

Vilniaus universitetas
TARPTAUTINIŲ SANTYKIŲ IR POLITIKOS MOKSLŲ INSTITUTAS

POLITIKOS IR MEDIJŲ MAGISTRO PROGRAMA

RYTIS STANKEVIČIUS

II kurso studentas

**„THIS AIN‘T A COUNTRY ALBUM“: AUTENTIŠKUMAS IR RASĖS POLITIKA
BEYONCÉ ALBUME „COWBOY CARTER“**

MAGISTRO DARBAS

Darbo vadovė: Jūratė Kavaliauskaitė

Vilnius, 2025 m. sausio 10 d.

Magistro darbo vadovės išvados dėl darbo gynimo:

.....
.....
.....

.....
(data) (v., pavardė) (parašas)

Magistro darbas įteiktas gynimo komisijai:

.....
(data) (gynimo komisijos sekretoriaus/ės parašas)

Magistro darbo recenzentas/ė:

.....
(v., pavardė)

Magistro darbų gynimo komisijos įvertinimas:

.....

Komisijos pirmininkas/ė:

Komisijos nariai/ės:

PATVIRTINIMAS APIE ATLIKTO DARBO SAVARANKIŠKUMĄ

Patvirtinu, kad įteikiamas „*This Ain't a Country Album*“: *autentiškumas ir rasės politika Beyoncé albume „COWBOY CARTER*“ darbas yra:

1. Atliktas mano paties ir nėra pateiktas kitam kursui šiame ar ankstesniuose semestruose;
2. Nebuvo naudotas kitame institute/universitete Lietuvoje ir užsienyje;
3. Nenaudoja šaltinių, kurie nėra nurodyti darbe, ir pateikia visą panaudotos literatūros sąrašą.

Rytis Stankevičius

(parašas)

BIBLIOGRAFINIO APRAŠO LAPAS

Stankevičius R.: „*This Ain't a Country Album*“: *autentiškumas ir rasės politika Beyoncé albume „COWBOY CARTER“*, Politikos ir medijų specialybės magistro darbas / VU Tarptautinių santykių ir politikos mokslų institutas; darbo vadovė J. Kavaliauskaitė. – V., 2025. – 89 p.

Reikšminiai žodžiai: autentiškumas, rasė, Beyoncé, muzika, *country* žanras, Gilroy, Taylor, „COWBOY CARTER“, diskurso analizė, juodaodžių bendruomenė.

Šiame darbe nagrinėjamas 2024 m. Beyoncé'ės albumas „COWBOY CARTER“ ir kaip jame atlikėja atskleidžia autentiškumo sampratą. Analizė yra vykdoma remiantis Charleso Tayloro autentiškumo apibrėžimu ir trimis Paulo Gilroy'aus išskirtais rasinio tapatumo modeliais (rasiniu esencializmu, rasiniu anti-esencializmu ir rasiniu anti-anti-esencializmu), kurie veikia kaip gairės ir kryptys albumo nagrinėjimui. Darbe yra pateikiama integrali ir tridimensė – pagal tris Gilroy'aus rasinio tapatumo modelius – albumo analizė, kurioje interpretuojama, kaip Beyoncé ieško, artikuliuoja ir atskleidžia savąjį autentiškumą.

Turinys

Įvadas.....	6
1. Teorinis pagrindas	11
1.1. Autentiškumas	11
1.2. Meno ir muzikos reikšmės juodaodžių kultūroje	14
1.2.1. Juodaodžių menas ir muzika kaip abejonė dominuojančiomis struktūromis	14
1.2.2. Juodaodžių muzika – eklektiška ir bendruomeniška	15
1.3. (Ne)vientisos juodumo (<i>blackness</i>) idėjos virsmai.....	16
1.3.1. Rasinis esencializmas	17
1.3.2. Rasinis anti-esencializmas.....	19
1.3.3. Rasinis anti-anti-esencializmas.....	20
2. Metodologija	23
2.1. Interpretacinė tyrimo prieiga	23
2.2. Multimodalinė diskurso analizė	24
2.3. Duomenys.....	27
3. <i>Country</i> istorija kaip „COWBOY CARTER“ kontekstas.....	28
3.1. <i>Country</i> pradžia	28
3.2. <i>Country</i> – konservatyvus ir baltas žanras	29
3.3. „Progresyvėjimo“ ženklai.....	31
4. Albumo „COWBOY CARTER“ analizė	34
4.1. „COWBOY CARTER“ rasinis esencializmas	34
4.1.1. Kaubojiška estetika.....	35
4.1.2. Muzikinės kompozicijos.....	40
4.1.3. Tekstiniai naratyvai	42
4.2. „COWBOY CARTER“ rasinis anti-esencializmas	45
4.2.1. Transžanriškumas	45
4.2.2. Moters vaidmens subversijos	48
4.3. „COWBOY CARTER“ rasinis anti-anti-esencializmas.....	51
4.3.1. Solidarizavimasis su juodaodžių bendruomene.....	51
4.3.2. Ribotumų juodaodžių bendruomenei atmetimas	55
Išvados.....	61
Literatūros sąrašas	64
Šaltinių sąrašas	67
PRIEDAI	79
Summary.....	88

Įvadas

2024 m. vasario 11 d. amerikiečių atlikėja Beyoncé paskelbė išleisianti naują studijinį albumą¹. Kaip pagrindinius albumo singlus atlikėja išleido dvi naujas dainas „TEXAS HOLD ‘EM“ ir „16 CARRIAGES“, pasidalijo Teksaso estetika išsiskiriančiais vaizdo įrašais, kurie aiškiai sufleravo, kad naujasis Beyoncé'ės albumas bus *country* žanro ar jo įkvėptas. Galiausiai, kovo 29 d. pasirodė albumas „COWBOY CARTER“², kuris yra antroji būsimos trilogijos dalis³. Šis albumas yra ryškus ir netikėtas posūkis Beyoncé'ės karjere, kadangi iki šiol jos kūryboje dominavo ritmenbliuzo ir popmuzikos žanrų dainos, o *country* žanro muzikos amerikietė nebuvo išleidusi⁴.

Pristatydama „COWBOY CARTER“ Beyoncé savo socialiniuose tinkluose rašė, jog idėja sukurti albumą kilo iš patirties, kai ji jautėsi nepriimta ir nelaukiama⁵ – manoma, kad atlikėja referavo į įvykį, kai ji *Country Music Association* (CMA) apdovanojimų ceremonijoje atliko dainą „Daddy Lessons“⁶, po ko viešojoje erdvėje kilo kritikos banga. Kai kurių nuomone, Beyoncé neturėtų kurti *country* muzikos, kuri jai, kaip juodaodei⁷ moteriai, yra neva netinkama⁸. Vis dėlto Beyoncé teigė, kad ruošdama albumą išsamiai domėjosi *country* muzikos istorija, ir atrodo, kad albumu siekė į viešumą iškelti šio žanro ištakas juodaodžių bendruomenėse arba apskritai susigrąžinti (*reclaim*) ir reappropriuoti *country* muzikos žanrą tarp juodaodžių. Atlikėja taip pat tvirtino, kad ruošdama albumą kūrė daugiažanrę muziką ir apskritai siekė peržengti bet kokius jai užmestus žanrinius apribojimus ar klišes. Tai iliustruoja ir citata, kurią atlikėja parašė oficialiame albumą pristatančiame „Instagram“ įrašė: „This ain't a Country album. This is a „Beyoncé“ album.“⁹

„COWBOY CARTER“ albumas popmuzikos politiškumo svarstymų kontekste iliustruoja tam tikrą keliasluoksni paradoksą. Viena vertus, Beyoncé'ės priekaištai dėl *country* žanro rigidiškumo įsikomponuoja į diskusiją apie populiariąją muziką kaip klasikinės rasinės emancipacijos ir dekolonizavimo praktiką, kai Beyoncé albumu pretenduoja į žanro atsiėmimą ir reappropriavimą juodaodžių bendruomenėje. Ši situacija iškelia platesnį kultūrinį ginčą apie tai, kas yra arba turėtų

¹ Hannah Dailey, „Everything We Know About Beyoncé's 'Cowboy Carter' Album So Far“, Billboard, paskelbta 2024 m. kovo 27 d., <https://www.billboard.com/lists/beyonces-act-ii-everything-we-know/the-verizon-partnership/>

² Ben Sisario, „Beyoncé's 'Cowboy Carter' Is Here, and It's Much More Than Country“, The New York Times, atnaujinta 2024 m. balandžio 2 d., <https://www.nytimes.com/2024/03/29/arts/music/beyonce-cowboy-carter-released.html>

³ Pirmasis trilogijoje – 2022 m. albumas „RENAISSANCE“, įkvėptas disko ir *house* muzikos žanrų.

⁴ Vienintelė išimtis – daina „Daddy Lessons“ iš 2016 m. albumo „Lemonade“.

⁵ Beyoncé (@beyonce), „act ii COWBOY CARTER 3.29“ Instagram nuotrauka, 2024 m. kovo 19 d., <https://www.instagram.com/p/C4s6Zr7rlwA/?igsh=aDdwZ21kbDIwdzFu>

⁶ Joe Coscarelli, „Beyoncé's C.M.A. Awards Performance Becomes the Target of Backlash“, The New York Times, paskelbta 2016 m. lapkričio 3 d., <https://www.nytimes.com/2016/11/04/arts/music/beyonce-cma-awards-backlash.html>

⁷ Žodis „juodaodis/-ė“ yra vartojamas visame darbe, tačiau svarbu atkreipti dėmesį į šio termino biopolitizuotą prigimtį (ypač lietuvių kalboje). Vis dėlto kadangi darbo kontekste nėra kito tinkamo sinonimo, vartojamas pastarasis žodis.

