

SVEUČILIŠTE U RIJECI

FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI

Odsjek za kulturalne studije

Interdisciplinarne teorije kulture

ak. god.: 2017./2018.

Mentor: dr. sc. Diana Grgurić

GLAZBA I IDENTITET

DIPLOMSKI RAD

Franka Blažić

Rijeka, rujan 2018.

SADRŽAJ

Sažetak.....	3.
Ključne riječi.....	3.
1. Uvod.....	4.
2. Zvuk.....	5.
2.1. Zvuk iz komunikacijske perspektive.....	6.
2.2. Soundscape.....	8.
2.3. Glazba i prostor.....	11.
3. Glazba i emocija.....	14.
3.1. Glazba i emotivna stanja.....	16.
3.2. Zrcalni neuroni.....	19.
3.3. Individualne preferencije zvukova i glazbe.....	22.
4. Glazba i identitet.....	25.
4.1. O identitetu.....	25.
4.2. Identifikacija i glazba.....	31.
5. Muzikofilija.....	35.
5.1. Terapija glazbom.....	36.
6. Sinteza; glazba u službi oblikovanja i reafirmacije identiteta.....	39.
7. Zaključak.....	46.
8. Bibliografija.....	48.

SAŽETAK

Rad proučava odnos glazbe i osobnog identiteta pojedinca. Konceptu glazbe, kao i identitetu, u radu se pristupa općenito, ali i iz kulturološke perspektive, te se tumače pojmovi poput zvuka, akustične komunikacije, soundscape-a, emocije, muzikoterapije i identifikacije. Navedeni pojmovi potrebni su za mogućnost propitivanja uloge glazbe u oblikovanju identiteta te procesa koji čovjeka čini emocionalno povezanim s medijem glazbe. Rad nastoji prikazati važnost glazbe ne samo u čovjekovom svakodnevnom životu već i u utjecaju na osjećaj sebstva i istovremeno povezivanje s kolektivom.

KLJUČNE RIJEČI

Glazba, zvuk, identitet, identifikacija, emocija, akustična okolina, muzikofilija, terapija glazbom

ABSTRACT

This work examines the connection between music and personal identity. Concept of music, as well as identity, is approached from general but also cultural perspective, and some of the elaborated concepts are sound, acoustic communication, soundscape, emotion, music therapy and identification. These concepts are needed while questioning the role of music in shaping one's identity and trying to explain the emotional connection with music. This work is trying to present the importance of music not only in everyday life but also in the effect it has on the feeling of one's self and the way it simultaneously connects an individual with the collective.

KEY WORDS

Music, sound, identity, identification, emotion, acoustic environment, musicophilia, music therapy

1. Uvod

Glazba je umjetnost koja zauzima važno mjesto u društvu i svakodnevici čovjeka. Realizira se medijem zvuka, mehaničkim valom kojeg zapažamo osjetilom sluha, koji svojom prostornom i vremenskom organizacijom dobiva ulogu tona te tako tvori smislenu glazbenu cjelinu. Osim akustičkog i tehničkog viđenja glazbe, ključan je emocionalni aspekt odnosno moć glazbe da u čovjeku izazove emocionalnu reakciju. Ta sposobnost ne svrstava glazbu samo u područje umjetnosti već joj otvara mogućnost za utjecajem na čovjekovo raspoloženje i razmišljanja. Glazba, kao i drugi oblici umjetnosti, može prenijeti i specifičnu poruku: tekstualno se može prepoznati značenje određene pjesme koja tako prikazuje stav ili misao. Glazba može poprimiti i simboličko značenje u smislu reprezentacije čitave etničke skupine ili društveno političkog stava, kombinirajući također i druga povezana obilježja poput odjeće i životnog stila pojedinaca, stvarajući tako cjelokupni pokret ili supkulturu. Zbog iznošenja emocije i poruke istovremeno, s glazbom se pojedinac može identificirati, odnosno u njoj pronaći sebi bliska značenja ili pak otkriti nova značenja koja nadopunjuju njegova osobna identitetska obilježja. U konačnici, glazba na razne načine u čovjeku može ojačati osjećaj sebstva, što ju osim umjetničkim čini i društvenim fenomenom.

U ovom diplomskom radu ću izložiti tezu o utjecaju glazbe na oblikovanje osobnog identiteta čovjeka koji se ne temelji na odrednicama poput nacionalnosti, roda ili spola, već takozvanom osjećaju sebstva. Nastojat ću također uvidjeti koji procesi dovode do identifikacije s glazbom te zašto čovjek ima potrebu biti njome okružen i povezan. Kako bi se obradila ova tema, potrebno je ustvrditi neke temeljne pojmove poput zvuka, akustične komunikacije, soundscapa, emocije, identiteta i identifikacije.

Prethodno navedeni pojmovi kompleksni su koncepti koji se mogu opširno izložiti unutar više akademskih polja, no za potrebe teme ovog diplomskog rada bit će predstavljeni kroz isključivo humanističke i kulturološke perspektive uz površni pristup zvuku i akustičnoj komunikaciji iz područja fizike i akustike. Glazba je često proučava iz isključivo jedne od navedenih perspektiva, te se na taj način mogu razložiti važni elementi koji ju oblikuju no ne ostvaruje se sinteza potrebna za kvalitetno objašnjenje procesa poput povezivanja glazbe i čovjekovog identiteta. Ovaj diplomski rad poslužit će kao svojevrsni uvod u objašnjenje tog procesa objedinjavanjem nekoliko teoretskih pristupa, odnosno može se uzeti kao predložak za daljnje analize koje bi potencijalno mogle rezultirati relevantnijim teoretskim tekstom.

2. Zvuk

Zvuk se u svom najopćenitijem značenju definira kao mehanički val kojeg čovjek započinje osjetilom sluha. On je podražaj koji se valnim gibanjem širi kroz tekućine, plinove i krute tvari, a o vrsti tijela kroz koje se širi, izvoru te energiji koju prenosi ovise osnovna obilježja zvuka: jakost, visina, trajanje i boja. Ista obilježja ima i ton koji se u glazbi u užem smislu riječi razlikuje od zvuka po odnosu parcijalnih tonova, odnosno njihovom harmoničkom titranju. Titranje je osnovna pojava u fizici te u slučaju glazbe titranje može polaziti od instrumenta i čovjekovog glasa. Titranja fizikalnih tijela oblikuju karakteristike zvuka poput frekvencije (visine) zvuka koja se mjeri u hertzima (Hz), glasnoće koja se izražava u decibelima (dB) i jakosti zvuka (I): fizikalnoj mjernoj veličini koja označava energiju zvučnog vala u nekom vremenskom razdoblju. Sve navedeno slušni sustav može percipirati samo u određenoj mjeri. Naime, ljudsko uho je osjetljivo na zvuk u rasponu frekvencija samo od 16 do 20 000 Hz, a pragom čujnosti označava se najniža jakost koju uho može čuti. Gornja granica jakosti zapravo je takozvani prag bola te kod čovjeka iznosi 130 fona; fon je brojčana jedinica razine glasnoće ili jakosti glasa koja je fiziološki pojam, za razliku od jakosti zvuka koja je fizikalni pojam. No karakteristikama zvuka bavi se više različitih akademskih područja, pa mu se može pristupiti s perspektive akustike, fizike, medicine ili pak umjetnosti; no vrlo često promatran je upravo u sferi jedne discipline, a bez nastojanja da se pristupi povezivanju s ostalim pogledima ili teorijama odnosno interdisciplinarnosti. (Truax, 2001). Nastajanjem i širenjem zvuka bavi se akustika, grana fizike koja zvuk tumači kao osjet kojeg prima ušni živac uz nužnost postojanja izvora zvučne energije koji je u suštini uvijek titranje nekog čvrstog tijela. Te valove koje tijelo proizvodi uho zamjećuje kao šum ili zvuk. Nepravilno titranje uzrokuje šum ili buku (ovisno o glasnoći), dok valovi nastali iz izvora s frekvencijom titranja većom od 20 kHz stvaraju ultrazvuk, a oni s frekvencijom manjom od 16 Hz infrazvuk. Ultrazvuk mogu čuti životinje poput psa i šišmiša, a infrazvuk primjerice patke i slonovi. Glasom se s druge strane označuje zvuk proizveden glasovnim organom, dakle ljudskim ili životinjskim grlom. Glas također ima svoje značajke: jačinu, visinu i boju, koji ovise o brzini titranja glasnica te njihovoj napetosti i duljini. (Mikuličić, Krsnik, 1992).

2.1. Zvuk iz komunikacijske perspektive

Perspektiva važna za razumijevanje zvuka u odnosu na slušatelja i značenje koje u tom odnosu poprima jest perspektiva akustične komunikacije. Akustična komunikacija odnosi se na viđenje i osjećanje zvuka s čovjekovog stajališta; unatoč prethodno iznesenoj definiciji zvuka kao mehaničkog vala nastalog titranjem, čovjek zvuk doživljava ponajprije kao oblik komunikacije. U tom se smislu zvuk sagledava ne samo kao reakcija na određeni podražaj, već kao na element unutar procesa slušanja i izmjene informacija. Barry Truax u svojoj knjizi „*Acoustic communication*“ zvuku pristupa pridavajući važnost i njegovoj široj društvenoj ulozi. Tu ulogu tumači psihoakustika u čije polje proučavanja ulazi zvuk dolaskom do uha; ključnim trenutkom smatra se upravo prikupljanje informacija potrebnih za mozak dokumentiranjem dolazećih zvučnih valova. (Truax, 2001). Tako se stvara razlika između onog što shvaćamo kao glagol „čuti“ i „slušati“, odnosno zvuku kojeg prihvaćaju košćice i bubnjići uha kao podražaj, procesom slušanja pripisuje se razumijevanje. Time nastaje i značenje, te razumijemo što nam osoba govori, ukoliko se radi o jeziku kojime se možemo sporazumijevati; zvuk postaje riječ. Značenje međutim ovisi o kontekstu, kao i generalna uloga zvuka, a komunikacijsko značenje bilokojeg zvuka podređeno je kontekstu u njegovom najširem društvenom i kulturalnom smislu, kao i okruženju, te funkcioniranje zvuka možemo razumijeti upravo kroz spomenuti kontekst. (Truax, 2001). Ova tvrdnja upućuje na postojanje takozvanog akustičnog iskustva koje oblikuje naš odnos s pojedinim okruženjem. Drugim riječima, općeniti dojam i pogled na okoliš i trenutak u kojem se nalazimo uvelike je pod utjecajem elementa zvuka. Slušatelj je u ovom aspektu važna komponenta, ponajprije iz razloga što je slušanje samo po sebi ključno za razumijevanje akustične komunikacije. Akustične informacije koje se prikazuju slušatelju primljene su na bazi prepoznavanja, odnosno slušatelj kategorizira zvukove na temelju iskustva te ih na nesvjesnoj razini označava relevantnima ili pak odbacuje. Vrlo male razlike u zvuku mogu slušatelju izazvati trenutak prepoznavanja, a potencijalno i adekvatnu reakciju koja bi uslijedila. Riječ je o detaljima u vibracijama zvuka koje naš slušni sustav intepretira, te se na taj način gradi interakcija s okruženjem i odnos slušatelj/okolina. Kao primjer Truax navodi situaciju u kojoj se majka noću budi na djetetov plač, dok ju drugi jednako nagli zvukovi poput automobilske trube ne bi trgnuli iz sna. Do toga dolazi zbog stanja koje se naziva 'slušanje u spremnosti', u kojem mozak detektira obrasce zvukova, te na temelju prijašnjeg iskustva šalje informacije za fizičku reakciju: u ovom slučaju proces buđenja. (Truax, 2001). Kada smo u stanju budnosti, također se događa sličan proces: određeni zvukovi ostanu u pozadini, iako smo ih unatoč tome svijesni. Takozvani *keynote* zvukovi dio su te zvukovne pozadine koju upijamo

na nesvjesnoj razini, upravo zato što su sveprisutni i konstantni. Ti zvukovi tvore fundamentalni karakter okoline; kao što elementi prirode stvaraju osnovni zvuk tradicionalnog društva, tako prisutnost prometa i šumovi klima uređaja kao sveprisutna zvukovna pozadina modernog društva otkrivaju njegovu integraciju s tehnologijom. (Truax, 2001). Takva akustična pozadina modernog društva nerijetko postaje homogena, a boravak u njoj ne zahtijeva aktivno slušanje. Također, ona ovisi i o općenitijem kontekstu, odnosno ambijentu u kojem boravimo i geografskoj poziciji, pa se tako naprimjer osnovni zvukovi sjevernih i tropskih država uvelike razlikuju, kao posljedica razlike u pozadinskim zvukovima prirode. Navedena činjenica mijenja i individualne stavove o zvukovima te preferencije o tome sviđa li nam se određeni zvuk ili ne, smatramo li ga ugodnim ili odbojnim, temeljeći se na iskustvu koje se međuostalom stvara pod utjecajem okoline odnosno ambijentalnih zvukova. No unatoč tome, mišljenje o određenom zvuku te reakcija mogu ovisiti i isključivo o iskustvu koje pojedinac ima kao osoba, a ova se tvrdnja veže za značenje koje zvuku može biti pripisano. (Truax, 2001). Drugim riječima, osoba reagira na zvuk ovisno o interakciji koju je s njime prethodno imala, te se tako aktiviraju specifična sjećanja. Prisjećanje konteksta može dovesti do „oživljavanja“ specifičnog sjećanja na zvuk, a ukoliko se taj zvuk ponovno čuje u mogućnosti je oživjeti taj cjelokupni kontekst. Situacija u kojoj se nalazimo dok čujemo taj zvuk ne mora nužno biti ista, kao niti okolnosti i naše ponašanje, ali se u emocionalnom smislu osoba može vratiti u specifični trenutak iz prošlosti gotovo kao da ga ponovno proživljava. Sličan efekt može izazvati i osjećanje određenog mirisa. Bilo da je riječ o mirisu parfema ili melodiji pjesme, jedno i drugo može odmah u mozgu stvoriti vizualnu predodžbu naprimjer druge osobe, temeljenu na prethodnom iskustvu, kolikogod ono bilo stečeno u daljoj prošlosti, te taj miris ili zvuk čovjek u konačnici ne bi mogao samostalno prizvati. No slučajni susret s njima može preusmjeriti tok razmišljanja, „otključati“ sjećanja gotovo kao da otvaramo memorijske ćelije te dovesti do promjene emocionalnog stanja ovisno o intenzivnosti i značenju sjećanja koje se javlja. (Truax, 2001).

Osim što su zvukovi učestalo podsvijesni podsjetnik na određeni kontekst, oni mogu biti i unikatan odraz pojedine zajednice u čijem se okolišu nalaze. Zvuk je pokazatelj stanja u kojem se okoliš nalazi, te se iz njega mogu iščitati ne samo geografske informacije već i one koje se odnose na identitet zajednice. Identitet zajednice vezan je i za akustično iskustvo ljudi koji su dio nje, a odnos koji čovjek ima s okolinom kroz to iskustvo može biti pozitivno pa čak i terapijsko (npr. zvukovi prirode), ali i nelagodno, kako fizički tako i psihički (npr. buka). Postojanje uloge zvuka u društvenom i informacijskom kontekstu, kao i njegova funkcija medijatora u odnosu slušatelja i okoline, ono su što odvaja komunikacijsku perspektivu zvuka

od one klasične koja se odnosi na njegove fizičke karakteristike. No bitna stavka za razumijevanje komunikacijskog pristupa je upravo ta druga strana odnosa: akustična okolina.

2.2. Soundscape

Za razumijevanje pojma akustične okoline važno je izdvojiti tri glavna sustava akustične komunikacije: govor, glazbu i soundscape. Govor obuhvaća sposobnost čovjeka da se sporazumijeva artikuliranim glasovima koji upućuje na značenje, uzimajući u obzir ranije objašnjenu distinkciju glagola „čuti“ i „slušati“. Pripisivanjem značenja glasu u svrhu stvaranja razumijevanja nastaje jezik, komunikacijski sustav sastavljen od znakova i pravila koji je ujedno i sredstvo konstrukcije značenja. (Lakoff, 2003). Soundscape označava sveukupnost zvukova koji nas okružuju, a glazba se u tom kontinuumu smješta između govora i soundscapea jer se radi o ljudskoj formi komunikacije temeljenoj na isključivo apstraktnim zvukovima koji se crpe iz okoline, osim samog glasa/vokala. (Ihde, 1976). Elaborirat ću prvo pojam soundscape-a.

