

Feministička (r)evolucija u punk glazbi

Brdar, Vanja

Master's thesis / Diplomski rad

2016

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:478135>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-13**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA KULTURALNE STUDIJE

DIPLOMSKI RAD

FEMINISTIČKA (R)EVOLUCIJA U PUNK GLAZBI

Studentica: Vanja Brdar

Mentorica: dr.sc. Brigita Miloš, prof.

Rijeka, 2016.

SAŽETAK

Završetkom drugog feminističkog vala; specifičnog lajtmotiva privatne i javne, odnosno političke sfere, na snagu stupa suvremena sfera feminizma. Nekadašnja feministička kritika definira muškarca kao javnog i slobodnog, a ženu kao pretežno emotivnu i potpuno tjelesnu, te se sada ista problematika dodatno prepliće segmentom slojevitih rasnih, rodnih i klasnih predispozicija.

Globalizacija, kapitalizam, postmodernizam, kultura, glazba i specifična društvena situacija znatno je uzburkala donedavno etablirane feminističke temelje. Ranih 90-tih nekolicina informiranih buntovnih žena osnovala je zajednicu Riot Grrrl koja bi pomoću literature, glazbe i edukacije ukazala na problematiku silovanja, diskriminacije, šovinizma i nasilja nad ženama. Medij glazbe ipak je bio najprodorniji, te je u vrlo kratkom vremenu uspio zaokupiti mlade svježe umove željne znanja i društvene revolucije. Složeni termin „Žena“ predstavlja kategoriju sa bezbroj deskriptivnih osobina, dijelova i karakteristika. Poput pojma „vlastite sobe“ Virginije Wolf, žena je naišla na krucijalno mjesto/alat pobune – na glazbu.

Punk glazba primarno je nastala radi iskazivanja nezadovoljstva i frustracija, a cjelokupna estetika odisala je buntom, agresivnim stavom i upadljivim rifovima. Zaista nije postojao idealniji alat od ovog anarhističkog revolucionarnog pokreta. Estetika punka je vrlo uočljiva i prepoznatljiva, te je savršeno kontrirala tradicionalnoj djevojačkoj estetici. Ženina uloga je metaforički i doslovno pomaknuta u prve redove, te su njene vokalne dionice sada bivali glasni vapaji za emancipacijom.

Koliko je zapravo punk (r)evolucija pogodovala razvoju zajedničkih „vlastitih soba“, koje su djelovale s ciljem informiranja društva o ključnoj problematici današnje suvremene žene?

KLJUČNE RIJEČI: *Punk, Feminizam, Tijelo, Glazba, Otpor, Riot, Pobuna, Rod, Punk, Grrrl*

SADRŽAJ

1. UVOD.....	4
2. REPREZENTACIJA ŽENSTVENOSTI U POPULARNOJ GLAZBI.....	7
3. ZAŠTO FEMINIZAM I PUNK?.....	11
3.1. PUNK POKRET-GLAZBA KAO ALAT REVOLUCIJE.....	14
4. TREĆI VAL FEMINIZMA; IDEJA I STIH – RUŠENJE FALOCENTRIČNIH TEMELJA PUNKA.....	22
4.1. RIOT GRRRL ZAJEDNIŠTVO.....	25
4.2. ZINOVI – PISANA REFLEKSIJA FEMINIZMA.....	30
4.3. BEND „THE RAINCOATS“ I RUŠENJE PUNK MASKULINIZMA.....	35
4.3.1. KRITIČKA ANALIZA SINGLOVA GRUPE „RAINCOATS“ („FAIRYTALE IN THE SUPERMARKET“, „IN LOVE“ I „SHOUTING OUT LOUD“)......	37
5. SUBKULTURA I PRIVILEGIJ BJELAČKE RASE.....	41
6. ZAKLJUČAK.....	48
7. KORIŠTENA LITERATURA.....	49
8. POPIS KORIŠTENIH IZVORA.....	52

1. UVOD

Glazba posjeduje svojstva koja djeluju na ljudske osjećaje i psihu. Neupitna je njena izrazita snaga i značaj, budući da predstavlja nezaobilazan aspekt u čovjekovom svakodnevnom životu. Baš ta emocionalna specifičnost je u potpunosti simbolična, jer glazba nije uzrok ili posljedica osjećaja, već njihov logični izraz.¹ Mi joj dajemo značenje, osobni smisao i simboliku, koju definiramo s obzirom na individualnu ljudsku percepciju. Glazba predstavlja alat pomoću kojega dijelimo, opisujemo, te definiramo određene situacije. Reprerentacija glazbe djeluje kroz trostruku relaciju: glazba kao reprerentacija, sadržaj koji predstavlja- stanje svijesti; te naposljetku čovjekov um koji razumije jezik glazbe, te djeluje kao aktivna veza između tih relacija.² Susan Langer smatra da glazba spada u posebnu vrstu simbolizma nazvanog prezentacijski simbolizam.³ To bi značilo da glazba nema značenje, određenu definiciju koju možemo prevesti ili isključivo jedan ispravni način da je se konzumira, no ona posjeduje smisao. To ju u potpunosti razlikuje od direktne prezentacije i semantičke djelotvornosti koju posjeduje jezik i njegov semantički značaj. Pozadina glazbe, odnosno njena nezaobilazna društvena komponenta, rezultira specifičnim osobnim iskustvom. Da bi glazbu smatrali istinitom, potrebno je da je barem jedan segment glazbe istinit i dosljedan.⁴ To bi značilo da barem jedan dio korespondira ili se referira na neke aspekte (ili svojstva) svijeta na koji se precizno ili standardno odnosi.⁵

Nadalje, možemo govoriti o pojmu autentičnosti glazbe, koja korespondira s izvođačem, no bitniji je segment shvaćanje njene ideološke djelotvornosti. Ona biva medijem i zrcali naše osjećaje, kroz široki spektar senzacija, iskustava i emocija, koje jezik ne može u potpunosti obuhvatiti. Ekspresivnost glazbe može se objektivno sagledati pomoću strukturalnog svojstva glazbe, dok pozadina iste kao i osobno iskustvo slušatelja, način slušanja i utaboreno značenje o izražaju, ali i kulturalni habitat može utjecati na način na koji se glazba sluša.⁶ Sve to zajedno čini posebnu ljudsku tvorevinu, prepunu značenja, metafora i simbolike, koja odiše duhom vremena i odražava čovjekovo mentalno stanje. Kada prepoznamo ton, distorziju zvuka ili određenu boju glasa postajemo sudionici djelovanja

¹ Packalen,E.(2009:46)

² Packalen,E. citira Ibida(2009:47)

³ Packalen,E. citira Langer.(2009:48)

⁴ Packalen,E. citira Jerrolda Levinsona.(2009:52)

⁵ Packalen,E. citira Ibida(2009:58)

⁶ Packalen,E.(2009:55)

metodom prepoznatljivosti. Prepoznatljivost čini relaciju između uma i cjelokupne sfere koje postajemo svjesni bez direktnog posrednika.⁷ Možemo prepoznati određenu senzaciju, proći kroz introspekciju ili sjećanje što nas podsjeća na određenu notu, ton, skladbu ili melodiju.

Usko povezano s glazbom vezala se percepcija i vizija osobe koja ju je izvodila. Fenomen muških solista kojih vjerno prati ženska publika, dok se oni agresivno i spretno šepure pozornicom, postao je normativ u suvremenom glazbenom svijetu. Prethodno spomenuta autentična-istinita ideja glazbe, koja proizlazi iz barem jednog segmenta osobnog iskustva, gotovo je uvijek bila središte istraživanja u studijama o popularnoj glazbi.⁸ Stoga je potrebno spomenuti ključnu Birminghamsku školu Kulturalnih Studija, kao nezaobilaznu meku, koja izravno i direktno propituje normativ, slavi ideju subkulturnog, te marginaliziranih praksi kao formu svojevrsnog otpora.⁹ Odgovor je to i na Adornovo viđenje masovne kulture kao alata kapitalizma, koji kontrolira i regulira nezadovoljnu potklasu- proletarijat. Glazba se ograničava i trivijalizira kada ju nastojimo percipirati isključivo kao ideološki alat unutar klasnog sistema. Analizirajući popularnu glazbu slušatelji su ohrabrivani da konceptualiziraju glazbu kao specifičnu, magičnu tvorevinu, te da negiraju sveopću definiciju i svođenje glazbe na striktna objašnjenja i zakonitosti.¹⁰

Alternativna glazba, ona neuobičajena ili marginalna, i ona koja nije nužno striktno udaljena od popularne, odlikuje se svojstvenom harmonijom, ritmom i melodijom, tekstovima koje ju čine specifičnom i unikatnom. Prvenstveno je prilagođena muškarcima, zbog njene neuobičajene muzičke vizure, koja nastoji negirati estetiku kao dio cjelokupnog muzičkog doživljaja. Povijest alternativne glazbe rocka/punka nastojala je uključiti žene tako da ih je nanovo pozicionirala u alternativnoj glazbi; tijekom 80-tih i 90-tih svaka se godina proglašavala godinom za žene u alternativnoj glazbi.¹¹ Repozicijom žene nastojala se redefinirati njena društvena pozicija, čime se normativ muškarca u glazbi dodatno fiksirao kao ključan i neupitan.

Potrebno je napomenuti kako je popularna glazba sveopći glazbeni spektakl, sa (sve)obuhvatnim segmentom nastupa, vizualnim identitetom izvođača i glazbenim opusom; te ako se negira barem jedan njen segment, nastaje disbalans ili otpor.

⁷Packalen,E. citira Ibida(2009:56)

⁸Warvick,J.(2004:708)

⁹Warvick,J.(2004:709)

¹⁰Warvick,J.(2004:711)

¹¹Warvick,J.(2004:712)

Bunt s ciljem besklasnog društva karakterizira se kao Punk pokret, gdje se članovi *youth* kulture ili kulture mladih opiru dominantnim društvenim načelima, u kulturi, školstvu, te privatno u obitelji.¹² Glazba je samo jedan segment kulture, gdje dominantna klasa stvara određen normativ, koji uzrokuje određenu društveno/kulturno normu, čime se dodatno utvrđuje dominantna ideologija.

Prostor dvostrukog bunta predstavlja žena u alternativnoj glazbi- žena u punk glazbi. Uz problematiku pozicioniranja žene, potrebno je sagledati cjelokupni modul društvene i ekonomske slike osobe, njene rodne, klasne i rasne predispozicije.

¹² Baron, W.S. (1989:289)

2. REPREZENTACIJA ŽENSTVENOSTI U POPULARNOJ GLAZBI

Svaki tekst, kao i svako čitanje posjeduje društvenu komponentu, te s time političku dimenziju, koja se može iščitati iz strukture teksta, djelomično iz društvenih relacija čitatelja i načina na koje subjekt percipira napisani tekst.¹³ Svaki kulturalni artefakt odnosno „tekst“ posjeduje dublje, vrlo diskutabilno značenje. Glazba također posjeduje tu složenu višeznačnu notu, gdje ju možemo sagledati kao materijalnu realizaciju društvenih sila koje su strukturirane unutar teksta i subjekta koji ih čita; ili kao na tekst koji je prerađen činom (re)tekstualizacije unutar svakodnevnih društvenih praksi.¹⁴ Obje definicije možemo povezati s marksističkim tradicijom čija misao vodilja leži na društvenom konfliktu klase i potklase.

Kultura kao društveni konstrukt kreira se i gradi usporedno s društvenim identitetima koje ne smijemo definirati kao prirodne odnosno prediskustvene. Kako se onda može definirati i sagledati ženstvenost i cjelokupna ženina tjelesnost?

Kulturalna reprezentacija konstruira značenja koja su društveno usađena, za razliku od ideje ženstvenosti kao prirodne a priori karakterizacije.¹⁵ Potrebno je uroniti u polje ženine reprezentacije u društvenu ili javnu sferu popularne glazbe, nastupa, javnih pojavljivanja ili glazbenih spotova kako bi se zagrebala površina dominantne, patrijarhalno nametnute, ideologije. Koliko je aktivna uloga žene u produkciji, reprodukciji i formiranju cjelokupnog iskustva rodnih glazbenih praksi? Glazba uz značenje posjeduje društveni segment, koji ohrabruje slušatelja da preuzme određenu ulogu odnosno poziciju unutar konzumiranog sadržaja.¹⁶ Slušatelj se nalazi u stanju određenih pripisanih uloga, iskustva i relacija, koje svakodnevno utječu na njegovu glazbenu percepciju. Povodeći se Stuartom Hallom subjekt posjeduje mogućnost da prisvoji određeni kulturalni artefakt. Slušatelj predstavlja sjecište osobne životne biografije (rase, klase, etniciteta, generacije, prethodno poslušanih skladbi..) koje podcrtavaju strukture, značenja i relevantnost sadržaja.¹⁷ Tekst ili sadržaj konzumiranog postaje sekundaran nad kontekstom konzumiranog. Kontekst zapravo zrcali subjektovu društvenu angažiranost, marginalizaciju i cjelokupni ethos koji posjeduje. Kako bi došli do same reprezentacije roda unutar glazbe potrebno je metodološki definirati

¹³Dibben,N. citira Fiska (1999:331)

¹⁴Dibben,N.(1999:331)

¹⁵Dibben,N.(1999:331)

¹⁶Dibben,N.(1999:332)

¹⁷Dibben,N. Citira Stuarta Halla(1999:332)

dva pristupa koji se dotiču glazbe i ideologije. Ključno je napomenuti definiciju masovne kulture Theodora Adorna i semiotike Ferdinanda de Saussurea.

Ako se referiramo na Adorna materijalne glazbene forme zapravo su produkti; prakse koje se mogu vrednovati i konzumirati. Glazba koja posjeduje nazadne ili zastarjele karakteristike tradicionalnih forma i odrednica, sadrži značajke proizvoda i postaje istovjetna s tendencijama društva, čime ih reflektira i afirmira.¹⁸ Opozicija koja djeluje radikalno i šokantno jedina uspijeva destabilizirati standardne matrice društvenog ustroja. Djelujući buntovno (baš poput ideologije punka) djelujemo kritički i reflektivno. Kritika popularne glazbe kao takve nastala je u vremenskom periodu Adornovog djelovanja (19. stojeće), no još se uvijek povodimo za njegovom definicijom popularne kulture. Popularna glazba djeluje vrlo afirmativno, zrcaleći trenutnu društvenu situaciju, bez kritičkog djelovanja s ciljem užitka kroz vrijednosti i produkte koji naizgled zadovoljavaju konzumenta. Popularna glazba reafirmira dominantni ekonomski ustroj tako da suzbija i kontrolira slušatelja dok istovremeno stvara iluziju slobode i izbora.¹⁹ Zapravo je ključna distinkcija između glazbe komoditeta i kritičke odnosno one reflektivne. Stoga, jedino cijenjena jest ona kritička, opozicijska i ona koja djeluje izvan sfere u kojoj je pozicionirana.

Sekundarno spomenuti pristup u glazbi jest semiotička kritika glazbe utjelovljena u definiciji de Saussurea. Semiotika jest zapravo cjelokupna teorija o znakovima i simbolima, koja se bavi odnosom između jezika i znakovlja, značenjskim jezikom i znakovljevom. No u ovom kontekstu radi se o kritici i raslojavanju raznolikih društvenih fenomena poput marketinga, ideoloških tvorevina i sl. U muzičkom slučaju semiotika proučava kontekst glazbe, fokusirajući se na povijesne glazbene događaje i cjelokupni obujam glazbenih znakovlja.