⁸ *Country* muzikos žanras ištis yra kur kas labiau siejamas su baltaodžių rasės atstovais – garsiausi ir sėkmingiausi šio žanro atlikėjai yra Johnny'is Cashas, Willie'is Nelsonas, Johnas Denveris, Dolly Parton, Toby'is Keithas, Reba McEntire, Timas McGraw, Garthas Brooksas, Keithas Urbanas ar Carrie Underwood: visi (-os) yra baltaodžiai (-ės).

⁹ Beyoncé (@beyonce), „act ii COWBOY CARTER 3.29“ Instagram nuotrauka, 2024 m. kovo 19 d., <https://www.instagram.com/p/C4s6Zr7rlwA/?igsh=aDdwZ21kbDIwdzFu>

būti (ne)būdinga, (ne)tinkama ir (ne)leidžiama skirtingų rasių atstovams. Pavyzdžiui, dažnai su baltaodžių rase yra siejami tokie muzikiniai žanrai, kaip *country*, opera, *folk* muzika, o su juodaodžių rase – džiazas, ritmenbliuzas, soulas ir hiphopas. Toks ganėtinai griežtas kultūrinės ribas brėžiantis (ir kartais ant rasizmo ribos balansuojantis) reiškinys gali būti vadinamas rasiniu esencializmu, kuriam albume, sakytume, metamas iššūkis. Antra vertus, atlikėja, netikėtai įžengdama į *country* sceną, vietoje populiariosios kultūros ir muzikos dekolonizavimo gesto tuo pat metu, atrodo, atsiduoda žanrui, kuris istoriškai dominuojančiame diskurse yra *baltasis*. Beyoncé jame įsikuria, ji imituoja ir tarsi atsiriboja nuo rasinės emancipacijos tikslo. Trečia vertus, sakydama „This ain’t a Country album. This is a „Beyoncé“ album“, atlikėja atsimeta tiek nuo pirmojo, tiek antrojo motyvų – ji pretenduoja į atskirą, *a priori* neatskleidžiamą autentiškumo manifestaciją.

Autentiškumas galėtų būti suvokiamas ne kaip atitikimas ar susitapatinimas su kuria nors minėta pozicija, bet kaip unikalios tapatybės kūrimas, ribų išplėtimas ir/ar peržengimas, savitojo „aš“ ieškojimas, ištikimybė pačiai sau. Vis dėlto populiariosios muzikos aplinkoje, kuri turi savo auditoriją (-as), ir šioje konkrečioje situacijoje autentiškumas nėra vien apie estetines kategorijas ar šiuolaikinio žmogaus paieškas – jis yra glaudžiai susijęs su rasės institutu ir rasės politika (tai parodo ir paminėtas ginčas apie (ne)deramus *country* muzikos kūrėjus ir griežtas atlikėjos teiginys „This ain’t a Country album“). Šis ryšys kartu signalizuoja, kad autentiškumas tampa nutolęs nuo atomizacijos, nuo vienintelės „aš“ kategorijos – autentiškumas apima savęs ieškojimą, tačiau jis vyksta ne vien „aš“ aplinkoje, bet ir platesnėje rasės politikos plotmėje, kuri supolitina patį autentiškumą. Ši autentiškumo ir rasės politikos sąveika nėra tik vienos kūrėjos reikalas – per Beyoncé’ės asmenį galima pamatyti platesnius rasės politikos ir autentiškumo vyksmus visoje populiariojoje muzikoje, kurioje rasė (vis dar) yra aktualus ir atliepiamas komponentas – ypač įvairių su rasiniais procesais susijusių politinių ir kultūrinių įvykių kontekste¹⁰.

Akademinei literatūra, nagrinėjanti Beyoncé’ės muziką, turi dvi pagrindines kryptis. Pirmoji iš jų į atlikėjos muziką žiūri per feminizmo prizmę – šios krypties tekstuose Beyoncé’ės kūryba matoma ir kaip išlaisvinanti moteris iš kontroliuojančių ideologijų, teikianti individualumo, ir kaip potencialiai regresyvi ar pavojingai mažinanti moterų sąmoningumą. Christina Baade¹¹ teigia, kad albumu „BEYONCÉ“ atlikėja griaua požiūrį, kad juodaodėms motinoms yra sunku ar neleidžiama prisiimti ne tik motinystę, bet ir moteriškumą. Albumo kompozicija skleidžia idėją, kad juodaodė

¹⁰ Rhae Lynn Barnes ir Glenda Goodman, „American Music and Racial Fantasy, Past and Present“ *Journal of the American Musicological Society*, 74.3, (2021), 571-580; Sasha Frere-Jones, „A Paler Shade of White“, *The New Yorker*, paskelbta 2007 m. spalio 15 d., <https://www.newyorker.com/magazine/2007/10/22/a-paler-shade-of-white>; Dorian Lynskey, „Our music charts are still kind of segregated”: critic Kelefa Sanneh on pop, fandom and race“, *The Guardian*, paskelbta 2021 m. spalio 19 d., <https://www.theguardian.com/books/2021/oct/19/our-music-charts-are-still-kind-of-segregated-critic-kelefa-sanneh-on-pop-fandom-and-race>

¹¹ Christina Baade, „A complicated transformation: BEYONCÉ, “Blue,” and the politics of black motherhood“ *Popular Music and Society*, 42.1, (2019), 42-60.

moteris gali būti ir mylinti motina, ir talentinga kūrėja, ir seksuali asmenybė, o tai leidžia juodaodėms vaduotis iš kontroliuojančių ideologijų. Nathalie Weidhase¹² savo tekste teigia, kad kritika Beyoncé'ės juodajam feminizmui, kaip pernelyg paviršutiniškam ir seksualizuotam, yra feministinės kovos perkėlimas ant Beyoncé'ės kūno ir dėl to juodaodėms moterims atrodo problematiška būti (hiper)seksualioms. Visgi Beyoncé užaina anapus akademinio ar konvencinio feminizmo, meta jam iššūkį ir įsilieja į hiphopo feminizmą. Jis, jungdamas feministinį turinį su seksualiniu veiksmu, kiek pakeičia suvokimą apie feministines žinutes atlikėjos muzikoje. Kiek kitokios kritikos pateikia Dayna Chatman¹³, kuri Beyoncé'ės kūrybą mato ne kaip feministinę, o post-feministinę. Pasak autorės, Beyoncé, užuot matydama moteris kaip vyrų priespaudos aukas, savo dainose ir vizualuose vaizduoja jas kaip individus, turinčius pasirinkimo laisvę. Tačiau nuogaustaujama, kad toks post-feministinis požiūris neįtraukia aštresnių politikos iššūkių ir todėl prisideda prie pavojingos problemos – moterų sąmoningumo ir informuotumo mažėjimo.

Antroji kryptis analizuoja atlikėjos kūrybą per santykį su rase, juodaodžių patirtimis, iš(si)laisvinimu ar verte. Liedeke Plate¹⁴ Beyoncé'ės ir jos vyro Jay-Z dainos „APESHIT“ muzikinį klipą mato kaip dekolonizuojantį mechanizmą: Luvro muziejuje filmuotame klipe sugretinamas „baltasis“ kolonijinių laikų menas ir laisvai dainuojantys, repuojantys bei šokantys juodaodžiai. Taip per „APESHIT“ yra atsiimamas afrikietiškas palikimas, o muziejus tampa erdve, kurioje susitinka ir kovoja asimetriškus galios santykius turinčios kultūros. Daphne Brooks¹⁵ Beyoncé'ės albumą „B-Day“ mato kaip atsaką į juodaodžių moterų teisių atėmimą (*disenfranchisement*), kuris ypač išryškėjo po uragano Katrina. Albume atlikėja atmeta juodaodės moters, kaip tingios ir bejėgės, įvaizdį bei drąsiai reiškia pretenzijas į juodaodės moters socioekonominę autonomiją. Tuo tarpu Janelle Hobson¹⁶ analizuoja Beyoncé'ės albumą „Lemonade“ ir mato jį kaip įrankį atsiimti juodaodės moters vertę. Autorės teigimu, Beyoncé juodaodės moters kūną pasitelkia kaip politinio pasipriešinimo vietą ir joje stengiasi atgauti juodaodžių moterų orumą: albumo vizualuose išdidžiai vaizduojamos natūralių plaukų, natūralių apvalumų juodaodės moterys, skiriamas dėmesys afrikietiško šaknų poetams ar policijos nužudytų juodaodžių motinoms. Toks matomumas, pasak J. Hobson, prisideda prie (bet pats savaime nelemia) juodaodžių moterų dekolonizavimo, išlaisvinimo istorijos ir vertės sugrąžinimo. Galiausiai, Sadeka Sabrina Haque¹⁷ mini Beyoncé'ės alter ego Sashą Fierce (iš albumo

¹² Nathalie Weidhase, „‘Beyoncé feminism’ and the contestation of the black feminist body“ *Celebrity studies*, 6.1, (2015), 128-131.

¹³ Dayna Chatman, „Pregnancy, Then It's ‘Back To Business’“. Beyoncé, black femininity, and the politics of a post-feminist gender regime“ *Feminist Media Studies*, 15.6, (2015), 926-941.

¹⁴ Liedeke Plate, „Dancing at the Museum. Parataxis and the Politics of Proximity in Beyoncé and Jay-Z's 'APESHIT'“ (2019), 1-15.

¹⁵ Daphne A. Brooks, „‘All That You Can't Leave Behind’: Black Female Soul Singing and the Politics of Surrogation in the Age of Catastrophe“ *Meridians*, 8.1, (2008), 180-204.

