni konstrukata nego iz činjenice da svojim radom pretvaraju ženu iz pasivnog objekta u aktivni subjekt; Foxy Brown i Lil' Kim dobivaju svoje mjesto za stolom zbog toga što prihvaćaju pravila igre (i to ne samo glazbene industrije nego i čitavog američkog društva), a iako njihov pogled na žensko tijelo neodoljivo podsjeća na „staru“ objektivizaciju, njihova nam perspektiva omogućuje da bolje shvatimo složenost pozicije u kojoj se danas nalaze brojne Afroamerikanke.

Dakle, ulaskom u maskulini svijet hip-hopa mnoge se crkinje, u želji da budu percipirane kao snažne i neovisne, identificiraju s muškarcima (i njihovom verzijom ženskosti). No, osim tzv. seksepilnih reperica, na hip-hop su sceni prisutne i glazbenice koje odbacuju tradicionalno poimanje ženstvenosti te „žensku odjeću“, a sve s ciljem da se osiguraju kako će se njihova glazba shvatiti ozbiljno. Toj tradiciji reperica pripadaju MC Lyte i Missy Elliot, no težnja za time da budu „jedne od dečki“ za mnoge je teoretičarke dokaz internalizirane mizoginije, čime se podupire naša pretpostavka o tome da se crnačke glazbenice rijetko kada uspiju ispetljati iz shizoidnih čvorova američkog društva u kojima su zarobljene već stoljećima. Ili, drugim riječima, neovisno o tome na koji se način odluče predstaviti svojoj publici, neizbježno će se susresti s nekim vidom neodobravanja i kritike.

Njihove su najgorljivije kritičarke pritom, kao što smo već imali priliku uočiti, često akademski obrazovane Afroamerikanke koje ih optužuju da svojim stvaralaštvom promiču negativne stereotipe o crkinjama. Riječ je o argumentu što nas neodoljivo podsjeća na „neslaganje“ između Women's Black Club Movementa i *blues*-glazbenica, a koji je neodvojiv od klasne dimenzije izvođačica; često se pri raspravljanju o (crnom) feminizmu i *rap*-glazbi

zaboravlja da je hip-hop kultura uvid u perspektivu onih crkinja koje su isključene iz sudjelovanja u akademskom diskursu te da se njezin politički potencijal krije upravo u tome što im omogućuje da izravno progovore o sebi, o svojim iskustvima te o pogledu na specifične društveno-političke probleme, uključujući i na problem objektivizacije (ženskog) tijela u *rap*-glazbi.

Sestre s drugoga planeta: Lauryn Hill i Me'Shell Ndegéocello

No, iako su počeci hip-hopa vezani uz (naj)siromašnije urbane slojeve američkog društva, ubrzo im se pridružuje i crnačka inteligencija koja prepoznaje vrijednosti pokreta te ih aktivno ugrađuje u svoju politiku i pogled na svijet. Među njima su i dva velika imena ženskog *rapa* – Lauryn Hill i Me'Shell Ndegéocello, koje svojim stvaralaštvom pokret nastoje dekonstruirati iznutra, a čija se političnost zrcali u tekstovima koji se hvataju u koštac s aktualnim društveno-političkim pitanjima. Hill na albumu *The Miseducation of Lauryn Hill* (1998) poziva na promjenu svijesti te na borbu protiv onoga što Patricia Hill Collins naziva „novim rasizmom“ (2005, cit. prema Clay 2008: 62) u SAD-u; njezini su tekstovi utjelovljenje tzv. savjesnog hip-hopa, čija je agenda obrazovati mase te iskoristiti revolucionarni potencijal pokreta. No, Lauryn Hill publiku ne osvaja samo oštrinom riječi i širinom vokabulara – ona nastavlja *soul*-tradiciju borbe protiv društvene nepravde, ali čini to iz osobne perspektive; piše o majčinstvu⁷⁶ i o ideološkim državnim aparatima, a njezina su ranjivost i emocionalna otvorenost ono što je izdvaja od ostalih suvremenih hip-hop glazbenica.