Oba pristupa mogu se koristiti za analizu ideologije ženstvenosti unutar glazbe, kao i za način na koji glazba potiče slušatelja da usvoji specifičnu poziciju subjekta unutar određenog društvenog sadržaja.²⁰

Standardno djelovanje u popularnoj glazbi često se veže za postupak kvazi-individualizacije. Naizgled specifični, novi i svježiji vokali zapravo su iluzija kreativnog odstupanja i autentičnog djelovanja. Adorno to stanje naziva pseudo-individualizacijom koju definira kao oblik standardnih glazbenih građa, koje tvore pjesmu i njen cjelokupni značaj kroz komoditete i

¹⁸Dibben, N. citira Theodora Adorna (1999:332)

¹⁹Dibben, N. citira Theodora Adorna (1999:333)

²⁰Dibben, N. (1999:333)

afirmaciju dominantnog ekonomskog ustroja.²¹ Pjesma može posjedovati harmoniju, melodiju i naizgled unikatnu notu, no to je isključivo iluzija slobode i kreativnog razmišljanja koje unatoč svim naporima ne može biti daleko od standardne muzičke forme. Samim činom prihvaćaju se ideološke glazbene odrednice, koje su čvrsto povezane s određenom društvenom ideologijom. Ona može biti patrijarhalni heteronormativ, koji se nanovo rekreira i nastoji ponovno afirmirati. Subjekt ženstvenosti potvrđuje se usporedno s njenom objektivizacijom. Popularna glazba obuhvaća cjelokupnu sferu muzičkih, vizualnih i zvučnih segmenata, što dodatno problematizira viđenje žene kao subjekta. Podložna muškarčevu pogledu nju se objektivizira, isključujući je iz cjelokupnog niza autoritativnih uloga. Istovremeno ona funkcionira kroz prizmu organiziranog spektakla, te kao nedostatak koji konstruira simbolički ustroj koji održava superiornost muškog pogleda.²² Živahna, seksualno sugestivna pjesma poziva na zadovoljenje muškarčevih potreba, koja u skladu s cjelokupnim snimanjem, koreografijom i kadrovima potvrđuju patrijarhalnu konstrukciju ženstvenosti. Ideologija funkcionira kroz prizmu praksi označavanja i materijalne forme pjesme: pjesma djeluje intra-glazbeno (unutar svoje prirodne forme i koristeći norme popularne glazbe), te izvan-glazbeno (pomoću kulturalnih značenja).²³

Nikako ne smijemo podcijeniti kritički stav i snagu konzumenta, koji su u stanju kreirati subjektnu poziciju u opoziciji onoga što mu je predstavljeno iliti nametnuto. Adorno negira mogućnost autentičnog kritičkog stava od strane slušatelja, zbog njegove pasivnosti, a njegovo djelovanje je samo-obmana koja potpiruje nametnutu ideologiju. Kultura po Walteru Benjaminu nema potpunu kontrolu nad produkcijom i konzumacijom, te se sama konzumacija smatra individualnim činom. Preuzimanje kulturalnih produkata nije uvijek pasivan čin kao što to Adorno navodi. Osoba koja konzumira određeni proizvod (i po Adornu) ima bitnu ulogu u produkciji značenja. Koristeći produkte unutar određene kulture, formiraju se vlastite smislene konstrukcije, pomoću kojih je moguće uzbukati etablirane društvene normative. To uvelike razlikuje masovnu kulturu od popularne. Proces konzumacije nije samo pribježište za produkte kulturalne industrije s kojim su konzumenti asimilirani, već se mogu smatrati vrstom „nevidljive“ produkcije; iz razloga da se ne manifestira kroz vlastite produkte, nego kroz način na koji su produkti nametnuti od strane dominantnog ekonomskog ustroja.²⁴

²¹Dibben,N.citira Theodora Adorna(1999:335)

²²Dibben,N.citira Kaju Silvermann(1999:336)

²³Dibben,N.(1999:337)

²⁴Dibben,N(1999:345)

Zrcaljenjem ženstvenosti dolazimo do često korištenog termina naziva *Girl Power* koji predlaže potpuno „novu“ viziju ženske emancipacije, dok istovremeno podržava i potvrđuje patrijarhalne konstrukcije ženstvenosti. *Girl power* konstrukcija omogućuje svojevrsnu iluziju prevlasti koja ne nadilazi predodređene granice patrijarhalnog društva.²⁵ Društvo je ideološki kontrolirano i riječima Johna Fiska naše jastvo je društveno konstruirano, a time i kontrolirano; to je mjesto subjektivizacije, a time i ideološke produkcije i reprodukcije.²⁶

„Ženska snaga“ je zapravo mit koji podržava podređenost žena unutar patrijarhalnog društva; nudi lažnu ideju ženske moći i njene oslobađajuće snage, te time onemogućuje mogućnost prave pobune.²⁷

Ideologija punka, baš kao i snaga otpora nailaze na ključan paradoksalni segment. Kada prihvaćamo norme dominantne ideologije, iako se nastojimo postaviti opozicijski, mi zapravo utvrđujemo njihovu konstrukciju i ideološki značaj. Otpor kao termin je uvijek problematičan, jer koristi formu koju mu pruža dominantna ideologija, stoga je uvijek ograničen na njene odrednice i uvjete.²⁸

²⁵Dibben,N(1999:346)

²⁶Dibben,N.citira Johna Fiska(1999:347)

²⁷Dibben,N(1999:350)

²⁸Dibben,N(1999:349)

3. ZAŠTO FEMINIZAM I PUNK?

Početak 90-ih, sukladno novom ekonomskom režimu, terminologija vezana za ženu krajnje se izmijenila. Klasična feministička percepcija, žene kao proaktivne emancipirane heroine, nazadovala je u verziju izrazito jednoličnog heteroseksualnog objekta. Seksualizirana i orijentirana na konzumerističke potrebe, estetski razvijena društvena ideologija, sada se zasniva na nekritičkom stavu, koji odstupa od feminističke kritike, te se bazira na promicanju patrijarhata.²⁹ Potrebno je napomenuti kako se konzumerizam- želja za promicanjem konzumerističkih ideala, zasnivana ideji postvarenja, radi ekonomskog i materijalnog dobitka. Spomenuti postfeminizam definira feminizam kao stil, semiotičku apstrakciju sa setom vizualnih znakova i simbola koji valoriziraju bit žene.³⁰ Termin postfeminizam raširen je u popularnoj kulturi i literaturi tijekom 1980-tih godina, te je negativno konotiran (pogotovo tijekom drugog vala feminizma) zbog obmanjujuće terminologije. Budući da prefiks *post* znači nakon, iznad i poslije, moguće ga je definirati kao nadilaženje spomenutog feminističkog razdoblja. Post-feminizam zapravo inkorporira anti-feminističke i pro-feminističke vrijednosti.

Iako spomenuto načelo možemo nazvati kvazi emancipacijom, činjenica jest da se na emancipaciju može gledati kao na ideal omeđen fizičkom predispozicijom koja se oblikuje pomoću muških idealističkih potreba, koje ju pozicioniraju u cjelokupni spektar kapitalističkog sistema. Ako se naglašava i normalizira djelovanje ženske seksualnosti ono može dovesti do subverzije ideala dominantne muške norme.³¹ Judith Butler to naziva teorijom kulturalne shvatljivosti³², gdje se ženska norma ili bit bazira na percepciji žene *kroz*, a ne *protiv* kulture. Reakcijom ju je moguće postaviti unutar heteronormativa, a pozicioniranjem srušiti, odnosno redefinirati. Polazeći od Rolanda Bartha pravi se otpor izražava negacijom društvene discipline i želje; stoga u to možemo uvrstiti cjelokupnu punk ideologiju koja se percipira kao buntovna anarhistička kritika *mainstream* kulture odnosno društva.³³

²⁹Bae, S.M. citira McRobbie i Taft (2011:28)

³⁰Bae, S.M. citira Goldmana, Heathu i Smitha (2011:29)

³¹Bae, S.M. citira Judith Butler (2011:31)

³²Slobodan vlastiti prijevod citata Judith Butler, Bae, S. M. (2011:31)

³³Bae, S.M. (2011:33)

Priroda glazbe nema značenje, no ima smisao koje zrcali trenutnu društvenu situaciju, političko stanje, kulturu publike koja je sluša. Popularna glazba se oslanja na jezik žargona, prepoznatljivosti kako bi se publika mogla, u što većem broju, poistovjetiti s njome.³⁴

Punk glazba je predstavljala direktni i vrlo buntovni odgovor konzumerističkoj kulturi, te se smatra vrlo snažnom, direktnom i transparentom kritičkom silom. Punk je bio zadnji jecaj avangarde u popularnoj glazbi, koji je spretno surađivao s dekadentnim nihilizmom.³⁵ Theodore Gracyk u svojoj knjizi „I Wanna be Me: Rock Music and the Politics of Identity“ progovara o ideološkoj pozadini popularne glazbe koju uspoređuje s masovnom kulturom, koja se manifestira masovnom proizvodnjom, te idejom prepoznatljivosti i dostupnosti. Povodeći se za definicijom masovne kulture Theodora Adorna, ona je alat kapitalizma koji kontrolira i regulira članove niže klase-proletarijata.

Ako želimo potpuno odijeliti popularnu kulturu od masovne, potrebno ju je pozicionirati unutar određene prepoznatljive glazbene pozadine, sa specifičnom lokacijom, gdje bi određeni izvođač djelovao kroz svoj performans. To bi ga usadilo u popularnu, no ne u masovnu kulturu.³⁶ Ključnu razliku između spomenute dvije odrednice čini autentičnost. To je jedinstvena tvorevina koja će svakog glazbenika pozicionirati i istaknuti unutar nekog glazbenog/kulturnog ili društvenog diskurza. Gdje se i kako koristi ta glazba ključno je pitanje. Teoretičar glazbe Theodor Gracyk nastoji definirati želju za pripadanjem i konzumacijom određene kulture, gdje glazba postaje mjesto izolacije, ali i empatije. Definicija muzičke autentičnosti, po Gracyku, predstavlja autorstvo pjesama, no i spretnost glazbenog djelovanja tj. sviranja. Spomenuto doprinosi ekspresivnoj iskrenosti što spada u ideološku autentičnost- pjesma benda u kojem je glazbenik ujedno i tekstopisac puno je vrijednija odnosno autentičnija od pjesme koju izvođač nije napisao.³⁷ Glazbenim djelovanjem i odgovornim sudjelovanjem imamo mogućnost uključiti marginalizirane društvene skupine, etničke manjine ili potaknuti subkulturnu zajednicu da iskaže svoju kritiku odnosno svoje vjerodostojno mišljenje. Gracyk to naziva odgovornim slušanjem i aktivnim djelovanjem, koje ne smijemo zamijeniti pasivnom apsorpcijom glazbe koja nam tim činom postaje roba za konzumaciju.

³⁴Warwick,J.(2004:703)

³⁵Kelley,M.(2000:09)

³⁶Warwick,J.(2004:703)

³⁷Warwick,J.(2004:704)

Upravo zbog izostanka ženskog „glasa“ u popularnoj, točnije u alternativnoj (punk) glazbi, ona se percipira kao isključivo muška. Politika roda vrlo je izvjesna i prevlast muških instrumentalista, vokalista i tekstopisaca još je na snazi. O politici roda unutar popularne glazbe piše muzikologinja Susan McClary u svojoj knjizi „Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality“, te se Theodor Gracyk oslanja na njenu teoriju istražujući rodnu solidarnost kroz glazbu, te rodnu transgresiju, pomoću koje se glazbenice usude pomaknuti granice reinterpretacijom pjesama muških izvođača. (Rock) vokalistice, uz svoje muzičke tvorevine, moraju moći destabilizirati dominantnu matricu muškosti u glazbi.³⁸ Sveprisutni i neuobičajeni ženski glasovi pomiču ustaljene norme glazbenika u alternativnoj glazbi. Tu ponovno dolazi u pitanje autentičnost i definiranje iste. Gracyk autentičnim smatra autorstvo pjesama, te njihovu interpretaciju, dok autorice Lori Burns i Melissa Lafrance smatraju da u autentičnost spadaju iskrene interpretacije, koja su inspirirane osobnim pričama i doživljajima.³⁹ Upravo je ova analiza bila prilično neuobičajena budući da su se analizirale vokalistice alternativne glazbe, za razliku od muških im kolega. Tori Amos, pjevačica grupe „Hole“ Courtney Love, Me'shell Ndegeocello i Polly Jean Harvey. Navedene glazbenice posjeduju određenu unikatnu notu, ili autentičan stav koju uspješno inkorporiraju u svoju izvedbu. Subkultura, marginalizirana skupina, izbjegavanje i odbijanje heteronormativa i patrijarhata predstavlja jasno negiranje i bunt protiv cjelokupne muzičke industrije, preciznije alternativne glazbe predvođene muškim članovima.

³⁸Warwick,J.(2004:707)

³⁹Warwick,J.(2004:708)

2.1 Punk pokret-glazba kao alat revolucije

Termin „Punk“ prvi puta se pojavio u prihvaćenoj terminologiji kasnih 1970-ih, referirajući se na glazbenu *Lower East Side* scenu, New Yorka; novinar Roderick nazvan "Legs" McNeil skovao je termin, kako bi opisao glazbu koja bila ključna za klubove „CBGB“ i „May's Kansas City“.⁴⁰

Nadalje, u Velikoj Britaniji termin „punk“ označavalo je nešto nešto beskorisno i gnjilo, te se ta riječ često koristila u Engleskoj, drugim sjevernim državama i Kanadi⁴¹. Glazbeni pravac-punk možemo povezati s glazbenim ikonama poput „Ramoness“, „Television“ i „Blondie“. Za prepoznatljiv punk zvuk ključna je bila pojava i jačanje cjelokupne Londonske punk scene, sa svjetski poznatim glazbenicima poput „Sex Pistolsa“. Punk glazba slovila je za nihilističku i destruktivnu, kao nešto tada neviđeno. Govorimo o glazbenom pravcu, no i o pokretu koji je predstavljao bitan segment za suzbijanje efekta svakodnevnog zaludenosti modernim kapitalističkim društvima.⁴² Kada se govori o punku, govorimo o vrištećem buntu, uništavanju instrumenata, poganju⁴³, šarolikim irokezama i potrganim trapericama, dok se svira publici koja je gotovo uvijek preblizu pozornice, stisnuta uz glazbenike. Punk glazbu je veoma problematično definirati, budući da se povezuje s mnoštvom muzičkih žanrova. Punk je, poput mnoštva glazbenih podvrsta, bivao fragmentiran, te ga je moguće bilo razdijeliti na dekade i razdoblja. Možemo ga okarakterizirati kao kulturno područje- autonomni prostor u društvu gdje se ljudi i zajednice bore za uvažavanje i kulturalna sredstva.⁴⁴ Polje identifikacije, brisanje granica između glazbenika/publike, proizvođača i konzumenta kulture odnosno kulturalnih artefakta.

Moguće je nabrojati 3 elementa koja se nalaze unutar kulturnog polja punka, značajna za artikulaciju (anti)hegemonije unutar globalne komunikacije.⁴⁵

- a) Punk pruža mogućnost kritičke opozicije statusa *quo*, za mnoge ključan element žanra. Borba protiv trenutačne situacije u državi i pronalazak drugih načina da svijet djeluje

⁴⁰Dunn,C.K.(2008:194)

⁴¹ Online Etymology dictionary, (<http://www.etymonline.com/index.php?term=punk>)

⁴²Dunn,C.K.(2008:195)

⁴³Divljanje, udaranje i skakanje na koncertima alternativne glazbe

⁴⁴Dunn,C.K citira Alana O'Connora.(2008:196)

⁴⁵Dunn,C.K.(2008:196)

produktivnije i manje destruktivno za ljude.⁴⁶ Bez utaborenih normi i pravila, sa sveprisutnim preispitivanjem društva i kulture.

- b) Punk sprječava otuđenje, vrlo učestalu pojavu postmodernističkog društva, nudeći raznoliki alat koji ga suzbija.⁴⁷ Punk je nudio utjehu, povezanost i istomišljenike koje su tada osjećali odbačenim od standardnog socijalnog, društvenog i političkog ustroja. Eliminacija otuđenja, klasne podijeljenosti uz distribuciju, pristup i učestovanje-egalitarizacija u najširem smislu te riječi. Granice između publike i osobe koja nastupa je minimalna tj. gotovo izbrisana. Punk scena potječe od punkera, za punkere s pankerima.⁴⁸
- c) Punk je okarakteriziran kao promocija *Do It Yourself* etosa, koji reflektira internacionalnu transformaciju punkera od potrošača masovnih medija do proizvođača kulturalnog produkta.⁴⁹ Svaki pojedinac je potican da bude tvorac svojih kulturalnih artefakata, bilo da se radi o muzičkoj kompoziciji, časopisu ili književnom djelu.