¹⁶ Janell Hobson, „Black beauty and digital spaces: The new visibility politics“ (2016), 1-20.

¹⁷ Sadeka Sabrina Haque, „Beyoncé: Identity, Stereotypes and Cultural Roots of a Southern Diva“ *Jahangirnagar University Journal of Journalism and Media Studies*, 1, (2014), 8-19.

„I Am... Sasha Fierce“), kuri įprasmina atlikėjos, kaip juodaodės, tapatybę, tačiau tai daro kiek dvilypiškai – Sasha Fierce tam tikra prasme apjungia pamaldžią, ramią, neva nepavojingą baltaodę ir agresyvią, seksuali(zuot)ą juodaodę. Tokiu būdu Beyoncé tampa simboliu, kuris primena apie afroamerikiečių istoriją bei jungia praeities ir dabarties palikimą.

Apie Beyoncé'ės asmenybės ir kūrybos autentiškumą akademinėje literatūroje užsimenama gana ribotai. Phoebe Macrossan¹⁸ teigia, kad Beyoncé užsiima savęs ir savo kūrybos *pasaulinimu* (*worlding*), o į šį „pasaulį“ įeina atlikėjos meninė ir profesinė produkcija, auditorijos įsitraukimas į minimą „pasaulį“ ir dalyvavimas jame. Pasak autorės, auditorija suvokia, jog Beyoncé'ės „pasaulis“ yra sukonstruotas, tačiau, nepaisant to, sieja jį su realiu pasauliu. Taip įvyksta dėl to, jog Beyoncé į savo pasaulį įtraukia asmeninio gyvenimo detalių ar politikos pozicijų, o šis asmeniškumo ir artumo aspektas lemia, kad Beyoncé'ės „pasaulis“ auditorijos yra suvokiamas kaip autentiškas. Vis dėlto Jaapas Kooijmanas¹⁹ pripažįsta, kad juodaodžių popkultūros atlikėjos (tarp jų ir Beyoncé) ir autentiškumas gerokai nustelbiami tyrimų apie ne popkultūros žanrus arba baltaodžius atlikėjus, kuriems yra lengviau transgresuoti kultūrinės konvencijas ir ieškoti autentiškumo. Ir nors atlikėjos Madonna'os kūryba tapo katalizatoriumi tiriant popkultūros autentiškumą, juodaodžių atlikėjos ir jų popkultūrai aktualios problemos vis tiek liko užribyje.

Svarbu aptarti ir akademinę literatūrą, nagrinėjančią *country* muzikos žanrą ir jo santykį su rase ar (kūrėjų) autentiškumu. Amanda Marie Martinez²⁰, aptardama *country* muzikos istoriją XX a. aštuntajame dešimtmetyje, sako, kad nors *country* muzikos klausydavo ne tik baltaodžiai, tačiau žanras buvo įtvirtintas kaip išskirtinai konservatyviems baltaodžiams skirta muzika. *Country* muzika imponavo tiems, kuriuos neramino judėjimai už rasinę ar lyčių lygybę, ir nors vėliau *country* muzikoje atsirado atlikėjų, siekusių plėsti jo auditoriją, žanras išliko kaip konservatyvių baltaodžių kultūros bastionas. Martinez mintims pritartų Kennethas J. Meieris²¹, kuris teigia, kad *country* žanras palaiko paprasto baltaodžio žmogaus įvaizdį ir amerikietiškas konservatyvias vertybes. Jonas Strattonas²² taip pat akcentuoja *country* žanro sąsają su baltaodžiais – pasak autoriaus, *country* muzika kilo iš tradicijos, kurią kūrė tiek baltaodžiai, tiek juodaodžiai, tačiau ilgainiui žanras ėmė referuoti į „mitinį baltųjų palikimą“²³ ir leido baltaodžiams ilgėtis geresnių laikų. Besikeičiant socialinėms ir simbolinėms praktikoms, kurios rėmė baltųjų hegemoniją, *country* žanras tapo *baltu* ir išlaikančiu nusistovėjusią rasinę tvarką.

¹⁸ Phoebe Macrossan, „Intimacy, Authenticity and ‘Worlding’ in Beyoncé’s Star Project,” kn. *Popular music, stars and stardom*, sud. Stephen Loy, Julie Rickwood ir Samantha Bennett (Canberra: ANU Press, 2018), 137-152.

¹⁹ Jaap Kooijman, „Why I too write about Beyoncé“ *Celebrity studies*, 10.3, 432-435.

²⁰ Amanda Marie Martinez, „Redneck Chic: Race and the Country Music Industry in the 1970s“ *Journal of Popular Music Studies*, 32.2, (2020), 128-143.

²¹ Kenneth J. Meier, „Looking for meaning in all the wrong places: Country music and the politics of identity“ *Social Science Quarterly*, 100.1, (2019), 89-108.

²² Jon Stratton, „Popular Music, Race and Identity“ *The SAGE Handbook of Popular Music*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, (2015), 381-400.

²³ Ibid, 390.

Pristačius šią akademinę literatūrą, verta paminėti keletą kritikos taškų. Pirma, didžioji dalis akademinių tekstų apie Beyoncé'ės kūrybą fokusuojasi ties dviem jos albumais – „BEYONCÉ“ (2013 m.) ir „Lemonade“ (2016 m.), nuo kurių atlikėja pirmąkart ryškiai pasirodė politiniuose paviršiuose. Vienokiu ar kitokiu politiškumu pasižymėjo ir tolimesni albumai („The Gift“ (2019 m.) ir „RENAISSANCE“ (2022 m.)), tačiau jie ir 2024 m. pasirodęs „COWBOY CARTER“ nėra įtraukti į politinių tyrimų lauką. Be to, kaip jau minėta, Beyoncé niekada nėra išleidusi didelės apimties kūrinio, susijusio su *country* muzika, o toks naujausios kūrybos išskirtinumas duoda papildomo potencialo kitokios krypties tyrimams. Antra, tekstuose apie *country* muziką yra paliečiamas rasės ir žanro santykio aspektas, bet į jį žiūrima apibendrintai, paimant visą žanrą, apimantį daug skirtingos muzikos, kaip vienį. Be to, literatūroje *country* žanras analizuojamas tik per baltųjų ir jų savitumo prizmę – apie juodaodžių kūrybą, jos įtaką ar transgresijos potencialą užsimenama gana epizodiškai, ji nėra centrinė figūra analizėje, trūksta išsamesnio dėmesio juodaodžiams kūrėjams ir jų muzikai tiek mikro-, tiek makrolygmeniu. Galiausiai, egzistuojanti literatūra nesuteikia pakankamo akademinio žvilgsnio ar paaiškinimo, kuris išspręstų ar padėtų suprasti „COWBOY CARTER“ ir dabartinio atlikėjos kūrybinio etapo vidines įtampas, paradoksalumą ir autentiškumo reikšmę popkultūros politiškumui.

Taigi šiuo darbu, nagrinėjančiu Beyoncé'ės albumą „COWBOY CARTER“, siekiama užpildyti kultūros (ir) politikos tyrimų nišą, pateikiant labiau holistišką, išsamesnę ir daugiau dėmesio rasinei tapatybei skiriančią analizę, kuria gilinamasi į Beyoncé'ės autentiškumo sampratą albume „COWBOY CARTER“.

Pagrindinis tyrimo klausimas – kaip Beyoncé'ės albume „COWBOY CARTER“ yra artikuliuojama autentiškumo samprata santykyje su rasės politika?

Darbo tikslas – išsiaiškinti, kaip Beyoncé'ės albume „COWBOY CARTER“ yra atskleidžiamas autentiškumas santykyje su rasės politika.

Darbe iškeltą tikslą padės pasiekti keliama **uždaviniai**:

- a) Apžvelgti teorinį lauką apie autentiškumą, rasinį esencializmą, jo kritiką bei santykius su kūryba ar kūrėjais.
- b) Išsirinkti ir pristatyti analizės metodą ir įrankį, leidžiančius nagrinėti autentiškumo išraiškas muzikoje.
- c) Išanalizuoti Beyoncé'ės albumą „COWBOY CARTER“ ir su juo susijusius papildomus šteklius per juose skleidžiamą autentiškumo sampratą.
- d) Pateikti darbo išvadas, atsakymą į iškeltą klausimą, atsižvelgti į tyrimo trūkumus bei darbo indėlį į politikos tyrimų lauką.

Metodologija – tyrimui atlikti naudojama multimodalinė diskurso analizė ir interpretacinio tyrimo logika. Darbas remiasi Davido Machino, Andrea'os Mayr ir Gillian Rose aprašytais tekstinių, vaizdinių ir garsinių elementų analitiniais įrankiais, kuriais pasitelkiant siekiama atsakyti, kaip Beyoncé artikuliuoja autentiškumą. Pagrindinis tyrimo objektas yra 2024 m. solinis Beyoncé'ės albumas „COWBOY CARTER“ ir kiti tekstiniai, vaizdiniai ir garsiniai šaltiniai, susiję su albumu.

Šis tyrimas, visų pirma, prisidės prie platesnio populiariosios muzikos ir politiškumo santykio lauko, įvesdamas jį į žvalgų apie moderniąją populiariąją muziką ir jos ryšį su socialiniu pasauliu ar rasinėmis bendruomenėmis. Visų antra, darbas papildys šiame tyrimų lauke esantį rasės aspektą. Rasiniai klausimai vis dar yra itin svarbūs, o ypač – populiariojoje kultūroje. Beyoncé popkultūros rinkoje veikia daugiau negu du dešimtmečius, ir nors jos kūryba karjeros pradžioje nebuvo tiek politiška ar susieta su rasine dimensija, tačiau dabar atlikėja, pritraukianti milijonus klausytojų ir nebesiderinanti prie populiarumo konvencijų²⁴, savo muzika užduoda vis daugiau klausimų apie tapatybę, rasės iššūkius ar jos svarbą modernioje populiariojoje kultūroje. Darbu siekiama ne (vien) akcentuoti įgalinantį muzikos potencialą, kuris gali prisidėti prie rasinės bendruomenės įvaizdžio kūrimo ar matomumo didinimo, – tyrimu norima analizuoti kompleksiškesnę muzikos ir jos kūrėjų santykį su rase.