Bez obzira na to što se ni Hill ni Ndegéocello eksplicitno ne definiraju kao feministice, ili uopće kao hip-hop glazbenice⁷⁷, u njihovu se radu uočava isprepletanje suvremenih feminističkih ideja s postmodernističkim shvaćanjem identiteta i seksualnosti. Tako, primjerice, Me'Shell Ndegéocello na svom albumu iz 2001. *Cookie: The Anthropological Mixtape* na svoju crnoću ne gleda kao na nešto stalno i nepromjenjivo; za nju, ona je definirana „radikalnom fluidnošću koja omogućuje moćne egzistencijalne razgovore s konceptima roda, seksualnosti, etniciteta, generacije, društveno-ekonomskih pozicija te

⁷⁶ *To Zion* je pjesma koju Lauryn piše (o) svom prvom djetetu Zionu Davidu, a u kojoj otvoreno govori o osjećaju nesigurnosti te sreći koju je pronašla u majčinstvu.

⁷⁷ Ndegéocello svoju glazbu ne smatra dijelom hip-hopa jer je, za nju, pokret izgubio svoj kontrakulturni zamah te početkom tisućljeća postao „mainstream“ (2002, cit. prema Neal 2003: 9).

društveno konstruiranih izvedbi crnačkog identiteta“ (Neal 2003: 13). Time Ndegéocello uprizoruje ideju interseksionalizma na primjeru vlastitog, složenog odnosa prema seksualnosti i (crnačkome) nasljeđu, a pritom se ne ustručava ni kritizirati ideje poput afrocentrizma (podsjeća na činjenicu da su i mnogi Afrikanci bili suučesnici u transatlantskoj prodaji robova) ili homofobije u hip-hopu i afroameričkim zajednicama. Ndegéocello svoj album gradi od niza povijesnih fragmenata – spajajući te međusobno sučeljavajući širok raspon crnačkih glasova, od Dicka Gregoryja do Countee Cullen i Angele Davis, *Cookie* nadilazi prostorno-vremenska ograničenja i postaje svjedočanstvo o mozaičnosti crne rase te podsjetnik na to da svi Afroamerikanci, neovisno o svojim različitostima, dijele iste korijene, a time i jednako pravo da se nazivaju crncima. Riječ je o kritici tzv. „blacker than thou“ politike koja je često potpaljivala sukobe unutar zajednice, a čiji je cilj bio odrediti neprobojne granice onoga što se smatra autentično crnačkim.

Iz te perspektive, lezbijstvo definitivno nadilazi granice „autentičnog crnačkog izražaja“; politička oštrina koju Ndegéocello posjeduje do izražaja ponajviše dolazi kada treba raskomadati te razotkriti seksualnu politiku koja podjarmljuje fluidnost (crnačkih) seksualnih identiteta. Pjesma *Barry Farms* (2001) istovremeno opisuje i lezbijske seksualne fantazije, ali i implicitno poručuje „kako se čak ni lezbijski seks nužno ne prevodi u feminističku politiku koja odbacuje objektivizaciju crnačke ženske seksualnosti“ (Neal 2003: 19–20). Dakle, Ndegéocello pričom o seksualnom sazrijevanju ukazuje na činjenicu da ne postoji jedan, ispravan način da se bude lezbijkom te da se čak ni homoseksualnost ponekad ne uspijeva oduprijeti heteroseksualnoj paradigmi romantične ljubavi. Nadalje, u pjesmi *Trust* (2001) dvosmislenim seksualnim aluzijama („You're so hard / ...so deep“) dodatno osnažuje ideju o fluidnosti (seksualnog) identiteta.