Soundscape je kao termin prvi put uveden u članku „*The Sonic Environment of Cities*“ iz 1969. godine, Michaela Southwortha, a detaljnije elaboriran u nadolazećim teoretskim tekstovima, kao i radu R. Murraya Schafera: „*Tuning of the World*“. Subjekt je područja akustične ekologije, koja shodno značenju soundscapea kao sveukupnosti zvukova koji nas okružuju, pristupa odnosu čovjeka i njegove okoline kroz medij zvuka. Schafer je, međuostalom i u suradnji s Barryjem Truaxom, krajem 1960-ih godina inicirao World Soundscape projekt posvećen istraživanjima akustične ekologije s ciljem pronalaženja rješenja uravnoteženog soundscapea i harmonijskog odnosa čovjekove zajednice i soničke okoline. (<http://www.thecanadianencyclopedia.com/en/article/world-soundscape-project>). Projekt, kao i mnogi drugi autori koji pišu o soundscapeu i akustičnoj ekologiji, upućuje na sve prisutniji problem onečišćenja bukom („noise pollution“). Zvukovi koji se na to odnose uglavnom potječu od prometa i strojeva, a mogu imati izrazito negativan utjecaj na čovjeka i njegovo zdravlje. Negativne zdravstvene posljedice ponajprije se tiču ometanja sna, povećanja razine stresa, ali i kardiovaskularnih efekata i problema s krvnim tlakom. Iako se zvukovna pozadina kao potencijalni problem spominje još u srednjovjekovnoj Europi, njen je utjecaj na funkcioniranje čovjeka podignut na novu razinu dolaskom modernog doba i razvojem tehnologije. Šumovi električnih aparata u kućanstvu, konstantna prisutnost zvuka transportnog

sustava i brujanje nasumičnih uporaba tehnologije sačinjavaju soundscape 21. stoljeća te na nesvjesnoj razini utječu na čovjeka. U jednom je segmentu taj utjecaj vezan za činjenicu da pri vizualnim smetnjama čovjek ima mogućnost jednostavno zatvoriti oči, dok je s auditivnog aspekta to nemoguće učiniti, te smo podložni zvuku čak i u stanju dubokog sna. Urbanizacijom, tehnološkim napretkom, povećanjem populacije i lošim strateškim urbanim rješenjima onečišćenje bukom napreduje, a generalna osviještenost o problemu još nije došla do potrebne razine. (https://www.medscape.com/viewarticle/554566_2). Soundscape svijeta stalno se mijenja, a moderni čovjek nalazi se u akustičnoj okolini radikalno drugačijoj od one kakva je dosad bila poznata čovjeku. (Schafer, 1993). Pojava novih zvukova koji tvore tu okolinu potaknuli su znanstvenike i teoretičare da problematiziraju novu situaciju, te su shodno tome provedena brojna istraživanja u području akustike, psihoakustike, ontologije, komunikacija, audio inženjerstva, jezika i glazbe. Tako se kroz istraživanja i radove sve više počelo pristupati problemu negativnog utjecaja zvukova modernog svijeta, no Schafer napominje kako je smjer u kojem bi se trebalo kretati prema rješenju onaj koji ističe pozitivne strane akustične okoline, te definirati auditivne podražaje koje želimo održati ili multiplicirati.

Nadalje, soundscape se može odnositi na bilo koje akustično polje proučavanja. Drugim riječima, može se govoriti o primjerice glazbenom djelu kao soundscapeu, a moguće je i izdvojiti specifičnu akustičnu okolinu kao predmet proučavanja. Isto se može učiniti i s vizualnim medijem, odnosno pejzažom („landscape“), no njegove je elemente puno jednostavnije zabilježiti nego soundscape. Razlog tome je prvenstveno način bilježenja: zračnom fotografijom može se momentalno dokumentirati geografsko područje. Mikrofon za razliku od fotoaparata bilježi detalje. Također, geografske mape i vizualne dokumente u većini je slučajeva lako iščitati, dok su sofisticirani dijagrami korišteni od strane fonetičara ili glazbenika kompleksniji i potpuno nepoznati nestručnom pojedincu. Tako bi za uvažavajući prikaz soundscapea bila potrebna iznimna vještina i stručnost, kao i izrazito veliki broj snimaka i mjerenja pretočenih u novi način opisa i izlaganja istih. Ova problematika čini nepovoljnim i akustično bilježenje u sferi povijesti; teško je uspostaviti povijesnu liniju mijenjanja soundscapea ili vršiti usporedbu dvaju povijesnih razdoblja. To je moguće učiniti s fotografijama, na kojima se jasno vidi mijenjanje pejzaža i konkretnih struktura prostora, no nemoguće je odrediti primjerice porast decibela ambijentalnih zvukova kroz vrijeme. Iz tog se razloga za proučavanje soundscapea iz prošlosti potrebno okrenuti „svjedocima“ tog vremena, spisima koji upućuju na auditivne deskriptivne dijelove, te antropološkim i povijesnim dokumentacijama iz kojih se oni mogu iščitati. Povijesno sagledavanje soundscape-a, osim

zbog dubljeg razumijevanja samog pojma, važno je i u svrhu tumačenja prethodno spomenutih *keynote* zvukova; osnovnih zvukova neke okoline. Riječ je najčešće o zvukovima koje proizvodi specifično geografsko područje pa oni shodno tome poprimaju arhetipsko značenje, odnosno duboko su se ukorijenili u akustičnu pozadinu tog područja i ljude koji tamo žive. Upravo zato što su sveprisutni i „zdravorazumski“ imaju moć utjecaja na ponašanje i razmišljanje ljudi koji ih svakodnevno percipiraju. (Schafer, 1993). Upravo se iz tog razloga ovdje povijesni pristup može smatrati relevantnim: kako bi se potencijalno ustvrdili zvukovi koji su u određenom prostoru prisutni već dugi vremenski period te ga tako na svojevrsan način i oblikuju, imajući utjecaja na ljude i njihova raspoloženja i djelovanja. U tom bi se smjeru moglo provesti istraživanje koje u odnos dovodi dugotrajne *keynote* zvukove koji čine soundscape nekog geografskog prostora s psihološkim stanjem njegovih stanovnika. Naprimjer, mogla bi se prvenstveno iznijeti pretpostavka da soundscape velegrada 21. stoljeća koji se sastoji od izraženih i kompleksnih zvukova prometa, tehnologije i velike količine ljudi utječe na razinu anksioznosti kod pojedinca. S druge bi strane bilo moguće pretpostaviti kako stanovnik mirnije sredine čiji soundscape čine primarno zvukovi prirode stalozemlje obavlja svakodnevne zadatke, ne osjećajući pritom visoku razinu stresa i anksioznosti. Međutim, usporedba razine stresa i anksioznosti zahtijevala bi uvažavanje i drugih elemenata, osim onih auditivnih; posao koji osoba obavlja, njen svakodnevni život, okolnosti i slično. No ako bi se istraživanje hipotetski proširilo na veliki broj ispitanika i geografskih područja, uspoređujući soundscape-ove i samoprocjenu stresa i anksioznosti koje osoba svakodnevno osjeća, vjerujem da bi se dobili zanimljivi rezultati koji bi mogli upućivati na kolektivni karakter specifičnog područja odnosno njegovih stanovnika. Tako bi se karakterne crte koje se, ukoliko prihvatimo problematiku generaliziranja, pripisuju nekoj etničkoj skupini mogle povezati sa soundscape-om koji ta skupina dijeli. Takav utjecaj akustične okoline na oblikovanje kolektivnog identiteta nije apsolutni, niti se može smatrati primarnim faktorom, no on u svakom slučaju nije zanemariv. Daljnju pretpostavku o povezanosti zvuka i soundscape-a s oblikovanjem identiteta, kako kolektivnog tako i osobnog, ispitat ću detaljnije u kasnijim poglavljima.

2.3. Glazba i prostor

Prostor se može definirati kroz svoju materijalnu i društvenu realnost. (Cohen, 1998). Materijalno se odnosi na domenu koja čovjeku pri razmišljanju o prostoru vjerojatno prva padne na pamet; skup fizičkih, vidljivih i opipljivih elemenata. Ti elementi sačinjavaju određeni prostor, ali ga i karakteriziraju, odnosno ako je riječ o primjerice gradskom prostoru ulice ispunjenim visokim zgradama, asfaltom, prometnim znakovima i dizajnerskim dućanima, ljudi će ga koristiti za sjedenje u kafiću i ispijanje kave, zaustavljanje pred dućanom kao bi promotrili odjeću u izlogu, prolazak automobilom ili kao mjesto koje se nalazi unutar kretanja od točke A do točke B. Tako prostor obnaša i određenu ulogu, koju mu dodjeljuju ljudi, ali postepeno dobiva i simboličko značenje. Simboličkim značenjem ga čovjek može povezivati s određenom funkcijom, ali i osjećajem kojeg izaziva; bilo da se radi o umirujućem efektu (kojeg ima prostor prirode) ili onom užurbanom (gradski centar). Te osjećaje stvara niz faktora te podraživanje više osjetila: vida, sluha i njuha. Izgled zgrada, boje iz loga, šumovi klima uređaja i automobilskih motora, zvukovi sudaranja šalica i razgovora ljudi te miris asfalta, kave i svježih kroasana zajedno se integriraju i tvore doživljaj tog prostora. Sve opisano, uz funkciju i društvenu predodređenost koja mu je dodijeljena, stvara svojevrsni identitet prostora. Prostor dakle nije isključivo fizički koncept, već i društveni. On je artikulacija odnosa moći, značenja i povijesti, te se stvara kroz reprezentaciju, društvenu interakciju i osobno iskustvo čovjeka. (Saldanha, 1998). Glazba, kao društveni konstrukt, sudjeluje u izgradnji tog identiteta, ali i izravno proizvodi prostor. (Cohen, 1998). Ona se prostoru prilagođava, te ima moć stvoriti takozvanu atmosferu ambijenta; u primjerice restoranima, društvenim okupljanjima i tako dalje. U određenim se situacijama sluša glazba koja je 'prikladna', te ih na taj način upotpunjuje, ali i definira, što znači da nerijetko nema samo popratnu ili pozadinsku ulogu, kolikogod se možda činilo drugačije ili njena prisutnost uzimala zdravo za gotovo. Međutim prostor se može prilagođavati i glazbi, u slučaju koncerata, festivala, snimateljskih studija i ostalih segemenata koji sačinjavaju čitavu glazbenu industriju. Glazba odražava i ekonomske, političke i materijalne uvjete u kojima je nastala; kao primjer vraćajući se na društveno povijesni kontekst nastanka različitih žanrova, ali i konkretne subjektivne situacije. Glazba ne stvara prostor samo kroz kolektivnu interpretaciju, odnosno kroz kontekst u kojem djeluje skupina ljudi, već i na individualnoj razini. Glazba i zvukovi mogu evocirati sjećanja na neko mjesto; naprimjer kada se pjesma referira na specifični prostor, no i u slučajevima kada pojedinac povezuje glazbu s osobnim iskustvom prostora. To se može dogoditi u slučajevima kada negdje prvi put čujemo određenu pjesmu te nas ponovnim slušanjem ta pjesma 'vraća' na to mjesto. Ovdje je opet riječ

o „prustovskom“ djelovanju glazbe, ponovnom proživljanju konteksta s kojim povezujemo melodiju, pjesmu ili zvuk. „Pojedinci mogu koristiti glazbu kao kulturalnu 'mapu značenja', ispunjavajući ju s namjenom da lociraju sebe unutar različitih imaginarnih geografskih te artikuliraju individualne i kolektivne identitete.“ (sl. prijevod, Cohen, 1998:286).

Povezanost glazbe i prostora često je pod obostranim utjecajem. Osim što glazba proizvodi prostor, prostor na određeni način proizvodi i oblikuje glazbu. Kao što je već navedeno, prostor nije isključivo fizički koncept, no njegova „materijalnost“ jedan je od faktora koji utječu na oblikovanje glazbe nastale na tom prostoru. Vizura nekog prostora, takozvani landscape, jest kombinacija prirodnih predispozicija poput klime, vrste tla i vegetacije te ljudskih utjecaja poput izgradnje gradova i cesta. Sve navedeno kreira i soundscape prostora, odnosno skup zvukova neke sredine. Ti su elementi nerijetko početna inspirativna točka u stvaranju glazbe; takozvana tradicionalna glazba, glazba neke zajednice koja je dio njenog kolektivnog identiteta, jedan je od primjera. Bilo da se radi o Južnoafričkoj, Japanskoj ili Indijskoj tradicionalnoj glazbi, prepoznatljivi su elementi koji odražavaju specifični prostor. Zvuk instrumenata često imitira zvukove prirode, primjerice šume, rijeka ili glasanja životinja, ali obuhvaća i identitet prostora, te se tada on konotira sa svojom tradicionalnom glazbom. Osoba ne mora nužno biti poznavatelj etno glazbe da bi ubrzani ritam udaraljki povezala s afričkom glazbom ili specifični zvuk sitra sa središnjom Azijom. Popularna glazba je međutim smještena u posebni prostor, iz razloga što se unatoč svom nastanku i povezivanju sa Zapadom globalizacijskim procesima proširila u gotovo sve dijelove svijeta. Globalizacija je ovdje važan faktor, pa i etno glazba određene zemlje ili geografskog područja sve više počinje prodirati i u druge dijelove svijeta, stvarajući tako sve prošireniji žanr i koncept „world musica“. Dvadeset i prvo stoljeće je razvojem tehnologije i raširenošću upotrebe Interneta omogućilo nove načine dolaska do glazbe, te je ona općenito postala puno dostupnija. Danas više nije potrebno otići u glazbenu prodavaonicu kako bi se pribavio CD ili gramofonska ploča, već se na Internetu ne mogu samo slušati pjesme već i gledati spotovi, 'downloadati' kompletni albumi i otkrivati nova glazba. Glazba se tako smješta u virtualni prostor, a njeno opadanje kvalitete i originalnosti s obzirom na hiperprodukciju, sve jednostavniji način samopromocije i veliku količinu nove glazbe je pitanje koje se sve češće pojavljuje u svakodnevnim raspravama no za trenutnu tematiku nije relevantno.

Kada je riječ o smještanju glazbe u prostor, potrebno je na trenutak odmaknuti se od klasičnog poimanja prostora u geografskom ili kulturološkom smislu. Glazba na individualnoj razini čovjeka može odvesti u imaginarni prostor. (Cohen, 1998). Ovdje je ponovno riječ o

asocijacija koje vežemo za određenu glazbu te unatoč tome što je ova ideja vrlo apstraktna također je čovjeku vrlo poznata. Drugim riječima, možda nije jednostavno opisati proces koji se događa u trenutku kad se „izgubimo u glazbi“, no pojedinac vjerojatno vrlo lako može zamisliti na kakav osjećaj se ovdje misli.

3. Glazba i emocija

Ukoliko se odmaknemo od zvuka kao čisto fizičkog elementa te soundscapea kao konteksta akustične komunikacije i zvuk uvedemo u polje umjetnosti, počinjemo govoriti o glazbi. Iako je riječ o kombiniranju zvukova u vremenu i prostoru prema određenim pravilima, glazba kao koncept sadrži puno dublje značenje, ponajprije u širem društvenom i kulturnom kontekstu. Sama definicija i shvaćanje mijenjali su se kroz vrijeme: u antici je bilo najpoznatije Ptolomejevo tumačenje glazbe kao prepoznavanju razlike između visokih i niskih tonova, srednji vijek je balansirao racionalno i osjetilno načelo, ranoromantičarske teorije dale su joj transcendentno značenje, a u 20. stoljeću pojavile su se nove podjele s obzirom na funkcionalne, izvedbene, društvene, psihološke i estetičke kriterije. Povijesni razvoj glazbe, iako se trenutno dotičem samo krajnje površine, nije vidljiv samo u mijenjanju njene definicije već i uloge. Glazba je, prije svega, bila važan dio društvenog razvoja još u prapovijesti kada je njena funkcija počivala na magijskim obredima, u Srednjem vijeku je dobila religijski značaj, a potom u 17. stoljeću i onaj snažan kulturno-umjetnički što je rezultiralo pozicioniranjem glazbe u ustanove, a glazbenika na višu društvenu stepenicu. Danas se glazbom bavi niz akademskih i znanstvenih područja te je vrlo jasno da se radi o fenomenu koji već tisućljećima utječe na društvo i pojedinca na nekoliko razina. Jedna od tih razina, vjerojatno najprisutnija i najteže objašnjiva, jest ona emocionalna.

Kada govorimo o emociji, riječ je o konceptu koji je univerzalan, no u suštini vrlo individualan. Emocija podrazumijeva reakciju na vanjski podražaj, uključujući fiziološke, kognitivne i bihevioralne kanale kojima se oblikuje prikladni 'odgovor' na trenutnu situaciju. (Keltner i Shiota, 2003). Dakle emocija je u tom smislu funkcionalna reakcija na vanjske stimulanse koji privremeno aktiviraju navedene kanale, te je ta reakcija smatrana univerzalnom. Psiholozi koji se bave proučavanjem emocija oslanjaju se na metode samoopažanja, fizioloških mjerenja te bilježenja ponašanja. Još jedan element koji nije jednostavno odrediti kada su u pitanju emocije jest njihova klasifikacija; u knjizi „The Expression of the Emotions in Men and Animals“, objavljenu 1872. godine. U njoj Charles Darwin iznosi sličnost ekspresija lica ljudi iz različitih dijelova svijeta kao manifestaciju emocija tuge, sreće, ljutnje i straha. (Kalat, 2012). Darwin također upućuje na važnost postojanja određene emocije tokom evolucije, odnosno emocije su prethodno bile u službi održavanja čovjeka na životu i opstanka (npr. strah u prepoznavanju opasnosti). Razvojem psihologije i društvenih znanosti emocija se stavlja i u sociološku domenu te razlaže na segmente u kojima djeluje, a koji nisu svi pod kategorijom osnovnih ljudskih potreba (npr. izražavanje emocija u umjetnosti).