1. Teorinis pagrindas

Šiame skyriuje pateikiamas darbe taikomas teorinis pagrindas. Pirmiausia, yra pristatoma autentiškumo sąvoka, remiantis kanadiečių filosofu Charlesu Tayloru. Tuomet yra supažindinama su muzikos ir meno reikšmingumo juodaodžių kultūrai kontekstu. Galiausiai, skyrius pabaigiamas pristatant tris britų sociologo Paulo Gilroy'aus išskirtus rasinio tapatumo modelius.

1.1. Autentiškumas

Charlesas Tayloras tvirtina, kad kiekvienas asmuo yra pašauktas savąjį gyvenimą nugyventi tik pagal išskirtinai tam asmeniui būdingą būdą, užuot mėgdžiojant kitų asmenų gyvenimus. Tai suteikia naują reikšmę asmens buvimui savimi, kadangi jei asmuo nėra ištikimas sau, tuomet jis praranda savo gyvenimo prasmę ir tai, ką jam iš tikrųjų reiškia būti žmogumi. Asmeniui būti savimi reiškia būti ištikimam savo originalumui, o jį atrasti ir artikuliuoti, tokiu būdu apsibrėžiant save, gali tik pats asmuo, nes jis suvokia vien tik jam priklausančias galimybes²⁵. Visą šią logiką autorius vadina autentiškumo idealu. Tiesa, šį idealą galima prarasti dėl išorinio spaudimo prisitaikyti arba pernelyg instrumentinio ar eksperimentinio asmens požiūrio į save. Šiuo atveju asmuo apleidžia savąjį

²⁴ Frazier Tharpe, „The Business of Being Beyoncé Knowles-Carter“, GQ, paskelbta 2024 m. rugsėjo 10 d., <https://www.gq.com/story/beyonce-knowles-carter-october-2024-cover-interview>

²⁵ Charles Taylor, *Autentiškumo etika* (Vilnius: Aidai, 1996), 48.

originalumą, savąją vidinį balsą, o tuomet asmuo, ieškodamas gyvenimo modelio anapus savęs, nebegali jo surasti, nes jis glūdi tik savyje²⁶.

Nepaisant to, Tayloras teigia, kad šis gyvenimo prasmės ir autentiškumo ieškojimas nėra visiškai atribotas nuo aplinkinio konteksto. Išskirtinai į žmogaus „aš“ orientuotas mąstymas kelia pavojų nukrypti į socialinį atomizmą ar „radikalų antropocentrizmą“²⁷ – net pats suvokimas, kad asmens gyvenimui prasmę suteikia savarankiškas jo pasirinkimas, yra priklausomas nuo pripažinimo, jog nepriklausomai nuo asmens valios esti kai kas drąsaus ir kilnaus, kas įprasmina asmens gyvenimą²⁸. Šią mintį Tayloras plėtoja kalbėdamas ir apie asmens tapatumo plėtotę. Asmens tapatumas negali būti kuriamas be priklausymo ryšių su istoriškai kintančia kultūrine bendruomene, o ši negali būti įsivaizduojama be moralinių horizontų, kurie turi konkrečią kalbinę išraišką ir kurie yra būtina tapatumo sąlyga. Priklausymas istoriškai kintančiai kultūrinei bendruomenei ir jos moraliniai horizontai asmeniui veikia kaip moralinės orientacijos aplinkoje gairės²⁹ – be jų asmuo visapusiškai nesuprastų savo tapatumo, negalėtų ginti savo individualių teisių, o asmens troškimai, aspiracijos ir pažiūros neįgytų pakankamos prasmės³⁰.

Pagal šią komunitarinę idėją individualizmas matomas kaip elementas, nuprasminantis patį asmenį. Pasak Tayloro, perdėtas susitelkimas į save lėkština ir siaurina asmens gyvenimą ir mažina galimybes atrasti asmenines prasmes³¹. Dėl to asmuo savojo tapatumo negali visapusiškai apsibrėžti veikdamas perdėm savarankiškai – jis gali tai padaryti tiktai santykyje tarp savęs ir kultūrinės bendruomenės bei jos moralinių horizontų. Asmens tapatumo plėtotė visuomet vyksta tam tikrame asmeniui svarbius dalykus įprasminančiame kontekste, kuris yra daugiau ar mažiau paveiktas asmens vietos bendruomenėje ir su šia vieta susijusios veiklos ar vaidmenų³². Vadinasi, jeigu asmuo siekia atrasti, išplėtoti ar išsiderinti savo tapatumą, šis veiksmas įvyksta ne užsisklendus savyje ar vakuume, o abipusėje diskusijoje tarp savęs ir kultūrinės bendruomenės kontekstų – kitaip tariant, asmens tapatumo plėtotė yra ne monologinė, o dialoginė³³.

Tayloras, toliau plėtodamas mintį apie asmens autentiškumą, sako, kad jis didžiąja dalimi apima originalumą ir skatina maištauti prieš konvencijas. Jau pati originalumo idėja perša mintį, kad socialinis prisitaikymas yra autentiškumo priešas, kadangi ištikimybės sau bei harmonijos su savimi reikalavimai dažnai skiriasi nuo neva deramos elgsenos kitų žmonių atžvilgiu, kurios iš asmenų tikimasi ar yra reikalaujama³⁴. Dėl šios minties rodosi, jog autentiškumas turi kovoti prieš tam tikras

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid, 70.

²⁸ Ibid, 55.

²⁹ Ibid, 16-20.

³⁰ Ibid, 20, 52.

³¹ Ibid, 27.

³² Ibid, 61.

³³ Ibid, 50-51, 61.

³⁴ Ibid, 74.

nusistovėjusias ir išoriškai nustatytas taisykles. Visgi gali būti, kad autentiškumas neprieštaraus šioms išoriškai nustatytoms ir neva teisingoms taisyklėms, tačiau Tayloras pabrėžia, kad tarp asmeninės tiesos ir intersubjektyvaus teisingumo vis tiek egzistuoja tam tikras sąvokinis skirtumas³⁵. Kai asmeniui keliamų moralinių reikalavimų svorio centras pasislenka, asmens autentiškumas išauga, nes asmeninė tiesa vis labiau tampa suvokiama ne kaip priemonė pasiekti nepriklausomai apibrėžiamą moralę, bet kaip kažką vertingo savaime. Tuomet įprastinė moralė ima papildomai rodytis kaip užgožianti konvencija ar kaip jėga, slopinanti tai, kas asmenyje yra gaivališko ar instinktyvaus³⁶.

Tayloras, sujungdamas savojo originalumo, asmens tapatumo plėtotės ir maišto prieš konvencijas elementus, pateikia dvidimensinį autentiškumo apibrėžimą. Pirmoji – monologinė – autentiškumo dimensija apima asmens atliekamą kūrybą, atradimą ir konstravimą, asmens originalumą ir priešinimąsi nusistovėjusioms visuomenės taisyklėms, tarp kurių gali būti įvairios kultūrinės konvencijos, (at)ribojamieji kodai ar netgi tai, kas būtų laikytina morale. Šiuo aspektu didelę svarbą įgyja menas. Anksčiau jis buvo lydimas intelektualinio vienalytiškumo, kuris leido turėti bendrų modelių, o menininkai savo meną matė kaip tam tikrą „gamtos“ mėgdžiojimą, tikrovės mimezę, nes bendri modeliai ir buvo tai, ką menininkai laikė tikrove ar „gamta“³⁷. Visgi meno samprata pasikeitė – dabar jis yra suprantamas kaip kūryba. Menininkai patys formuluoja savo sintaksę, kuria daugiau ar mažiau autonomišką, nebeobjektyvią realybę, o pagrindinis meno šaltinis yra ne be mėgdžiojama „gamta“, o paties menininko kūrybiškumas³⁸. Šis tapsmas suponuoja, kad menininkai gali atrasti save meninėje kūryboje, nes jie kuria naujas, nepamėgdžiotas tapatybes, sukuria kažką originalaus ir naujo, o ne pagrįsto jau esamu – vadinasi, menas leidžia kūrėjui nusikalti savąją meninę kalbą, atrasti savąjį balsą ir tapti tuo, kuo nori ar turi būti³⁹. Tuo tarpu antroji – dialoginė – autentiškumo dimensija reikalauja asmens būti atviro moraliniuose prasmingumo horizontuose (priešingu atveju kūryba, atradimas ir konstravimas praranda pagrindą, gelbstinti juos nuo beprasmybės) ir savęs apsibrėžimo dialoge. Nors tarp abiejų autentiškumo dimensijų gali tvyroti įtampa, tačiau nė viena iš jų – nei monologinė, nei dialoginė – neturėtų būti atvirai viršesnę už kitą⁴⁰.