Punk glazba predstavlja posebnu vrstu politike- izraz radničke klase, no i jednu vrstu zaigrane estetike, igre proletarijata, uz bitni klasni segment- umjetnički pravac sa školskom naobrazbom.⁵⁰ Kao estetika, potječe iz kolaž tehnike, stavljanja i nadopunjavanja, te korištenja fotokopirke koja je tada bila najmoderniji komad tehnološke opreme. Vremenski gledano to su bilo rane 80-te s početnim prvim izdanjima zinova „Today's Length“, koji se povezuju sa punk performerom Linderom, čiji su kolaži tada krasili i njegov prvijenac naziva „Orgasm Addict“ iz 1977. godine. Punk se tada zbilja isticao, osjetila se ta njegova specifična neprijateljska nota i osjećaj agresije u izražaju.⁵¹

Uz specifičnu anarhijsku notu, punk pokret je često bio povezivan s kontinuiranim vremenskim slijedom samosvjesnog pokreta dadaizam, te internacionalne umjetničke prakse naziva internacionalni situacionizam. Suvremeno društvo spektakla definirano je odrednicama *Détournement* (diverzije), te rekuperacije uz potpomognuto slikovno izražavanje pomoću stripa i drugih učestalih popularnih formi.⁵² Vrlo poznata estetika stripa nagnala je mnoge punk bendove da izrade vlastitu viziju sebe kao marginaliziranog glazbenika. Čak je i umjetnički direktor vrlo popularne punk grupe „Sex pistols“ Jamie Reid pokazivao interes za

⁴⁶Dunn,C.K.(2008:197)

⁴⁷Dunn,C.K.(2008:198)

⁴⁸Dunn,C.K.(2008:198)

⁴⁹Dunn,C.K.(2008:198)

⁵⁰Triggs,T.(2006:73)

⁵¹Triggs,T. Citira M. Garretta(2006:74)

⁵²Triggs,T.(2006:74)

internacionalni situacionizam i njegove prethodnike dadaizam i futurizam.⁵³ Reid je također napisao publikaciju „Suburban Press“, 1970., gdje odaje počast ilustracijama inspiriranim pravcem Agitprop., crtanim filmovima i DIY tehnikama, kojima je bio izložen.⁵⁴ Specifična estetika tada se zadržala, te je često bila korištena i propagirana unutar pobuna studenata, muzičkih provokacija, udruženja i drugih. Mick Mercer bio je pisac i fan-zin izrađivač koji je započeo seriju fan časopisa naziva „Panache“ 1976, koja je intervjuirala raznolike punk individue poput bandova „Siouxsie and the Banshees“ i „the Adverts“.⁵⁵ Fan-zinovi su zapravo male publikacije prepune teatralnih čudarija, neobičnih kaotičnih dizajnova, koji autori iskorištavaju kao i etiku *Do it yourself* pokreta, koja inzistira na izradi vlastite svojstvene kulture, umjesto konzumiranja one koja nam se nudi.⁵⁶ Publikacija bez ideoloških prepletanja i kapitalističkih propagandi, fan-zine je literatura s obiljem kritika, izvještaja i informacija. Kroz zinove obožavatelji mogu vidjeti cjelokupnu ideološku operaciju, te prakticirati kulturalnu kritiku; uz to se nudi i propitivanje i kritika cjelokupne dominantne paradigme.⁵⁷ Fotokopirni uređaj nudio je mogućnost bolje i lakše komunikacije, dok se istovremeno poštivala punk ideologija- učini sam.

Punk je oduvijek imao retro svijest, koji je oduvijek bivao ignoriran od strane kulturalnog elitizma-koji je tada bio na snazi, vrlo snažan i kontroliran.⁵⁸ Uz glazbenu i zin paradigmu estetika subkulture zajednice ili punka bivala je sve veća i prepoznatljivija, svojevrsni hibrid klasike i novih ostvarenja. Punk estetika ne bi bila potpuna bez modnih ostvarenja buntovne punkerice Vivienne Westwood tijekom 1960-ih, koja je pribadače i ovratnike obuhvatila u specifični modni izričaj, zajedno sa članovima grupe „Clash“ i „Sex Pistols“ koji su svojim specifičnim *imageom* rekreirali pojam punk estetike. Punk je zapravo bio prepun starih ideja sensualiziranih kroz nove osjećaje, koji su gotovo trenutno preobraženi u nove klišeje.⁵⁹

Jedan od prepoznatljivih ostvarenja Punk estetike svakako je bilo korištenje tipografije i omotnice albuma pjevača „Elvisa Presleya“. Londonska grupa „The Clash“ iskoristila je Elvisovu omotnicu s albuma „Eponymous“ iz 1956 godine. Elvis s gitarom u ruci sada je zamijenjen punkericom koja gitaru razbija o pod, sa prepoznatljivim fontom, kojim je

⁵³Triggs,T.(2006:74)

⁵⁴Triggs,T.(2006:74)

⁵⁵Triggs,T.(2006:73)

⁵⁶Triggs,T.(2006:69)

⁵⁷Triggs,T.(2006:75)

⁵⁸Triggs,T.(2006:76)

⁵⁹Triggs,T. Citira Marcusa(2006:73)

napisano ime albuma „London Calling“. Namjerni plagijarizam demonstrirao je način na koji punk odbija uvažiti etablirane izdavačke tradicije, te se sam čin može shvatiti kao izuzetno politički.⁶⁰

Zinovi koji su uz „Panache“ djelovali bili su i „Sniffin' Glue“, „Chainsaw“ te „Ripped & Torn“; posljednji je tada bio jedina novina koja je imala *underground* i *mainstream* publikaciju. 1977. godine „Ripped & Torn“ zin je dostigao tiražu od 10 000 primjeraka, te je autor Mark Perry koji je tada izjavio kako je punk glazba asimilirana u muzičku industriju; poput glazbe zinovi su ukorporirani u popularnu *mainstream* kulturu.⁶¹

Zinovi su nepobitan i vrlo relevantan segment u punk kulturi, koja ohrabruje i potiče sudjelovanje, kritičko razmišljanje i kreativnost. „Rough Trade“ bio je jedno od ključnih mjesta u Londonu koji je nudio besplatan „zin“ prostor, gdje bi se razmjenjivale ideje, prakse; prostor koji je bio oslobođen od pravila standardnog dizajna i vizualnih očekivanja.⁶²

Punk glazba je nastojala prikazati suzbijanje klasne podijeljenosti štujući anarhističke stavove, entuzijazam DIY pokreta, no gledan je i kao alternativa rock glazbi, koja je tijekom 70-ih godina bivala ustaljena i nezanimljiva. Punk predstavlja određeni način života, neodvojiv sa energičnim nastupima uživo, istovremeno negirajući standardnu glazbenu estetiku. Zinovi su to predočavali vizualno, ono vrišteće, glasno i neumoljivo, s prizvukom anarhije.

Svaki grad je sjecište muzičkih, kulturnih i društvenim presijecanja uz etničke odrednice, te su spomenuti samo neki od specifičnih punk hibrida. Uz Englesku kao prijestolnicu punka potrebno je spomenuti još i američke gradove: Montreal-specifičan i kreativan, s publikom koja se odlikuje urbanom i kvalitetnom muzičkom infrastrukturom. Washington D.C.-kao američka metropola doživljava izrazitu punk dokumentaciju. Izdavane su knjige fotografija, intervjui i mnogobrojna literatura. Punk grupe koje se spominju su „Bad Brains“, „Minor Threat“ i grupa „The Rites“, koja se ubraja u drugi val eksperimentalnog punka.⁶³ Washingtonska scena 1976. godine pronašla je svoju inspiraciju u albumima i magazinima o grupama iz New Yorka i Londona, te kasnijih *West coast* bendova poput „Black Flag“, „Circle Jerks“ i „Dead Kennedys“. ⁶⁴ Radio stanice, poput „Georgetown Universityja“ imale su na svom repertoaru punk pjesme, studenti i mladež grada uživali su u

⁶⁰Triggs,T.(2006:77)

⁶¹Triggs,T.(2006:72)

⁶²Triggs,T.(2006:70)

⁶³O'Connor,A.(2002:226)

⁶⁴O'Connor,A.(2002:227)

cjelokupnom doživljaju punk opusa. Diskografska kuća „Dishord“ pod vodstvom Iana MacKaya reprezentirala nezavisnu punk zajednicu, te je nastojala uspostaviti temelje anarhijski orijentiranim umjetnicima. Mnogi su bendovi praćeni „Dishord“ etiketom imale slične ideološke stavove. Washingtonska scena tada je bila poprište klasnih razdora i siromaštva. Glazbenici su situirani unutar određenih habitata, posjedovali su individualnu iskrenu prizmu, te su bili opozicijski orijentirani; u rock industriji nije bilo mjesta za regionalne punk glazbenike koji su se protivili uobičajenoj muzičkoj matrici.⁶⁵

Da bi opisali globalna strujanja multimedijjskih artefakata možemo se referirati na antropologa Arjuna Appaduraija, koji je govorio o globalnim strujanjima poput ideoloških pejzaža (eng. Scape) koji bi definirali strujanja ljudi, zajednica i kultura.⁶⁶ Geografsko strujanje punk glazbe u Austinu moguće je objasniti pomoću strujanja *Mediascape-a* i *Ideoscape-a*. Cirkulacija fan-zinova bi se objasnila *mediascapeom* koji je ponajprije baziran na vizualnim i narativnim segmentima realnosti i infrastrukture koje su potrebne za proizvodnju i njeno širenje. Mogu se protumačiti kao centralne odnosno *mainstream* slike, pomoću kojih se, globalno, formira mišljenje i stav. *Ideoscape* su također vizualno-bazirane projekcije, koju su eksplicitno političke; referiraju se na državne ideologije i kontra-ideologije društvenih pokreta.⁶⁷ Zinovi, distribucija glazbe, te punk bendovi poput „Sex Pistolsa“ poharali su ovu južnu državu. Punk scena u Austinu poprimila je specifičnu formu, koja se utaborila unutar zajednice koja je tada doživljavala propadanje progresivne *country* glazbe.⁶⁸

Toronto, glavni grad provincije Ontario bio je ključno odredište bendova poput „Ramones“, „Talking Heads“, „Wayne County“ i „The Cramps“. Bendovi su rado tamo svirali u mnogobrojnim malim klubovima, nekadašnjim umjetničkim galerijama i sveučilištima. Poznati centar eksperimentalne umjetnosti prenamijenjen je u klub naziva „Crash'n'burn“.⁶⁹ Jedne od prvih glazbenica koje su imale čast nastupati tamo bile su članice punk banda „The Curse“. Njihov zvuk s prodornim vokalom uvelike se razlikovao od muških bend vokala, te su kroz svoje stihove, izgled i specifični performans okarakterizirale kao jake, agresivne žene koje su formirale idiom koji je toliko specifičan i svjež da bude samodostatan.⁷⁰ Uz Toronto,

⁶⁵O'Connor,A. Citira Andersona i Jenkinsa(2002:2267)

⁶⁶Hannigan,J. preuzeto s(<http://www.cjc-online.ca/index.php/journal/article/view/1301/1333>)

⁶⁷Hannigan,J. citira Arjuna Appaduraija,preuzeto(<http://www.cjc-online.ca/index.php/journal/article/view/1301/1333>)

⁶⁸O'Connor,A.(2002:228)

⁶⁹O'Connor,A.(2002:229)

⁷⁰O'Connor,A.(2002:229)

punk scena se razvijala duž cijeloga Vancouvera, te se do 1990-te punk scena fragmentirala u nekoliko podžanrova, glazbenih eksperimenata i scena.

Mexico City predstavljao je malu meksičku scenu, slabo dokumentiranu, ali vrlo aktivnu i plodnu. Mexico City zapravo je politički angažirano, vizualno specifično odredište, s utjecajima benda španjolskih „La Polla Records“, britanskog benda „Chaos“ i već spomenutih američkih „Dead Kennedysa“. Jezične barijere često su bivale nadilažene upravo zbog engleskih tekstova, iako se spominju i neki specifični primjeri prevođenja tekstova grupe „The Clash“ na španjolski.⁷¹ Najčešći muzički stil punka bio je svakako onaj sa 3 akorda, sa snažnom političkom porukom.⁷²

Tijekom 1970-tih i ranih 1980-ih kako se punk subkultura pokrenula i raširila prema zapadnoj obali Amerike, tako se i oformila hardcore scena. Hardcore žanr jest brz, agresivan i glasan s jedva razumljivim vokalnom izvedbom, te je popraćen divljim plesom na pozornici, koji nemali broj puta završi u publici.⁷³ Moguća varijacija između žanrova kreće se od metal glazbe do grindcora, koji lagano žongliraju s primjesama hardcore glazbe. Iako su težili novoj opoziciji, kulturi bez normi i pravila punk je dodatno afirmirao maskulinističke norme i vrijednosti, te određena rodna/spolna očekivanja.⁷⁴ Hardcore je kao glazbeni podžanr uvelike utjecao na simboliku muškarčeve seksualnosti, te ga se često povezivalo s muškim spolnim organom, definirajući muškarce u uvjetima spolnog odnosa ili tvrdoće kod penetracije.⁷⁵ Onaj koji to nije mogao karakterizirao se kao slab, nježan i krhak.

Po završetku 60-ih godina kontra-kultura punka ulazi u svoje specifično ekonomsko razdoblje, društvenu klimu koja je pogodovala razvitku feminizma u ovoj anarhističkoj subkulturi. Dolaskom na velika američka vrata 1970-ih godina, pomoću DIY ideologije došlo je vrijeme revolucije, kada je snažna subkulturna struja punka imala za ideju prihvatiti sve buntovnike toga razdoblja. Žene su se tada od vokalne pratnje preusmjerile na ulogu glavnih instrumentalistica, vokala i tekstopisaca. Uz strukturu glazbe, cjelokupni pokret imao je vizualni segment neuobičajen za estetiku tadašnje žene. Hardcore ili doslovno prevedeno okorjela glazba pristigla je kao vatrena mješavina bjelačkih agresivnih vokala, koji su sve više preuzimali cjelokupni žanr na sebe. Ženska uloga u subkulturi vrlo je često bila zanemarinana

⁷¹O'Connor,A.(2002:231)

⁷²O'Connor,A.(2002:232)

⁷³Chapman,K,Plessis,M.(1997:48)

⁷⁴Mullaney,J.L.(2007:387)

⁷⁵Mullaney,J.L.(2007:397)

i isključivana, u tolikoj mjeri da se, po autorici punk etnografije Lauraine Leblanc, maskulturna ideologija često poticala i promicala kao neizostavan dio subkulture punka.⁷⁶ Žene su se upravo iz tog razloga nalazile u stanju, kako Leblanc naziva, trostruke refleksivnosti- one se bore s dominantnom matricom ženstvenosti, kao i s heteronormativom unutar punk subkulture. Žene nisu spadale ni pod pojam punkera, ni pod termin klasičnih cura (uspostavljeni heteronormativ), već pod treću, krajnje nebitnu grupaciju, punk cura.⁷⁷ Čak i kada ženu djeluje u bendu, ona zauzima ili metaforičku funkciju muškog svirača „One of the guys“ ili krajnje nebitnu funkciju popratnog instrumentalista (najčešće basista).

Po riječima Angele McRobbie subkulture su estetski pokreti koji u svojoj materiji posjeduju materijale koji se mogu okarakterizirati kao popularni, budući da su iznikli upravo iz popularnih masovnih medija.⁷⁸ No, upravo iz te čežnje za promjenom subkulture imaju za cilj promijeniti i prikazati dominantnu društvenu matricu kao neispravnu i ograničavajuću. S jedne strane tu je dominantna matrica koja teži za kontinuitetom, identitetom, reprodukcijom, no s druge, tu postoji nova struja koja teži za diskontinuitetom, raznolikošću i revolucijom.⁷⁹ Društveni segment postepeno rekreira svoja načela upravo zbog sveprisutne političke opredijeljenosti.