*Now word had been gettin' around town
That shorty and I were
A little bit more than just friends
And see she really wasn't
Feelin' that
So she stopped calling me
But one day I ran into her
She was hanging out with this young boy
That liked to take her out and buy her things
And you know how we confuse love*

*With buying people things?
Well, then she licked her lips
And whispered in my ear
She said, you know I've missed you
I said, cool
But when I asked her
What exactly was it that she missed
She said,
Uh
Can't nobody eat my pussy
The way that you do (Me'Shell Ndegéocello 2001).*

Me'Shell Ndegéocello „dijete je postfeminističke, postsoul–generacije“ (Morgan 1999: 21–22, cit. prema Springer 2002: 1067) fakultetski obrazovanih Afroamerikanki koje su, za razliku od svojih majki, educirane o feminizmu i borbi za ženska prava što im je omogućilo da se mnogo detaljnije pozabave njegovim specifičnim aspektima. Izjasnivši se javno kao biseksualka, Ndegéocello je omogućila marginaliziranoj LGBT(Q+) crnačkoj zajednici da pronađe svoje mjesto i perspektivu u dominantno mizoginoj i homofobnoj hip-hop kulturi; svojim je radom pokret razgradila iznutra te oslobodila prostor za one slojeve afroameričkog iskustva koji su do tada u njemu zanemarivani i podcjenjivani. Andreana Clay u eseju *Like an Old Soul Record* (2008: 54-55) ističe kako je Me'Shell govorila istim feminističkim jezikom poput nje, crne lezbijke u Sjedinjenim Državama koja se do tada nije uspjela u potpunosti povezati s hip-hopom, iako je osjećala da je to njezina dužnost s obzirom na to da je riječ o inherentno crnačkome kulturnom fenomenu. Zbog toga je pojava crne, ćelave i biseksualne basistice na MTV-u početkom 2000-ih bio velik trenutak za *queer*–afroameričku zajednicu – Me'Shell Ndegéocello svojim je neortodoksnim zvukom i načinom razmišljanja nastavila tradiciju *blues*–pjevačica i *queer*–afroameričkih pjesnikinja na čelu s Audre Lorde.

Okay, ladies, now let's get in formation

2018. godine u američkom *Rolling Stoneu* objavljen je članak pod imenom *Janelle Monáe Frees Herself* u kojem se Monáe javno deklarirala kao „*queer*–crnkinja u Americi“ (rollingstone.com); „Let the rumors be true“, napisala je prije toga u pjesmi *Don't Judge Me* s

albuma *Dirty Computer* koji je objavljen iste godine. Time se izravno oslonila na tradiciju koja je započela s Me'Shell Ndegéocello, koja je, kao što smo ustvrdili u prethodnome poglavlju, bila među prvim američkim crnkinjama koje su utabale put LGBTQ+ glazbenicima u hip-hop industriji (doduše, ako ne računamo Gertrude „Ma“ Rainey). I Monáe je svojim specifičnim načinom odijevanja te umjetničkim izričajem razotkrila kako je fluidnost dio njezine politike i stvaralaštva – od početka karijere spremno je kršila rodna pravila te se na crvenim tepisima pojavljivala i u „muškim“ odijelima i u raskošnim modnim kreacijama što su odražavale njezinu afrofuturističku estetiku te činjenicu da se Monáe istodobno identificira i s muškim i sa ženskim identitetima. Štoviše, njezin je alter ego humanoidni robot Cindi Mayweather koji predstavlja sve ono između, i politike i roda, a među svoje najveće uzore Monáe redovito smješta Princea i Davida Bowieja, poznate po svojoj androginoj estetici.