Šio tyrimo kontekste asmens autentiškumas yra neišvengiamai susijęs su rasinės tapatybės klausimu, tačiau yra reikšminga atkreipti dėmesį į vieną aspektą. Tayloras kalba apie autentiškumą kaip santykį tarp savęs ir kultūrinės bendruomenės. Beyoncé'ės, pasaulinio garso atlikėjos, kultūrinė bendruomenė plečiasi anapus juodaodžių bendruomenės: yra svarbu pažvelgti į platesnį kultūrinį lygmenį, kuriame sąveikauja ir kitos bendruomenės, tarp jų – baltaodžių bendruomenė, kuriai priskiriama *country* muzika. Be to, juodumo samprata istoriškai yra konstruota galios santykių

³⁵ Ibid, 74.

³⁶ Ibid, 76.

³⁷ Ibid, 91.

³⁸ Ibid, 73, 91.

³⁹ Ibid, 73.

⁴⁰ Ibid, 76.

kontekste, t. y. (ir) tų, kurie užėmė dominuojančią poziciją – baltaodžių. Dėl šios priežasties Beyoncé'ės autentiškumas turėtų būti analizuojamas į dialoginę dimensiją įtraukiant ne tik juodaodžių, bet ir baltaodžių bendruomenę. Vadinasi, tyrime vadovaujamasi kiek papildytu Taylora autentiškumo apibrėžimu – jis paremtas ne dvišaliu, o trišaliu dialogu, t.y. dialogu su baltaodžių bendruomene, juodaodžių bendruomene ir pačia savimi.

1.2. Meno ir muzikos reikšmės juodaodžių kultūroje

Praeito skyriaus pabaigoje pristatomą trišalį autentiškumo dialogą Beyoncé perteikia per „COWBOY CARTER“ albumą – kitaip tariant, per jos kuriamą muziką. Juodaodžių bendruomenėms muzika yra ypač svarbi komunikacijos ir saviraiškos forma, kuri leidžia papildomai įprasminti bendruomenines ar asmenines patirtis. Muzikinės išraiškos, kūrybingai pasitelkdamos autobiografiškumo elementus, sakytinės kalbos formas, šokį ar gestus, gali veikti kaip rasinio savitumo simbolis⁴¹, priemonė konstruojant asmeninius įvaizdžius ar siekiant bendruomeninio iš(si)laisvinimo⁴². Muzika ne tik padeda perduoti informaciją ar didinti sąmoningumą, bet ir prisideda prie politinio veikimo organizavimo ar įvairių subjektyvumo formų paieškų, todėl prasminga atkreipti dėmesį ne tik į bendrus muzikinių išraiškų bruožus, bet ir į jų išskirtinį moralinį pagrindą⁴³.

1.2.1. Juodaodžių menas ir muzika kaip abejonė dominuojančiomis struktūromis

Pasak amerikiečių akademikės bell hooks⁴⁴, menas ir muzika dėl savo paviršių ir trūkų gausos vis dažniau tampa plotme, kuri nebereikalauja žmogaus būti įsprausto ar atitikti tam tikras siauras ir atskiras sferas – čia vyksta buvusių ryšių nutraukimas, naujų ryšių kūrimas, ieškoma reikšmingų jungčių su dabartiniu pasauliu. Visa tai leidžia lanksčiau pasižiūrėti į tapatybes ir reformuoti įsisenėjusius jų supratimus⁴⁵. Šiame kontekste bell hooks pabrėžia meninių išraiškų ir kultūrinės gamybos svarbą juodaodžių bendruomenėms – ypač tose vietose, kuriose juodaodžiai yra rasiškai segreguojami, engiami ar atstumiami. Juodaodžių menas ir kūryba – tiek vizualinė, tiek tekstinė, tiek muzikinė – turi stiprų politinį užtaisą ir padeda mesti iššūkį rasistiniams požiūriams, pagal kuriuos juodaodžiai yra mažiau civilizuoti, nepajėgūs visapusiškai patirti delikataus jautrumo, ir neva dėl to jie nesugeba kurti to, kas galėtų būti vadinama „didžiuoju menu“. Šiuo atveju menas ir kūryba juodaodžiams įgyja pavidalą užtaiso, kuris sukelia rasinį pa(si)kylėjimą, suteikia galimybę aktyviai priešintis ribojančioms ideologijoms ir kritiškai abejoti egzistuojančiomis galios struktūromis⁴⁶.

⁴¹ Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (London/New York: Verso, 1993), 34.

⁴² Ibid, 40.

⁴³ Ibid, 36.

⁴⁴ Tikrasis autorės vardas – Gloria Jean Watkins, tačiau savo pseudonimui naudojo prosenelės Bell Blair Hooks vardą. Savo pseudonimą autorė rašė mažosiomis raidėmis, nes norėjo akcentuoti ir atkreipti dėmesį ne į vardą, o į savo darbus.

⁴⁵ bell hooks, „Postmodern blackness“ *Postmodern Culture*, 1.1. (1990).

⁴⁶ bell hooks, „An aesthetic of blackness: strange and oppositional“ *Lenox Avenue: A Journal of Interarts Inquiry*, 1, (1995), 66-70.

hooks teigia, kad dominuojančios struktūros perša nusistovėjusią tvarką, pagal kurią marginalizuotų grupių menas yra apribotas tik viena auditorija ir tik viena estetinė reikšmė. Vis dėlto juodaodžiai, kuriantys savitą, kitonišką ir siauram kultūriniam požiūriui nepasiduodantį meną, griauja šią tvarką ir demonstruoja, kad jų kūrybos reikšmių spektras yra platesnis ir neapsiriboja tik siaura juodaodžių auditorija⁴⁷. hooks šį procesą vadina Halo Fosterio terminu „anti-estetika“ – kaip praktikomis, kurios atmeta „privilegijuotos estetinės plotmės idėją“⁴⁸ ir suardo ribojančius kultūrinius santykius, o tai kartu suteikia papildomo politinio užtaiso marginalizuotų grupių kūrybai. Meninės išraiškos ir kultūrinė gamyba kartu yra būdas juodaodžiams išlaikyti ryšius su savo praeitimi. Afrikietiški ir afroamerikietiški kultūriniai palikimai, pasak hooks, turi didelį atsparumą ir ilgaamžiškumą, o tai savo ruožtu vėlgi leidžia priešintis juodaodžius engiančioms ideologijoms, atmetančioms idėją apie afrikiečių ir afroamerikiečių kultūrų brandą, išliekamąją vertę ar reikšmingumą ir teigiančioms, kad vartotojiško kapitalizmo akivaizdoje šios kultūros lengvai pasiduoda ir sunyksta⁴⁹.

1.2.2. Juodaodžių muzika – eklektiška ir bendruomeniška

Britų sociologo Paulo Gilroy'aus teigimu, svarbu atkreipti dėmesį į visas tris juodaodžių muzikos sudedamąsias dalis – kūrimą, sklaidą ir vartojimą. Visuose trijuose elementuose glūdi rasės ir galios politika (net jei jos sampratos ar būdai yra skirtingi). Kūrimas ir sklaida yra visuotinai priimti kaip esminės muzikos dedamosios, tačiau autorius ragina neapleisti ir vartojimo – pasak Gilroy'aus, vartojimas pernelyg dažnai kelia problematiškas asociacijas ir yra svarbu jas dekonstruoti. Sumenkinant vartojimo dedamąją, preziumuojamas muzikos vartotojų pasyvumas, nuvertinamas kūrybiškumas ir jų veiksmų mikropolitinės įtakos, kurios taip pat dalyvauja galimuose pasipriešinimuose ar anti-disciplinose⁵⁰.

Pasipriešinimui ar anti-disciplinoms yra svarbus ir juodaodžių muzikos eklektiškumas. Juodaodžių muzikai, anot Gilroy'aus, yra būdingas akustinių ir elektrinių instrumentų bei skaitmeninio garso derinimas, neformalūs garsai (pavyzdžiui, sakytinės kalbos fragmentai, riksmi, ankstesnių įrašų ištraukos). Ši tendencija suteikia platų ir atvirą (inter)tekstualumą, kuris gali būti pasitelkiamas žaismingai skleidžiant nepaklusnumo dvasią ir deklaruojant arba ieškant juodumo apibrėžimų. Be to, daugiopų ir nebūtinai panašių garsų deriniai džiaugsmingai dekonstruoja profanišką rasinės tapatybės stabilumą – kitaip tariant, naudodami eklektiškus garsus juodaodžiai gali deklaruoti ir savo tapatybės eklektiškumą. Tokios praktikos sutelkia estetinį dėmesį į reikšmingus

⁴⁷ Ibid, 70.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ibid, 66.

⁵⁰ Gilroy, *Black Atlantic*, 103.

socialinius ir kultūrinius skirtumus, kurie anksčiau skyrė skirtingas (rasines) grupes, tačiau dabar, provokuojančiai gretinant kontrastingus garsus, jie įgyja naujų prasmų⁵¹.

Juodaodžių muzikinių „pokalbių“ metu vyksta demokratiškas ir bendruomeninis procesas, kurio metu kuriami nedominuojantys socialiniai santykiai, mezgami ryšiai tarp fragmentuotų ir neišpildytų rasinio „aš“ sampratų, atsiranda ypatingų malonumo formų⁵². Muzika juodaodžiams tam tikra prasme yra intymi ir sakrali erdvė – amerikiečių rašytoja Toni Morrison teigė, kad juodaodžių amerikiečių patirčių perkėlimas į būtent muziką juos „palaikė, gydė ir ugdė“⁵³. Nepaisant to, Gilroy'us pabrėžia, kad kitos kultūros dažnai skolinasi, perrašo ar rekonstruoja juodaodžių kultūrines formas, tarp jų – ir muziką, o tai yra daroma nepaisant originaliųjų autorių nuosavybės pretenzijų ar nekreipiant dėmesio į tariamai natūralių politinių bendruomenių ribas. Dėl šios priežasties iškreiptai normalizuotos praktikos savavališkai skolintis ar savaip naudoti juodaodžių kultūros fragmentus žeidžia bendruomenę, mažina jos savivertę ir skatina permąstyti santykį su savąja tapatybe⁵⁴.