Emocija se za razliku od primjerice gladi ili žeđi ne svrstava u ljudske potrebe, time što je nužna prethodna kognitivna procjena određene situacije te njena interpretacija koja se odvija na osobnoj razini, to jest ovisi o iskustvu, stavu i razmišljanju pojedinca o doživljaju koji je interpretiran. No mnogi psiholozi emociju tumače nevezano za procjenu situacije te smatraju kako je moguća ekspresija emocija bez njenog svijesnog razumijevanja. Emocija dakle može biti izražena i bez prisutnosti jednog od četiriju elemenata koje pojedine definicije nalažu da emocionalno stanje mora uključivati: spoznaju/kogniciju, osjećaj, fiziološku promjenu i ponašanje. Drugim riječima, određenu emociju možemo osjetiti bez bihevioralne manifestacije (npr. kontroliranje ljutnje u neprimjerenj situaciji) ili bez kognicije (npr. takozvani napad panike koji uključuje fiziološku manifestaciju bez nužnog razumijevanja uzroka). Način manifestacije odnosno ekspresije emocija ovisi o nizu faktora koji se razlikuju od osobe do osobe te će određena osoba neku situaciju doživjeti iznimno emotivno, dok će netko drugi fiziološki ili bihevioralno izreagirati na potpuno drugačiji način. No unatoč tome što emocije jesu individualni doživljaj, postoji niz emocija koje se smatraju osnovnima, a to su: sreća, tuga, ljutnja, strah, gađenje i iznenađenje. U osnovne emocije svrstava ih niz kriterija kao što su univerzalnost te jednaka ekspresija emocija koja je biološki predodređena čovjeku i tako zajednička pripadnicima svih kultura: primjerice osmijeh u prepoznavanju sreće. (Kalat, 2012). Američki psiholog James Russell pripomogao je definiranju emocije tako što joj pristupa uvođenjem opozicije: razliku između emocije i ne-emocije uspoređuje s arbitrarnošću opreke kao što je umjetnost i ne-umjetnost. Dakle pojmovi poput emocije i umjetnosti mogu biti definirani samo pomoću komparacije s drugim pojmovima koji se ne nalaze u istoj kategoriji.

U proučavanju glazbe i emocije mogu se izdvojiti dvije primarne perspektive. Prva je takozvana emotivistička, a upućuje na inherentnu tendenciju glazbe da u pojedincu izazove emociju kreiranu od strane skladatelja. Druga je perspektiva ona kognitivna, a nalaže da je pobuđena emocija već prisutna u pojedincu te je rezultat njegovog generalnog identificiranja s određenom glazbom. (Shafron, 2010). Iz ovakvog se shvaćanja može roditi i treća teorija koja pomiruje ove dvije perspektive, ali ih ujedno i preispituje, izdvajajući čovjekovu individualnu preferenciju kao glavnu okosnicu razmišljanja o emociji i glazbi. Individualna preferencija glazbe ovisi o više elemenata, od kojih je jedan i emotivni segment odnosno sposobnost glazbe da u pojedincu izazove emotivnu reakciju. Ovo će poglavlje razraditi proces mijenjanja emotivnih stanja koje uzrokuje slušanje glazbe, ulogu takozvanih zrcalnih neurona u tom procesu te značenje individualnih preferencija zvukova i glazbe, kako bi se bolje razumijela čovjekova povezanost s glazbom te u konačnici i moć koju ona ima u stvaranju identiteta.

3.1. Glazba i emotivna stanja

Istraživanja iz neuroznanosti glazbe dokazuju lučenje dopamina, takozvanog hormona sreće, pri slušanju određene glazbe. Osim sreće i užitka, glazba može izazvati i niz drugih emotivnih stanja; ona utječe na čovjeka na osobnoj razini koja zahtijeva psihološko objašnjenje. (Thompson i Quinto, 2012). No davanje vrijednosti glazbi ide i dublje od emotivne reakcije koju ona izaziva; čovjek je genetički predodređen da vrednuje slike i zvukove iz biološkog konteksta prilagodbe, odnosno sigurnog okruženja, potencijalnih partnera ili izvora hrane. Bihevioralna, odnosno istraživanja koja motre ponašanje, i neuroznanstvena istraživanja ukazuju da su emocionalni procesi usko povezani s procjenom i sistemom vrijednosti, pa je razumijevanje moći glazbe da inducira emocionalna stanja ključan korak u stvaranju psihološkog modela estetike glazbe. Nadalje, emocionalna interpretacija neke pjesme ovisi o njenom tempu, glasnoći i tako dalje. Tempo, brzina izvođenja glazbenog djela, je ovdje bitna stavka. Naime, usporenije melodije imaju tendenciju evocirati stanja niske energije kao što su smirenost, tuga ili nostalgija, a one ubrzanog tempa stanja poput sreće ili ljutnje. (Thompson i Quinto, 2012). Tako je u svom istraživanju Hevner ispitanicima/slušateljima dao da opišu dvije skladbe klasične glazbe, po svemu jednake osim u tempu. Za sporu verziju (63-80 bpm¹) su ispitanici od ponuđenih opisnih pridjeva izabrali smirenost, nježnost, tugu i sanjivost, a za onu drugu (102-152 bpm) karakteristike poput sreće, uzbuđenja i nemira. Takve emocionalne konotacije tempa mogu biti posljedica izloženosti tonovima zapadne glazbe, no moguće ih je povezati i s prirodnom korelacijom ritma i emocionalnih stanja; dokazi različitih istraživanja upućuju na univerzalnu poveznicu auditivnog sustava i povratnih informacija na zvuk/glazbu u obliku emocije. Percepcija tonova je prvenstveno povezana sa shvaćanjem govora, odnosno mnogi mehanizmi koji komuniciraju emocionalni kod u glazbu prisutni su i u iznošenju emocije kroz govor, bilo da se radi o visini tona ili nekom drugom segmentu. Drugi smjer istraživanja koji znanstveno potkrepljuje tvrdnju o postojanju spomenute univerzalne poveznice tiče se preklapanja emocionalnih efekata akustičnih karakteristika zapadne i nezapadne glazbe. Iako bi fokus primarno trebao biti usmjeren na žanrovsku i kulturalnu važnost emocionalnih reakcija, određeni akustični atributi nalaze se u auditivno-emocionalnoj sponi koja izvor ima u kroskulturalnoj komunikaciji. (Thompson i Quinto, 2012). Ova dva istraživanja, kao i nekolicina drugih, ukazuju na postojanje tog emocionalnog koda koji osim što je utkan i u glazbu i govor, prelazi i granice kultura.

¹ bpm - stoji za „beats per minute“, mjeru tempa. U glazbi se tempo izražava talijanskim terminima pa brzi tempo primjerice označava *allegro* (120-156 bpm), sporiji *largo* (40-60 bpm) i tako dalje.

Jedan od pogleda na poveznicu emocije i glazbe jest onaj koji se dotiče očekivanja; ta se teorija ne odnosi na referencijalni sistem koji generira značenje, kao što mnoge čine, već počiva na ideji da emocionalna moć glazbe izvire iz očekivanja koja slušatelj stvara u sebi. Glazba zatim svojim odstupanjem od tih očekivanja može izazvati širi spektar kompleksnih emocija. (Thompson i Quinto, 2012). Ove su ideje u svojim istraživanjima iznijeli psiholozi i teoretičari Meyer i Mandler, a David Huron proširuje njihovu teoriju novim terminima i opaskama koje se dodiruju ljudske imaginacije, tenzije (kao pripreme za očekivani događaj/podražaj), predviđanja, te konačno procjene i reakcije. (Huron, 2005). Druge relevantne teorije o emociji i glazbi pak uzimaju u obzir višebrojnost mehanizama koji utječu na njihovu poveznicu, te im se onda može pristupiti pojedinačno i sistematično, uzimajući u obzir i uvjetovane elemente koji izazivaju reakciju. (Thompson i Quinto, 2012).

Međutim, emocionalna reakcija na glazbu nije imperativ i nije nužno prisutna kod svakog pojedinca, te se u tom slučaju radi o takozvanoj amuziji; ravnodušnosti prema emocionalnoj dimenziji glazbe. (Sacks, 2012). Oliver Sacks u „Muzikofiliji“ daje poznati primjer Sigmunda Freuda koji nije bio ljubitelj glazbe, te je tvrdio kako ju nikada nije niti slušao. Svoju je nesklonost glazbi opisao na zanimljiv način: „*Stanovita sklonost racionalizaciji ili analizi protiv se u meni tome da nečim budem ganut a da pritom ne znam što je i zašto na mene ostavilo dojam.*“ (Sacks, 2012:276). Iz njegove se elaboracije međutim ne daje naslutiti kao je Freud jedan od ljudi 'imunih' na osjećanje glazbe, već kako gotovo namjerno odbija biti obuhvaćen glazbom, upravo iz razloga što takvu reakciju ne bi znao objasniti na logičan i racionalan način, te bi potencijalno objašnjenje bilo izvan opsega znanosti u kojoj je djelovao. No jedna od važnijih teorija s područja psihologije vezanih uz glazbu i emotivna stanja jest ona Carla Junga, psihoanalitičara i Freudovog učenika. Prema Jungu, svaka bi terapija trebala težiti otkrivanju autentičnog sebe, odnosno prizivanje nesvjesnih misli i problema u sferu svijesnog. Takvo se stajalište podudara s Freudovom teorijom psihoanalize te njegovom topografijom ličnosti. Freud dijeli ljudski um na tri dijela: id koji se nalazi u sferi nesvjesnog te sadrži sve ono urođeno i nagonsko, ego koji funkcionira po principu realnosti te tako „kontrolira“ id, a superego djeluje u svijesnom bivajući takozvanim moralnim kompasom. Područje nesvjesnog je najbitnije iz razloga što se u njemu nalazi najveći broj misli potisnutih različitim mehanizmima, a koji se potom manifestiraju u snovima, ili se mogu doseći metodom hipnoze, promatranjem omaški odnosno slučajnih pogrešaka u jeziku ili tehnikom slobodnih asocijacija tokom koje pacijent svijesno niže pojmove koji mu prvi padnu na pamet. Na sve se navedene načine može pokušati ući u nesvjesno i razlučiti potencijalni problem kojeg osoba ima.

(Fulgosi, 1997.). Jung također pridaje važnost nesvjesnom te upućuje na istinitost pojedinca u segmentima koji nisu vidljivo i svijesno izraženi. Princip muzikoterapije² koja glazbom otkriva nesvjesno ili ju koristi kao način ekspresije emotivnih stanja u tom smislu ima isti cilj kao i Jungov model psihoterapije. Jedan oblik psihoterapije glazbom temelji se na prethodno objašnjenjima poveznici glazbe s određenim raspoloženjem, te se prema tom principu glazbom mogu iskazati unutarnja stanja pojedinca. Takva se ekspresivnost pomoću glazbe iskazala izrazito efektom kod djece; istraživanje u pedijatrijskom odjelu bolnice u Londonu iskazuje kako se kod hospitalizirane djece dobivaju najbolji rezultati uvođenjem glazbe, a čiji je indikator bila veća količina reakcije smijeha u odnosu na druge metode (primjerice igre). Drugi pokazatelj pozitivnog utjecaja glazbe na raspoloženje ispitanice djece je bila njihova želja za glazbom, te se iskazalo kako se terapijom glazbe smanjila razina anksioznosti i stresa nastala kao posljedica odvojenosti od roditelja, izolacije, nepoznate sredine i neizvjesnosti. Smanjenje razine anksioznosti dokazalo se u promjeni krvnog tlaka izmjenjenog prije i poslije glazbene izvedbe kojoj su djeca svjedočila; povećanje levela kisika u krvi upućuje na smanjenu anksioznost. (Shafron, 2010). Dokazi o smirujućem djelovanju glazbe i njenom utjecaju na psihičko zdravlje nadilaze psihoterapiju. Istraživanje Le Rouxa iz 2007. godine pokazalo je da izloženost skladbi „Magnificat“ Johanna Sebastiana Bacha kod slušatelja smanjuje razinu kortizola u krvi; s obzirom da se povećanje hormona kortizola izravno povezuje s fiziološkom indikacijom stresa, može se zaključiti kako se kod ispitanika istraživanja slušanje Bachove skladbe pokazalo načinom za smanjenje stresa. Izloženost takvom tipu glazbe dokazano ima i dugoročniji utjecaj na primjerice osobe s kliničkom depresijom, što se manifestira u činjenicama da emocije poput ljutnje negativno utječu na imunološki sustav, a glazbom se takve emocije mogu izkontrolirati i umanjiti, pa time i organizam jača i stvara podlogu za pozitivne učinke protiv depresije. U tom smislu izloženost glazbi kao što su naprimjer Bachove klasične skladbe sniženjem kortizola i povoljnim djelovanjem na imunološki sustav sugerira i bolju generalnu zdravstvenu sliku osobe. Bachova glazba izaziva reakciju relaksacije istovremeno distrakcijom fokusa i mogućnošću da se um na nešto usredotoči, a to se postiže preusmjeravanjem fokusa na opuštanje mišića i ujednačenost disanja. (Shafron, 2010).

Također, jedan od važnih segmenata kojeg je potrebno uzeti u obzir pri proučavanju psiholoških, emocionalnih i fizioloških promjena kod čovjeka u terapiji glazbom jest osobna preferencija. Istraživanje Jane Edwards sa 144 studenata učiteljskog fakulteta polučilo je

² Muzikoterapija (glazbena terapija) je način primjene glazbe s ciljem postizanja boljeg fizičkog ili emotivnog stanja pacijenta, bez ciljanog razvijanja glazbenih vještina.

zanimljive rezultate na tom području. Ispitanici su bili izloženi stresnoj situaciji pisanja aritmetičkog testa, nakon čega su nasumično bili raspoređeni u grupe slušanja glazbe: preferirane stimulativne, preferirane sedativne, nepreferirane stimulativne i nepreferirane sedativne glazbe. Nakon slušanja, ispitanicima je izmjerena razina anksioznosti i stresa, u usporedbi s pokazateljima takvog stanja u trenucima prije pisanja testa. Rezultati su pokazali kako je razina stresa značajno manja nakon slušanja sedativne odnosno smirujuće glazbe u odnosu na izloženost nepreferiranoj stimulativnoj glazbi. No ishod u smanjenju stresa je bio gotovo jednak kad se radilo o sedativnoj glazbi i glazbi koja je stimulativna ali preferirana, odnosno u skladu sa slušateljevim osobnim glazbenim ukusom. Rezultati ovog istraživanja upućuju na to da je pri smanjivanju simptoma anksioznosti i stresa glazbom relevantna stavka i preferencija određenog tipa glazbe, što je od velike važnosti za ispravan pristup kliničkoj terapiji glazbom. (Edwards, 2017).

3.2. Zrcalni neuroni

Jedna od teorija o glazbi i emociji koja je bliža polju znanosti i naginje logičnom objašnjenju kojeg je Freud priželjkivao uključuje sinkronizaciju i korelacijom s takozvanim zrcalnim ponašanjem odnosno prilagođavanjem govora, gesti i facijalnih ekspresija pojedinca svom trenutačnom sugovorniku. (Thompson i Quinto, 2012). Jedan od sve većih fokusa moderne neuroznanosti su takozvani zrcalni neuroni; riječ je o neuralnim rezonantnim sustavima koji u čovjekovom mozgu izazivaju i realiziraju određenu aktivnost kao posljedicu samog promatranja iste aktivnosti, te ih se nerijetko povezuje s ključem u objašnjenju socijalnog ponašanja ili empatije. (Bauer, 2006). Zrcalne je neurone devedesetih godina dvadesetog stoljeća otkrila skupina neuroznanstvenika iz Parme, sasvim slučajno, provodeći istraživanje o djelu mozga poznatom kao F5 smještenom u premotoričkom korteksu odnosno djelu mozga zaduženom za planiranje, odabiranje i izvođenje radnji. Istraživanja su provodili na majmunima *Macaca nemestrina* te je tokom pauze u laboratoriju jedan od znanstvenika slučajno zamijetio povećanu aktivnost s kompjutera elektrodama povezanog s majmunovim mozgom koja je označavala probuđenu aktivnost neurona povezanog s pokretom hvatanja. No majmun je mirno sjedio i gledao u znanstvenika koji je u tom trenutku išao posezati za nečime; prema njihovim bilješkama to je prvo opažanje i 'priznavanje' zrcalnih neurona, a kroz dvadeset godina kasnije

dokazano je njihovo postojanje, funkcioniranje i uloga. (Iacoboni, 2012). „*Također se nameće zaključak kako je proces prepoznavanja neke radnje što se pritom odvija, zapravo, neka vrsta simulacije ili unutarnje imitacije promatrane radnje i pokreta.*“ (Iacoboni, 2012:31). Isti efekt u pokretanju zrcalnih neurona može postići i zvuk; naprimjer zvuk drobljenja kikirikija u našem mozgu može aktivirati i motorički plan kojim bi zaista mogli drobiti kikiriki. Ta reakcija zrcalnih neurona na zvučni podražaj služi kao dokaz kojim se potkrepljuje teza o evolucijskoj poveznici moždanih stanica i govora; od strane ranije spomenutih neuroznanstvenika iznesena je tvrdnja o zrcalnim neuronima kao prethodnici živčanih sustava koji omogućuju govor. Ta pretpostavka proizlazi i iz činjenice da se područje F5 u mozgu majmuna, gdje je prvi put zabilježena aktivnost zrcalnih neurona, anatomski podudara s Brocinim područjem tj. moždanim centrom za govor. (Iacoboni, 2012).