No, androgynost se u glazbenom aspektu može usporediti i sa sklonošću prema eksperimentu te miješanju različitih utjecaja i žanrova – Monáe, kao i Ndegéocello, na svojim se albumima igra (s) bogatim crnačkim glazbenim nasljeđem okvirno obuhvaćenim idejom hip-hopa; hip-hop je 2010-ih odavno nadišao geografske i estetske granice rodnog New Yorka, a iako je u ovome radu fokus do sada uglavnom bio na *rap*-glazbi, važno je istaknuti kako je hip-hop (između ostalog) zajednički naziv za spektar različitih glazbenih oblika i žanrova⁷⁸. Do sada smo više prostora posvetili repericama zbog toga što su samom odlukom da djeluju i stvaraju na polju koje se dominantno poistovjećuje s muževnošću i muškim glazbenim genijem dovedene u specifičnu i (kao što smo imali prilike uočiti) često nezahvalnu poziciju. Takozvane *neo-soul* glazbenice poput Eryke Badu i Indie.Arie svojom su glazbom na prijelazu tisućljeća također preispitivale ustaljene društvene konstrukte te eksplicitno kritizirale američko društvo⁷⁹, ali činile su to zaštićene glazbenim i političkim nasljeđem svojim prethodnicama⁸⁰ koje su se izborile za vidljivost u društvu i u glazbenoj industriji. Dakle, bez obzira na to što su njihovi tekstovi često utjelovljenje onoga što smo prethodno definirali kao „savjesni hip-hop“, njihova pozicija u industriji i (afro)američkome društvu nije toliko subverzivna. Tome u prilog govori i u ovome radu citirani odlomak iz knjige Nelsona Georgea *Hip-Hop America* (1998) u kojem on prepoznaje „umjetnički doprinos“ crnačkih

⁷⁸ Baš kao što je i *soul* 60-ih obuhvaćao različite „crnačke“ žanrove – od *bluesa* i *jazza* pa sve do *gospela*.

⁷⁹ Pisale su i producirale glazbu usredotočenu na afroameričko žensko iskustvo, „ispunjenu hip-hop *beatovima* te mnoštvom referenci na teme poput AIDS-a, obiteljskog nasilja, monogamije i seksualne aktivnosti, od prostitucije i zatvorskog sustava do nerazvijenosti Afrike i prerazvijenosti Amerike“ (Rabaka 2012: 73), a spadaju u kategoriju koju Cherly Keys naziva „Sistas with an attitude“.

⁸⁰ *Neo-soul* glazbenice svoj zvuk duguju klasičnim *soul*-glazbenicama poput Chake Khan i Deniece Williams.

vokalistica poput Badu i Tracy Chapman nauštrb doprinosi reperica poput, primjerice, Queen Latife.

Svakome tko se ozbiljnije bavio proučavanjem afroameričke povijesti i hip-hop kulture jasno je da je položaj reperica sličan onome klasičnih *blues*–glazbenica prije stotinu godina. Jasno je i da bez „Ma“ Rainey danas ne bi bilo ni Janelle Monáe, ni čikaške glazbenice Jamile Woods⁸¹ koja na svome albumu *LEGACY! LEGACY!* iz 2019. pjeva o „svim onim ženama u sebi“ čime eksplicitno naglašava važnost poznavanja povijesti, svog obiteljskog i kulturnog korijenja, a sve s ciljem što boljeg razumijevanja sadašnjice te što učinkovitije borbe protiv društvene nepravde. Woods se svojim glasom koristi, i to doslovno, s gotovo didaktičkim ciljem – glazbom obrazovati i poticati, ako ne na aktivizam, tada na prijeko potrebno razmišljanje o sebi, o svojim roditeljima i o budućnosti svoje djece. Svaka pjesma s njezina albuma nosi ime po nekoj značajnoj osobi iz crnačke povijesti pa tako, primjerice, pjesmom *GIOVANNI* (2018) Woods evocira stvaralaštvo pjesnikinje Nikki Giovanni te naglašava povezanost između (svoje) glazbe i (njezine) poezije. Dakako, cilj ovog rada bio je ukazati i na to kako bismo tekstove afroameričkih glazbenica, i to od *bluesa* pa sve do danas, trebali tretirati kao legitimne povijesne i književne iskaze jer su upravo oni često uvid u svijet i perspektivu onih crnkinja čiji je glas (tijekom povijesti) diskreditiran i zanemarivan. Iako se njime danas više ne bave samo oni s dna društvene ljestvice, a njegov se politički potencijal nastoji razvodniti brojnim metodama⁸², hip-hop je i dalje za mnoge Afroamerikance jedina platforma pomoću koje mogu uspostaviti kontrolu nad svojim narativom te ispričati priču o sebi i o svojim precima bez cenzure i zataškavanja.