Visa tai leidžia suprasti, kad muzika ir jos išraiškos turi didelę galią turtinant juodaodžių bendruomeniškumą, užtikrinant jų patirčių išlikimą ar apskritai siekiant didesnio matomumo ir komforto – juodaodžių bendruomenė ir jos komunikacija neatsitiktinai yra charakterizuojama kaip „išskirtinai garsinė“⁵⁵.

1.3. (Ne)vientisos juodumo (*blackness*) idėjos virsmai

Pirmajame skyriuje yra teigiama, kad, nors apie autentiškumą yra įprasta mąstyti individualistiškai, Tayloras kalba apie autentiškumą kaip kažką daugiau negu „aš“ – jis mato autentiškumą kaip sujungiantį individualų ir kolektyvinį lygmenis.

Gilroy'us, įsitraukdamas į tapatybinį ir kultūrinį ginčą apie rasinio tapatumo modelius, taip pat įsilieja į mintijimus apie autentiškumą. Jis kelia klausimus – kur reikėtų ieškoti (juodaodžių) tapatybės? Kur slypi tai, ką reiškia būti juodaodžiu? Kada juodaodis yra autentiškas arba kaip juodaodžiai ieško ir artikuliuoja savąjį autentiškumą? Gilroy'ui, kaip ir Taylorui, yra svarbus ne tik individualus savitumo ar tapatybės dėmuo, bet ir kolektyvinis elementas, susijęs su kultūriniais ar bendruomeniniais horizontais. Gilroy'aus teorija apie rasinio tapatumo modelius dera su Taylora autentiškumo geneze ir jo sudedamaisiais elementais bei juos papildo ir įkontekstina.

Gilroy'aus tvirtinimu, kultūrinėje plotmėje vyksta tam tikri politiniai ir istoriniai poslinkiai: anksčiau visų žmonių, nepriklausančių baltųjų rasei, bendrumas buvo apibrėžiamas centriniu rasinės

⁵¹ Ibid, 104.

⁵² Ibid, 79.

⁵³ Ibid, 78.

⁵⁴ Ibid, 94-99.

⁵⁵ Velt Erlmann, „The Invention of the Listener: An(other) History,“ kn. *Sound as Popular Culture: A Research Companion*, sud. Jens Gerrit Papenburg ir Holger Schulze (Cambridge: MIT Press, 2016), 168.

subordinacijos ženklu – juodumu, juoda spalva. Vis dėlto pastaruoju metu ši trapi vienybė ėmė byrėti ir vientisas savęs suvokimas skilo į skirtingus jį sudarančius elementus, o atviro ir vienijančio „juodumo“ idėja buvo atmesta ir pakeista labiau specifiskesnėmis kultūrinių skirtumų sampratomis. Šis procesas signalizuoja, kad įvyko atsitraukimas nuo politiškai sukonstruoto rasinio solidarumo idėjos ir jos vietoje atsirado kiek siauresnių kultūros ir/ar tapatybių sampratų – pasak Gilroy‘aus, šios sampratos turi didesnę autentiškumo aurą, kuri suteikia ypatingo komforto ydingo juodųjų patirčių istoriškumo kontekste⁵⁶. Šiuolaikinėse juodaodžių kultūrose siekiai sukurti vienijančią dinamiką ar esmines jausmų struktūras apskritai yra nerealūs, kadangi juodaodžių ypatumai yra socialiai ir istoriškai sukonstruoti – vadinasi, bet koks bandymas surasti išskirtinai visą panafrikietišką bendruomenę suvienijančias kultūrinės praktikas, politinius įsitikinimus ar motyvus gali būti suredukuojamas į esencializmą, idealizmą arba abu⁵⁷.

Šiuo atveju Gilroy‘us atkreipia dėmesį į juodaodžių muzikos virsmus šiuolaikinių technologijų atžvilgiu. Autorius teigia, kad juodaodžių savi-tapatybė, estetika ir kultūra yra konstruojamos per būtent muziką ar įvairias jos kultūrinės bei filosofinės reikšmes, kylančias kuriant, skleidžiant ir vartojant muzikos produktus⁵⁸. Vis dėlto auganti stilių ir žanrų gausa lėmė, kad juodaodžių muzika patiria fragmentavimą: viena vertus, išraiškos, kurios turi neva originalias, liaudiškas ir vietines ištakas, yra autentiškos ir vertinamos pozityviai; kita vertus, jei tos išraiškos atsitraukia nuo šių ištakų ir tampa globaliomis manifestacijomis, jos yra atmetamos kaip neautentiškos, neturinčios ryšio su lengvai atpažįstama kilmės vieta ir dėl to nesančios kultūriškai ar estetiškai vertingos⁵⁹. Nepaisant to, Gilroy‘us pabrėžia minimų transformacijų neišvengiamumą ir teigia, kad šie procesai, puristų vadinami „kultūriniu užterštumu“, juodaodžiams kaip tik gali būti praturtinantys⁶⁰. Unikalus juodaodžių kultūros hibridinis charakteris nuolat kelia iššūkį bet kokiam supaprastintam suvokimui apie ryšį tarp rasinės tapatybės ir rasinės *ne-tapatybės*, autentiškumo ir išdavystės⁶¹.

1.3.1. Rasinis esencializmas

Aukščiau minėtame tapatybiniame ir kultūriniame ginče išryškėja dvi sąlyginai organizuotos ir konfrontuojančios stovyklos, kurios dalyvauja šiuolaikinėse diskusijose apie juodaodžių muziką. Pirmoji Gilroy‘aus yra vadinama eksepcionalistine, ontologine esencialistine stovykla – arba rasiniu esencializmu. Ši pozicija juodaodžių kultūrą susaisto su tradicija, kultūriniu tęstinumu, praeities atmintimi, o pačią muziką mato kaip būdą kritiškai apžvelgti ir kartu politiškai reprodukuoti būtiną

⁵⁶ Paul Gilroy, „Sounds authentic: Black music, Ethnicity, and the Challenge of a „Changing“ Same,“ kn. *Imagining Home. Class Culture, and Nationalism in the African Diaspora*, sud. Sidney J. Lemelle ir Robin D. G. Kelley (London: Verso, 1994), 99.

⁵⁷ Gilroy, *Sounds authentic*, 94; Gilroy, *Black Atlantic*, 80.

⁵⁸ Gilroy, *Sounds authentic*, 108.

⁵⁹ Ibid, 103-104.

⁶⁰ Ibid, 104.

⁶¹ Ibid, 105.

juodumo esenciją. Rasinis esencializmas pasižymi konservatyvumu, kurį neretai slepia po teigiama politine retorika arba susirūpinimu dėl muzikos ir istorinės atminties santykio⁶². Ši stovykla turi ribotą interpretacinę galią – tai atspindi dažnai naudojamas lozungas „It’s a Black thing; you wouldn’t understand“ (*tai juodaodžių reikalas, jo nesuprastum*)⁶³. Rasinis esencializmas gali būti apibūdinamas per gruboką panafricanizmą, preziumuojantį juodaodžių patirčių panašumą, subendravardiklinimą ar vienodumą. Kultūrinėse plotmėse jis sietinas su realistiniu požiūriu į estetinę vertę, kurį taikant politinės ir filosofinės problemos, slypinčios meninio vaizdavimo procesuose, yra sumažinamos ar sumenkinamos.

Nepaisant to, autoriai pabrėžia rasinio esencializmo pozicijos trūkumus. Rasinis esencializmas neturi pakankamai žinių apie profanišką ir „užterštą“ juodaodžių populiariąją kultūrą – vietoje to jis siekia atgrasyti juodaodžius nuo iliuzijų, į kurias juos nukreipė neva nederamės kultūros (t. y. netinkamų plaukų priežiūros produktų, drabužių, muzikos) vartojimas⁶⁴. Noras projektuoti tokią nuoseklią ir stabilią rasinę kultūrą pradeda veikti kaip būdas įtvirtinti juodojo nacionalizmo ir etninio partikuliarumo režimus, tačiau Gilroy’us kritikuoja šį norą ir teigia, kad tokia rasiškai gynybinė reakcija pasižymi akivaizdžiu vienodumo ir simetrijos siekiu, o jis yra perimtas iš būtent engėjiškų rasistinių diskursų⁶⁵. Šis kultūrinis vidujiškumas (*insiderism*), būdingas rasinio esencializmo požiūriui, signalizuoja pačiose juodaodžių bendruomenėse vykstančius ar vykšiančius skilimus⁶⁶ – dėl to Gilroy’us (iš pirmo žvilgsnio kontraintuityviai) teigia, kad rasinio esencializmo pozicija nesugeba tiksliai nurodyti, kur yra juodaodžių kultūrinio ar politinio jautrumo esencija. Tačiau, nepaisant to, tai netrukdo šiai perspektyvai būti populiariai⁶⁷.

Savo ruožtu, britų sociologas Stuartas Hallas mano, kad rasinio esencializmo perspektyva tarpkultūrinius skirtumus suveda į griežtą *mūsų* vs. *jų* perskyrą, todėl negali deramai suvokti juodaodžių kultūrai būdingo dialogiškumo ir hibridiškumo. Be to, rasinis esencializmas natūralizuoja minėtus skirtumus ir klaidingai perteikia istoriškus ir kultūrinius elementus kaip natūralius ir biologinius. Šiuo atveju juodaodžiai yra atplėšiami nuo istorinio ir kultūrinio konteksto ir perkeltami į biologiškai apspręstą rasinę kategoriją, o tai užkerta kelią bet kokiam sėkmingam rasizmo dekonstravimui ar kritiškesniam rasinės tapatybės suvokimui⁶⁸.