Aktivnost i uloga zrcalnih neurona mogu se lako povezati i s glazbom, te integrirati u teoriju o povezanosti glazbe i emocije. Naime, sinkronizacija ili oponašanje često uključuju fizičke reakcije, te je u slučaju glazbe najčešće riječ o pljeskanju, tapkanju nogom, pucketanju prstima ili plesanju. Prema Overyju i Molnar-Szakacsu te su radnje pokrenute upravo radi djelovanja zrcalnih neurona. Glazba u tom smislu može biti izgrađena na mogućnosti čovjeka da se sinkronizira s vanjskim izvorima, te je njena struktura optimalna za održavanje takvih mehanizama sinkronizacije. Ti su mehanizmi dio teorije zajedničkog kodiranja (eng. *common coding theory*) koja implicira izazivanje mentalne reprezentacije određene akcije kojoj svjedočimo. Sinkronizacija se može očitovati osim u ulozi slušatelja i kod glazbenika, usklađivanja članova benda, zбора i slično. Jedan od ključnih elemenata tolike uspješnosti sinkronizacije kod glazbe jest prisutnost ritma; upravo je ritmičnost svojstvo koje čovjeka povezuje s glazbom, ali i ljudima oko sebe, a ovdje je ipak riječ o konceptu kojeg možemo svrstati u polje biološkog, genetičkog ili urođenog. (Thompson i Quinto, 2012). Overy i Molnar-Szakacs također su iznijeli ideju „SAME“; „Shared Affective Motion Experience“, kojom su percepciju glazbe povezali s motoričkim reakcijama, odnosno ulogu zrcalnih neurona usmjerili su na njihov utjecaj na limbički sustav čime se događa neuralno mapiranje zvuka u emocionalno stanje. Drugim riječima, može se izdvojiti reakcija 'običnih' slušatelja i profesionalnih glazbenika; ovisno o slušateljevu glazbenom iskustvu manifestirat će se različiti nivoi motoričke informacije i reakcije koje rangiraju od šire razine slušatelja koji nemaju praktičnog iskustva s glazbom, primjerice sviranjem instrumenta, do razine profesionalnih izvođača koji reagiraju na razini mišićne memorije. (Thompson i Quinto, 2012). Mišićna memorija odnosi se na „pamćenje“ mišića radnje koju je čovjek odrađivao kontinuirano, te ona

nakon određenog vremena i ponavljanja postaje gotovo automatizirana, a najbolji primjer je upravo sviranje instrumenta; tako često možemo čuti frazu pijanista da mu je određena skladba „u prstima“.

Zrcalnim neuronima može se objasniti mogućnost usklađivanja ritma u naprimjer orkestru, bendu ili pak bazičnom pljeskanju rukama na koncertu. Ritam se u glazbi prije svega odnosi na vremensku organizaciju zvukova, stvarajući time obrazac te takozvanu glazbenu frazu koja se sastoji od ponavljajućih tonova. Shodno tome, radnja pljeskanja rukama ili tapkanja nogom zahtijeva specifični ponavljajući niz kako bi se mogla opisati „udaranjem ritma“. Praćenje ritma tako podrazumijeva usklađivanje vlastitih pokreta s ritmom glazbe kojoj u tom trenutku svjedočimo, a uspješnost navedenog može se pripisati zrcalnim neuronima s obzirom da je riječ o neuronima koji djeluju na bazi oponašanja pokreta zvuka ili slike. Međutim, može li se uistinu ritmičnost pripisati posljedici djelovanja zrcalnih neurona? Ipak ne u potpunosti. U tom bi slučaju postojanje zrcalnih neurona bilo preduvjet za ritmičnost, odnosno lako savladavanje ispravnog praćenja ritma, te bi to bila nužna karakteristika čovjeka. No to nije slučaj; ljudi se smatraju ili ne smatraju ritmičnima, nekima to vrlo lako i prirodno ide od ruke, a nekima ne. Svatko s funkcionalnim osnovnim motoričkim sposobnostima u mogućnosti je ispravno pratiti iznimno usporeni i jednostavni ritam, no praćenje nečeg kompleksnijeg ovisi isključivo o predispoziciji ili vježbi. Predispozicija se otičuje u ritmičnosti kod djece, te se može prepoznati u slučajevima puno lakšeg savladavanja primjerice plesnih koraka ili ljestvice na klaviru. Djeca koja smisao za ritam nemaju „u sebi“ mogu ga savladati vježbom i sustići razinu pojedinaca kojima to ide prirodno, odnosno koji se smatraju talentiranima. Upravo posjedovanje 'talenta' dobrog ritma u kombinaciji s mogućnošću da se on nauči predstavlja paradoks u smislu pitanja je li ritmičnost nešto naučeno ili naslijeđeno. No to već zalazi u opću problematiku oko toga je li za uspješnost i usavršavanje u glazbi, takozvanu virtuoznost, bitniji talent ili posvećeno vježbanje. To se pitanje može postaviti za bilo koji oblik umjetnosti, no stvaranje glazbe zahtijeva tehnički segment ritmičnosti koji se može smatrati nečim naslijeđenim i samim time „prirodnim“. Na taj se način čovjekova reakcija na glazbu, bilo fiziološka (npr. smanjenje otkucaja srca i ujednačenost disanja), fizička (npr. njihanje tijela u skladu s ritmom glazbe) ili emocionalna (promjena emotivnog stanja) može objasniti instinktom i „ljudskom prirodom“. No to je samo jedan od elemenata koje treba uzeti u obzir pri pokušaju objašnjavanja čovjekove reakcije na glazbu, a posebice je pri razgovoru o identifikaciji s glazbom potrebno sagledati širi kontekst.

3.3. Individualne preferencije zvukova i glazbe

Kada je riječ o pozitivnom i negativnom odnosu i stavu prema određenom zvuku, zvukovi akustične okoline mogu se relativno jednostavno pripisati sviđanju i ne sviđanju koje je u velikom postotku ljudi zajedničko. Drugim riječima, vjerojatno bi bilo vrlo teško pronaći osobu koja glasan zvuk bušilice smatra ugodnim, a blagi šum mora neugodnim i uznemirujućim. No generalizacija zvukova s aspekta osobnih preferencija mnogo je teža kada u pitanju nisu zvukovi akustične okoline i prirode već glazba. Reakcija na glazbu kao glazbeno organiziranog zvuka koji tako dobiva značenje te se pretvara u formu komunikacije i ekspresije nerijetko je u fokusu akademskog proučavanja, no još rjeđe unutar sfere koja može iznjedriti činjenične zaključke dovedene na univerzalnu primjensku razinu. No isti elementi koji glazbu izdvajaju iz pukog bilježenja auditivnog podražaja smještaju ju u područje umjetnosti, a jedan od njih je emocija odnosno emotivna reakcija na susret s glazbom. Također, upravo ju taj segment čini neuhvatljivom za polje znanosti i neopisivom kada je riječ o generaliziranju tih reakcija. „Pa ipak, glazba poziva oba dijela naše prirode – ona je suštinski emocionalna, ali je i suštinski intelektualna. Često smo, kad slušamo glazbu, svjesni obaju dijelova: može nas dirnuti do srži čak i kad cijenimo formalnu strukturu neke skladbe.“ (Sacks, 2012:269). Gledajući striktno strukturu glazbe zapravo je neobično koliko se možemo aktivno i emotivno angažirati u njeno slušanje, te kako nam i ritam koji je sam po sebi repetitivan to može omogućiti. Elementi glazbe poput visine tona, intervala, melodije i ritma u fokusu su neuroznanosti o glazbi, kao i neuralni mehanizmi kojima ih čovjek percipira, te je donedavno bilo pridano jako malo pažnje i emocionalnom aspektu pristupa glazbi i njenog vrednovanja. (Sacks, 2012). Kako onda primjerice objasniti ne samo toleriranje nekog repetitivnog ritma već ugodu i emotivnu reakciju koju može izazvati? Metrički okviri glazbe su trenutačni obrasci koje percipiramo, te je njihov ritam 'sinkronizacijski puls' koji se temelji na promjenama i razlikama, a zamjećivanjem tih promjena ritmički obrasci iščezavaju iz naše svijesti. (Minsky, 1981). Tako ponavljajući ritam ostaje zanimljiv i nastavlja biti pozitivan stimulans. Također, zvuk koji nastaje sviranjem instrumenta nije glazba sama po sebi, već je rezultat čovjekovog misaonog procesa, i nečega što možemo nazvati kreativnost. S obzirom da je riječ o čovjekovom djelu, lakše je činjenicu o emotivnoj povezanosti s glazbom smatrati logičnom. No zašto nam se određena melodija ili zvuk sviđa? Kao što je ranije spomenuto, Oliver Sacks je u „Muzikofiliji“ iznio kako nas glazba može potaknuti na emocionalnu reakciju dok u isto vrijeme shvaćamo vrijednost njene strukturalne forme. Međutim tehnička korektnost nedovoljna je ukoliko nije popraćena emocijom, te u suprotnom glazbeniku ostaje samo suhoparna virtuoznost. (Sacks, 2012). Cilj

bi trebao biti uravnotežiti te dvije stavke. „Dok je muzikalnost, u smislu nečijih perceptivnih sposobnosti, vjerojatno u značajnoj mjeri genetski predodređena, emocionalna je osjetljivost na glazbu složenija, jer na nju mogu snažno utjecati osobni, kao i neurološki faktori.“ (Sacks, 2012:270). Ta je osjetljivost kompleksna i radi načina na koji se emocije mogu pobuditi, a on se može povezati i s ranije spomenutim sjećanjima, odnosno iskustvima koja u emotivnom smislu možemo ponovno proživjeti slušanjem određene glazbe. Ovisi li onda odnos prema zvuku i preferencija glazbe o iskustvu koje ona pobuđuje? (Minsky, 1981). Kao objašnjenje se može uzeti primjer o tonu glasa majke i njenim otkucajima srca, vraćajući se u period razvoja čovjeka u kojem on još nije bio niti sposoban percipirati zvuk kao takav, no u čijem je procesu prisutnost spomenutih zvukova mogla imati utjecaja na razvoj slušne osjetljivosti percepcije tonova. No preferiranje određenog tipa zvuka ne može imati veze isključivo s 'otključavanjem' sjećanja ili povezivanjem s prijašnjim iskustvima, jer u tom slučaju pojedinac ne bi mogao emotivno doživjeti glazbu s kojom se prvi put susreće, a neki put upravo ti prvi susreti odnosno slušanja mogu imati najintenzivnije reakcije. Također, upravo to pobuđivanje emocija glazbom može služiti i kao svojevrsno odvratanje pažnje od stvarnosti, te je umirujućom glazbom moguće smiriti reakcije na uznemirujuće, negativne ili turbulentne vanjske podražaje. (Minsky, 1981). Iako Minsky elaborira ovu tvrdnju s dozom skeptičnosti naspram takve vrste 'bijega od stvarnosti', sugerirajući da je riječ o privremenom odbacivanju vlastitih emocija, nerijetko svakodnevnica donosi stres koji je u svojoj suštini iracionalan i nepotreban, pa bi s tog aspekta glazba mogla biti upravo suprotno: način vraćanja u stvarnost. S druge strane, ponovno uzimajući u obzir element individualnosti pri teoretiziranju glazbenih preferencija, ista glazba kod dvije osobe može prouzročiti u potpunosti drugačiju emotivnu reakciju. Kao što je ranije bilo riječi o soundscapeu i zvukovima koji bi se mogli kategorizirati kao neugodni ili ugodni, mnogo je kompleksnije razumijeti prirodu odnosa koji imamo prema određenoj glazbi. Sa strukturnog aspekta, a ne onog koji se tiče glazbenih preferencija, također je teško pristupiti ovom pitanju, bez obzira što se određeni tonovi i ljestvice mogu pripisati specifičnom raspoloženju.

No što zapravo utječe na to da pojedinac preferira određeni tip glazbe? Jedna od teorija proizašla iz istraživanja s početka 20. stoljeća tiče se izloženosti glazbi; ukoliko je pojedinac dugoročno izložen određenom tipu glazbe, veća je vjerojatnost da će kadkad izraziti naklonjenost prema toj glazbi i osjećati ugodu. (Shafron, 2010). Bi li se onda trebali okrenuti tvrdnji da glazbeni ukus potječe iz odgoja? Kako onda uskladiti slučajeve gdje je glazbena preferencija pojedinca dijametralno suprotna onome čime je bio okružen u djetinjstvu? Druga teorija tiče se

takozvanog menadžmenta raspoloženja, odnosno nalaže da pojedinac odabire glazbu koja će optimizirati njegovo trenutačno stanje, dakle odabrat će ono što je malo pozitivnije u svrhu distrakcije i promjene. No mnoga su istraživanja, kao primjerice istraživanje J. Arnett o slušateljima heavy metala, pokazala da pojedinac odabire glazbu koja se podudara s njegovim trenutačnim emocionalnim stanjem. Navedeno je istraživanje pokazalo da adolescenti koji preferiraju heavy metal glazbu u većini slučajeva ne posežu za njome u sretnim raspoloženjima, već onim agresivnijim. No, prema samoprocjeni ispitanika, slušanje glazbe imalo bi isključivo „pročišćavajući“ efekt, te se u tom smislu heavy metal glazba zaključno nije povezala s izazivanjem agresivnih ponašanja, već joj se pripisalo katarzično djelovanje. (Shafron, 2010). Žanr heavy metal glazbe samo je primjer takvog slučaja, te bi se katarzično djelovanje moglo oprimjeriti i drugim glazbenim ukusima, a ta je funkcija usklađena s tvrdnjom o terapijskom djelovanju glazbe koje će biti obrazloženo u daljnjim poglavljima. U konačnici, neovisno o teoriji koju smatramo relevantnom, neosporivo je da je preferencija određene glazbe povezana s emocionalnom reakcijom koja se posljedično javi; bilo u svrhu promjene raspoloženja ili pak poistovjećivanja s emotivnim stanjem koje u toj glazbi slušatelj prepoznaje. Ukoliko je u pitanju poistovjećivanje, to jest ako naprimjer slušamo melankoličnu glazbu dok se i sami tako osjećamo, naš će se osjećaj melankolije u tom trenutku možda intenzivirati no krajnji ishod često bude smirenije i pozitivnije emotivno stanje. Na taj način glazba sudjeluje u savladavanju potencijalno nelagodnih i negativnih osjećaja time što ih pomoću nje proživimo na drugačiji način te ih naposljetku prevazilazimo.

4. Glazba i identitet

Pojam identiteta odnosi se na skup obilježja pojedinca koji ga čime „onime što jest“. U društvenoj teoriji identitet je kompleksan i višeznačan, odnosno multipliciran, te sve više proučavan kao transformativan ili fluidan. Dakle identitet nije nužno neka nepromjenjiva značajka pojedinca, čak niti njegova takozvana esencija ili srž, te iz toga proizlazi da je identitet podložan raznim utjecajima. Ti utjecaji mogu biti u obliku razvijanja sebe kao osobe, svojih osobina, vještina i interesa, do onih predodređenih značajki poput spola ili seksualne orijentacije koji također ne moraju biti jednoznačno definirani. Ukoliko na identitet gledamo iz te perspektive, koja ga čini vrlo slojevitim konceptom, moguće je propitati kakav utjecaj na njega ima primjerice glazba. Glazba, kao što je izneseno u prethodnom poglavlju, ima mogućnost snažne ekspresije i mijenjanja emotivnih stanja te kod velikog broja ljudi predstavlja konstantu svakodnevnog života. Shodno tome, glazbu se može ubrojiti u elemente koji na različite načine oblikuju ili utemeljuju čovjekov osjećaj sebe, te samim time potencijalno i njegov identitet, što će se nadalje detaljnije razraditi u ovom poglavlju.

4.1. O identitetu

Identitet je jedan od najproučavanijih koncepata u socijalno društveno teoriji, te posebice kulturalnim studijima, te samim time i izrazito širok i višeznačan pojam. Hrvatska enciklopedija identitet definira kao „*istovjetnost, potpunu jednakost; odnos po kojem je netko ili nešto (npr. biće ili svojstvo) jednako samo sebi, tj. isto; skup značajki koje neku osobu (ili svojstvo) čine onom koja jest ili onim što jest.*“ (<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=26909>). Međutim društvena teorija i kulturalni studiji se u tumačenju identiteta odmiču od pojma istovjetnosti, a spomenuti skup značajki razdijeljuju ovisno o obilježjima koja su ključna za kategorizaciju. Naprimjer, rodni identitet odnosi se na rod i spol pojedinca; spol kao biološka obilježja muškarca i žene i rod kao razlike određene sustavom društvenih uloga. Rodni su identiteti djelomično predodređeni, kao i rasni, nacionalni i etnički, dakle osobi se takav identitet pripisuje već pri rođenju. No čim je nešto iole društveno uvjetovano, kao što je koncept roda kod rodnih identiteta, postoji prostora za propitivanje integriteta istoga. Dakle osoba rođenjem možda jest muškarac ili žena, no karakteristike koje s time dolaze ne moraju biti istovjetne većini. Društvena određenja muškarca i žene pitanje su kojim se bave rodni studiji, no važno ih je navesti kao primjer neutemeljnosti identiteta, čak i u slučaju identitetskih značajki koje se smatraju predodređenima.