Jedan od najzanimljivijih primjera iz recentne glazbene povijesti čiji je cilj upravo preko sebe ispričati priču o suvremenoj Americi, već je spomenuti album pjevačice Solange Knowles, mlađe sestre slavne Beyoncé. Na *A Seat at the Table* (2016) Knowles istražuje granice crnačkog identiteta, povijesti i kulture, prikupljajući stvarna iskustva i svjedočanstva članova svoje obitelji; u interludiju *Tina Taught Me* njezina majka Tina Lawson objašnjava što za nju točno predstavlja crnački ponos, dok njezin otac Mathew Knowles u *Dad Was Mad*⁸³ opisuje

⁸¹ Ovdje bismo mogli navesti gotovo sve suvremene afroameričke glazbenice, ali je za potrebe ovog rada napravljena nužna selekcija.

⁸² Komercijalizacija i komodifikacija neizbježne su posljedice života u kapitalizmu, ali imajući u vidu razvoj nove tehnologije i na društvene mreže, barijere za ulazak na tržište mnogo su manje.

⁸³ „I was the first, one of the first. My first day, a state trooper caught me, put me in the backseat of the car, and meeting the other black kids, was six of us. And seeing all of those parents, and also KKK members having signs and throwing cans at us, spitting at us. We lived in the threat of death every day. Every day. So I was just lost in this vacuum between integration and segregation and, and racism. That was my childhood. I was angry for years... angry, very angry“ (Knowles 2018).

rasizam s kojim se susretao tijekom odrastanja. Osobno je za Solange političko, a njezin je album oda ne samo afroameričkoj prošlosti nego i samoj sebi. A s čime se točno suočava pri promišljanju te složene problematike, uočavamo u pjesmi *Don't Touch My Hair* koju istodobno možemo tumačiti i kao otpor rasističkom, patrijarhalnom sustavu koji crkinjama uskraćuje pravo na pristanak i kontrolu nad vlastitim tijelima, ali i kao čin postavljanja granica koji naposljetku vodi i prema iscjeljenju. Na albumu se nalazi i pjesma *FUBU*, koju Solange najavljuje riječima: „One for us“, a koja se izravno oslanja na ideju Reilanda Rabake o tome kako je glazba *soundtrack* crnačkog iskustva; naime, glazba je i u 21. stoljeću moćno oružje u borbi protiv institucionaliziranog rasizma, objedinjenoj pod parolom Black Lives Matter, čiji je primarni cilj osvijestiti društvo o problemima policijske brutalnosti i rasno motiviranog nasilja u SAD-u⁸⁴.

*When you feeling all alone
And you can't even be you up in your home
When you even feeling it from your own
When you got it figured out
When a nigga tryna board the plane
And they ask you, What's your name again?
Cause they thinking, Yeah, you're all the same
Oh, it's for us
All my niggas in the whole wide world
Made this song to make it all y'all's turn
For us, this shit is for us
Some shit is a must
This shit is for us (Knowles 2016).*

Iako su se životni uvjeti američkih crnaca u mnogočemu znatno poboljšali u posljednjih nekoliko desetljeća, većina se i dalje suočava s gotovo istim nejednakostima kao i prije više od stotinu godina. Drugim riječima, svi problemi s kojima smo se susreli u ovome tekstu i dalje su aktualni, neovisno o tome što su mediji dijelom uspjeli nadomjestiti rupe u zastupljenosti crne rase na televizijskom ekranu, a suvremeni je hip-hop mnogo otvoreniji prema, primjerice, članovima LGBTQ+ zajednice. Problem klase u tom je aspektu usko vezan i uz „problem tijela“; neke su se afroameričke glazbenice, poput Solange, do svog mjesta za