Rasinį esencializmą kritikuoja ir bell hooks. Pasak jos, rasinio esencializmo diskursas peršą mintį, kad „autentiškos“, „natūralios“ ir „teisingos“ patirtys yra tos, kurios atitinka iš anksčiau egzistuojančius rasinius šablonus ar stereotipus. Įvairūs aspektai, kurie neatitinka rasinio

⁶² Gilroy, *Black Atlantic*, 100.

⁶³ Gilroy, *Sounds authentic*, 106.

⁶⁴ Gilroy, *Black Atlantic*, 31-32.

⁶⁵ Ibid, 97.

⁶⁶ Ibid, 32-33.

⁶⁷ Ibid, 31-32.

⁶⁸ Stuart Hall, „What is this „Black“ in Black popular culture?“ *Social Justice*, 20.1/2, (1993), 111.

esencializmo fone nustatytų atributų, laikomi kaip besikertantys su konkrečia rasine tapatybe – rasių atstovai, nesilaikantys tam tikrų jų rasei neva būding(iausi)ų savybių, matomi kaip konfliktuojantys, pažeidžiantys savąją tapatybę ar net keliantys grėsmę socialinei tvarkai. Vis dėlto hooks teigia, kad rasinis esencializmas uždeda pernelyg siaurinančius tapatybių lūkesčius – jis mato kiekvieną tapatybę kaip universaliai statišką ir per daug determinuotą, o už nubrėžtų ribų esančias tapatybes mėgina „taisyti“, pritempti prie lūkesčių arba ištrina, taip stengiantis išlaikyti nusistovėjusias tvarkas. hooks tvirtina, kad vadavimasis iš rasinio esencializmo atveria naujas galimybes savos tapatybės konstravimui arba veiklumo savininkiškumui. Individai ir grupės, nesivadovaujantys rasinio esencializmo lūkesčiais, gali formuoti sudėtingas tapatybes, patirti skirtingas patirtis ir neleisti jų ištrinti. Rasinio esencializmo nusimetimas kartu leistų toliau mesti iššūkį engiančioms struktūroms, kurios supaprastina rasines patirtis, regi jas pernelyg vienpusiškai ir siekia taip išlaikyti esamą socialinę santvarką⁶⁹.

1.3.2. Rasinis anti-esencializmas

Antroji Gilroy'aus išskiriama stovykla yra vadinama pliuralistine, strategine esencialistine – arba rasiniu anti-esencializmu. Ši perspektyva prieštarauja į rasinį vienumą ir organiškumą apeliuojantiems reiškiniams, mato juodaodžių muziką labiau pragmatiškai ir pliuralistiškai, o ją apibūdina fraze „Different strokes for different folks“ (*skirtingi būdai skirtingiems žmonėms*)⁷⁰. Rasinis anti-esencializmas atmeta vienatinę juodaodžių bendruomenės idėją: jis juodumą regi kaip atvirą signifikantą, akcentuoja kompleksiską ir internaliai (pagal klasę, lytį, etninę priklausomybę) susiskaldžiusį juodąjį partikuliarizmą, todėl nepripažįsta autoritarinių kultūrinės išraiškos tendencijų, priskiriamų rasiniam esencializmui (ontologinei esencialistinei stovyklai)⁷¹. Rasinio anti-esencializmo pozicija rasę perdėm laiko nereikalingu konstruktu, kategoriškai atmeta rasinį esencializmą, tačiau tokiu būdu, pasak Gilroy'aus, atsiranda platesnių problematiškų implikacijų.

Rasinis anti-esencializmas, aplenkiantis nepatogius klasių ar galios klausimus, reikšmingai apsunkina juodaodžių politinius mintijimus arba padaro juos neįmanomus – jis, nerūpestingai ir išdidžiai dekonstruodamas juodumą, kelia pavojų ir platesnei juodaodžių kultūrai, kurią ignoruoti yra bergždžia⁷². Rasinis anti-esencializmas kartu nepaiso vis dar tvyrančios galios, kuri atsiranda iš rasizuotų subordinacijos formų: esencialistiniai įsitikinimai veda prie stereotipų, šališkumų, prietarų, o kraštutiniais atvejais – ir prie istorinių žiaurumų (tokių kaip apartheidai, genocidai, eugenikos ar vergija)⁷³. Tačiau rasinis anti-esencializmas, atmetantis rasės domeną, pavojingai ignoruoja tam

⁶⁹ hooks, *Postmodern blackness*.

⁷⁰ Gilroy, *Sounds authentic*, 106-107.

⁷¹ Gilroy, *Black Atlantic*, 32.

⁷² Ibid, 100.

⁷³ Wendy D. Roth, Elena G. van Stee ir Alejandra Regla-Vargas, „Conceptualizations of race: Essentialism and constructivism“ *Annual Review of Sociology*, 49, (2023), 40-46.

tikrus politinius kontekstus ir juodaodžių istorines patirtis⁷⁴. Hallas taip pat nemato racijos išskirtinai remtis rasiniu anti-esencializmu. Jis pripažįsta, kad visiškai atsisakyti rasės kategorijos, gilinantis į juodaodžių tapatybes, yra trumparegiška. Jis mano, kad istoriškai nebūtų buvę įmanoma kelti iššūkį ar priešintis pagrindinei (*mainstream*) populiariajai kultūrai be referavimo į daugiau ar mažiau suglaustą žymenį *juodas*, savyje apimančią juodaodžių patirtis ir ekspresyvumą – autorius iliustruoja šią mintį retoriniu klausimu „*kur mes būtume <...> be lašelio esencializmo?*“⁷⁵.

Bendrai tariant, šis kultūrinis ginčas tarp rasinio esencializmo ir rasinio anti-esencializmo neįtikina Gilroy'aus ir jis nestoja į nė vieno iš jų pusę. Rasinio esencializmo pozicija, pasak autoriaus, yra nepatvari ir pernelyg įrėminanti, turi elitizmo ir paniekos juodajai populiariajai kultūrai⁷⁶; rasinio anti-esencializmo pozicija matoma kaip klaidinanti ir arogantiškai ignoruojanti pirmosios populistinį pradą, o abi stovyklos pasižymi narcisizmu ir, užuot prasmingai diskutavusios apie muziką, nukreipia dėmesį į atlikėjų kūnus⁷⁷. Nors ir pripažįsta šio ginčo svarbą formuojant ankstyvąją juodaodžių kultūros analizę, autorius mato priešpriešą tarp šių stovyklų kaip kritiško teorizavimo kliūtį, sukuriančią ydingą inerciją kultūros tyrimuose, o jos išvengti padėtų kritiškesnis ir platesnis požiūris į juodaodžių bendruomenę formuojančią muziką⁷⁸. Kaip jau minėta, jos hibridinis pobūdis griauja bet kokius pernelyg supaprastintus (tiek rasiškai esencialistinius, tiek rasiškai anti-esencialistinius) jos suvokimo požiūrius⁷⁹. Užuot pritaręs kuriai nors iš šių dviejų pozicijų, Gilroy'us siūlo alternatyvą – rasinį anti-anti-esencializmą.

1.3.3. Rasinis anti-anti-esencializmas

Pasak Gilroy'aus, vykstant įvairių kultūrinių formų globalizacijai, darosi sunku fiksuoti tvarkingus, rasiškai ar etniškai užkoduotus dialogus arba surasti originalųjį pradmenį. Visgi jei pirmenybė yra teikiama originaliosios formos paieškomis, o ne vėlesniems pritaikymams, kurie konkuruoja dėl tinkamiausios interpretacijos, tuomet svarbu suvokti, kad šiuose komunikaciniuose veiksmuose nėra esmės, kuri egzistų anapus minėtų veiksmus atliekančių subjektų ribų. Tokie pritaikymai neperduoda rasinių jausmų ar jų kontekstų į platesnes auditorijas⁸⁰.

Gilroy'aus nuomone, juodaodžių ekspresyvioji kultūra yra sinkretiška ir kompleksiška, o tai leidžia atsispirti idėjai, kad šioje kultūroje egzistuoja nepaliesta, tyra ir absoliuti tapatybė ar prigimtis, dėl to autorius muziką regi ne kaip pastovų, o kaip besikeičiantį domeną⁸¹. Pasitelkiant muziką galima kurti modelį, pagal kurį kūrėjo tapatybė yra suvokiama nei kaip griežtai fiksuota esencija (rasinio

⁷⁴ Gilroy, *Black Atlantic*, 32.

⁷⁵ Hall, *What is this „Black“*, 110.

⁷⁶ Gilroy, *Black Atlantic*, 100.

⁷⁷ Gilroy, *Sounds authentic*, 106-107.

⁷⁸ Ibid, 106-108.

⁷⁹ Gilroy, *Black Atlantic*, 99.

⁸⁰ Ibid, 110.