Bilo da se radi o osobnom, klasnom, rasnom ili rodnom identitetu, može mu se pristupiti iz više perspektiva. Akeel Bilgrami izdvaja subjektivni i objektivni identitet; subjektivni identitet obuhvaća ono kakvim sam sebe pojedinac zamišlja, dok objektivni identitet sačinjava ono kako ga neovisno o tome vide drugi. Objektivni identitet je tako i preslika bioloških i društvenih činjenica, a subjektivni uključuje i identifikaciju, odnosno osim svijesti o određenim karakteristikama potrebno je s njima se positovjetiti se, što Bilgrami izlaže u svom tekstu „What is a Muslim“. (Bilgrami, 1992). I Stuart Hall ističe kako je identitet kompleksan koncept, te mu pristupa s nekoliko stajališta. Prije svega u obzir uzima tezu o lomljenju identiteta u modernom društvu; dolazi do fragmentacije etniciteta, roda, klase i nacionalnosti, pa shodno tome i određene mjere transformacije identiteta kao takvog, odnosno njegove integracije. Taj gubitak stabilnosti identiteta dovodi do takozvane identitetske krize. Također, izdvaja tri identiteta od kojih svaki djeluje u različitoj sferi vremena; naziva ih subjekt prosvjetiteljstva, sociološki te postmoderni subjekt. Subjekt prosvjetiteljstva bio je usmjeren sam na sebe, stavljajući čovjeka u centar svijeta, dok sociološki subjekt postaje svijestan kompleksnosti identiteta u smislu ovisnosti o drugima; ovdje tako identitet postaje interakcija između pojedinca i društva, te povezuje ono unutarnje i vanjsko, te privatni i javni svijet. Pojedinac projicira 'sebe' u kulturalne identitete, usvajajući tako njihove vrijednosti, ali istovremeno doprinoseći povezivanju subjektivnih uvida s objektivnim značenjima; tako se subjekt uvezuje u strukturu. Postmoderni subjekt s druge strane nije fiksiran i permanentan; ne postoji koherentni „ja“, te subjekt ima različite identitete u različito vrijeme. To bi značilo da je on određen povijesno, a ne biološki, te smo kontinuirano suočeni s brojem potencijalnih identiteta s kojima se u tom trenutku možemo identificirati. (Hall, 2006). Takvo poimanje identiteta dakle nije esencijalističko, odnosno identitet ne postoji sam po sebi, već je gotovo uvijek multipliciran, višedimenzionalan i podložan promjenama koje ovise o praksama, pozicijama i kontekstima unutar kojih djeluje. Na taj je način identitet historiziran, odnosno podložan transformaciji kao posljedici povijesnih okolnosti, a ujedno se njegov tok promjene može pratiti povijesnom linijom. Identitet je tako u suštini nešto što se *postaje*, a ne što *jest*, te s tog aspekta identitet pripisuje čovjeku ono što on može postati a ne kakav je odnosno što je, ili odkud potječe. Shodno tome, identitet je konstruiran kroz reprezentaciju, a ne izvan nje, što bi značilo da važnu ulogu u shvaćanju identiteta ima i narativizacija 'sebe', te prikazivanje drugima na određeni način. To se kosi tradicionalnom shvaćanju identiteta kao konstante, a još jedna tvrdnja koja pridonosi tom odstupanju od klasične definicije jest da identitet postoji unutar razlike. Ta tvrdnja implicira da identitet postoji samo pomoću odnosa spram Drugog; definira ga ono što on *nije*. Premisa je jednaka onoj Claudea Levi-Straussa, koji unutar svoje studije

strukturalističke antropologije uvodi pojam binarne opozicije: sistem razlika pojmovlja koji isključuju jedan drugog (crno-bijelo, noć-dan). Derrida se, kada govori o identitetu, služi upravo binarnom opozicijom, te time upućuje na to kako se identitet konstituira isključivo u odnosu na svoj oprečan pojam (primjerice muškarac i žena). (Derrida, 2007). Identiteti u većini slučajeva na taj način djeluju u sustavu hijerarhije, odnosno pozicionirani su iznad ili ispod svoje oprečnosti, što ih onda može svrstati i u klasnu, rodnu ili rasnu problematiku. Čini se kako je određivanje identiteta po principu diferencijacije od 'drugog' gotovo uvijek problematično. Bilo da je riječ o etničkom binarizmu (crnac - bijelac), rodnom (muškarac - žena) ili klasnom (proletarijat - buržoazija), gotovo su uvijek u njihovu elaboraciju karakteristika uključene konotacije koje jednu stranu čine podređenom ili manje vrijednom. Edward Said koristi pojam orijentalizma kako bi objasnio zapadnjačko viđenje Istoka; slika istočnih prostora i ljudi sastoji se od pogrešnih reprezentacija i predrasuda. Konstrukcija te slike ima korijene u kolonizaciji arapskih zemalja, a karakteristike se mogu iščitati glazbe, književnosti i slikarstva, te je Istok u većini slučajeva prikazan kao prljav, misteriozan, egzotičan i u krajnju ruku dalek europskoj kulturi. On je smješten u prostor drugosti, te se u smislu identiteta postavlja na oprečnu nedominantnu stranu. (Said, 2003).

Termin koji se često koristi u tumačenju identiteta jest njegova „konstrukcija“. To je u opreci onog što se smatra prirodnim, naslijeđenim ili usađenim. Kao što je već spomenuto, klasično poimanje identiteta upućuje na neodvojivi dio ličnosti, no sve se češće identitetu pristupa kritički, uzimajući u obzir elemente koji utječu na njegovo stvaranje. U rodним studijima je shvaćanju rodnog identiteta uvelike pridonijela Simone de Beauvoir, posebice svojom tvrdnjom: „*Ženom se ne rađa, ženom se postaje*.“ Ukoliko shvaćamo ženu kao rodni identitet, on se u tom smislu konstruira, usvajanjem značenja i vrijednosti postavljenih od strane društva. (de Beauvoir, 2016). Judith Butler rod smatra performativnim; on se dakle izvodi, te se savladavanjem određenih praksi, također prethodno definiranih od strane društva, usvaja određeni rod/identitet. Ovakvi pogledi na identitet, primjerice od Butler i de Beauvoir, imaju kritički prizvuk iz razloga što insinuiraju na element nametanja; karakteristike i muškarca i žene vrlo su jasne, kao i njihove uloge, koje potom pojedinac odrađuje ili „nosi“. Osobe koje iskaču iz te slike postavljaju se u margine društva, ili još gore: ne postoje. Binarne opozicije, definicije prema diferencijaciji te konstruktivnost identiteta vrlo su ograničavajući, odnosno ne dopuštaje egzistenciju izvan uspostavljenih okvira. Ovdje se stvara neko sasvim novo „drugo“; ono više nije opreka, alternativa ili manjina, već nešto što pluta van mogućnosti pozicioniranja. Kako

ustanoviti nečiju definiciju ili identitet ako su oni gotovo pa jezično neuhvatljivi? Gdje su se dosad svrstavale transrodne osobe ili migranti?

Nadalje, kulturalni studiji često konceptu identiteta pristupaju pod utjecajem postkolonijalnih studija, akademskog polja koje se bavi kulturnim naslijeđem kolonijalizma i imperijalizma te općenito njihovih posljedica u svijetu, što identitetu nameće šire političko shvaćanje. No kulturalni bi se studiji trebali odmaknuti od pukog modela opresije pri razgovoru o identitetu, te u obzir uzeti čitavi kontekst strukture moći. (Grossberg, 1993). To bi značilo da postkolonijalna teorija jest važna kao izvor kritičkog razmišljanja o relevantnom razdoblju za promjene shvaćanja identiteta kao takvog, no ne bi se trebala uzeti kao jedina moderna perspektiva unutar kulturalnih studija. S druge strane, postkolonijalni studiji u obzir uzimaju problematiku multikulturalizma, kao bitne stavke u razumijevanju kulturalnog identiteta. Tema multikulturalizma često primarno u fokus postavlja vezu identiteta i kulture; no ovdje bi se moglo dovesti u pitanje što kulturu čini pripadnom, odnosno dijelom neke zajednice? Grossberg upozorava da ukoliko je riječ o povijesnim razlozima vrlo lako možemo zastraniti u argumente konzervativizma, a i prostorne razloge smatra problematičnima zbog neprihvatanja moderne mobilnosti kao što su primjerice globalizacijski procesi. Drugim riječima, niti povijesno objašnjenje (podrijetlo određene kulture) niti prostorno (kultura pripada određenom prostoru) nije u mogućnosti ponuditi dovoljno legitimne argumente koje bi identitet i kulturu doveli u izravan odnos. Ovdje bi se moglo ponuditi takozvano normativno etičko rješenje i postaviti pitanje do koje mjere društvo može postojati bez zajedničke kulture te koliko je moguće takvo djelovanje kao kolektiv izvan reprezentacije nečeg zajedničkog? (Grossberg, 1993). Očigledno riječi poput društva, zajednice ili kolektiva podrazumijevaju i epitet „zajedničko“, a ono se u većini slučajeva i odnosi na kulturna značenja i definicije. S tog aspekta kulturni identitet je nešto nužno, te iako spomenuta značenja nisu lako raspoznatljiva ona u svakom slučaju postoje, te su dio pojedinca u smislu njegovog identiteta samim time što on boravi u određenoj zajednici.

U konačnici se definicija identiteta i značenja koja mu se pripisuju, bila ona kulturna, politička ili psihološka, mogu lakše razaznati ukoliko se ustvrdi nastajanje samog identiteta, te načini njegove produkcije. Hall u ovom slučaju izdvaja dva modela: prvi sugerira na postojanje nečeg intrinzičnog i esencijalističkog unutar svakog identiteta, te bi se taj model mogao povezati s prethodno elaboriranim pristupom identitetu kao dijeljenju zajedničkih značenja, bilo na temelju podrijetla ili iskustva. Drugi model negira postojanje univerzalnih identiteta koji se temelje na zajedničkom podrijetlu ili iskustvu, te upućuje na konstantni proces u kojem se oni nalaze. Shodno tome, identitet je privremen i u stalnoj promjeni, on nije nepromjenjiva

konstanta. (Hall, 2006). No bilo da se radi o prvom ili drugom modelu, unutar kulturalnih studija gotovo se uvijek identitetu pristupa kroz njegovu reprezentaciju. Kada se u promišljanje o identitetu uvede koncept reprezentacije, onda možemo reći da se bavimo politikom identiteta, te takav pristup podrazumijeva identitet kao isključivo kulturnu i lingvističku konstrukciju. Reprezentacija zahtijeva uporabu jezika, odnosno lingvističku domenu, koja samim time utječe i oblikuje ono što pokušava prikazati; u ovom slučaju identitet, čime on postaje konstrukt, lingvistički i kulturni. Te se reprezentacije mogu pojavljivati i u različitim situacijama, biti „korištene“ na različite načine, što identitet dovodi u nepovoljni položaj podložnosti manipulaciji ili hijerarhiziranju. Primjer su marginalizirane grupe, bilo prema etnicitetu, seksualnoj orijentaciji ili nekom trećem kriteriju, koje se smještaju nasuprot dominantnoj identitetskoj skupini. Jedan od principa ustvrđivanja identiteta na taj način je takozvani 'differance', princip razlike, koji lingvističkim putevima može pozicionirati identitet u polje 'subalternog', odnosno marginalnog i podređenog. *Differance* tako gura identitet u sferu drugosti, nasuprot dominantom identitetu, pretpostavljajući da je on kao podređeni koncept sastavni dio onog dominantnog, te kako je definiran samom negacijom. No tako je i dominantni identitet nestabilan, samim time što podrazumijeva i vlastitu negaciju odnosno podređeni pojam nasuprot sebe doveden na tu poziciju pomoću jezika i reprezentacije, vraćajući se Saidovom Orijentalizmu kao primjeru uspostavljanja takvog odnosa identiteta iskorištavanjem razlika. Još jedan od elemenata politike identiteta unutar teorije kulturalnih studija je fragmentacija; ona upućuje na višebrojnost identiteta, odnosno činjenicu da je identitet sastavljen od više elemenata/fragmenata. Tako se općenito u teoretiziranju ne govori o identitetu kao jedinstvenom unificiranom entitetu, nego i njegovim implementacijama, s obzirom na promjenjivi karakter odnosno njegovu prilagodbu u različitim situacijama. Naprimjer identitet crne rase ima drugačije značenje ovisno o kontekstu u kojem se spominje, od onog entičkog do političkog. Takvi identiteti mogu se uzet za primjer kad je u pitanju i element hibridnosti; hibridnost također multiplicira identitet, ponajviše na način da ga je nemoguće prostorno smjestiti. „Prostor“ se u ovom slučaju odnosi na onaj imaginarni, kulturni, koji može biti liminalan i alternativan, a identitet je posebice u postkolonijalnoj teoriji teško smjestiti u samo jedan. Razlog tomu jest odnos subordiniranog identiteta spram kolonizatoru, koji se potom mijenja, kao i cjelokupni kontekst (kako politički tako i društveni). (Hall, du Gay, 1996). No svi navedeni elementi konstrukcije identiteta: razlika, fragmentacija i hibridnost, podrazumijevaju snažan utjecaj strukture moći, što ga smješta isključivo unutar polja politike. Djelovanje unutar polja politike identitet decentralizira, a fokus primjerice kulturalnih studija je isključivo na onim identitetima koji su marginalizirani i subordinirani. Hall tvrdi kako je na

taj način marginalno postalo centralno, no i ta njegova tvrdnja ponovno čini istu stvar: postavlja identitet unutar granica.

Identitet na koji prethodno spomenuti elementi te struktura moći najviše utječu jest onaj kolektivni. Sama riječ upućuje da se radi o pripadanju kolektivu, zajednici ili grupi, i to dijeljenjem obilježja i mišljenja. No za kolektivni je identitet također važna akcija; dakle on se često iskazuje kroz društvene pokrete. Također, kako bi se utemeljio pojedini kolektivni identitet potrebno je formiranje jasnih zajedničkih ciljeva i ideja, aktivacija (u praksi) tih ideja među onima koji ih dijele te emocionalna komponenta. (Melluci, 1989). Tako bi se moglo reći da pojedinac može *practicirati* svoj kolektivni identitet čime on uz emocionalno uključenje u isti dobiva drugačije značenje. Drugim riječima, netko se može roditi u katoličkoj obitelji te u vrlo ranoj dobi dobiti prvi sakrament krštenja, no ukoliko u odrasloj dobi ne nastavi *practicirati* svoju vjeru te se opredijeli za ateizam ona mu se više ne može pripisati kao dio njegovog identiteta. Pitanje nacionalnog identiteta nešto je kompliciranije, jer osoba ima u legalnom smislu određenu nacionalnost, ovisno o mjestu rođenja i nacionalnosti roditelja. No osjećaj nacionalnosti izdvojen je od tog predispozicijskog trenutka; on se s vremenom može javiti, ali i ne mora, u što ulazi i emocija takozvanog patriotizma, ljubavi prema domovini. Netko dakle može imati izraženi nacionalni identitet čiji su preduvjet ili pokazatelj emocionalna povezanost te njezina manifestacija u praksi. Emocionalna povezanost odnosi se na emotivno pozitivni iskaz prema vlastitoj državi, a manifestacija u praksi na prikazivanje tih emocija koja je u slučaju nacionalnog identiteta najčešće ponos. Međutim drugi stanovnik te iste države ne mora dijeliti takve osjećaje te svoju nacionalnost ne smatra relevantnom niti za njega određujućim faktorom. Ova tvrdnja propituje nepromjenjivost i takvog oblika identiteta te u pitanje dovodi što onda zapravo određuje identitet: činjenična obilježja poput države rođenja ili odnosa kojeg netko ima prema državi neovisno o svom podrijetlu?

Razumijevanjem identiteta moguće je pristupiti još kompleksnijem konceptu identifikacije. Prema Hallu, do identifikacije dolazi pri prepoznavanju zajedničkih karakteristika s drugom osobom, grupom ili idealom. Identifikacija je, kao i identitet, također u konstantnom procesu, iako se ne radi toliko o stanju koliko o aktivnosti: činu identifikacije. No ipak je riječ o činu koji se naravno ne ostvaruje na svijesnoj razini, odnosno razlozi koji dovode do tog trenutka su slojeviti. U psihoanalitičkom pristupu identifikacija je proces projiciranja sebe u drugog ili drugo te aproprijacija ideala karakteristika koje već posjedujemo, te je s tog aspekta odraz čovjekove narcisoidne prirode. Ta se narcisoidnost prema Freudu

temelji na fantaziji, idealizaciji i projiciranju, te je identifikacija logična 'nuspojava' njenog iskazivanja. (Hall, 2006). Na koji god način pristupili identifikaciji, riječ je o procesu koji pojedinca dovodi u odnos s okolinom, no istovremeno i sa samim sobom. Razlozi zbog kojih dolazi do toga su kao što je već spomenuto kompleksni, te bi za valjano razumijevanje identifikacije trebala opširnija elaboracija, no za potrebe teme dovoljno je obrazložiti na što se termin odnosi s obzirom na identitet.

4.2. Identifikacija i glazba

Akademsko proučavanje glazbe u polju humanistike i kulturalnih studija često je ograničeno mišljenjem da zvuk predstavlja ljude, te da je s određenog aspekta odraz njihovih razmišljanja. Marx tvrdi kako je lako pristupiti analizi na taj način, te svesti nešto kulturalno na materijalno. No veći je izazov u analizi ići obratnim smjerom te pokušati uvidjeti zašto ideja ima upravo taj specifični umjetnički oblik i na koji način umjetnost ispoljava vlastite stavove. Tako Simon Frith proučava kako neko glazbeno djelo ili izvedba 'proizvodi' ljude, umjesto klasičnog pitanja o tome na koji način ljude reflektira ili prezentira, te kako se stvara glazbeno iskustvo uz istovremeno usvajanje i kolektivnog i subjektivnog identiteta. Frith povezuje ta dva pojma, iskustvo i identitet, odnosno sugerira da je identitet oblik određenog iskustva te proces. Zato je glazba svojevrsno ostvarenje identiteta, jer omogućuje povezivanje sa sobom kao i sa kolektivom. Zanimljiva misao jest da se vrijednosti neke društvene zajednice uviđaju kroz kulturne aktivnosti i izričaje, umjesto toga da se ta značenja kroz te aktivnosti izražavaju. (Frith, 1996). Cijenjenje glazbe je samo po sebi zapravo proces glazbene identifikacije, a estetsko rješenje kojim se iskazuje je, Frith tvrdi, društveni etički dogovor. No ipak je potrebno u razmišljanju o tome ne ograničiti se na jednu stranu; utjecaj bi trebao biti obostran, odnosno kolektiv usvaja značenja kroz sudjelovanje i konzumaciju kulturnih sadržaja no istovremeno su ta značenja i društvene vrijednosti refleksija 'dogovora' kolektiva. Ako se kulturni sadržaji ovdje odnose na glazbu, može se reći kako ona pojedincu nudi osjećaj pripadnosti, ali i mogućnost izravne participacije, te je s tog aspekta osoba dio zajednice jer sluša glazbu te sluša glazbu jer je dio zajednice.