⁸⁴ Mnogi su suvremeni afroamerički glazbenici poduprli pokret, uključujući i Kendricka Lammara (*Alright*), Lauryn Hill (*Black Rage*), Beyoncé (*Freedom, Formation*), Andersona .Paaka (*Lockdown*) itd.

stolom izborile politički angažiranim tekstovima, slijedeći put Nine Simone i Lauryn Hill, dok su se neke od njih, i to često one koje nisu imale pristup višem obrazovanju, do svog mjesta izborile metodama koje su u javnosti okarakterizirane kao vulgarne. Među njima su i dvije vjerojatno najpopularnije suvremene reperice – Cardi B i Megan Thee Stallion, koje su se na udaru javnosti našle zbog pjesme WAP (2020), „wet ass pussy“, te videospota u kojem, navodno, osnažuju postojeće negativne stereotipe o crkinjama. Ta nas rasprava, dakako, vraća u poglavlje o tzv. „video vixen“ estetici te preispitivanju granice između osnaživanja i objektivizacije crnačkog tijela na kraju kojeg smo zaključili kako jednoznačna rješenja ne postoje te da nas inzistiranje na jednoj perspektivi nužno vodi do toga da upadnemo u neku od zamki vezanih uz složenost crnačke seksualnosti i identiteta. Zbog toga, za kraj, smatramo da je važnije, od toga da pokušamo govoriti u ime svih crkinja, početi slušati ono što nam one same žele reći.

Literatura

Anderson, J. R. i sur. 2018. Revisiting the Jezebel Stereotype: The Impact of Target Race on Sexual Objectification. U: *Psychology of Women Quarterly*, XX(X), (1-16). DOI: 10.1177/0361684318791543.

Berry, K. D. 2017. Singing in Slavery: Songs of Survival, Songs of Freedom. PBS. <https://www.pbs.org/mercy-street/blogs/mercy-street-revealed/songs-of-survival-and-songs-of-freedom-during-slavery/> (pristupljeno: 29.9.2022)

Britannica.com. 2022. <https://www.britannica.com/event/Jim-Crow-law> (pristupljeno: 29.9.2022)

Byrd, A. D, i Tharps, L. L. 2014. *Hair Story. Untangling the Roots of Black Hair in America*. New York: St. Martin's Griffin.

Camp, S. M. H. 2004. *Closer to Freedom. Enslaved Women and Everyday Resistance in the Plantation South*. University of North Carolina Press.

Clay, A. 2008. Like an Old Soul Record: Black Feminism, Queer Sexuality, and the Hip-Hop Generation. U: *Meridians*, Vol. 8, No. 1, (53-73). DOI: 10.2307/40338911.

Davis, A. Y. 1998. *Blues Legacies and Black Feminism*. New York: Vintage Books.

Davis, A. Y. 1989. *Women, Culture and Politics*. New York: Random House.

Encyclopedia.com. 2022. <https://www.encyclopedia.com/social-sciences/applied-and-social-sciences-magazines/heteronormativity> (pristupljeno: 29.9.2022)

Enciklopedija.hr. 2022. <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=34482> (pristupljeno: 29.9.2022)

Enciklopedija.hr. 2022. <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=40988> (pristupljeno: 29.9.2022)

Enciklopedija.hr. 2022. <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=3259> (pristupljeno: 29.9.2022)

Enciklopedija.hr. 2002. <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=38247> (pristupljeno: 30.9.2022)

Feldstein, R. 2005. I Don't Trust You Anymore: Nina Simone, Culture, and Black Activism in the 1960s. U: *Journal of American History*, Vol. 91, Issue 4, (1349-1379). DOI: <https://doi.org/10.2307/3660176>.

Friedan, B. 1977. *The Feminine Mystique*. New York: Dell Publishing Company, Inc.

Gamble, S. 2001. Feminism: Its History and Cultural Context. U: *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*. London: Routledge.