⁷⁶Mullaney, J.L.(2007:387)

⁷⁷Mullaney, J.L.(2007:387)

⁷⁸Garrison, E.K.(2000:163)

⁷⁹Chapman, K., Plessis, M. citiraju Pierra Bourdieua(1997:48)

4. TREĆI VAL FEMINIZMA; IDEJA I STIH- RUŠENJE FALOCENTRIČNIH TEMELJA PUNKA

Punk načelo oduvijek se temeljilo na androgenom izgledu, anarhizmu i striktnom stavu, no njegov je generički rod donedavno pripadao muškarcu. Punk glazbu možemo karakterizirati kao „drugu“ ili opozicijsku. Sukladno drugosti punka američka je kultura proživljavala svoju specifičnu femi-punk revoluciju, svojevrsnu drugu-drugost. Punkerica nije bila ženstvena, striktno heteroseksualna i pasivna, već je vlastiti bunt potvrđivala estetikom neženstvenosti, agresivnim i britkim stavom, te je propitivala vlastitu seksualnu fluidnost.

Slučaj raskida s akademskim feminizmom, te feminizmom drugog vala dogodio se iz jednostavnog generacijskog prelaska u modernije razdoblje. Taj se vremenski kulturalni period, iako postepeno, uvrstio u razdoblje, gdje se žena nastojala orijentirati na individualnu percepciju sebe. Treći val feminizma manifestirao se različito za različite persone. Mlade feministice mogu biti svjesne sveukupnog povijesnog značaja i utjecaja novog vala na njih, budući da su direktno povezane s tim vremenskim periodom. Specifičnost trećeg vala je upravo kritički stav prema homogenizaciji i utaborenim jednoličnim stavovima naspram veoma složenoj definiciji „žene“. Marginalizacija žena nebjelačkih skupina, koji nisu jednolična heteroseksualna masa polazi od kritike nas samih, kritike elitističkog pogleda na feminizam iz 1960-ih i 1970-ih godina. Tadašnji se je feminizam percipirao kao unitarni model djelovanja i označavanja.

Izuzevši žene koje ne spadaju u određenu klasu, rasu ili društvenu skupinu odstranjujemo jedan esencijalan dio društva, te bogat spektar novih doživljaja i iskustava. Na snazi je kritika feminizma, koja je vrlo specifična za ovo suvremeno razdoblje, gdje se o ženi kao ujedinjenom subjektu više ne priča, već se štuje i promiče ideja mnogostrukosti-specifična za ovo razdoblje. Treći val feminizma podsjeća nas na sveprisutne podijele, ali i na moguća udruživanja unutar suvremenih feminističkih pokreta.⁸⁰ Ključno je naglasiti da se svaki prostor odlikuje specifičnim tradicijskim normama i terminologijom, koje moramo moći raslojiti i preispitati u nastojanju da se svaka sekvenca individue zadovolji. Ponukani idejom prethodnog (femi)razdoblja, kritikom od strane seksualno, rasno i klasno marginaliziranih feministica, kao i kritike anti-feminističkih i neo- i post-lobija potrebno je napomenuti kako

⁸⁰Garrison, E.K. (2000:145)

rod nije međusobno isključiva kategorija.⁸¹ Time se nastoji definirati rod kao zasebna kategorija od drugih identiteta, iskustava ili uvjeta utjelovljenja, te određenih vrsta feminizma i elitističkih režima koji međusobno nisu isključivi. Politika feminizma mora uvažiti mnoge kontradiktorne razlike koje oblikuju definiciju žene i raspoznati ih kao nezaobilazan dio feminističke politike.⁸²

Nepobitno povezan s trenutnom popularno-masovnom kulturom ovdašnji feminizam funkcionira kroz prizmu postmodernizma. Kao dio određenog kulturološkog razdoblja treći val feminizma povijesno je situiran i ograničen, te nam i samo ime doznačava drastičnu društvenu promjenu koju karakteriziramo sukladno dobu Postmodernizma- razdoblja preispitivanja nekadašnjih stabilnih segmenata, pravila, tradicije i povijesti.⁸³

Najranija literatura koja spominje „novi“ feminizam pisana je tijekom 80-tih godina pod autorstvom feministica, koje su svoje intelektualne sokove koristile kako bi napisale antologiju naziva „The Third wave: Female Perspectives on Racism“. S ciljem sastavljanja sveobuhvatnog sažetka, teorija i priča različitih individua, ova se teoretska diskusija nije realizirala. No, aktivistički su bile vrlo aktivne, te su, potaknute aktivističkim događanjima skupina žena u New Yorku, svoje udruženje nazvale treći val. Idejna zamisao pokreta bila je da se osnuje nacionalna zajednica za mlade feministice, kako bi se politiziralo i organiziralo vijeće odnosno zajednica žena iz najrazličitijih kulturalnih i društvenih okruženja; kako bi se osnažila veza i srušio jaz između mlađih i starijih feministica, te kako bi se ta zajednica konsolidirala i mobilizirala, u najvažnijim pitanjima društvenog sistema.⁸⁴ Literatura koja je slovila kao literatura modernog feminizma zasigurno jest ona Rebbece Walker „To be Real: Telling the Truth and Changing the Face of Feminism“, te Barbare Findlen „Listen up: Voices from the next generation“ iz iste godine. Ono što im je zajedničko je ta osobna intimna nota i iskustvo mlade žene, koja nastoji opravdati feminističke principe drugog feminističkog vala.⁸⁵ Za razliku od suvremenog feminističkog aspekta djelovanja, onaj prethodni ili drugi vrlo je striktan, i često se naziva i akademski, egocentrični i oholi. Pravac se orjentira isključivo na dualnosti tijelo-um, odnosno definiciji žene kao oprirodnjene, privatne i intimne, koja je suprotnost ne tako privatnom „umnom“ muškarcu. Uz spregu

⁸¹Garrison,E.K.(2000:150)

⁸²Garrison,E.K.(2000:150)

⁸³Garrison,E.K.(2000:144)

⁸⁴Orr,C.M. citira Beth Dulin(1997:30)

⁸⁵Orr,C.M.(1997:30)

problematike samog predstavljanja i definiranja iste, završno razdoblje dodatno je potaknulo razmišljanje o marginaliziranim skupinama roda, spola, vjere, rase i klase.

Već spomenuta autorica Rebecca Walker slovi kao jedna od ključnih feministica i začetnica novog suvremenog trećeg vala feminizma. Lajtmotiv cjelokupne ideje pokreta bio je protivljenje *mainstream* ideji akademskog ili feminizma drugog vala i nova definicija koja pospješuje današnje shvaćanje žene i njene emancipacije. Treba djelovati kroz protuslovlja, kroz kritiku i samokritiku, točnije navigirati feminističkim kontradikcijama- povijesnim, kulturnim i psihološkim- što je i glavna misao vodilja postfeminizma. Konzument koji probavlja današnju kulturu preferira onu novu i poboljšanu, od one povijesno ispravne, stoga se ne smijemo čuditi kada se tu radi i o feminističkom aspektu.⁸⁶ Davne 1987. Judith Stacey upozorila je na dolazak sfere postfeminizma kojeg je definirala kao simultanu inkorporaciju, reviziju i depolitizaciju mnogih centralnih ciljeva drugog vala feminizma.⁸⁷ Stavovi se sada nadopunjuju, preispituju i problematiziraju, s obzirom na mnoge kulturno-političke segmente, osobne stavove i uvjerenja.

„Third Wave Agenda, Being Feminism“ naslov je cjelokupne analize feminizma trećeg vala, autorice Leslie Heywood i Jennifer Drake. Knjiga je napisana kao životni opus feministica trećeg vala unutar osobnog narativa, koji se prožima u analizu kulture koja je utjecala na ta mišljenja, stavove i iskustva. Pokret sadrži elemente utaborene feminističke kritike o kulturi ljepote, seksualnog zlostavljanja i strukture moći dok istovremeno koristi i uvažava strukture strasti, opasnosti i moći.⁸⁸ Potpuno nova, neukaljana subjektivnost stupa na snagu, uz uvažavanje konteksta i diskurza pojedinca koji ga koristi. Tu se ne radi o generalnoj metodi koja se tiče zajednice, spola ili roda, ovdje se isključivo radi o samokritičnosti, preispitivanju subjektivnosti, diskurza i individualnosti.

*Moje kontradikcije mogu koegzistirati, jer su one dio mene, te ih ne namjeravam pojednostaviti i utaboriti unutar određene linearno-analitičke šablone, kako bi ono što želim izreći bilo neosporno;*⁸⁹

Nakon Copyright literature, koja je svoje mjesto utaborila u prethodnoj „inačici“ feminizma, sadašnja literatura praćena je tehnološkim napretkom i politikom kolektivnog dobra. Rukom

⁸⁶Orr,C.M.(1997:33)

⁸⁷Orr,C.M.(1997:34)

⁸⁸Orr,C.M citira Heywood i Drakea.(1997:30)

⁸⁹Orr,C.M. citira Nomy Lamm(1997:34)

pisana literatura kojom se dizala svijest i informirala javnost dolazi od pokreta mladih feministica. Ovaj pokret bilježi svoje početke devedesetih godina, kada na snagu stupa mladi buntovni feministički period povezan s Riot Grrrl pokretom. Sukladno terminu „feminizam“ i „žena“ sada se propitivala Riot Grrrl ideologija i njeno značenje.

Kada ga se shvaća kao ideološku praksu, feminizam omogućuje revolucionarne forme svijesti, koje strateški prizivaju iskustvo žena, bez obzira na lokalitet i identitet.⁹⁰

⁹⁰Garrison,E.K.(2000:160)

4.1 Riot Grrrl zajedništvo

*Pobuna: naglo negodovanje protiv koga ili čega/ naglo iskazano nezadovoljstvo sa stanjem stvari, otpor protiv koga ili čega, nemirenje, neslaganje s čim*⁹¹

Ako pročitamo termin Riot Grrrl u njemu ćemo primijetiti režanje mladog buntovnog kolektiva. Riot Grrrl ili pobuna cura zapravo je predstavljala frakciju mladih feministica, bez vođe, jednoulja i pravila, koja je bila aktivna unutar Washington, i Olyphia, kada su napisale feministički manifest uz slogan „Revolution Grrrl- Style now“.⁹² 1990-ta godina ključna je za preokret u hardcore glazbi. Ljute zbog percepcije žena kao slabih, nebitnih i nestabilnih, zajednica je nastojala osnažiti kolektiv koji bi se borio protiv seksističkog punk mačizma. Grrrl je zapravo termin skovan od pjevačice grupe „Bikini Kill“, Kathleen Hanne kao spontana analogija riječi „cura“ „*You go grrrr!*“, ili naprijed cure-termin je kojeg su popularizirale mlade Amerikanke crnačke puti tijekom 1980-tih godina.⁹³ „Grrrr!“ jest riječ prepuno ideoloških sjecišta, gdje se mladu ženu gotovo uvijek karakterizira kao neozbiljnu, slabu i nezrelu. Termin cura singnalizira raslojenost; ono se može smatrati kulturološkim protestom unutar patrijarhalnog sistema, te je svojevrsna feministička gesta koja ukazuje na trivijalizaciju, marginalizaciju i erotizaciju žena unutar glazbene kulture. Nadalje, termin djevojka ili cura može biti postmodernistički izraz problematike roda koji ima intenciju redefinirati termin djevojaštva unutar univerzalnih etnocentričnih okvira.⁹⁴ Članice punk grupe „Bratmobile“ i „Bikini kill“, nastojale su svojim hrabrim tendencijama prikazati rasizam, šovinizam i diskriminaciju kao sveprisutnu barijeru u punk glazbi. Uz „Homocore“ i „Queercore“ glazbu, čija je intencija proširiti općepoznati koncept subkulture, Riot Grrrls su isticale značaj punkerica, kao i potpunu kontrolu prezentacije i autorstva žena na punk sceni.⁹⁵ Punk bendovi poput „Cuba“, „Tiger Trapa“, „Heavens to Betsy“ i već spomenuti „Bikini Kill“ nastojale su iskorijeniti spolnu diskriminaciju, te se smjestiti unutar punk kolektiva.

⁹¹Preuzeto sa Hrvatskog jezičnog portala (<http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search>)

⁹²Wald,G.(1998:594)

⁹³Garrison,E.K.(2000:141)

⁹⁴Wald,G.(1998:588)

⁹⁵Wald,G.(1998:594)

When she talks, I hear the revolution.

In her hips, there's revolutions.

When she walks, the revolution's coming

*In her kiss, I taste the revolution!*⁹⁶

Upravo je ta revolucija ukazivala na novi koncept glazbe koji nije smio pripadati muškarcima. Rock ideologija je čvrsto utaborena u mizogin društveni sistem, koji svojata cjelokupni koncertni prostor, kao i glazbene instrumente, vokalne dionice i sl. „*No clit in the pit*“⁹⁷ bio je degutantni pozdrav neodobranja žena, koje su se nalazile unutar prostora za koncerte.

„Bikini Kill“ svoj su punk stav nastojale rekreirati, budući da je onaj ironičan, divlji i britak bio rezerviran za priproste i neposlušne dečke. Punk buntovnice nastoje dodatno narušiti već kritiziranu ikonografiju i to pomoću glazbe koja dodatno odstupa od heteronormativnih standarda ljepote i seksualizacije cura.

Često se oslanjamo na tradicionalnu sliku ženine seksualnosti, koja je paradoksalno pridodana tradicionalnom poimanju djevojaštva unutar muzičke industrije. To je reprezentacija žene koja je poprilično snishodljiva, kao i ona unutar rock industrije, gdje se na nasljeđe žene gleda isključivo unutar doprinosa seksualne objektivacije (žena kao groupie, plesačica uz bend, rock komad ili igračka).⁹⁸ Bitno je napomenuti kako se ovdje radi o zapadnjačkom poimanju, odnosno etnocentričkom i krajnje jednoličnom pogledu na ženu.

Dodavanje slova r u (Riot) *grrrl* zapravo predstavlja mali terminološki odmak od termina koji aludira na nježno i ženstveno. Mlada žena sada je režala, vrištala, ali na izrazito svojstven i ne-muški način. Kathleen Hanna kao jedna od prvih uvažениh članica Riot Grrrla smatra da je pokret potaknut od strane žena i nekih muškaraca koji su osjećali da punk scena pripada isključivo muškarcima. Umjesto da se povuku, oni su odlučili rekreirati svoj punk pokret usađujući u njega novu pozitivnu sliku feminizma, koja bi nastojala izmijeniti scenu kojom obiluju muževni korijeni.⁹⁹ Hanna je uz aktivizam, bila ključna za kopiranje zin magazina, politiku prostora koncerata i feministička glasnogovornica za edukaciju punk žena. Direktno radeći na promicanju anti-rasizma anti-šovinizma i anti-diskriminacije žene su

⁹⁶Bend Bikini kill, pjesma "Rebel Girl", sa albuma Pussy Whipped iz 1993. godine

⁹⁷Dio ženskog spolnog organa, koji predstavlja metaforu neodobranja žena u središtu koncertnog prostora

⁹⁸Wald, G. citira Angelu McRobbie (1998:598)

⁹⁹Garrison, E.K. (2000:155)

postale aktivne članice i subjekti umjesto klasičnog objektivističkog prikaza u novinama. Ovdje se nije radilo o Chick-rocku ili Chick punku koji je signalizirao i stavljao određenu klasu, rasu i zajednicu žena u određenu kategoriju, ovdje se radilo o povratu odnosno ponovnom kreiranju uloge žene u glazbi u *underground* sceni.