No kulturni kontekst i pozadina iza određenog tipa glazbe, van domene glazbenog ukusa kao kriterija, ima stvorena društvena značenja koja se nalaze izvan moći i utjecaja pojedinca. (Frith, 1996). Drugim riječima, društveno značenje predodređeno je specifičnom tipu glazbe

bez obzira na odnos pojedinca prema njemu, te je neovisan o njegovoj stvarnoj povezanosti s tom glazbom. Šveđanin koji je bijelac može preferirati Afričko-američki rap, bez nužne izravne poveznice vlastitog podrijetla s tim žanrom. No navedeni žanr predstavlja niz društvenih vrijednosti te prezentira povijesnu priču kulture Afroamerikanaca i prikazuje okolnosti nastanka rap glazbe. Te okolnosti potom stvaraju ideologiju koja stoji iza nje te se oblikuje niz značenja integriranih u pjesme prvih rap glazbenika. Jednaki se princip može primijeniti na nastanak bilo kojeg glazbenog žanra; bilo da se radi o rocku, punku, jazzu ili hip hop-u, svaki žanr iza sebe nema isključivo niz estetskih razlika odnosno načina korištenja instrumenata ili pjevanja već i ideološku specifičnost kreiranu s obzirom na kontekst nastanka žanra. Naprimjer, žanr punk rock-a svoj početak ima u sedamdesetim godinama 20. stoljeća u Velikoj Britaniji kao pokret mladih, pa se u tom slučaju punk odnosi na bunt i otpor političkom sistemu. Ovdje se ne radi dakle samo o nastanku novog glazbenog žanra, u smislu novog načina kombiniranja instrumenata bubnjeva, gitare i bas gitare, već stvaranju čitave supkulture. Terminom supkulture opisuje se ponajprije skup normi i obrazaca ponašanja koji razlikuju grupu od šire zajednice, a može uključivati niz elemenata poput vanjskih estetskih obilježja, političkih stavova, ideala i načina življenja. (Haralambos, 2002). Tako se punk može shvatiti kao supkultura, usvajajući niz obilježja poput specifične odjeće i frizure te političkih uvjerenja. Koncept supkultura kompleksna je tema kojoj bi se trebalo pristupiti na opširniji način, no važno ju je spomenuti zbog boljeg razumijevanja povezivanja identiteta i glazbe, s obzirom da stvaranje supkulture podrazumijeva integraciju glazbe, osobnog identiteta, društvene klase i političke dimenzije. Na taj se način izravno povezuje osobni identitet i društveni kontekst, odnosno pojedinac i kolektiv. No činjenica da je glazba dio specifičnog žanra, kulturno povijesnog konteksta te potencijalno supkulture vraća nas na prethodnu misao o samostalnom postojanju pojedinca i glazbe koju preferira. Osoba ne mora nužno biti dio supkulture ili etničkog podrijetla kojeg predstavlja glazba koju sluša. Preferencija glazbe jest, očigledno, nešto puno kompleksnije. No to ne smanjuje relevantnost glazbe pri iskazivanju i oblikovanju identiteta. Upravo suprotno: Frith smatra kako je glazba narativna forma, a identitet je oblikovan narativima, uzimajući u obzir njegovu tendenciju transformiranja i bivanja dijelom procesa. Glazba unatoč tome što nudi trenutačno i izravno iskustvo koje utječe na individualnoj razini: kognitivnoj i tjelesnoj, ona pojedincu dodjeljuje i kolektivni identitet. Ukoliko je identitet fluidan, te ga konstruiramo, postižemo i oblikujemo, a ne otkrivamo, onda i glazba može biti ključan dio tog procesa. (Frith, 1996). Glazba je dakle osobni trenutak, ali i trenutak odnosa s okolinom, baš kao i proces identifikacije. Identifikacija s glazbom je upravo taj most koji omogućuje ulazak glazbenog djela u našu 'unutrašnjost', omogućujući mu utjecaj i

mijenjanje našeg emotivnog stanja. Identifikacija označuje prepoznavanje nečeg bliskog ili zajedničkog u drugoj osobi, grupi ili idealu, a u slučaju glazbe to može biti specifična pjesma. S njom se osoba može poistovjetiti, odnosno razumijeti poruku koju pjesma odašilje. Ta poruka može biti na doslovnoj razini kodiranja i dekodiranja, odnosno osoba može čuti riječi pjesme i protumačiti ih na određeni način te zaključiti što je pjesma htjela poručiti iako to u njenom tekstualnom obliku nije bilo direktno izneseno. Identifikacija se može javiti u nekoliko oblika: jedan od njih je prepoznavanje situacije, osjećaja ili misli izražene tekstem, odnosno pojedinac je osobno doživio identično ili slično iskustvo te u potpunosti razumije opisano. Tada se javlja osjećaj zadovoljstva i reafirmacije vlastitih razmišljanja, stavova i iskustava. Drugi oblik identifikacije jest razumijevanje glazbe neovisno o proživljenom iskustvu. Pojedinac se dakle može identificirati s izrečenim u pjesmi iako specifičnu situaciju nije doživio „na svojoj koži“, ali na hipotetskoj razini može zamisliti svoju potencijalnu reakciju u tom slučaju ili mu se predočeni osjećaj jednostavno čini smislenim i stvarnim. Ono što pojedinac čuje može postati smisljeno i stvarno bilo da se radi o konkretnoj situaciji ili apstraktnoj misli; u oba slučaja rezultat slušanja je uгода i zadovoljstvo. No pokušaj tumačenja identifikacije prema poruci koju pjesma tekstualno iznosi je zaziranje u pitanje umjetnosti kao takve, odnosno metaforičkih oblika koji se mogu pronaći u poeziji, slikarstvu ili filmovima, te je područje druge problematike. Ukoliko se odmaknemo od pjesme kao umjetničke forme koja koristi različite metode oblikovanja teksta/riječi, i pristupimo joj kao zvuku, trenutak identifikacije postaje puno kompleksniji. Prethodno opisani rezultat slušanja preferirane glazbe, uгода i zadovoljstvo, jednako su prisutni i u aspektu proučavanja identifikacije s glazbom kao isključivo akustičnoj formi. Primjer je instrumentalna glazba, skladba bez vokalne komponente, pa samim time i bez poruke izražene kroz tekst. Slušanjem instrumentalne pjesme također se može javiti osjećaj prepoznavanja, makar se to odvijalo na nesvjesnoj i apstraktnoj razini. Možda se ne prepoznaje situacija, ali prepoznaje se osjećaj, te se ovdje vraćamo na prvotno razlikovanje zvuka i glazbe; mogućnost glazbe da izazove emotivnu reakciju. Ta reakcija može biti u obliku divljenja kompleksnosti glazbene sekvence, vještini glazbenika ili je jednostavno tu: bez logičnog objašnjenja. Takva vrsta reakcije, bez jasnog razloga, može se zapravo pojaviti i na zvuk; no zvuk koji je dio neke skladbe. Dakle iako je jedna od razlika zvuka i glazbe to što glazba ima moć mijenjanja emotivnog stanja čovjeka, zvuk je u mogućnosti učiniti isto ukoliko se nastavlja ili prethodi sljedećem zvuku: u tom slučaju tonu³. Specifični ton kojeg čovjek čuje

³ Ton - složeni zvuk koji nastaje pravilnim i periodičnim titranjem zraka, a parcijalni su mu tonovi u maksimalno harmoničnom odnosu, te mu se stoga precizno može odrediti tzv. tonska visina. Ton se, za razliku od zvuka u

može u njemu izazvati primjerice osjećaj tuge. No kad bi ga čuo izvan konteksta, kao zaseban ton izdvojen iz skladbe i smješten u prostor i vrijeme u kojem ne očekujemo čuti glazbu, on vrlo vjerojatno ne bi imao jednaki utjecaj.

Proučavanje odnosa glazbe i identifikacije te procesa koji dovodi do njihove poveznice je relativno jednostavno ukoliko mu se pristupa kroz poruku koju osoba dobiva slušanjem glazbe. Ta poruka ne mora biti univerzalna, odnosno pojedinac će tekst glazbe protumačiti na način koji ovisi o njegovom karakteru, iskustvu, stavovima i drugim faktorima; moguće je da će biti sličan načinu na koji ga tumače drugi slušatelji, ili kakvim ga je zamislio autor slušane skladbe, no to ne mora biti slučaj. Ishod može biti i nasumičan, ali je vrlo često predodređen stavkama poput spomenutih faktora te same poruke koja je utkana u tekst. No odmaknuti se od čistog teksta i pristupiti identifikaciji s glazbom je nešto teže, te su faktori koji utječu na proces zamršeniji. Možda nisu brojniji ili kompleksniji od slučaja kada se u obzir uzme značenje i emocija izraženi tekstem, ali su nevidljiviji. Nevidljiviji su iz razloga što se proces djelomično odvija na nesvjesnoj razini, te se glazbu na taj način može razumijeti kao nešto „u nama“, gotovo instinktivno te van moći i kontrole.

užem smislu riječi (čiji su parcijalni tonovi u manje harmoničnom odnosu, a visina manje jednoznačna), tradicionalno drži osnovnim elementom glazbe. (<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=61734>)

5. Muzikofilija

Razumijevanje glazbe kao nečeg što je čovjeku instinktivno čini ju fenomenom koji balansira između kulturnog konstrukta i prirodne ljudske sklonosti. Oliver Sacks ističe kako se sklonost glazbi, takozvana muzikofilija, može prepoznati već u djetinjstvu, te se zbog svog središnjeg mjesta u svakoj kulturi može smatrati urođenom, kao što se smatra biofilija - osjećaj za živa bića. S tog je aspekta glazba nešto urođeno, a čovjek nije manje glazbeno biće nego što je jezično. Jezik je naučen, međutim ljudski je mozak predodređen za apsorpciju takvih podataka što omogućuje uspješno učenje nečeg kompleksnog kao što je jezik u ranoj čovjekovoj dobi. Prema tome je i glazba nešto naučeno, te se ovdje ne misli na vještinu ili njeno izvođenje, već povezanost i emotivnost koja se spram nje stvara i fizičke reakcije poput kretanja. Djeca se također kreću na ritam glazbe, bez obzira što ih tome netko nije podučio. „Usađenost“ glazbe u čovjeka, odnosno mjesto koje ona zauzima na nesvjesnoj razini, možda je najviše prepoznatljiva u slučajevima terapije glazbom.

5.1 Terapija glazbom

Nadovezujući se na prakse i rezultate terapije glazbom iz poglavlja „Glazba i emotivna stanja“, zanimljivo je sagledati konkretne primjere u kojima se može prepoznati prisutnost muzikofilije i pozitivnog utjecaja kojeg ona ima na zdravstveno stanje pacijenta. Ranije opisani primjeri su istraživanja isključivo rađena na zdravim osobama kojima se glazbom umanjuje razina anksioznosti i stresa, no ovdje je riječ o dijagnosticiranim bolestima poput demencije i Alzheimerova. Demencija je postupno pogoršanje intelektualnih sposobnosti koje može dovesti do svog najtežeg oblika: Alzheimerove bolesti, progresivne bolesti mozga okarakterizirane gubitkom pamćenja te postupno i ostalih kognitivnih sposobnosti poput govora i prosuđivanja, da bi naposljetku došlo do potpunog gubitka samosvijesti i u konačnici smrti. Još uvijek nije poznat točan uzrok bolesti, no pretpostavka je nakupljanje određenih bjelančevina u mozgu koje onemogućuju prijenos impulsa s jedne moždane stanice na drugu; otežana komunikacija moždanih stanica smanjuje sposobnost pamćenja i druge kognitivne funkcije. Zasad ne postoji lijek koji zaustavlja napredovanje simptoma bolesti, već samo metode liječenja koje te simptome ublažuju. Jedna od metoda koja se pribraja onim eksperimentalnim jest upravo terapija glazbom, kao sve češće primjenjiva terapija kod dementnih bolesti.

Terapeutska uloga glazbe u slučajevima pacijenata s demencijom razlikuje se od one s pacijentima motoričkih ili govornih poremećaja. Kod pacijenata s primjerice Parkinsonovom

bolešću kod koje su simptomi manifestirani u kretnjama: ukočenosti, tremoru i sporosti pokreta, ključno je da glazba ima čvrsti i naglašeni ritam te da pacijentu nije poznata. Kod afazičara, osoba s poremećajem govora, važno je da pjesma ima riječi ili intonirane rečenice. Demencija se odmiče i od jednog i drugog pristupa; cilj terapije glazbom ovdje je puno širi, te se u procesu usredotočuje na emocije, kognitivne sposobnosti, sjećanja i u konačnici na još uvijek slabo prisutno 'sebstvo' pacijenta. „*Cilj je obogatiti i proširiti postojanje, dati mu slobodu, stabilnost, organizaciju i fokus.*“ (Sacks, 2012:318). Iako se kod pacijenata uznapredovale Alzheimerove bolesti čini kako su u potpunosti odsutni, te ne reagiraju na vanjske podražaje niti prepoznaju prostor i ljude oko sebe, terapija glazbom je ipak moguća. Razlog tome je što osjetljivost na glazbu te glazbeno pamćenje (naprimjer sviranje instrumenta) mogu opstati unatoč gubitku drugih oblika pamćenja i kognitivnih funkcija. Sacks to primjećuje kod svojih pacijenata, odnosno pisama koje je dobivao od porodice oboljelih; jedan od primjera je žena kojoj je Alzheimerova bolest dijagnosticirana prije sedam godina, no i dalje svakodnevno vrlo dobro svira klavir, iako je u drugim situacijama u potpunosti zaboravljiva i onesposobljena. Još jedna priča je ona spisateljice Mary Ellen Geist o svom ocu Woodyju koji je u trenutku pisanja pisma prije trinaest godina, u šezdesetsedmoj godini, bio dijagnosticiran s prvim znakovima Alzheimerera. Pismo je prenijeto u potpunosti:

„Taj je plak očito napao velik dio njegova mozga, i on se ne može sjetiti gotovo ničega o svom životu. No, sjeća se dionice baritona gotovo svake pjesme koju je pjevao. Gotovo četrdeset godina nastupao je s a cappella zborom od dvanaest članova... Glazba je gotovo jedina stvar koja ga veže uz ovaj svijet. On nema pojma od čega je živio, gdje sada živi, niti što je radio prije deset minuta. Gotovo svako njegovo sjećanje nestalo je. Osim glazbe. Ustvari, imao je premijeru uz Radio City Music Hall Rockettes u Detroitu prošlog studenoga... Te večeri kad je nastupio, nije znao ni svezati kravatu... izgubio se na putu do pozornice – ali izvedba? Bila je savršena... Pjevao je prekrasno i znao je sva djela i riječi.“ (Sacks, 2012:319)

Iz Woodyjevog primjera očigledno je da glazbeno pamćenje, kao sposobnost izvođenja glazbe unatoč trenutačnoj nemogućnosti učenja i pamćenja novih skladbi, nadilazi njegove druge sposobnosti. Na njega je glazba utjecala na način da je pjevanjem mijenjao ekspresije lica, izražavao emocije i izgledao „prisutnije“. Ovdje bi se moglo postaviti pitanje je li u tom trenutku Woody zbilja doživio emocije i osjećaj sebstva ili je to bila samo izvedba te prikazivanje osjećaja bez njihovog postojanja? Na tako nešto ne može se odgovoriti s medicinske strane, s obzirom da se emocija ne može jednostavno izmjeriti, no njegova je žena u tim trenucima zaključila kako je Woody pri izvođenju najvjerojatnije bio u potpunosti

prisutan. Iako se iskaz druge osobe ne može uzeti kao dokaz, u ovom je slučaju jedino mjerilo i metoda zaključivanja. Terapija glazbom ipak ne vraća proceduralno pamćenje niti primjenjivo znanje, no sam osjećaj da je osoba za nešto sposobna može pobuditi osjećaje, kreativnost, smisao za humor i u konačnici: osjećaj identiteta. Je li razlog tome činjenica da je Woody tokom svog života bio glazbenik? Ne nužno, jer brojni drugi primjeri koje je Sacks istražio pokazuju da pacijenti koji se nisu nikad praktično bavili glazbom također reagiraju na slušanje glazbe, pogotovo one njima poznate, iako možda nisu u mogućnosti prepoznati vlastitu djecu. Poznata glazba djeluje na način da u pacijentu priziva asocijacije i zaboravljene emocije, sjećanja i raspoloženja. Ukoliko pacijenti zajedno sudjeluju u slušanju glazbe, osjećaj zajednice je ovdje vrlo bitan; tada se barem na kratko mogu povezati jedni s drugima, što im demencija inače onemogućuje. U terapiji glazbom se pacijente poziva da sudjeluju, te je u velikoj većini slučajeva rezultat ekspresija sreće te plesanje, što dokazuje očuvanje motoričkih reakcija povezanih sa slušanjem glazbe. Koordinacija pokreta s drugima izaziva osjećaj interaktivnosti kao i tjelesnosti, te se stvara svojevrsna komunikacija plesom (aktivacijom zrcalnih neurona). To je jedan od razloga zašto poznatost glazbe nije jedini faktor u efektu kojeg glazba ima na pacijenta. Iako pjesma koju je osoba znala i voljela u duljem periodu svog života može oživjeti sjećanja i osjećaj sebstva, glazba može evocirati i svjetove drugačije od onih zapamćenih, te pacijenti koji su prvi puta čuli određenu glazbu na nju mogu snažno emocionalno reagirati. *„Kad čovjek jednom vidi te reakcije, on zna da još postoji sebstvo koje se može doznati, čak i ako glazba, jedino glazba, uspijeva u tome.“* (Sacks, 2012:328).