Griffin, Ch. 2019. How Natural Black Hair at Work Became a Civil Rights Issue. *JSTOR Daily*. <https://daily.jstor.org/how-natural-black-hair-at-work-became-a-civil-rights-issue/> (pristupljeno: 29.9.2022)

Harrison, D. D. 1988. *Black Pearls: Blues Queens of the 1920s*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

hooks, b. 1982. *Ain't I A Woman. Black Women and Feminism*. London: Pluto Press.

hooks, b. 2000. Black Women: Shaping Feminist Theory. U: James, J. i Sharpley-Whiting, T. D. (ur), *Black Feminist Reader* (131-145). Blackwell Publishers.

hooks, b. 1994. Gangsta Culture - Sexism and Misogyny: Who Will Take the Rap?. U: *Outlaw Culture*. Routledge.

Hrvatski jezični portal. 2022.
https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=e1lmWxM%3D&keyword=minstrel
(pristupljeno: 29.9.2022)

Hrvatski jezični portal. 2022.
https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=fVxmURU%3D&keyword=hip-hop
(pristupljeno 30.9.2022)

Hunter, M. i Soto, K. 2009. Women of Color in Hip Hop: The Pornographic Gaze. U: *Race, Gender & Class*, Vol. 16, No. 1/2, (170-191). Jean Ait Belkhir, *Race, Gender & Class Journal*. DOI: 10.2307/41658866.

Jackson, B. 2005. *A Bad Woman Feeling Good: Blues and the Women Who Sing Them*. W. Norton & Company.

Keyes, Ch. L. 2000. Empowering Self, Making Choices, Creating Spaces: Black Female Identity via Rap Music Performance. U: *The Journal of American Folklore*, Vol. 113, No. 449, (255-269). American Folklore Society. DOI: 10.2307/542102.

King, J. 1999. When autobiography becomes soul: Erykah Badu and the cultural politics of black feminism. U: *Women & Performance: a journal of feminist theory*, 10:1-2 (211-243). Routledge. DOI: 10.1080/07407709908571302.

Klein, E. R. 2002. *Undressing Feminism*. St. Paul, MN: Paragon House.

Leanin.org. 2022. <https://leanin.org/data-about-the-gender-pay-gap-for-black-women>
(29.9.2022)

Levy, A. 2005. *Female Chauvinist Pigs: Women and the Rise of Raunch Culture*. London: Simon & Schuster.

Litwack, L. F. 2009. Fight the Power! The Legacy of the Civil Rights Movement. U: *The Journal of Southern History*, Vol. 75, No. 1, (3-28). Southern Historical Association. DOI: 10.2307/27650400.

Mahon, M. 2019. How Bessie Smith Influenced a Century of Popular Music. *NPR*.
<https://www.npr.org/2019/08/05/747738120/how-bessie-smith-influenced-a-century-of-popular-music> (pristupljeno: 30.9.2022)

Moran, J. 1995. Fly-Girls, Bitches, and Hoes: Notes of a Hip-Hop Feminist. U: *Social Text*, No. 45, (151-157). DOI: 10.2307/466678.

Neal, M. A. 1999. *What the Music Said: Black Popular Music and Black Public Culture*. New York: Routledge.

Neal, M. A. 2002. *Soul Babies: Black Popular Culture and the Post-Soul Aesthetic*. New York: Routledge.

Neal, M. A. 2003. *Songs in the Key of Black Life. A Rhythm and Blues Nation*. New York: Routledge.

Oliver, P. 1984. *Blues Off the Record: Thirty Years of Blues Commentary*. New York: Da Capo Press.

Owens Patton, T. 2006. Hey Girl, Am I More than My Hair? African American Women and Their Struggles with Beauty, Body Image, and Hair. U: *NWSA Journal*, Vol. 18, No. 2, (24-51). The Johns Hopkins University Press. DOI: 10.2307/4317206.

Paglia, C. 2001. *Seksualna lica. Umjetnost i dekadencija od Nefertiti do Emily Dickinson*. Zagreb: Ženska infoteka.