Riot Grrrl je feministički punk pokret koji nastoji povratiti poziciju i svoj glas u punk glazbu, koji je oduvijek bio zanemarivan.¹⁰⁰ Termin *povratiti* zapravo opisuje inicijativu koja je kolektivno nastojala vratiti ženski glas, interese i ciljeve žena unutar subkulture. Riot Grrrl se aktivno sukobljava sa strukturama i objektima potvrđujući ih; njihova tijela, glazba, informacije, jezik, nasilje i srdžbu čak i punk kulturu.¹⁰¹ Otpor je aktivan i još se događa, kritika je na snazi te se pomoću nje izražava iskustva svake pojedinke, sa svim njenim slojevima i raznolikostima. Upravo iz tog je razloga potrebno naučiti o kulturi koju konzumiramo, naposljetku koju živimo- kako bi postali svjesni sistema dominacije. Time postajemo svjesni utjecaja i efekta društvene strukture koji nas sistematski ugnjetava.¹⁰² Moramo imati uvid u institucije koje svakodnevno utječu na našu individualnu percepciju sebstva i okoline.

Nekadašnji privatni sastanci sada su postali ženski festivali „Ladyfest“, koji bi imali za cilj edukaciju i informiranje.

Tradicionalno načelo subkulture potiče egalitaristička konstrukcija roda, koja istovremeno ponovnim utvrđivanjem i etabliranjem potvrđuje muskulaturni kontekst.¹⁰³ Potpuna dominacija muškaraca na podiju, pozornici i čak u tekstu glazbe, obeshrabrila je žene i njihovo djelovanje u subkulturnoj punk sceni. U časopisu nazvanom „Girl Germs“ antagonistica Rebecca se prisjetila svojega iskustva odlaska u klub nazvan „Girl's Nights“, koji je slovio za jedan od najpopularnijih klubova, koji je zamišljen kao prostor koji ne marginalizira i ograničava ulogu žena u punk glazbi.¹⁰⁴ Tradicionalni forum ženske ekspresije, tada je bio prostor koji prisvaja estetiku i određeni način izražavanja, koji je podređen sveprisutnom muškom subjektu. Suvremena žena se slobodno izražava, zapisuje svoje misli, sklada svoju glazbu i rekonstruira svijet u kojem prebiva.¹⁰⁵

¹⁰⁰Garrison,E.K.(2000:156)

¹⁰¹Garrison,E.K.(2000:157)

¹⁰²Garrison,E.K.citira Katleen Hannu(2000:161)

¹⁰³Mullaney,J.L.(2007:388)

¹⁰⁴Garrison,E.K. citira članicu punk pokreta Rebeccu B.(2000:158)

¹⁰⁵Garrison,E.K.(2000:158)

Mnogi muškarci svjesni spolne diskriminacije stali su na stranu podređenih. Richie Birkenhead član benda „Youth of Today“ prisjeća se punk scene kao izrazio muške i seksističke, no stvari su se po njemu promijenile.¹⁰⁶ Riot Grrrl su upravo to nastojale promijeniti; unutar subkulturnog pokreta, koji već za cilj imao izmijeniti dominantu paradigmu društva, nadograđen je kolektiv potpomognut pisanom literaturom, glazbom i estetikom. Iako se ne može tvrditi da je Riot Grrrl pokret u potpunosti povezan s trećim feminističkim valom, nemoguće ih je odvojiti, budući da su, sukladno tim vremenskim periodima, bile aktivne. Riot cure su zajednica koja se gradi na opoziciji pretpostavke da se ženini (uglavnom Amerikanke, bjelačke puti) prioriteti vrte uglavnom oko vlastite estetike i osoba suprotnog spola; nadalje njihov cilj je isključivo politički, kreativan i vrlo glasan.¹⁰⁷ Ponukani logikom kasnog kapitalizma, popularnije nazvano postmodernizam moramo uvažiti (vizualni) značaj same subkulture, te njenu mogućnost uporabe i eksploatacije kulturalnih artefakata. Sve više subkultura smatra nužnim i neophodnim uklopiti politički angažman sa njenom estetskom sferom, zbog tog kulturološko-povijesnog fenomena.¹⁰⁸ Upravo ta logika propagira otpor kao neophodnu strategiju hegemonije. Spomenuta specifična kulturalno-politička situacija čini Riot Grrrl vrlo osebujnim hibridom trećeg feminističkog vala.

*Mi nismo vođe ni autoriteti Riot Grrrl pokreta, svatko ima posebnu vezu s pokretom, mišljenje, te je angažiran na sebi svojstven način; poštujemo sve osobe koje smatraju da su etikete bitne, no mi se smatramo individuama koje se odlikuju i koriste različitim obilježjima, strategijama i uvjerenjima, koja možemo smatrati političkim i subkulturalnim- zbog čega nas možete smatrati članicama Riot girrl zajednice.*¹⁰⁹

Spomenuti pokret istovremeno popularan, ulazi i u sferu subkulture, omogućuje razgovor i diskusiju u kontroliranim uvjetima i u najrazličitijim sferama feminizma.¹¹⁰ Kako bi se određena poruka uspješno prenijela potrebno ju je na određeni način i distribuirati. Distribuciju olakšava široki dijapazon vizualnih medija, glazbenih žanrova, tehnoloških tvorevina i kulture, određena terminologija, socijalno angažirani tekstovi- različiti su načini kao i djelovanje. Socijalni diskurz se odlikuje kontekstom koji ne mora uvijek biti jasan i direktan, već samo naznačivati određeno političko djelovanje i praksu.

¹⁰⁶Mullaney, J.L. citira Beth Lahickey. (2007:394)

¹⁰⁷Garrison, E.K. (2000:143)

¹⁰⁸Garrison, E.K. (2000:143)

¹⁰⁹Garrison, E.K. citira glazbenicu Mimi (2000:154)

¹¹⁰Garrison, E.K. (2000:143)

Spomenuti „društveni alati“ mogu se koristiti za termine kulture koji ju opisuju kao navike i vještine, pomoću kojih ljudi konstruiraju strategije i radnje, koja je kontradiktorna tradicionalnom antropološkom poimanju kulture, koja nam govori o vrijednostima koje tada uzrokuju reakciju.¹¹¹ Povodeći se trećim valom feminizma, spomenuti alati nam omogućuju drukčije viđenje cjelokupnog sistema, koji se tada nastoji izmijeniti i rekonstruirati. Maskulinizirani patrijarhalni sistem društva nastoji se destabilizirati, sa sveprisutnom diskriminacijom, rasizmom, reproduktivnim pravima i marginalizacijom. Vrlo je važno napomenuti kako se ovdje radi o isključivo uskom krugu feministica, s privilegiranim elitnim klasnim i rasnim statusom. Ta lokalna mreža, koja se prepliće iznad lokaliteta, te izvan određene države i kontinenta spaja se pomoću World Wide Weba, kojom se stvara neraskidiva čvrsta povezanost.¹¹²

¹¹¹Garrison,E.K. citira Ann Swidler(2000:143)

¹¹²Garrison,E.K.(2000:153)

4.2 Zinovi – pisana refleksija feminizma

Riot Grrrl Press ili neprofitna distribucija feminističkih tekstova sponzorira i promovira pisanu literaturu buntovne mladeži. Upravo zbog ideje konzumerizma koji doživljava ženu kao isključivo pasivnog čitatelja, sada je ona bivala aktivni sudionik u educiranju javnosti. *Mainstream* mediji iznevjerili su realnu sliku svake djevojke, no iz krajnjeg nezadovoljstva izrasla je inspiracija svake cure da propituje, izazove, kreira i zahtjeva.¹¹³

Ključni segment promjene bili su „zinovi“. To su u biti alternativni mediji, koji unutar određene društvene mreže konstruiraju politizirani hibrid određenog teksta (uz glazbu), pomoću kojeg se rasprostranjuje edukacija i informacije o feminizmu i sličnim temama.¹¹⁴

Feministički časopisi proizlaze iz ideje DIY pokreta (do it yourself), koji se mogu definirati kao edukativna literatura pisana od strane pojedinca. (Femi)zinovi su proizašli iz alternativne literature feminističkog pokreta, te su u međuodnosu s mnogim drugim artističkim, društvenim i kulturalnim pokretima poput dadaizma, nadrealizma, situacionizma, agitpropa, anarhizma i punka uz pokrete LGBT zajednice.¹¹⁵

Distribuciju Zina ili časopisa s određenim ideološkom intencijom (ona koji najčešće pripada bjelačkoj kulturi) dijelimo na 3 ključna razvojna pravca:

- a) Fan magazini- nisko-budžetne publikacije vođene idejom razmjene i komunikacije obožavatelja znanstvene fantastike i njihovih priča, koja je djelovala tijekom 1930-ih godina;
- b) Razvitkom tehnologije i fotokopirnih aparata razvila se i sveopća pomama za zinovima na temu punk subkulture, 1970-tih godina;
- c) Početkom 1990-tih, Riot grrrl pokret, potaknut novim valom feminizma, izniknuo je iz alternativne punk scene u američkoj kulturi;

¹¹³Garrison,E.K.(2000:154)

¹¹⁴Garrison,E.K.(2000:144)

¹¹⁵Zobl,E.(2009:02)

Potrebno je naglasiti kako su Zin časopisi, sukladno s trećim valom feminizma, napravili najviše odjeka kod američke mladeži. Mlade cure, najčešće one iz bjelačkih privilegiranih obitelji, razmjenjivale su svoje ručno rađene časopise u cilju zajedništva, povezivanja i komunikacije. One su usvojile DIY filozofiju, kako bi potaknule žene da preuzmu inicijativu u kreiranju literature s ciljem izmjene vlastite političke situacije, umjesto da se to čini bez da ih se pita.¹¹⁶

Bend Bikini Kill imao je striktnu vrlo jasnu kolektivnu poruku, manifest, pomoću koje je nastojao utaboriti i učvrstiti Riot Grrrl zajednicu;

- ❖ ZATO jer mi cure žudimo za snimkama, knjigama i časopisima koji se obraćaju nama, kako bi se mi osjećale uključeno i kako bi se naša individualnost prihvatila;
- ❖ ZATO jer želimo olakšati međusobnu komunikaciju između istomišljenica i naših interesa, o kojima bismo mogle podijeliti strategiju i kritiku;
- ❖ ZATO jer moramo preuzeti sredstva proizvodnje diskurza, pomoću kojih bi dobile kontrolu nad načinom na koji nas se percipira;
- ❖ ZATO jer je politička i društvena povezanost ključna kod pokretanja, utjecaja i promjene stanja zajednice u kojoj živimo;
- ❖ ZATO jer zbog određene utaborene percepcije žene moramo stvarati i poticati revoluciju u našem individualnom životu na način da stvaramo i vizualiziramo alternativu u kapitalističko kršćanskoj ideologiji;
- ❖ ZATO jer nas je potrebno ohrabriti kako bi hrabro suočile s našim nesigurnostima, s dijelom društva koji nam tvrdi da ne možemo svirati instrumente i s autoritetima koji nas obeshrabruju;
- ❖ ZATO jer se ne želimo asimilirati i prihvatiti mizogine standarde;
- ❖ ZATO jer ne prihvaćamo glazbenu scenu takvu kakva je, što nas ne čini seksistima;

¹¹⁶Garrison,E.K.(2000:154)

- ❖ ZATO jer smo svjesne da je punk/rock ideja „možeš sve“ ključna za gnjevnu grrrl rock revoluciju koja nastoji poboljšati psihičku i društvenu sferu svake cure- po njenim uvjetima;
- ❖ ZATO jer želimo kreirati ne-hijerarhijski način za stvaranje, druženje, zajedništvo i razumijevanje umjesto rivalstva i striktno kategorizacije;
- ❖ ZATO jer nastojimo raditi/čitati/slušati/vidjeti zanimljive stvari koji uvažavaju i propituju, te nam pomažu da osnažimo zajednicu od utjecaja rasizma, elitizma, seksizma, antisemitizma i heteroseksizma;
- ❖ ZATO jer se ne želimo da naš gnjev bude izlika da nas se ne shvaća ozbiljno zbog internalizacije seksizma, koji govori o određenim stereotipnim ponašanjima žena,
- ❖ i ZATO jer vjerujemo da cure posjeduju snagu koja može i koja će promijeniti svijet.¹¹⁷

Deklaracija Riot Grrrl zajednice ustanovila je okvirnu težnju i nastojanje da se cjelokupni patrijarhat i heteronormativ uruši i ugasi.

Nakon dekade Riot girrrl pokreta, anarhizma, klasnih i rasnih sukoba, punk feminizmom je prevladavalo more bjelačkih udruženja što je vidljivo iz cjelokupne tematike zinova, gdje su teme poput rase i klasnog statusa vrlo šturo obrađene.

Zinovi koji se distribuiraju pomoću interneta, razvili su se tijekom 90-tih godina, kada nastaje svojevrsni rascjep između elektroničkih zinova i onih koji to nisu. Upravo zbog same DIY ideje, publikacija elektroničkih tekstova tada je izgubila na samom značenju, budući da je fizička struktura, ona osobna i puno intimnija bivala izdvojena. Mlade žene su odlučivale same na koji način se mogu predstaviti i s čime se mogu identificirati. Aspekt individualnosti bio je na izrazitom nivou, gdje se zasebno odlučivalo koji segment od literature, glazbe ili informacije osobe žele preuzeti i koristiti.

Potaknuti idejom unikatne izrade, komunikacije među članovima, ideje pitanja i odgovora nastaju pisani tragovi otpora, koji imaju elektroničku i pisanu inačicu. „Grrrowl“ publikacija je primjer elektroničke publikacije koja povezuje i stvara zajednicu čitateljica, istovremeno ih

¹¹⁷Rosenberg,J, Garofalo,G.(1998:813)

educirajući. No, uz tu E-ZIN odnosno elektroničku verziju, možemo pronaći i hardcopy iliti fizičku verziju tog magazina. Stranica „Grrrrl“ korespondira s web stranicom „Nrrdgrll“, kao i sa drugim multimedijским ostvarenjima poput „Zina Bitch“. Virtualni ili cyber prostor predstavlja bezgranični multikulturalni forum, kojeg Laurel Gilbert i Cyristal Kile nazivaju alatom beskrajnih mogućnosti, kojeg možemo obogatiti raznolikim glasovima, koji će ga učiniti još reprezentativnijim.¹¹⁸ Uz mnoštvo tekstova, čiji autori mogu biti gotovo svi, mogućnosti World Wide Weba ipak su ograničeni kompleksnim kulturalnim, društvenim, socijalnim i političkim ograničenjima.

Mnoge teme Zinova obrađuju problematiku rasizma, silovanja, nasilja, homofobije, patrijarhalnih tradicijskih normativa, koji svakodnevno ograničavaju ljudske slobode. Tijekom 2000-ih godina problematika se rafinirala, te se dodatno raslojavaju problemi Queer zajednice kao i alternativnih metoda odgoja.¹¹⁹ Tematike su mnogobrojne, no često se i dodatno problematizira sveukupni doprinos drugog feminističkog vala i trenutno stanje istog. Punk glazba se doživljava kao oružje revolucije, dok zinovi čine dodatnu municiju koja potiče kreativnost, individualni zanos i revidiranje nekadašnjih statičnih normi određene zajednice kroz kulturni otpor i društvenu kritiku. Glavni razlog stvaranja Zinova zasigurno je kreiranje opozicijske povijesti i alternative deformiranoj *mainstream* reprezentaciji žene, queer ljudi i trans osoba; to je alternativa koja se opire određenoj kulturnoj devalvaciji.¹²⁰ Visoko budžetna tvornica časopisa vrlo često odiše seksističkom porukom lijepe, patrijarhalno omeđene ženske osobe, koja uglavnom nema jasno izrečen stav, koji se može okarakterizirati kao čvrst i utemeljen. „Girrrl“ zinovi to nastoje potpuno izmijeniti, iako ručno napisana, medijska poruka je izrazito politička, jasna i samosvjesna. Zinovi su beskompromisni izraz ženinog stava, koji se na takav način strastveno isprepliću sa stavom osobe koja ga izrađuje. Autorice Grrrla i Go-Go zinova, te izdavačice Gural zinova (Girl + rural), organiziraju radionice na graničnim ruralnim dijelovima Meksika i Amerike, s ciljem edukacije o subkulturi punk feminizma, te u konačnici cjelokupnog kulturalnog nasljeđa tog mjesta. Zinovi nisu više isključivo američki. Argentinska zajednica „Pink Punkies“, svoje zinove promovira elektronički, te im je cilj educirati o ključnim egzistencijalnim, političkim i društvenim problemima, ali i obogaćivati osobna iskustva ljudi koji imaju drugačije svjetonazore.