Uspješnost terapije glazbom, kao i pojam muzikofilije općenito, dokazuju razinu utjecaja glazbe na čovjekov um. Ta je razina vrlo apstraktna, nesvjesna i urođena, na što upućuju prikazani rezultati terapije s osobama s Alzheimerom koje unatoč izostanku osnovnih kognitivnih funkcija reagiraju na glazbu. Na nju reagiraju emotivnom reakcijom, što znači da je taj segment uloge glazbe onaj koji „opstane“ u čovjeku, nasuprot cijenjenja tehničke zahtjevnosti, virtuoznosti izvođača i slično. Bliske osoba pacijenata svjedoče o njihovom trenutnom „vraćanju sebstva“ u takvim trenucima što terapiju glazbom čini važnom za istaknuti pri raspravi o glazbi i identitetu. Ukoliko je glazba kadra to učiniti osobi čije su kognitivne funkcije gotovo u potpunosti smanjene, onda nesumnjivo pridonosi osjećaju vlastitog identiteta i zdravih osoba, samo što se u tom slučaju na to rijetko obraća pažnja. Emocija koja se pojavljuje pri slušanju glazbe prihvaćena je kao nešto zdravorazumsko, no terapija glazbom kod teško oboljelih ljudi dokazuje da se njena uloga u čovjekovom životu ne bi trebala shvaćati na taj način. Opisana muzikoterapija samo je jedan od primjera unutar polja psihologije glazbe koji

upućuje na njeno djelovanje na čovjekov um. Kao što je već izloženo, glazba izaziva promjenu emotivnih stanja ali i fiziološke reakcije, što je u velikom broju slučajeva i reakcija na tip zvuka (naprimjer niski teže percipirani tonovi koji izazivaju tjeskobu). Na taj način je povezan soundscape u kojem se nalazimo, slušni sustav koji ga percipira, emotivne i fiziološke reakcije kojima se ta percepcija vidljivo manifestira te bihevioralna promjena koja ukoliko je dugoročna rezultira utjecajem na čovjekovo općenito ponašanje i razmišljanje pa shodno tome i njegov osobni identitet.

6. Sinteza; glazba u službi oblikovanja i reafirmacije identiteta

Glazba je fenomen prisutan u središtu svake kulture od početaka bilježenja čovjekove povijesti. Radi se o fenomenu jer je istovremeno sveprisutna koliko i neobjašnjena, barem u smislu njenog izravnog utjecaja na čovjeka, a njena se prisutnost često smatra trivijalnom. Glazbu čujemo na radiju u automobilu, u prodavaonici i kafiću, te ju ukoliko smo tome skloni slušamo i kod kuće. Ona prati svakodnevne radnje, te je dio takozvanog „multitaskinga“, odnosno činjenja više radnji istovremeno. Razlog toga je činjenica da je glazba akustični medij; zvuku se općenito ne moramo aktivno posvetiti da bi ga doživjeli, kao što to moramo učiniti s primjerice televizijom ili knjigom. Pažnja može biti usmjerena na nešto sasvim drugo, a naš će slušni sustav unatoč tome pravilno registrirati podražaj zvuka. Razina svijesnosti o određenom zvuku ovisi o kontekstu u kojem se slušatelj nalazi, ali i njegovom osobnom iskustvu, što je područje akustične komunikacije odnosno sagledavanja koncepta zvuka iz čovjekove perspektive. Fundamentalni karakter okoline čine takozvani *keynote* zvukovi: zvukovi koji su temeljni za određenu okolinu te ih čovjek zbog svoje konstantne prisutnosti ne zamjećuje na svijesnoj razini, a oni su dio cjelokupnog soundscape-a nekog područja. Soundscape je vrlo kompleksan za pravilno i potpuno opisivanje, ponajprije iz razloga što se zvukovi puno teže bilježe od primjerice vizualnog medija koji je odmah dostupan, naravno vidljiv te razumljiv i nestručnom oku. Glazba može biti dio nekog soundscape-a, no ne može se pribrojiti *keynote* zvukovima. Međutim, glazba na svojevrsan način može biti dio akustične okoline kojega nismo svijesni, i nerijetko je u službi „pozadinske glazbe“. Istraživanja⁴ upućuju da velikom broju ljudi slušanje glazbe povećava koncentraciju, te su dok obavljaju posao i istovremeno slušaju glazbu produktivniji. Učenici mogu bolje pamtiti pročitane informacije, radnik može brže obaviti predviđeni fizički posao, a student skoncentriranije napisati seminarski rad. Tip glazbe koji povećava produktivnost na taj način ovisi o pojedincu, te se ne radi o pravilu: određenim ljudima glazba smeta u intelektualnom radu, no veliki broj ljudi preispitan u istraživanjima navodi upravo suprotno. Također, glazba može biti i veliki motivator, te je uvijek neizostavni dio teretana ili sportskih centara. Tamo se uglavnom može čuti glazba naglašenog ritma, u većini slučajeva pop, hip hop i rock glazba, koja daje osjećaj „poleta“ koji se može pretvoriti u stvarnu veću fizičku sposobnost i omogućiti bolje rezultate. U svim navedenim situacijama glazba nije primarna, ali je neizostavna. Drugim riječima, možda je pojedinac u tim trenucima

⁴ Istraživanje vrijednosti glazbe poput povećanja koncentracije pri učenju i radu provedeno je za britansko društvo za zaštitu prava glazbenika od strane prof. Sue Hallam iz Instituta za obrazovanje Londonskog sveučilišta; društvo PRS 2003. godine odobrilo je HDS ZAMP-u prevođenje i korištenje ovog materijala.

nije svijestan, te potencijalno nakon izvođenja radnje ne bi niti znao opisati kakva je glazba svirala u pozadini, no kada bi došlo do njenog izostanka to bi itekako došlo do izražaja. Ljudi su navikli sjediti u restoranu i čuti tihu melodiju ili piti piće u baru i svjedočiti nešto življij glazbi, iako su u tom kontekstu fokusirani na razgovor s drugom osobom ili konzumaciju hrane i pića. No kad bi se našli u istoj situaciji popraćeni tišinom vrlo bi vjerojatno to primijetili, komentirali s drugom osobom, propitivali razlog izostanka glazbe te kritizirali prostor u kojem se nalaze. Glazba je u takvim društvenim situacijama svojevrsni medijator, te eliminacijom tišine omogućava privatnost unutar javnog prostora i povećava opuštenost ljudi koji u njemu borave. Nadalje, nesporno je da je glazba postala dio čovjekove svakodnevice, te je tehnološkim razvojem i globalizacijom sve prisutnija. Više nije dostupna samo na radiju, već željenu glazbu, doslovno bilo koju pjesmu, vrlo jednostavno i brzo možemo pronaći na Internetu, te ona tako sve više postaje utkana u svakodnevnu stvarnost. Sklizak je teren propitivati gubi li glazba time na svojoj vrijednosti; vrijednost je dio jednog sasvim drugog područja koje nije obrađeno u ovom radu. No ukoliko govorimo o umjetničkoj vrijednosti nekog glazbenog djela njegova dostupnost ne bi trebala biti relevantna, odnosno količina publike do koje sadržaj dođe ne bi trebala određivati i njegovu umjetničku vrijednost već isključivo popularnost, iako i to dovodi do potencijalnog otvaranja novih rasprava. Ovdje nije riječ o publici koja je konzument nekog umjetničkog djela ili o hiperprodukciji kao jednoj od posljedica globalizacijskih procesa, već isključivo o izloženosti. Glazbi smo postali izloženi, htio to netko ili ne, te za nju ne moramo izravno biti zainteresirani da bi ju konzumirali ili s njome bili upoznati. Primjer izloženosti glazbi jest činjenica da mnogo ljudi zna pjesme koje su u tom trenutku popularne i u vrhu glazbenih top ljestvica, iako ih ne smatraju glazbom koju preferiraju već potencijalno upravo suprotno. S druge strane, akustična okolina možda ima utjecaja i u smislu oblikovanja našeg odnosa prema zvuku kroz odrastanje. Dugoročnim boravkom u nekoj sredini navikli smo se na specifični soundscape te se to može odraziti i na preferencije koje imamo u glazbi. To se očituje u glazbi koju vežemo za primjerice naš rodni grad, bilo da se radi o narodnoj glazbi ili pak lokalnom alternativnom bendu. Jedni i drugi uspijevaju prenijeti osjećaj grada u kojem su nastali, svaki na svoj način, a koju će opciju netko odabrati ponovno ovisi o osobnom glazbenom ukusu. No to opet nije nužnost, odnosno pojedinac se može osjećati ugodnije slušajući tradicijsku glazbu potpuno drugačijeg područja od onog u kojem je odrastao i koji mu je poznat. Ta je situacija vrlo paradoksalna no ujedno realna i česta, što ponovno dokazuje brisanje normi, pravila i logičnosti kad je u pitanju glazba i objašnjenje što nas to točno vuče određenoj glazbi. Nadalje, uzimajući u obzir izloženost i dostupnost glazbe te njenu prisutnost u akustičnoj okolini u kojoj živimo, moguće je zaključiti da glazba ima moć oblikovanja misli

i stavova čovjeka, te time i njegovog osobnog identiteta. Nadalje, iako precizne procese utjecaja glazbe na oblikovanje identiteta nije moguće razjasniti iz razloga što su kompleksni i često relativni (nema „univerzalne istine“ o toj temi), moguće je zaključiti da utjecaj postoji. Kako bi se dokazala ta tvrdnja, potrebno je ustvrditi što zapravo znači oblikovanje identiteta te koliko je on fiksna, a koliko podložan promjenama. Sve češće se u humanistici i društvenim znanostima o identitetu govori kao o nečemu fluidnom i transformativnom umjesto esencijalističkom. Također, čovjek može „posjedovati“ različite identitete, od onih nacionalnih i etničkih do rodni i političkih. To znači da se dio tih identiteta može mijenjati. Postoji li onda u identitetu nešto fiksno? Što je s onime što je takozvana čovjekova esencija? U filozofiji se koristi termin „bit“; njime se opisuje suština i priroda neke stvari koja je nepromjenjiva. Naposljetku, čovjek može promijeniti spol, ime, političke stavove, državljanstvo, hranidbene navike ili karakterne crte, te se i dalje osjećati „kao ja“. Ljudi s kojima je blizak bi ga vjerojatno i dalje vidjeli kao istu osobu koja je bio i prije promjene. Ta njegova bit, sebstvo, jastvo, esencija ili koji god drugi termin upotrijebili je i dalje prisutna. Što onda zapravo čini naš identitet, u smislu naše biti? Kako bi čovjek trebao odgovoriti na pitanje o tome tko je on? Mišljenja oko odgovora se razilaze, te bi na takvo pitanje gotovo svatko različito odgovorio. Netko bi prvo naveo svoju struku, netko svoj rodni grad, netko državu, a netko svoj životni stil. Zašto onda i glazba ne bi bila način odgovora na pitanje „tko si ti?“? Glazba možda ne može biti nečiji identitet sam po sebi, no može ukazati na značajke *sebstva*, kao i onoga s čime se kao pojedinac možemo identificirati. Ukoliko zamislimo situaciju u kojoj se osoba treba opisati odabirom nekoliko pjesama, iz tog bi odabira dobili uvid u njeno viđenje određenih tema. Drugim riječima, za razliku od verbalnog predstavljanja koje bi bilo informativno, dobili bi predstavljanje koje obuhvaća emotivno shvaćanje sebe i svijeta te ono što je toj osobi u životu primarno ili od veće važnosti.

Frith govori kako je glazba ostvarenje identiteta jer povezuje čovjeka sa sobom i s kolektivom. Identifikacijom u glazbi pronalazimo nešto nama blisko; mišljenja s kojima se slažemo, iskustvo s kojim se poistovjećujemo i osjećaj koji razumijemo. Pronalazimo i ritam koji nas fizički pokreće, melodiju koja nas vraća u prošlost, zvuk instrumenta koji nas zainteresira za daljnje slušanje, vokal koji izazove emociju. Često sve što u glazbi pronalazimo zapravo pronalazi nas. Misao i osjećaji već su bili u nama, a glazba ih je u tom trenutku samo oživjela, te smo dobili svojevrsnu reafirmaciju sebe. Dobili smo prihvaćenost, razumijevanje i empatiju. Ovdje u kontekst ulazi tvrdnja o povezivanju s kolektivom. Istina je da smo u tim trenucima poistovjećivanja doživjeli iznimno osoban trenutak u smislu unutarnjih emotivnih

stanja i misli, no činjenica da je glazba uspjela prikazati srž našeg razmišljanja o nečemu dokazuje da netko drugi o tome također razmišlja na isti način. Glazba ipak nije samo *nastala*; stvorio ju je čovjek koji je medijem glazbe na apstraktan ali iskren način iznio svoje misli i time ujediniio širi krug ljudi do kojeg je doprla ta poruka kodirana u notama. Nadalje, aktivacija zrcalnih neurona omogućuje usklađivanje pokreta tijela s ritmom kojeg čujemo, ali ujedno i osjećanje drugih oko sebe na primjerice koncertima. Činjenica da ljudi izdvajaju i visoke svote novaca kako bi samo na kratko vrijeme čuli voljenu glazbu, iako to mogu učiniti i na druge načine, upućuje na važnost doživljaja glazbe uživo i povezivanja s cjelokupnom atmosferom koja se stvara na koncertima. Jedna od karakteristika te 'atmosfera' je da se pojedinac kao dio nje u određenom smislu osjeća kao da zapravo nije tamo. Glazba općenito, nevezano za koncerte, ima moć stvaranja imaginarnih prostora izvan vremena i prostora u kojem je doživljena. Kao primjer prostorne apstraktnosti ili „bijega iz stvarnosti“ koji se stvaraju pri slušanju glazbe uzet ću scenu iz filma „Iskupljenje u Shawhanku“ Franka Darabonta iz 1994. godine. Radnja prati zatvorski život Andy Dufresnea, krivo osuđenog za ubojstvo supruge i njenog ljubavnika, te njegov konačni uspjeh bijega. Jedna od scena prikazuje Andyja kako uspijeva preko svih zvučnika zatvora Shawshank prispojiti zvuk s gramofona i pustiti opernu pjesmu, na što svi zatvorenici reagiraju zastavši i osluškujući. Kao posljedicu za učinjeno, Andy dva tjedna boravi u kaznenoj izolaciji, nakon čega za vrijeme ručka razgovara s ostalim zatvorenicima o proživljenom. Govori im kako su mu to bila dva najlakša tjedna, jer je imao glazbu sa sobom, na što odgovara da tome nije svjedočio doslovno već ju je čuo u svojoj glavi. Objašnjava kako glazba ima takav efekt; podsjeća ga da postoje mjesta izvan zatvora Shawshank, i kako takav unutarnji osjećaj čovjeku nitko ne može oduzeti. Osjećaj o kojemu priča je osjećaj nade, koji je bio ponukan slušanjem glazbe, a upravo je koncept nade jedan od temeljnih motiva filma. (<https://www.youtube.com/watch?v=YM7y5KrS4QI>). Glazba ima moć preusmjeriti čovjekove misli, čak i u teškim životnim okolnostima, te može pružiti taj osjećaj nad kreiranjem imaginarnih prostora „unutar nas“ na koje vanjski čimbenici ne mogu utjecati.