Pough, G. D. 2004. *Check It While I Wreck It. Black Womanhood, Hip-hop Culture, and the Public Sphere*. Boston: Northeastern University Press.

Pough, G. D. What It Do, Shorty?: Women, Hip-Hop, and a Feminist Agenda. U: *Black Women, Gender + Families*, Vol. 1, No. 2, (78-99). University of Illinois Press. DOI: 10.5406/blacwomegendfami.1.2.0078.

Rabaka, R. 2012. *Hip Hop's Amnesia. From Blues and the Black Women's Club Movement to Rap and the Hip Hop Movement*. Lexington Books.

Ripani, R. J. 2006. *The New Blue Music. Changes in Rhythm & Blues, 1950-1999*. Jackson: University Press of Mississippi.

Roberts. D. 1998. *Killing the Black Body. Race, Reproduction, and the Meaning of Liberty*. New York: Vintage Books.

Spanos, B. 2018. Janelle Monáe Frees Herself. *Rolling Stone*. <https://www.rollingstone.com/music/music-features/janelle-monae-frees-herself-629204/> (pristupljeno: 1.10.2022)

Springer, K. 2002. Third Wave Black Feminism? U: *Signs*, Vol. 27, No. 4, (1059-1082). The University of Chicago press. DOI: 10.1086/339636.

Tong, R. i Botts, T. F. 2017. *Feminist Thought: A More Comprehensive Introduction*. Routledge.

Watson, E. 2018. Aretha Franklin, feminist and activist. *The Washington Post*. <https://www.washingtonpost.com/news/made-by-history/wp/2018/08/19/aretha-franklin-feminist-and-activist/> (pristupljeno: 30.9.2022)

Werner, C. 2006. *A Change Is Gonna Come: Music, Race & the Soul of America*. Univesity of Michigan Press.

White, D. G. 1999. *Ar'n't I a Woman? Female Slaves in the Plantation South*. W.W. Norton & Company.

White, T. R. 2013. Missy Misdemeanor Elliott and Nicki Minaj: Fashionistin' Black Female Sexuality in Hip-Hop Culture - Girl Power or Overpowered? U: *Journal of Black Studies*, Vol. 44, No. 6, (607-626). Sage Publications, Inc. DOI: 10.2307/24572858.

Wikipedia.org. 2022. <https://en.wikipedia.org/wiki/Blues> (pristupljeno: 29.9.2022)

Sažetak

Diplomskim radom *Prvo crnkinja, a potom žena* nastoji se pokazati problematičnost društveno-političke pozicije u kojoj su već stoljećima zarobljene američke crkinje. Smještene na sjecištu rasizma i seksizma, mnoge su Afroamerikanke tijekom povijesti utočište pronalazile u glazbi, gotovo jedinoj platformi putem koje su mogle doprijeti do šire javnosti te s njom podijeliti svoja razmišljanja, osjećaje i iskustva. Cilj ovog rada jest raspetljati složene čvorove između crnačke glazbe, tijela i identiteta, počevši od života u ropstvu tijekom kojeg je glazba zauzimala središnje mjesto u izgradnji identiteta i evociranju afričkog nasljeđa među robovima pa sve do suvremene hip-hop kulture u kojoj se doprinos crnačkih glazbenica nepravredno zapostavlja i diskreditira. Naglasak je pritom stavljen na specifično iskustvo i perspektivu američkih crkinja iz radničke klase te na njihov odnos prema seksualnosti, feminizmu i borbi protiv institucionaliziranog rasizma, rekonstruiran pažljivim slušanjem i proučavanjem crnačke glazbe i tekstova pjesama.

Ključne riječi: crnačka glazba, blues, soul, hip-hop, tijelo, ropstvo, identitet, radnička klasa, drugi feministički val, postfeminizam, Aretha Franklin, Nina Simone, Lauryn Hill, Me'Shell Ndegéocello, Bessie Smith, Ma Rainey, hip-hop feministica, SAD