¹¹⁸Charting strana 40 cyber dvije autorice

¹¹⁹Zobl,E.(2009:05)

¹²⁰Zobl,E.citira Kristen Schilt(2009:05)

Feministički zinovi usko su povezani sa Riot girl zajednicom, premda je suvremeno poimanje feminizma, kao i trećeg vala feminizma jako diskutabilno. Ponajprije uz edukaciju potrebno je baratati s engleskim jezikom, koji je primarni jezik komunikacije u tehnološkoj sferi. Distribucija tako postaje vrlo složena, što uzrokuje klasni i materijalan razdor uočeni u zemljama Trećeg svijeta.

Demokratizacija tehnologije, predstavlja krajnji pomak u rasprostranjenosti informacija koje dopiru do mladih ljudi, koji se educiraju o politički alarmantnim temama. Tehnologija koja je dostupna sveukupnoj mladeži mijenja uloge koje razni autoriteti, u ključnim društvenim temama, nameću.¹²¹ To je upravo poseban hibrid nazvan zinom, koji se nastoji oduprijeti i kritički se postaviti nad komodifikacijom koju masovni mediji nastoje propagirati. Fem-zinovi, iako puno sporije, dopiru do svojih čitatelja. Sve se više cura, govoreći iz osobne perspektive, uspješno opire dominantnoj ideologiji roda i generacijskoj subjektivizaciji.¹²² Osobno postaje političko, žena u konačnici spada u sferu političkog/javnog tako da svoje intimne ispovijesti ogoljuje i pripovijeda u duhu sveopćeg boljitka. Mi umjesto pasivnog i monotonog promičemo i potičemo strastveno i glasno.¹²³ To se naravno radi iskreno, direktno i kritično. Najbitniji zin stav, po autorici Elke Zobl, je mogućnost kritičkog razmišljanja, no i samokritička misao. Budući da su nekadašnji zinovi bili gotovo elitistički, sada se radi na boljoj i široj edukaciji iz raznolikih društvenih, rasnih, klasnih skupina. Mimi Nguyen donosi jednu od najvažnijih dijela rasne problematike naziva „Evolution of a Race Riot“ iz 2009. i „Race Riot“ iz 2000-te. godine. Autorica se referira na subkulturu punka, odnosno muško orijentiranu glazbu, koju moguće narušiti, ukoliko se pojavi jasan, utemeljen bunt i neslaganje s istim.¹²⁴ Nadalje, autorica Riot girl pokret naziva pedagoškim projektom ili svojevrsnim punk-rock strojem za učenje.¹²⁵ U konačnici Zinovi predstavljaju okruženje gdje je poželjno eksperimentirati s raznolikim idejama, djelovati politički na fizički nenametljiv način i osloboditi se opresije *mainstream* kulture.

¹²¹Garrison,E.K.(2000:152)

¹²²Zobl,E.citira Mary Celeste Kearney(2009:08)

¹²³Zobl,E.(2009:08)

¹²⁴Zobl,E.citira Mimi Nguyen(2009:09)

¹²⁵Zobl,E.(2009:10)

4.3 Bend „The Raincoats“ i rušenje punk maskulinizma

Ženski punk band „The Raincoats“ formirao se 1977. godine od strane dviju studentica likovne akademije u Londonu, Ane da Silve i Gine Birch, s ciljem glazbenog *outputa*.¹²⁶ Neobično je to kako su prvobitni članovi novonastale grupe bila dva muška člana, no do prvog singla „Fairytale in the Supermarket“ 1979 godine, to se promijenilo. Glazbenici su se vrlo često mijenjali ostavljajući more inspiracija, utjecaja i određeni eklektički prizvuk. Baš tu eklektičnu narav donijela im je i violinistica Vicky Aspinall, te bubnjarica Paloma McLardy poznatija pod pseudonimom „Palmolive“. Upravo težnja da se u njihovu muzičku putanju uklopi violinistica puno govori o samom bendu i njihovim glazbenim intencijama, te o posebnom eklektičkom zvuku-koji je imao odrednice muzičkog novog vala 1970-ih i 1980-tih godina.¹²⁷ Vizualno specifičan bend „Raincoats“ nikada nije težio predstaviti se kroz prizmu roda, spola ili ženske seksualnosti. Glavne su intencije bila im je glazba, interpretacija, zvuk i djelovanje. Individualna sfera svake članice gotovo da je onemogućila kolektivni izgled ili *image* grupe. Članice čak nisu imale naviku preoblačiti se i uljepšavati na nastupima, te su neugledne, čupave i nasmijane stvarale posebnu kreativnu auru. Na fotografijama slikanima za novine, fotografski kadar gotovo nikad nije bio fokusiran na njihova tijela, te su se umjesto da dramatično i ozbiljno poziraju, uvijek nastojale smijati i zafrkavati, međusobno komunicirajući.¹²⁸ Kroz tu sferu djelovale su vrlo punkerski-neozbiljno, skromno i vrlo dostojno, stvarajući dojam otvorenosti prema svojoj publici tj. zajednici. Svojim su neformalnim nastupima uspjele pridobiti simpatije od muških im kolega. I premda je vrlo rijetko to bilo spominjano, muškarci su oduvijek imali bitnu ulogu u produkciji, pisanju i u nastupima benda, što je po nekima bio ključni razlog zašto su grupu „Raincoats“ nastojali pozicionirati izvan populacije feminističkih performerica u Velikoj Britaniji.¹²⁹ Zbog problematizacije određenih feminističkih lobija, ali i nedostatka ženske glazbene kritike, „Raincoats“ su dugi niz godina radile iz sjene. Unatoč svemu, članice su nastojale stvarati svoje pjesme izvan granica etiketa i kategorizacija- muzičkih ili etičkih.

¹²⁶O'Meara,C.citira Anu da Silvu(2003:302)

¹²⁷O'Meara,C.(2003:305)

¹²⁸O'Meara,C.(2003:305)

¹²⁹O'Meara,C. Citira M.Baytona (2003:306)

Tijekom 70-ih uspjeh ih nije zaobišao, te su „The Raincoats“ bile prepoznate kao jedan od uspješnijih bendova sa svim ženskim članovima. Bend je to koji je nastojao iskoristiti DIY sferu i svoj amaterizam kako bi razvodnio klasične tradicijske maskulinističke matrice u alternativnoj glazbi. Upravo zbog propitivanja heteronormativa punka/rocka pridodani i problematizirani su određeni stavovi, te se bilježe nove strukture i forme žanra. „The Raincoats“ su smatrale da je njihova glazba ideološka opozicija *mainstream* glazbi, koja bi omogućavala mjesto za potpunu participaciju žena u punk diskurzu. Umjesto da se reproduciraju muzičke geste (koje povezujemo s muškim punk bendovima- uključujući glasno, grleno pjevanje i agresivne stavove na pozornici) „Raincoats“ su kreirale glazbu koju su mnogi muški bendovi definirali kao žensku.¹³⁰ Bend je moguće percipirati kao feministički zbog svojih angažiranih tekstova, glasnih i direktnih stavova koji su se bazirali na isključivo ženskom iskustvu. Socio-muzikolog Simon Firth je „Raincoatse“ ubrojio u najsuptilnije i najzbudljivije punk bendove; bend čije članice nisu znale dobro svirati, no bile su neusporedive na glazbenoj sceni.¹³¹ Poseban ženski narativ, te ženski vokali tada nisu bili standardni i uobičajeni. Jedna od najvećih kvaliteta ovog feminističkog benda bila je želja i žar da riskiraju i progovore, da istupe izvan svojih granica, te pokušaji da se preoblikuju parametri ženskog pjevanja.¹³² Ono što je bilo specifično kod sastava jest upravo njihova intencija za stvaranje nove glazbene sfere; pokušaj da se ustanove nove glazbene matrice. Upravo ta sloboda bez strukturnih pozicija i čvrstih normi je omogućavala prizvuk slobodne kreativne slobode.

Potrebno je postaviti pitanje, na koji način bend nastoji djelovati ženstveno, odnosno nemuževno, te koje su odrednice nečega što karakteriziramo kao „mekano“ i „nježno“. Ako unutar feminističkog diskurza čitamo višestruke pozicije subjekta, sam akt čitanja postaje snaga za dislociranje naših uvjerenja u stabilne subjekte i esencijalna značenja.¹³³ Kada slušamo „Raincoates“, njihove smjele dionice, vokalne izvedbe i cviljenje violina, teško je ne čuti raštrkane neujedinjene subjekte, vokale i stihove. Čini se vrlo jednostavno uklopiti žanr, pjevanje i cjelokupni *image* banda u određeni segment, no to one nastoje izbjeći i dodatno preispitati. Vokalistica grupe Ana da Silva snažno se protivi čestom redukcijom benda na spol, no svjesna je da tematika seksualnog modaliteta ili roda bitan segment njihovih tekstova. Nadalje, navodi kako su uvijek nastojale stvoriti nešto žensko, pod

¹³⁰O'Meara,C.(2003:300)

¹³¹O'Meara,C.(2003:300)

¹³²O'Meara,C. citira Locka(2003:301)

¹³³O'Meara,C.(2003:302)

vlastitim uvjetima, te su u tom naumu i uspjele jer su ostale vjerne sebi.¹³⁴ Tematika roda, spola, normi i heteronormativa cirkulira unutar žanra, unutar svakoga stiha i melodije. Svaka virtuoзна solaža, distorzija i visoka vokalna dionica zrače muskulinizmom i društvenim normativom. Kod punka muzička spretnost je zamijenjena agresivnom jednostavnošću i *macho* ponašanjem, koji su prisutni u glazbi i u tekstu.¹³⁵ Ono što „Raincoats“ uspijeva jest problematizirati te zadane temelje i norme, rušeći naizgled stabilni punk diskurz. Specifičnost žanra i njegova samostalna samosvjesna nota učinila je korak naprijed u ženskoj emancipaciji. Otkako je DIY raširio svoj horizont rock participacije, punk rock postaje jedno od prvih lokacija, unutar popularne glazbe gdje su žene mogla kontrolirati sva sredstva proizvodnje.¹³⁶ Žena je mogla svoj pun potencijal ostvariti na pozornici, bez izrazite glazbene naobrazbe, dok je istovremeno bila inspirativna i motivirajuća. Upravo je ta pozornica mjesto pobune i bunta, te se unatoč protivnom diskurzu njome služe da bi kreirale vlastitu muzičku tvorevinu. „Raincoats“ su koristile ideološku punk opoziciju kao bazu za njihovo eksperimentiranje sa žanrom; iako su odbijale služiti se rodom kao alatom u punk kulturi.¹³⁷ Ono što je bilo ključno jest ekspresija, muzički temperament i specifična samoreprezentacija.

4.3.1 Kritička analiza singlova grupe „Raincoats“ („Fairytale in the Supermarket“, „In love“ i „Shouting out loud“)

Bajka u supermarketu ili „Fairytale in the Supermarket“ bio je prvi službeni singl benda, objavljen 1979. godine. Radi se o kritici društva, kapitalizmu i patrijarhatu koji ženu percipira kao priprostu domaćicu kojoj centar života predstavlja upravo market, tj. sfera usko neodvojiva od obitelji i muškarca. Bend privatnu sferu žene ne smatra lošom, no nastoji djelovati kritički na sveobuhvatnu ženinu društvenu ulogu.¹³⁸ Problematizacija privatne/javne sfere često je spominjana u britanskim feminističkim studijima tijekom 70-ih godina. Tadašnji pokušaji kritike društva i privatne sfere žene svodili su se na analiziranje participacije žena u društvu, školstvu i znanosti. Možemo spomenuti i djelo Angele McRobbie i Jenny Garber u knjizi „Resisting thought ritual“ gdje se je uspoređivala ženina participacija (koja je

¹³⁴O'Meara,C.citira Anu da Silvu(2003:302)

¹³⁵O'Meara,C.(2003:303)

¹³⁶O'Meara,C.(2003:304)

¹³⁷O'Meara,C.(2003:304)

definirana kao nestabilna i beznačajna) od one muških kolega u sociologiji.¹³⁹ Upravo zbog nemogućnosti stvaranja javne sfere za žene, one su se povlačile u svoju privatnu tada ključnu sferu. Privatno mjesto podčinjenosti bio je razlog kolektivnoj pobuni koja se dešavala na javnim gradskim prostorima. U slučaju grupe „Raincoats“ podčinjena uloga kućanice- i ženina ograničena sfera- postale su baza za stvaranje glazbe u javnim prostorima.¹⁴⁰ Vrlo jednostavan tekst zapravo je obilje metafora i skrivenih značenja, dok je melodija, harmonija i cjelokupni doživljaj satkan od brojnih odstupanja od klasične punk matrice. Vokal Ane da Silve izuzetno snažno odstupa od cjelokupne pjesme, dok ju instrumentalistice nastoje pratiti. Da Silvin prpošni urlik i nevješta vokalna izvedba prelamaju glazbenu površinu, povlačeći slušatelja unutra ne nudeći mogućnosti za identifikaciju.¹⁴¹ Nestabilne vokalne dionice, te gotovo potpuno improvizirana izvedba ne prati glazbene norme i onemogućava praćenje i pjevanje uz pjevačicu. Sarkastične primjedbe poput one „Ne brini dušo, ovo je samo bajka, koja se događa u supermarketu“, odaju ženinu čestu pasivnost i njeno negiranje stvarnosti, dok se istovremeno svaki pojedinac može poistovjetiti s pozicijom osobe u društveno utaborenoj poziciji. Nestabilnost vokala i nemogućnost poistovjećivanja subjekta s pjesmom predstavlja tehniku koja iznova prijeti poziciji slušatelja kao nepokolebljivog subjekta, koja direktno korespondira s otuđenjem od stihova, ukazivajući pritom na oprez prilikom eskapističkog djelovanja i jednostavnih odgovora.¹⁴²

S albuma iz 1980. godine singl „In Love“, nastoji prikazati beznadno stanje žene koja se nalazi u kaotičnom stanju zaljubljenosti. Budući da je bespomoćna i neutješna, to je faza kroz koju ne želi prolaziti. Piskutava violina i izmjena vokala glavne vokalistice Da Silve i gitaristice Gine Birch uspješno prikazuje kaotičnu težnju subjekta, koji ne navodi i ne iznosi subjekt svoje težnje. Birch uzvikuje stihove, nedosljedne i kaotične, čime uspješno prikazuje motiv pjesme i potpunu bespomoćnost subjekta. Specifična boja glasa i izvedbe gitaristice simbolizira težnju i frustraciju koja se vijori iznad standardnog glasa da Silve. Biti zaljubljen u ovom kontekstu ne predstavlja stanje spokoja, već nemogućnosti, stanje potpune dezorijentacije. Ekspresivni nukleus leži u načinu na koji ljubav djeluje na subjekt, uzrokujući

¹³⁹O'Meara,C.(2003:307)

¹⁴⁰O'Meara,C.(2003:308)

¹⁴¹O'Meara,C.(2003:308)

¹⁴²O'Meara,C.(2003:309)

(ne)mobilnost, sljepoću i apatiju.¹⁴³ Neugodu dodatno izražava nestabilna srdita violina, koja se nadzire nad vokalima, dok se žurno očekuje prestanak nezavidnog tog stanja zaljubljenosti. Specifičnost pjesme leži u namjernom odstupanju od matrice žene kao bića suprotnog muškarcu, koji jedino i isključivo funkcionira u tandemu- braku, vezi ili zajednici. Namjerno izvrtanje matrice pogoduje stvaraju samopouzdanog i samodostatnog subjekta, koji se odbija prilagoditi društvenim pritiscima. Riječi, ritam sekcija ukomponirani u uzdahe, te nemogućnost kontrole tijekom stanja zaljubljenosti pojačavaju ženinu frustraciju i gnjev. Vokalni kolaž, prekidanje, vikanje i struganje gudalom samo potpiruju i problematiziraju kompleksnu ljudsku narav i odnose.