Osim prepoznavanja i otkrivanja, te na taj način ostvarivanja identifikacije, glazba ima moć učiniti i puno više. Kao i drugi oblici umjetnosti poput filma i književnosti, može ukazati na nove slojeve teme kojom se bavi, nove perspektive i shvaćanja. Film i književnost takve perspektive često prikazuju na vrlo izravan način, odnosno željena poruka se može shvatiti onako kako ju je autor prikazao. Njena interpretacija naravno varira kod gledatelja/čitatelja, no slike, riječi i radnja vrlo su konkretni. Glazba s druge strane ostavlja puno prostora mašti. Mašta

se definira kao psihički proces stvaranja novih kombinacija iz predodžbenih elemenata, koji ne postoje u našem prethodnom iskustvu. (<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=39353>). Dakle maštanjem se pokreće kreativno razmišljanje i stvaranje novih ideja, a ukoliko glazba potiče upravo to, logično je zaključiti da može dovesti i do novih spoznaja. Novim spoznajama i perspektivama čovjek interpretira stečeno znanje i iskustvo na drugačiji način pa tako ujedno i gradi svoje stavove, osobine, način ponašanja i poimanja svijeta oko sebe: drugim riječima, svoj identitet. S tog aspekta nije relevantno je li identitet fiksiran, promjenjiv, mnogobrojan, vidljiv ili fiktivan te je li otkriven, prisvojen ili konstruiran. Možda upravo to i je najveća moć glazbe; ona ne zahtijeva opredjeljenje, kategoriziranje ili teoretsku definiciju efekta kojeg ima na čovjeka. Identifikacija koja se ovdje odvija može se nalaziti izvan svega toga. U glazbi ne moramo nužno pronaći mišljenje kojeg dijelimo, iskustvo koje smo proživjeli ili osobu s čijim se riječima poistovjećujemo. Glazbu možemo i samo osjetiti i to je dovoljno da se osjećamo kao „malo više mi“. Naš osobni identitet, na koji god ga način generalno shvaćali, postaje čvršći i jasniji. Svijet i društvo oko nas također mogu postati jasniji, iako ga glazba ne objasni. Ono što učini je da vjerojatno prihvatimo činjenicu kako nije sve objašnjivo, odnosno prikaže nam realnost, te ono što je najbitnije: *našu* realnost, paradoksalno time što nas odvodi na ta imaginarna mjesta koja nisu realna. No imaginarnost i nerealnost takvih mjesta postanu nevažna ako njihov utjecaj dovodi do stvarnih akcija. Ako u filmu „Iskupljenje u Shawshanku“ Andy Dufresne očuvanjem osjećaja nade preživi više od desetljeće zatvorskog života te se u konačnici nađe na slobodi, nije važno je li ga glazba odvodila na „imaginarna“ mjesta izvan zatvorskih zidina ako konačni rezultat koji je pomoću toga ostvaren ima mjesto u stvarnom svijetu. Također, radnje koje čovjek čini kontinuirano postepeno postaju navika, kao što razmišljanja koje ima postepeno mogu postati materijalna realnost ili jednostavno nečiji svjetonazor. Uzimajući to u obzir, ako svakodnevno slušamo određenu glazbu te ona ima specifični efekt na naše raspoloženje i ponašanje, taj efekt može postati dugoročan. Vraćajući se na ideju o glazbi koja čovjeku omogućuje prostor za maštu koja dovodi do novih perspektiva može se zaključiti da glazba oblikuje identitet, time što razmišljanje i ponašanje koje pojedinac posljedično usvaja postaje dugoročno stanje. Bilo to stanje promjenjivo ili ne, ono je svojevremeno tu, te tako dio nečijeg identiteta. Također, ako u kulturološkoj teoriji nije ustvrđena točna, jednoznačna i univerzalna definicija identiteta, onda ne postoji ni općeprihvaćena hijerarhija elemenata koji sačinjavaju nečiji identitet. Dakle tako efekt koji glazba ima, poticanje tog osjećaja sebstva i istovremeno pripadnosti kolektivu, ne mora biti manje relevantan od toga kako se zovemo, gdje smo rođeni ili koje smo seksualne orijentacije. Nadalje, u čovjekovoj je prirodi da stvari trebaju biti

definirane. Učenjem jezika u ranoj dobi stvari i koncepti dobivaju svoje ime, kao što postupno počinju dobivati i svoju definiciju i kategoriju. Ista je situacija i s ljudima, koji se unatoč očitoj nelogičnosti klasificiraju, postavljaju u hijerarhijske odnose i ostvaruju društveni status. Glazba unatoč tome što može reprezentirati društvene skupine, ovisno o povijesnom kontekstu nastanka, porukama koje prenosi i tako dalje, ne bira svoju publiku. Naprotiv, slušatelj bira glazbu, te u tom trenutku nije važno kojoj klasi, nacionalnosti ili rasi pripada. U glazbi se kategorije brišu, ona prelazi sve granice identiteta. U glazbi ostvarujemo svoj osobni identitet, a istovremeno ulazimo i u onaj kolektivni, a sve to činimo u prostoru koji nije utemeljen društvenim, genetskim ili ostalim odrednicama. S tog se filozofskog aspekta može postaviti i premisa da identitet tako zapravo gubimo, no ukoliko je identitet u bilokojem obliku i shvaćanju nužnost postojanja čovjeka, onda takva premisa ne bi mogla biti točna. Drugim riječima, u glazbi nije nužno posjedovati određeni identitet, u njoj je pojedinac toga oslobođen, te se s glazbom posivjećuje iako ona možda ne predstavlja njegove osobne identitetske značajke, primjerice etničke. No ako je početna pretpostavka od koje polazimo ta da čovjek *mora* imati neki oblik identiteta, neovisno o njegovoj definiciji ili podložnosti promjenama, onda bi prethodna tvrdnja morala biti odbačena. Unatoč filozofskim pitanjima koja se ovdje mogu otvoriti, čovjek se kroz glazbu ostvaruje, značilo to u teoriji da identitet dobiva ili gubi. Možda ju upravo to čini fenomenom koji prožima sve kulture, bez obzira na povijesno razdoblje, geografsko područje ili status koji glazba u tom trenutku na tom mjestu ima. Nju stvaraju ljudi, za ljude, bez nužnosti, ali iz potrebe; radi toga je neporecivo ključan dio čovjekovog identiteta te će gotovo sigurno, ako je sudeći po povijesti, to i ostati.

Ovom se sintezom željela izvršiti sinteza teorija i činjenica o glazbi i identitetu iznesenih u radu. Utjecaj glazbe na čovjekov identitet i dalje je nedovoljno teoretski istražen i apstraktan, odnosno ne postoji utemeljena teorija koja ga može u potpunosti i konkretno objasniti. Jedan od razloga je nedostatak interdisciplinarnih pristupa; fenomene poput utjecaja glazbe na mijenjanje identiteta u smislu njegovog oblikovanja ili reafirmacije potrebno je sagledati kroz interdisciplinarnu metodologiju odnosno više perspektiva i znanstvenih područja (neuroznanosti, sociologije, psihologije, muzikologije, kulturalnih studija...). Jedino tako u konačnici može proizaći nova perspektiva koja teži objašnjenju povezanosti glazbe i identiteta. Ono što sačinjava nečije „ja“ skup je iskustava, procesa i vanjskih čimbenika, te ukoliko u oblikovanje čovjekovog identiteta (njegove osobnosti, razmišljanja i stavova) ubrojimo i glazbu, potrebno je i nju proučiti kroz prizmu tog skupa. Dakle pri izlaganju teze da glazbom čovjek ne samo da može izkomunicirati identitet već je utjecaj obostran te ga glazba na određeni

način sama i konstruirana, ključno je uzeti u obzir kakav je to „određeni način“. Akustična okolina rodnog grada, soundscape prostora u kojem živimo, identifikacija s glazbom koju slušamo, emotivna stanja koja se pri tom slušanju javljaju kao i aktivacija zrcalnih neurona kada joj svjedočimo uživo; sve navedeno stvara odnos nas kao individue prema glazbi. Također, iz sinteze teorija poput psihologije emocija, djelovanja zrcalnih neurona, apsorpcije zvukova soundscapea te osobne identifikacije s glazbom moguće je ustanoviti kako je taj odnos kompleksniji nego što se u svakodnevici pri slušanju glazbe čini. Uzimajući u obzir da je taj odnos prema glazbi dugotrajan, odnosno da je aktivan tokom cijelog čovjekovog života, neminovno je početi propitivati kakvog on utjecaja ima na čovjekov identitet. Također, sinteza zapravo pokušava dokučiti što čini tu povezanost čovjeka s glazbom tako intenzivnom i utjecajnom, istovremeno uvodeći pojedinca u doticaj sa sobom koliko i s kolektivom. Ukoliko bi utjecaj glazbe definirali kroz perspektivu samo jedne od navedenih teorija, zaključak bi bio manjkav odnosno ne bi obuhvatio sve ono što glazba zapravo obuhvaća. Uvidom u sve aspekte glazbe izložene u ovom radu moguće je ustvrditi kako je glazba kao koncept i društveni fenomen unatoč količini i različitosti područja koja se njome bave i dalje neuhvatljiva.

6. Zaključak

Glazba je umjetnost, zvuk, emocija, medijator stvarnosti, put u imaginarni prostor i poveznica između ljudi. Sve ju to čini društvenim fenomenom kojem nije jednostavno pristupiti iz samo jedne teoretske perspektive, a zbog toga u primjerice kulturološkoj teoriji često manjka interdisciplinarnih tekstova koji objašnjavaju utjecaj glazbe na čovjeka. Utjecaj na kojeg se usredotočuje ovaj diplomski rad tiče se ponajprije osobnog identiteta čovjeka. Kako bi se to učinilo, potrebno je utemeljiti što predstavlja pojam zvuka, te kako se on smješta u akustičnu okolinu i u konačnici soundscape. Soundscape se odnosi na cjelokupnost zvukova koji nas okružuju, te je važan iz razloga što nam može predočiti na koje je zvukove osoba navikla, koje smatra poznatima i ugodnima, te se sve to može integrirati u objašnjavanje njenih glazbenih navika i preferencija. Kada se zvuk od strane čovjeka smisleno organizira u vremenu i prostoru, stvori cjeline koje su dio onoga što nazivamo glazba. Značenja i uloge glazbe su se u društvenom kontekstu mijenjali kroz povijest, no ono što je ostala konstanta jest njena stalna prisutnost i relevantnost. Jedan od razloga što ju čini tako važnim faktorom u čovjekovom životu je njena emotivna snaga. Istraživanja iz neuroznanosti pokazuju pozitivan utjecaj slušanja preferirane glazbe u obliku lučenja dopamina, hormona sreće, ali dokazuju i niz drugih efekata na čovjekovo psihičko stanje. Najzanimljiviji primjer je korištenje glazbe u terapiji pacijenata s dijagnosticiranim bolestima poput neuroloških; dakle glazba se osim u pomaganju liječenja anksioznosti i kliničke depresije sve više počinje primjenjivati u slučajevima demencije i Alzheimerove bolesti. Ono što je ovdje ključno jest da pacijenti s takvom uznapređovalom bolešću nemaju sposobnost osnovnih kognitivnih funkcija poput prepoznavanja ili prosuđivanja, no takozvani osjećaj za glazbu opstaje i u krajnjim fazama bolesti. Ova činjenica dokazuje da glazba ne djeluje samo na perceptivnoj razini, niti ju čovjek cijeni isključivo u tehničkom, estetskom i umjetničkom smislu, već djeluje na razini koja je nesvjesna. Iz tog razloga nema konkretnih znanstvenih tvrdnji o razlogu povezivanja ljudi s glazbom, a paradoksalno je iz istog razloga to povezivanje toliko snažno. Čovjek se s glazbom povezuje tako što ostvaruje reafirmaciju svojih razmišljanja, pronalazi ugodu, zadovoljstvo te niz drugih emocija, što u njemu postupno izgrađuje potrebu i naviku slušanja glazbe. S glazbom se čovjek i identificira, odnosno u njoj čuje ili osjeća nešto sebi poznato i blisko, bez obzira što se s njom možda prvi put susreće. Ukoliko nam je pak poznata, glazba može oživiti sjećanja i vratiti osobu u kontekst s kojim ju konotira. Sva ta sjećanja, kao i nova mjesta u koje nas glazba figurativno može odvesti, imaginarna su; to ju općenito smješta u posebni prostor koji je zbog svoje apstraktnosti teško pojmljiv. Teško je pojmljiv u smislu pokušaja teoretskog

objašnjavanja toga što se dogodi kada se „izgubimo u glazbi“, no s druge strane je vrlo poznat svakome tko voli glazbu ili se njome bavi. Ta je sklonost glazbi, ta muzikofilija, nešto unutar čovjeka, dio njegove imaginacije i emocije koji se ostvaruje u privatnom trenutku jednako kao i u društvenom kontekstu te ga tako istovremeno povezuje sa sobom kao i s kolektivom. Na taj se način ojačava osjećaj sebstva, a upravo je taj osjećaj onaj za kojim tragamo u glazbi: tražimo nešto što nam *odgovara*. Iako se identitet kao koncept očituje u više segemenata poput etničkih, rasnih, rodničkih te se može manifestirati i kroz one estetske, srž identiteta odnosi se na nešto što je ujedno i kohezija i izvan svega navedenog. Ako se ta takozvana srž može doživjeti u trenutku slušanja glazbe, onda se može iznijeti i pretpostavka da je glazba u službi izgradnje identiteta. Zašto je to u mogućnosti učiniti baš ta specifična glazba za određenog pojedinca ostaje nepoznato. Možda je akustična okolina u kojoj smo odrasli oblikovala naše preferencije na određeni tip zvuka pa tako i glazbe, možda su nam roditelji prenijeli svoj glazbeni ukus izlaganju tom tipu glazbe u mladoj dobi, možda se naše karakterne crte odražavaju u glazbi koju slušamo, a možda je upravo suprotno i glazbom koju slušamo kod kuće kompenziramo potisnute emocije koje kroz svoj karakter ne ispoljavamo. Činjenica da sve od navedenoga može biti relevantno pokazuje koliko je neistraženog prostora u području glazbe. Možda ju između ostalog i to čini toliko zanimljivim fenomenom, kao i ostale dijelove čovjekovog života i društva koji i prirodnim i društvenim znanostima još uvijek nisu u potpunosti shvatljivi.

7. Bibliografija

1. **Bauer, Joachim.** *How the Social Neurosciences Add to our Understanding of the Psyche, „Connecting Psychotherapy Practice and Research“*, Beč, 2016.
2. **Butler, Judith.** *Nevolje s rodom.* : Ženska infoteka, Zagreb, 2001.
3. **Bilgrami, Akeel.** *What is a Muslim? Fundamental Commitment and Cultural Identity.* : Critical Inquiry Vol. 18, No. 4, Identities, The University of Chicago Press, Chicago, 1992.
4. **Bilgrami, Akeel.** *Notes towards the Definition of Identity. Vol. 135, No. 4, On Identity.* : MIT Press, 2006.
5. **De Beauvoir, Simone.** *Drugi spol.* : Naklada Ljevak, Zagreb, 2016.
6. **Derrida, Jacques.** *Pisanje i razlika.* : Šahinpašić, Zagreb/Sarajevo, 2007.
7. **Edwards, Jane.** *Arts in Psychotherapy.* : Clarivate Analytics Journal Citation Reports 2018, 2017.
8. **Freud, Sigmund.** *The Moses of Michelangelo u The Freud Reader.* : uredio Peter Gay. W.W. Norton, New York, 1989.
9. **Fulgosi, Ante:** *Psihologija ličnosti: teorije i istraživanja.* : Školska knjiga, Zagreb, 1997.
10. **Giddens, A:** *Sociologija.* : Zagreb, 2007.
11. **Grossberg, Lawrence.** 'Cultural studies and new worlds', in C. McCarthy and W. Crichlow: *Race, Identity and Representation.* : New York: Routledge, 1993.
12. **Hall, Stuart i Du Gay, Paul.** *Questions of Cultural Identity.* : SAGE Publications, Scarborough, North Yorkshire, 1996.
13. **Haralambos, M. i M. Holborn.** *Sociologija: teme i perspektive.* : Golden marketing, Zagreb, 2002.
14. **Iacoboni, Marco.** *Zrcaljenje drugih.* : Algoritam, Zagreb, 2012.
15. **Ihde, D.** *Listening and Voice, Phenomenologies of Sound, 2nd edition.* : State University of New York Press, 2007.

16. **Jelaković, T:** *Zvuk, sluh, arhitektonska akustika*, 2. prerađeno i dopunjeno izdanje. : Školska knjiga, Zagreb, 1978.
17. **Kalat, James i Shiota, Michelle.** *Emotion (Second edition)*, Wadsworth Cengage Learning, 2012.
18. **Keltner, D. i Shiota, M.** *New Displays and New Emotions: A Commentary on Rozin and Cohen*, University of California, Berkeley, 2003.
19. **Krsnik, R. Mikuličić, B.** *Fizika: međudjelovanja, relativnost, titranja i zvuk.* : Školska knjiga, Zagreb, 1992.
20. **Lakoff, G. i Johnson, M:** *Metaphors We Live By.* : The University Of Chicago press, 2003.
21. **Letts, Richard.** *The Effects of Globalisation on Music in Five Contrasting Countries: Australia, Germany, Nigeria, the Philippines and Uruguay.* : Music Council of Australia, 2003.
22. **McClary, R.** *Healing the psyche through music, myth, and ritual. Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts.* : APA, 2007.
23. **Minsky, Marvin.** *Music, Mind, and Meaning.* :Computer Music Journal, Fall 1981, Vol. 5, Number 3, 1981.
24. **Said, Edward.** *Orientalism.* : Penguin Books, London, 2003.
25. **Schafer, R. Murray.** *The Soundscape: Our Sonic Environment and Tuning of the World-*. : Rochester Vt, Destiny Books, 1993.
26. **Melucci, Alberto.** *Nomads of the Present: Social Movements and Individual Needs in Contemporary Society.* : Temple University Press, 1989.
27. **Shafren, Gavin Ryan.** *The Science and Psychology Behind Music and Emotion.* : University of California, Los Angeles, 2010.
28. **Thompson, William Forde i Quinto, Lena.** *Music and Emotion: Psychological Considerations u Aesthetic Mind.* : Oxford Index, objavljeno online: Siječanj 2012.

Online izvori:

29. http://www.zamp.hr/uploads/documents/korisnici/ZAMP_brosura_Moc_glazbe.pdf
30. <http://www.thecanadianencyclopedia.com/en/article/world-soundscape-project/>
31. https://www.medscape.com/viewarticle/554566_2
32. <http://syncproject.co/blog/2015/7/21/music-and-emotion>
33. <http://kolegij.fizika.unios.hr/of3/files/2011/11/02-Akustika.pdf>
34. <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=22246>
35. <https://www.acs.psu.edu/drussell/demos.html>
36. <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=61734>

Video:

37. <https://www.youtube.com/watch?v=YM7y5KrS4QI>