Singl „Shouting out loud“ s albuma „Odysshape“ predstavlja drugačiji pjesnički izraz, dopunjen raznim instrumentalnim i vokalnim varijacijama. Pjesma započinje laganim lupkanjem bubnja, nježnim gitarama i jedva primjetnim bas dionicama. Razgovijetni slojevi nježno se nadopunjuju, te se sjedinjuju dolaskom vokala, rezultirajući pjesmom koja je istovremeno spontana i potpuno formirana.¹⁴⁴ Vokalne dionice gotovo igraju ulogu instrumenta, nježno ga imitirajući, otežavajući slušatelju potpuno razotkrivanje tematike. Neiscrpana pitanja („What will you do?“, „What shall I say“) prikazuju slomljeni duh, izgubljeno samopouzdanje i oronuo karakter. Početak pjesme zapravo sugerira njen veseli završetak, no to se ne dešava, upravo zbog nestabilne vokalne izvedbe koja sugerira nestabilne subjekte. U procesu suprotstavljanja stabilnom i somatskom iskustvu plesa, glazbenice ponovno zamišljaju ritam sekciju kao utjelovljenje jedne nervozne energije i nepouzdanih vokala.¹⁴⁵ Instrumenti gotovo pričaju svoju priču nastojeći pojačati intenzitet nesigurnog svijeta, čovjekove frustracije i neizvjesnosti. Nadalje, subjektivizacija i proces iste unutar narativa pjesme je onemogućen zbog nedostatka prvobitnog subjekta predstavljenog u pjesmi.¹⁴⁶ Solaže, vokali, raštimate i grube dionice simboliziraju neugodu i nezadovoljstvo, koje se upotpunjuje tekстом „Pjevati naglas, sama žena, čovjek sa strahom, vani noću pjeva sam...“ Slušatelj ima mogućnost sagledati strukturu i bit pjesme ovisno o svojem socio-ekonomskom statusu, klasi, rodu i spolu. Iako je nestabilna i gotovo neugodna, ona omogućuje raznoliku percepciju i poziciju subjekta.

¹⁴³O'Meara,C.(2003:309)

¹⁴⁴O'Meara,C.(2003:310)

¹⁴⁵O'Meara,C.(2003:310)

¹⁴⁶O'Meara,C.(2003:311)

Svaka pjesma predstavlja ženinu kompleksnost na specifičan način. Od eskapizma i kompleksnog stanja društva, do određenih društveno nametnutih uloga. Zadnje spomenuta pjesma, vrlo smjelo, nastoji problematizirati subjektivizaciju i identifikaciju. „Raincoats“ su iskoristile prednosti punk glazbe koristeći ideologiju izvan punkerske pretpostavljene sfere šoka i nihilizma.¹⁴⁷ Bend posjeduje *etos* smjelih i odvažnih punkera, uz dozu samopouzdanja, no i krhkosti. Članice se ne boje pokazati svoju dubinu, izbjegavajući ograničavajuće etikete, kao i seksualiziranje vlastite pojave. „Raincoats“ su nastojale odbaciti tradicijske odrednice rocka/punka i istražiti formalna ograničenja žanra; pritom su proširile mogućnost rocka/punka, njegove definicije, kako bi u njega uvele neka nova značenja i subjektivizaciju.¹⁴⁸

¹⁴⁷O'Meara,C.(2003:311)

¹⁴⁸O'Meara,C.(2003:312)

5. SUBKULTURA I PRIVILEGIJ BJELAČKE RASE

Subkulturu možemo definirati kao kulturnu tvorevinu, čija se uvjerenja kose ili sukobljavaju s onima dominantne i društveno oformljene. Dominantna ideologija promicana je od strane specifičnih društvenih skupina, koje vrše određenu autoritativnu strategiju, a sastoji se od pravila i značenja. Kada grupa preuzme potpunu kontrolu nad nekom drugom to djelovanje nazivamo hegemonijom.¹⁴⁹ Upravo je ta prevlast i dominacija nešto što uzrokuje sukobe, otpor ili pregovor. Termin subkulture nastao je kako bi opisao formirane skupine koje nastoje zauzeti mjesto buntovnog anarhista, sa širokim spektrom kulturalnog, društvenog i moralnog otpora. Otpor mladih jest otpor subkulturne skupine sa specifičnom predodžbom o određenim društvenim institucijama. Otpor mladih preuzima egzistirajuće probleme njihovih predaka u nastojanju da ih se prebrodi tako da ih se redefinira.¹⁵⁰ Otpor predstavlja cjelokupnu sferu koja se proživljava i događa na javnom mjestu- ulica, nastupi, glazba...

Vizualna struktura punkera vrlo je jasna i direktna- neugledno, neuredno, oštro, zamotano i nabijeno, koji odskače od društvenog normativa. Neo-marksistička teorija govori o demonstraciji subkulturnog otpora pomoću estetike-stila i vizualnog segmenta. U društvu članovi određene skupine pomoću stila izražavaju svoj otpor.¹⁵¹ Stil je nešto individualno, specifično i osobno- vizualni prikaz svakog pojedinca.

Upravo zbog javnog prostora, kojim subkultura raspolaže, možemo reći kako je otpor isključivo simbolična reprezentacija i kritika strukturalne kontradikcije.¹⁵² Sve što ne ide u prilog popularnoj glazbi ili medijima, koji potpiruju dominantu ideologiju, nastoji se osporiti ili potpuno opovrgnuti.

Kada se dotičemo teorija o subkulturi, nemali broj istih govori isključivo o muškim subkulturnim skupinama. Muževnost, agresija i bunt gotovo su željene karakteristike kada se govori o određenoj društvenoj subkulturi. Odsutnost žena u subkulturnim teorijama zapravo odražava njihovu važnost u sferi produkcije, gdje se mlade žene gledaju kao sporedne i nevažne.¹⁵³ Žena se i danas vodi dominantnom ideologijom muškarca, gdje je ona sukladno vlastitoj nemoći tretira kao sekundarna i uvijek u sjeni muškarčeve prevlasti. Bunt od strane

¹⁴⁹Baron,S.W.(1989:291)

¹⁵⁰Baron,S.W.(1989:292)

¹⁵¹Baron,S.W. citira Stuarda Halla(1989:306)

¹⁵²Baron,S.W.(1989:292)

¹⁵³Baron,S.W. citira Angelu McRobbie(1989:292)

žena karakterizira manje pozornosti i učinka. Ženino obrazovanje omogućuje pristup neuobičajenim muško-orijentiranim sferama, kojima u protivnom ne bi mogla pristupiti.¹⁵⁴ Stoga je bunt potaknut od strane žena rafiniraniji, vrlo riskantan i zahtjeva veću količinu predanosti i truda. Obrazovanje omogućuje to specifično saznanje, pomoću kojega mlada osoba nastoji suzbiti neravnopravnost, surovi seksizam i netrpeljivost naspram onih koji se odbijaju ukalupiti u norme vladajućih društvenih aktera.

Punk glazba također predstavlja to polje otpora, koji uključuje raznolike buntovnike, s individualnim spektrom problema, stavova i uvjerenja. Subkultura potiče članove da kritiziraju državne organe, te da formiraju vlastite kritičke stavove, koji proizlaze iz njihovih osobnih iskustava, društvenih pozadina i nauka.¹⁵⁵ Ključna je suradnja, no i potpuna neovisnost i bezvlašće. Odbijajući tradicijske uzorke ponašanja, djelovanja i estetike, odbija se svojevrsni segment klasne forme. „Dress for success“¹⁵⁶ postaje antiteza punk djelovanja, čime se ruše uvjeti društvene konvencije. Postmodernistički termin brikolaža, koji u punku, kao i u postmodernizmu, ima široko značenje možemo primijeniti i kod opće terminologije subkulture. Svaka odjevna kombinacija, svaki papir i izrezani časopis svoje je okrilje sada pronašao u nanovo formuliranom i redefiniranom viđenju sfere društva.

Ključan aspekt punk pokreta upravo je glazba. Punk ili *hardcore* glazba problematizira i izražava bijes kulture mladih, dok istovremeno nudi kritiku dominantne društvene matrice.¹⁵⁷ Bitan segment dopire do širokog kruga osoba; mladih, nezadovoljnih i frustriranih. Glazba svojim grubim, agresivnim, direktnim i smjelim tekstovima nastoji šokirati, razljutiti, uzrokujući društvenu katarzu. Formiranjem zajednice istomišljenika stvara se kritički krug, koji omogućuje potporu i uvažavanje svakoga člana.

Punk scenu možemo definirati kao široki spektar muzičkih praksi koje koegzistiraju i djeluju interaktivno u raznolikim procesima diferencijacije i unatoč velikom spektru promjene putanja i separacije.¹⁵⁸ Upravo iz razloga složenosti svakog pojedinca, mijenjaju se i oblikuju raznoliki stavovi, dok je bazična ideologija slična.

¹⁵⁴Baron,S.W.(1989:302)

¹⁵⁵Baron,S.W.(1989:305)

¹⁵⁶Baron,S.W.(1989:307)

¹⁵⁷Baron,S.W.(1989:308)

¹⁵⁸O'Connor,A.(2002:226)

Specifičnost popularne glazbe jest da nudi obožavateljima alat za konstrukciju identiteta.¹⁵⁹ Kada se priča o subkulturi, potrebno je definirati i objasniti tu društvenu pojavu. Nekolicina pojedinaca, nezadovoljna elitističkom režimom, nastojala je javnu sferu prikazati kao okrilje lažne ideologije. Autentični stav sada je bio prototip snažnog, britkog i oštrog, koji je oduvijek bio karakterističan za javnu sferu. Društvena drugost zapravo jest značila identitet koji je fluidan, složen, vrlo slojevit, suprotno od statičnih, oprirodnjenih karaktera, koji se guraju na pijedestal. Kako bi dominantna kultura bivala kritizirana bilo ju je potrebno uvažiti, priznati kao postojeću, i dominantnu. Subkultura ima potrebu destabilizirati i izazvati nesuglasje, no unutar granica društva i regulacija, kako bi se mogle prozvati opozicijom sistema.¹⁶⁰

Daniel Traber razlikuje sub-urbanu i sub-kulturnu društvenu skupinu. Termin sub-urbia¹⁶¹ definira specifične posljedice i klasnu podijeljenost, koja se svakodnevno suočava s velikom egzistencijalnom problematikom, koja ih potiče na ekstremno djelovanje i preživljavanje.¹⁶² To se uvelike razlikuje od punkera koji pripadaju u subkulturnu skupinu, budući da vjeruje kako se djelomično prilagođavaju svojim društvenim ulogama i identitetima, ovisno o tome kako im i kada to odgovara.¹⁶³ Bitno je napomenuti kako su određene posljedice i promijene bile uzrokovane punk subkulturom, poput senzibiliziranje društva, edukacija i informiranosti – što im se ne smije poreći. Često se nastoje urušiti temelji fiksne klasne i rasne hijerarhije na način da prelaze granice ustanovljene subjektivizacije, no to čine privilegirana bjelačka mladež.¹⁶⁴ Njih možemo nazvati punkerima, buntovnicima i mladeži koja nastoji izraziti svoj buntovnost, marginalizaciju i otpor. *Self-empowerment*¹⁶⁵ jest termin kojim označavamo odabir određenog narativa, ovisno o osobnom svjetonazoru i uvjerenju, kojeg promiče i sama ideologija punka.¹⁶⁶ Cjelokupna misija zapadnog društva¹⁶⁷ koje se tretira kao isključivo vizualno, površno i estetski preokupirano, sada se okreće kontrastu protiveći se ljepoti, nježnosti, s nastojanjem da se nanovo rekreiraju temelji društva.

Spomenute suburbane grupe, te subkulturne skupine razlikovale su se na način da je subkultura ili punkeri svjesno odbijali svoje klasno opredjeljenje, nastojeći se ograditi od

¹⁵⁹Traber,D.S.(2001:30)

¹⁶⁰Traber,D.S.(2001:32)

¹⁶¹Umjesto predgrada, sub-urbano od urbano, ispod urbanog

¹⁶²Traber,D.S.(2001:31)

¹⁶³Traber,D.S.(2001:32)

¹⁶⁴Traber,D.S. citira Simona Firtha(2001:33)

¹⁶⁵Unaprijediti,poboljšati

¹⁶⁶Traber,D.S.(2001:33)

¹⁶⁷Daniel S.Traber je pisao o punkerima u području Los Angelesa

rasnog i klasnog stereotipa, koji ih je ograničavao, no i štitio. Za spomenuto moguće je primijeniti pojam deterritorijalizacije, terminologiju Deleuze i Guattari, koja govori o postupku bijega od represivnog aparata, na način izmjene fizičkog okoliša, čime bi se olakšao cjelokupni ideološki okvir individualnog čovjekovog prostora.¹⁶⁸ Riječ je o privilegiju klase, gdje je punker osoba koja nastoji dokazati svoj stav, hrabrost i autentičnost odbijajući uobičajene segmente kapitalističko-postmodernističke kulture. Radi se dokazivanju i negiranju trenutne društvene pozicije, o odbijanju klasne podijeljenosti i ukazivanju na rasne podjele. Kada se prisvoje kontradiktorni segmenti unutar natalne društvene zajednice, tada se artikulira diskurz koji nam govori da se autonomija može postići oslobođenjem od vladajućeg društvenog ustroja.¹⁶⁹ Nedostatak kontrole, izbjegavanje kapitalističkog ustroja kasnog kapitalizma pogoduje stvaranju sve veće zajednice, koja odlučno korača u polje anarhije. Punk ideologija štuje ideju klasičnog liberalizma, koji nam govori da pojedinac mora biti oslobođen od stega institucija, zajednica, grupe ili organa vlasti koji determinira, ograničava i zatamljuje. Kroz identifikaciju koja se desila unutar opreka društva, dešavala se individualna revolucija, polja novih identiteta.

Pojedinac koji teži (samo)identifikaciji često biva uvučen u specifičnu pojavu tretiranja Drugoga kao idealne tek dostupne matrice. Ključni paradoks nastaje kada se punk percipira kroz specifičnu ideološku matricu, čiji obrazac nalikuje onome dominante ideologije. To se čini na način da se daje izrazita pažnja sebstvu i vlastitim interesima, čime se drugost koristi kao sredstvo za ostvarenje specifičnih individualnih ciljeva. Pregovor čini ključnu razliku, kod participacije publike, kulturne produkcije, DIY pokreta i načina na koji se nastoji pozicionirati punk kao antiteza i kritika korporacijskim žanrovima rock i pop glazbe.¹⁷⁰

Korijeni punka, nezaobilazan su dio Američke, ali i Engleske kulture, no možemo ga povezati i s politički angažiranom rastafarijanskom glazbom. Povezuju ih slični motivi, kao i ideje, no pozadina punka je potpuno drukčija, čak štoviše-privilegirana. Oduvijek se vjerovalo da punk predstavlja autentičan glas radničke klase, iako su im mogući posrednici bile umjetničke teorije.¹⁷¹ Specifična tradicija zvala se „Bijela Pobuna“ koja se zalagala za odbijanje privilegija koju je imala bijela rasa. Privilegirane političke, ekonomske, kulturne formacije

¹⁶⁸Traber,D.S.(2001:35)

¹⁶⁹Traber,D.S.(2001:36)

¹⁷⁰Traber,D.S.(2001:40)

¹⁷¹Traber,D.S.(2001:41)

nastojale su se potpuno negirati, čime bi zastupanje potpune ravnopravnosti zapravo značilo potpuno odbacivanje cjelokupnog klasnog sistema. Beneficija izbora ne-bijele marginalne opcije, kod konstruiranja identiteta, predstavlja rušenje superiornosti, koja podupire bjelačku privilegiju i samopoštovanje; ako se dodatno problematiziraju pitanja rasnih kategorija, tada se rasni identiteti, koji se grade na tim normama, svrgavaju i ruše.¹⁷²

Punk svoj stav definira tako da ga naziva marginalnim i graničnim s obzirom na poziciju koja je dominantna i bazna. U drugost pripada svaki segment koji odstupa od klase i rasne norme. Subkulturalna ili marginalna ideja punka nastoji urušiti viđenje određene klase/rase kao primarne i privilegirane. Kada smo svjesni privilegije bjelačke rase, postajemo otvoreno kritični, te ju nastojimo suzbiti, demisticirati i razvodniti.¹⁷³ Bijeli punk klinici sada imaju ulogu pomagača „žrtvi“ na način da odbijaju stati na stranu opresora. Konvencija kojom se odbija biti dijelom privilegirane skupine odašilje poruku zajedništva i to na način da se prihvati i uvaži način djelovanja marginaliziranih skupina. Jasno stanje klase, njena vidljivost i mogućnost, čak i očekivanja pripadnika te klase perpetuiraju je i osnažuju. Glazba otkriva snažnu diskurzivnu ulogu u opisivanju „istinskih“ fanova koji ili dolaze iz *mainstream* okoline ili odbijaju privilegije koje ta uloga donosi.¹⁷⁴ Potklasna pozicija je ona pozicija koju subkultura punka rado ističe kao etičku, časnu i neumoljivu. Punkeri prihvaćaju i inkorporiraju rasne potklasne pretpostavke na način da sudjeluju u patološkim aktivnostima, koje su specifične za tu zajednicu.¹⁷⁵

Ključno je napomenuti da ključnu ulogu u subkulturama, potklasnim zajednicama čak i u cjelokupnoj kulturi ima rasa. Dominantna ideologija, toliko je prožeta društvom da i samo sudjelovanje u punk otporu ima svoju cijenu. Koliko god da se privilegirana rasa poistovjećuje s onom koja to nije, ona svoj otpor uvijek doživljava privilegirano. Ne-bjelački stav jest biti istovjetan ulogom žrtve. Ta se „žrtva“ može percipirati kao sredstvo inspiracije i fascinacije ne-bijelačkom autentičnom kulturom u marginaliziranoj zajednici; ti postupci svjedoče o sveukupnoj percepciji i viziji bijelaca o nepriviligiranim rasama/klasama. Kada se kritiziraju stavovi privilegirane zajednice ili opresora, potpiruju se stereotipi o ne-bjelim skupinama kao inferiornim, nasilnim i agresivnim.¹⁷⁶ Kao što je suburbani identitet konstruiran i podstavljen kao normalan/uobičajen, tako je i izmjena tih identiteta, te primjena i

¹⁷²Traber,D.S.(2001:42)

¹⁷³Traber,D.S.(2001:43)

¹⁷⁴Traber,D.S.(2001:44)

¹⁷⁵Traber,D.S.(2001:47)

¹⁷⁶Traber,D.S. citira Michaela Berubea (2001:49)

uživljavanje u ulogu podčinjenih, implicitni čin koji reflektira pobunu (mladih) i narušava sistem koji se formirao klasu i potklasu (Druge).¹⁷⁷

Koliko je autentičan život jednog punkera, ako se taj identitet prihvaća, a nije mu nepovratno usađen? Samo suburbani pojedinci ne mogu pobjeći od svoje društvene uloge, koja im je nametnuta, što zbog materijalne što zbog društvene marginalizacije. Suburbani subjekt je egzoticiran, ukalupljen u već formiran stereotip koji dodatno stabilizira monolitski pogled na marginalnost.¹⁷⁸ Punk subkultura ne shvaća svoju privilegiju samim činom izmjene i promjene odrednica svojih identiteta. Bijela subjektivnost zapravo omogućuje eksperimentiranje sa ulogama i identitetima.¹⁷⁹ Simbolično odbijanje predodređene uloge zapravo je privilegij i olakotna okolnost. Punkeri upotpunjuju izabrane marginalne subjekte s obzirom na vlastiti narativ o časnome siromaštvu; kako bi se osnažili, oni nastoje prisiliti „Drugog“ da se utabori unutar fiksanog identiteta.¹⁸⁰ Bjelački diskurz zapravo dodatno reafirmira svoju dominaciju, dok istovremeno nastoji pozicionirati i denaturalizirati svoju vezu sa suburbanom zajednicom. Nemoguće je odvojiti se od društva konzumerizma, kapitalizma i biti neutralan u beskrajnom polju društvenih, rasnih i klasnih uloga. Oni napuštaju kulturu svojih roditelja kako bi formirali vlastiti stabilni *lifestyle* i to pomoću specifičnih identiteta koji se razlikuju od drugih s obzirom na određene obrasce ponašanja, vjerovanja, estetike i svakodnevnih aktivnosti; cjelokupne aktivnosti su formirane unutar određenog revolucionarnog pokreta s protagonistima sličnih ili istih interesa.¹⁸¹ Čak i kada postoje granični marginalni pokreti oni su opozicija koja se situirala unutar društva. Pobuna ostaje specifičan bunt protiv, ali i sukladno sistemu. Individue se otuđuju od sistema, stvarajući individualni prostor osobne slobode i bunta, prostor otuđenja na koji zapravo sistem ne može utjecati, budući da su uvjeti u kojima se pobuna događa neutralni i bez nekih devastirajućih posljedica.

Za mlade Amerikanke koje spadaju u privilegirane i imućne bjelkinje, koje žele pripadati pokretu Riot grrrl (iako danas već arhaičnom terminu) danas je uobičajeno učiti o

¹⁷⁷Traber,D.S.(2001:49)

¹⁷⁸Traber,D.S.(2001:52)

¹⁷⁹Traber,D.S.(2001:53)

¹⁸⁰Traber,D.S.(2001:53)

¹⁸¹Traber,D.S.citira Robera Bellah(2001:54)

sebi kao o opresoru i onom nad kime je vršena opresija.¹⁸² Iako svjesne svojih ideoloških ograničenja potrebno je istovremeno shvatiti delikatnu sliku seksizma, rasizma i elitizma, kojim je svako društvo isprepleteno. Prethodno spomenuto djevojaštvo zapravo je jačanje autoriteta bjelačke rase-bjelkinja se može ponašati buntovno i agresivno bez značajnijih društvenih posljedica.¹⁸³ Homogenizacija društva u sferi Riot grrrl zajednice zapravo je vrlo specifična i problematična. Proizlazi iz same alternativne punk-rock glazbe koja je, povijesno gledano, bjelačka, te se je širila usmenom predajom, zbog rasne segregacije.¹⁸⁴ Spomenuta zajednica ima veće predispozicije, zbog potpore i privilegiranog položaja, da educira i informira. Edukacija i opće obrazovanje i danas ostaje privilegija teško dostupna svima.

¹⁸²Garrison,E.K.(2000:167)

¹⁸³Wald,G.(1998:589)

¹⁸⁴Rosenberg,J,Garofalo,G.(1998:811)

6. ZAKLJUČAK

Kasnih 1970-ih glazbeni ustanak je eruptirao, što je posljedica nastanka odnosno razvoja opozicijske kulture punka. Jednim brzim potezom na gitari, agresivnim vriskom i razrezanom odjećom uznapredovao je buntovni idiom, omogućavajući mladeži da se izrazi, odnosno da djeluje.

Subkultura punka uzrokovala je svojstvenu mini revoluciju, te prostor za rodnu, klasnu i rasnu pobunu. Klasične društvene konvencije i matrice, ideološke patrijarhalne slike društva nastojale su se destabilizirati, pjevajući o okrutnoj realnosti svakodnevice: silovanju, diskriminaciji, heteronormativu, spolnoj, rodnoj i klasnoj opresiji...

Punk ideologija rijetko se je doticala žena koje su nastojale problematizirati ideal ženskog narativa. Seks simboli, nježne i krhke dame nisu smjele biti na divljačkim koncertima, dok ih se istovremeno definiralo ključnim objektom za potpirivanje patrijarhalnog ideala muškosti. Potaknute idejom feminizma, koji nastoji potaknuti društvenu emancipaciju, „treći val“ je dodatno rekreirao cjelokupno sebstvo složenog identiteta žene.

Riot grrrl zajednica progovorila je o šovinizmu i rodnoj diskriminaciji, te joj ključan alat bio pisana i glazbena literatura. Ono što one predstavljaju je ključni pomak od biološki uvjetovanog ženskog ega, onog koji ima prepoznatljivu *mainstream* ulogu u društvu.¹⁸⁵

„Raincoats“ kao jedne od pionirki „femi-punk“ pokreta svojim su albumom „Odyshape“ nastojale utvrditi ženino mjesto u javnoj, društvenoj sferi- na pozornici.. Žena mora biti nesputana, samodostatna jedinka, a kultura je njeno mjesto otpora.

Feminizam predstavlja bazno polazište prema subjektivizaciji i samoidentifikaciji. Omogućujući si kreativnost i aktivno participirajući u kulturalnoj produkciji, nastojimo prenamijeniti kulturu i stvoriti vlastito mjesto pod suncem.

¹⁸⁵Lee,M.(2002:43)

7. KORIŠTENA LITERATURA

- 1) Abramo, Joseph Michael: Gender Differences of Popular Music Production in Secondary Schools, *Journal of Research in Music Education*, vol.59, No.1, str. 21-43, 2011.
- 2) Adorno, Theodor, W.: *On the social situation of music*, *Telos* 11,35, str.129-65,1998.
- 3) Bae, S., Michelle: *Girl Power: Girlhood, Popular media and Postfeminism*, University of Illinois Press, Vol.37, No.2, str. 28-40, 2011.
- 4) Baron, W. Stephen: *West Coast Punk Subculture: A field Study*, Vol 14, No3, str..289-316, 1989.
- 5) Butler, Judith: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, 2008.
- 6) Chapman, K, Plessis, M.: *Queercore: The Distinct Identities of Subculture*, *College Literature*, Vol.24, No.1, str..45-58, 1997.
- 7) Dibben, Nicola: *Representation of Femininity in Popular Music*, Vol.18, No3, str..331-355, 1999.
- 8) Dunn, C. Kevin: *Never Mind the Bollocks: The Punk Rock Politics of Global Communication*, *REVIEW OF International Studies*, Vol 34, *Cultures and Politics Global*, Vol. 34, str. 193-210, 2008.
- 9) Freedman, Jenna: *Grrrl Zines in the Library*, *Sings*, Vol.35, No.1, str. 52-59, 2009.
- 10) Garrison, Ednie Kaeh: *U.S feminism-Hrrrl Syle! Youth (Sub)Cultures and the Tehnologies of the Third Wave*, *Feminist Studies*, Vol.26, No.1, str.141-170, 2000.
- 11) Gifford, Danielle. M: *Show or Tell?; Feminist Dilemmas and Implicit Feminism at Girl's Rock Camp*, *Gender and Society*, Vol.25, No.5, str. 569-588, 2011.
- 12) Gonick, Marnina, Shannon, Laura: *A Room of Our Own: Girls, Feminsm and Schooling, Feminist Teacher*, *NWSA Journal*, Vol.16, No.2, str.138-149, 2006.
- 13) Gracyk, Theodore: *I Wanna Be Me: Rock Music And The Politics Of Identity (Sound Matters)*, Temple University Press; 1 edition, 2001.

- 14) Gregory,Sinda: *Junk and Punk Aesthetics*, American Literary History, Vol.3, str.648-654, 1991.
- 15) Kelley,Mike: *CrossGendre/Cross Genre*, Journal of Performance art, The Mit Press, Vol. 22.No1. str.1-9,2000.
- 16) Lee,Michelle: Review: *OH Bondage up yours!*, Off your Backs inc. Vol.32, No.11/12, str42-44, 2002.
- 17) Levande,Meredith: Women, Pop Music and Pornography,Meridians, Vol.8, No.1, str. 293-321,2008.
- 18) Mack-Canty,Collen: *Third Wave Feminism and the Need to Reweave the Nature/Culture Duality*, NWSA Journal, Vol.16, No. 3, str. 154-179, 2004.
- 19) Marcus,Sara: *Girls to the Front: The True Story of the Riot Grrrl Revolution*, Harper Perennial, 2010.
- 20) Mcclary, Susan: *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Univ Of Minnesota Press,2002.
- 21) McKellar, Shannon: *Review*, Music & Letters, Vol.80, no.4, str.659-661,1999.
- 22) Mullaney,Jamie.L:Unity „*Admirable but Not Necessarily Heeded*“; *Going Rates and Gender Boundaries in the Straight Edge Hardcore Music Scene*, Gender and Society,vol.21, no 3, str. 384-408,2007.
- 23) O'Connor, Alan;*Local Scenes and Dangerous Crossroads:Punk and Theories of Cultural Hybridity*, Popular Music, Vol.21, No.2, str. 225-236,2002.
- 24) O'Meara,Caroline:The Raincoats:Breaking down Punk Rock's Masculinities,Popular Music,Vol.22,No.3, str.299-313, 2003.
- 25) Orr,Catherine M.: *Charting the Currents of the Third Wave*, Hypatia. Vol12,No.3, str29-45,1997.
- 26) Packalen,Elina:*Philosophy of Music Review*, Vol 16, No.1, str..41-59, 2008.
- 27) Ragonese,Marisa: Riot Grrrls Castrate „Cock Rock“ in New York, Off our Back, Vol.32, no.5/6, str. 27-29, 2002.

- 28) Riethmuller,Albrecht:*Music Beyond Ethics*, Archiv fur Musikwissenschaft, Vol.65, str169-176, 2008.
- 29) Rosenberg,Jessica,Garofalo,Gitana: *Riot Grrrl:Revolution from Within*, Sings, vol.23,No.3, str.809-841,1998.
- 30) Saussure,Ferdinand:*Course in General Linguistics*, Philosophical Library,New York,1972.
- 31) Shmutz,Vaughn,Faupel,Alison:Gender adn Cultural Conseration in Popular Music,Social Forces,Vol.89,No.2, str.685-707
- 32) Traber,S.Daniel: “*White Minoriy*“:*Punk and the Contradiction od Self-Marginalization*, Cultural Critique,No.8, str.30-64, 2001.
- 33) Triggs,Teal: *Scissors and Glue:Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic*,Journal of Design History, Vol.19,No.1, str.69-83, 2006.
- 34) Wald,Gayle: *Just a girl?Rock Music,Feminism and the Cultural Construction of Female Youth*, Sings, Vol23, no.3, str.585-610,1998.
- 35) Warwick,Jaqueline: *Journal of the American Musicological Society*,University od California Press on behalf of the American Musicologiactal Society,Vol.57, No3. str.702-712, 2004.
- 36) Williams,D. Steven: *Reading Sexuality in Popular Music*, The Radical Teacher, No.52, str. 25-30, 1998.
- 37) Zobl,Elke: *Cultural Production, Transnational Networking and Critical Reflection in Feminist Zines*, Signs, Vol.35, No.1, str.1-12, 2009.

8. POPIS KORIŠTENIH IZVORA

1. Theodor W. Adorno: On Popular Music, *Studies in Philosophy and Social Science*, 1941. URL: http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/SWA/On_popular_music_1.shtml (Posjećeno 21.06.2016)
2. Anderson, Sini: „*The Punk Singer*“, filmska biografija, 81 minuta, 2013.
3. Grčić, Filipović Ana Maria: *Četiri Ženska Punk Benda Koja Su Utjecala Na Ulogu Žena U Rock Glazbi, 2014*. URL: <http://www.voxfeminae.net/gender-art/item/2641-cetiri-zenska-punk-benda-koja-su-utjecala-na-ulogu-zena-u-rock-glazbi> (Posjećeno 21.06.2016)
4. Hannigan, John: *Culture, Globalization, and Social Cohesion: Towards a De-territorialized, Global Fluids Model*, University of Toronto, Canada, 2002. URL: <http://www.cjc-online.ca/index.php/journal/article/view/1301/1333> (Posjećeno 21.06.2016)
5. Schilt, Kristen: *The History of Riot Grrls in Music*, URL: <http://www.feministezine.com/feminist/music/The-History-of-Riot-Grrls-in-Music.html> (Posjećeno 21.06.2016)