⁸¹ Gilroy, *Sounds authentic*, 108.

esencializmo pozicija), nei kaip neapibrėžta ir atsitiktinė konstrukcija (rasinio anti-esencializmo pozicija). Juodaodžių tapatybė nėra tik politinė ar socialinė kategorija, kurią galima priimti ir naudoti arba atmesti – ji yra nuoseklus, tačiau nebūtinai stabilus patirtinis savęs jausmas ir, nors gali atrodyti natūralus ar instinktyvus, jis išlieka įvairių praktikų, įskaitant kūno išraiškas, kalbą ir gestus, rezultatu. Šios praktikos dažnai būna sutirštintos muzikoje, o kai jos per įvairius atpažinimo mechanizmus paveikia atlikėjo ir klausytojo sąveiką arba jų kūnus, gali susidaryti bendro rasinio branduolio įspūdis. Nepaisant to, Gilroy'us nelaiko to visapusiškai monopolizuojančiu elementu ir mato šiuos procesus kaip gerą komunikacinę strategiją, per kurią kuriamas ryšys tarp muzikos kūrėjų ir vartotojų, netgi kai jie yra atskirti erdvėje ir laike arba kai patiria garso technologijų atotrūkį⁸². Autorius tvirtina, kad tokiu būdu kultūrinių tradicijų reprodukciją būtų galima suvokti ne per gryną fiksuotos esencijos perteikimą, o per įvairius lūžius ir (per)trūkius, kurie, savo ruožtu, gali suveikti kaip kultūros atkūrimo procesas destabilizuojančiame postmoderniame pasaulyje⁸³ – jis lėmė, kad juodaodžių muzika nebėra nekintantis dialogas tarp mąstančio rasinio savęs ir stabilios rasinės bendruomenės ir kad atrasti pirmaprades kultūrinės formas darosi vis sunkiau⁸⁴.

Kaip jau minėta, muzika, jos kūrimas, sklaida ir vartojimas yra juodaodžiams reikšminga sfera, ir joje esantis kultūrinių bei filosofinių reikšmių srautas yra nepamainomas šaltinis, juodaodžiams ieškant ar išskiriant savi-tapatybes, politinę kultūrą ar estetiką. Šiuo atveju muzika padeda pamažu nutraukti inerciją, kurią sukelia opozicinis ryšys tarp jautraus, rigidiško rasinio esencializmo ir skeptiško, padriko rasinio anti-esencializmo (ar pliuralizmo) – dėl šios inercijos politiniai ir kultūriniai ginčai tampa kone neįmanomi⁸⁵. Savo ruožtu, muzika suteikia galimybę nusikratyti šio inercinio santykio ir nemąstyti apie juodaodžių tapatybę griežtai pagal vieną iš dviejų perspektyvų – nei kaip užkonservuotą būseną, nei kaip nenuoseklias konstrukcijas, (per)kuriamas įvairių simbolistų ar estetų⁸⁶. Šiame kontekste Gilroy'us siūlo juodaodžių kultūros ir muzikos vyksmams taikyti trečią – anti-anti-esencializmo – poziciją, kuri, remdamasi juodaodžių muzikos ypatumais ir reikšme bendruomenėms, leidžia vaduotis tiek iš griežtų rasinio esencializmo varžtų, tiek iš miglotų ar chaotiškų rasinio anti-esencializmo konstrukcijų.

Rasinį anti-anti-esencializmą tam tikra prasme propaguoja ir Hallas, kuris tvirtina, jog juodaodžių populiarioji kultūra yra prieštaringa strateginė erdvė, todėl ji negali būti suredukuojama į supaprastintas binarines opozicijas, pavyzdžiui, *aukšta kultūra* vs. *žema kultūra*, *opozicija* ir *pasipriešinimas* vs. *inkorporacija* ir *suvienodėjimas*⁸⁷. Juodaodžių kultūriniai repertuarai neturi gryną formų – anaipatol, jos yra hibridiškos, nevisiškai tyros ir kuriamos kaip produktas, atsirandantis iš

⁸² Gilroy, *Black Atlantic*, 102-103.

⁸³ Gilroy, *Sounds authentic*, 108.

⁸⁴ Ibid, 115.

⁸⁵ Gilroy, *Black Atlantic*, 102.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Hall, 108.

daugiau nei vienos kultūrinės tradicijos su(si)liejimo, judėjimo anapus kultūrinių ribų ar derybų dėl dominuojančių ir subordinuojančių pozicijų. Dėl to šios formos visada turi būti suvokiamos ne tik kaip „prarasto dialogo atkūrimas“, bet kaip tam tikra adaptacija, pritaikyta įvairialypėms ir prieštaringsiems juodaodžių populiariosios kultūros erdvėms⁸⁸.

Gilroy'us kaip vieną iš rasinio anti-anti-esencializmo iliustracijų pateikia afroamerikietį gitaristą ir dainininką Jimį Hendrixą. Jo koncertai dažnai buvo seksualizuoti ir juokdariški, o dalis jų turėjo ir *minstrel* šou elementų. *Minstrel* šou yra amerikietiškas teatrališkas pasirodymas, paremtas komišku rasinių stereotipų atvaizdavimu. Pasirodymų metu dažniausiai baltaodžiai atlikėjai persirengdavo puošniais rūbais, nusidažydavo savo veidus juodai ir karikatūriškai imituodavo vergų dainas ir šokius. *Minstrel* šou tapo viena iš charakteringiausių atviro rasizmo formų kultūroje, kuri aktyviai skleidė stereotipus apie juodaodžius ir įtvirtino jų, kaip engiamųjų, poziciją nelygiuose galios santykiuose⁸⁹. Hendrixas, naudodamas *minstrel* šou elementus savo pasirodymuose, sukėlė nemažai pykčio tarp „Black Power“ judėjimo aktyvistų, kurie jį vadino *baltauoju juodaodžiu*: jie smerkė ir negalėjo suprasti atlikėjo pasirinkimo per *minstrel* poziciją apeliuoti į baltąją popmuzikos auditoriją, kuri šį Hendrixo vaidmenį priėmė kaip autentiško juodumo ženklą. Nepaisant to, Gilroy'us tvirtina, jog nėra svarbu, ar Hendrixas demonstravo *minstrel*io parodiją, ar iš tikrųjų norėjo pabrėžti neginčijamą šios kultūrinės formos galią – Hendrixo pasirodymai demonstruoja konfliktą tarp skirtingų juodumo sampratų ir netolygios juodaodžių kultūros raidos pobūdžio. Tokiu būdu atlikėjas skatina įsitraukti į jo muziką (arba bent jau asmenybę) transgresyviai ir permąstyti juodaodžių tapatybės ar autentiškumo klausimą, neapsiribojant kuria nors iš kraštutinių pozicijų – kitaip tariant, anti-anti-esencialistiškai. Ši kūrybinė priešprieša tarp pagarbos juodaodžių muzikos tradicijoms ir ryžtingo, kone futuristinio dvasingumo Gilroy'ui demonstruoja platesnį kultūrinį konfliktą tarp skirtingų savitumo sampratų, kurios yra tinkamos juodaodžių kūrybai, pereinančiai į tarptautinės populiariosios kultūros plotmes⁹⁰.

Tiesa, rasinio anti-anti-esencializmo Gilroy'us nepateikia kaip konkrečios, aiškius kriterijus ar žingsnius turinčios teorinės prieigos – jis yra labiau propaguojamas kaip alternatyva priešpriešos tarp rasinio esencializmo ir rasinio anti-esencializmo akivaizdoje. Autorius nemato prasmės visapusiškai vadovautis kuria nors viena iš pastarųjų perspektyvų: jis atmeta rasinio esencializmo siūlomą griežtai fiksuotą rasinę esenciją, tačiau pripažįsta, kad rasinė tapatybė – nors, kaip teigia rasinis anti-esencializmas, išties pasižymi takumu – yra svarbi siekiant suvokti socialinę ir politinę realybę.

⁸⁸ Ibid, 109-110.

⁸⁹ Britannica, „minstrel show“, Britannica, žiūrėta 2024 m. lapkričio 11 d., <https://www.britannica.com/art/minstrel-show>

⁹⁰ Gilroy, *Black Atlantic*, 93-94.

Beyoncé, išleidusi „COWBOY CARTER“ albumą, galima sakyti, vysto dialogą su trimis plotmėmis: juodaodžių bendruomene, baltaodžių bendruomene ir pačia savimi. Trišalis Taylora autentiškumo dialogas ir trys Gilroy'aus rasinio tapatumo modeliai šiuo atveju tampa gairėmis ir kryptimis, per kurias Beyoncé gali ieškoti ir artikuliuoti savąjį autentiškumą. Tiesa, jei Tayloras implikuoja kolektyvinį tapatumą kaip statiską, tai Beyoncé išjudina dialogo pusių turinį ir ribas – ji, kurdama santykį su kiekviena dialogo puse ir rasinio tapatumo modeliu, išryškina, kurie komponentai ar modeliai jos autentiškumo sampratai yra svarbesni, o kurie yra eliminuojami.

2. Metodologija

Šiame skyriuje pristatoma metodologija, kuri yra naudojama tyrime. Pirmiausiai yra pateikiamas interpretacinis tyrimo metodas, kurio logika remiamasi, o vėliau – multimodalinė diskurso analizė, kuri naudojama kaip pagrindinis įrankis nagrinėjant centrinį tyrimo objektą – albumą „COWBOY CARTER“.

2.1. Interpretacinė tyrimo prieiga

Tyrime vadovaujamasi interpretacinio tyrimo metodu bei jo logika, kuriuos savo knygoje „Interpretive Research Design: Concepts and Processes“ aprašė Peregrine Schwartz-Shea ir Dvora Yanow. Interpretacinis metodas yra tinkamas šiam tyrimui, kadangi jame pagrindiniai analizės objektai yra meno kūriniai (t.y. dainos, dainų tekstai ir vizualai), kurie patys savaime yra tik vienas iš (daugelio galimų) socialinės realybės vaizdinių ar interpretacijų, todėl nebūtų pagrįsta remtis į universalumą pretenduojančius pozityvistinius metodus.

Interpretacinio tyrimo metodas yra grindžiamas abdukcine logika – remiantis ja, medžiagos analizė prasideda nuo momento, kai yra aptinkamas painus galvosūkis ar netikėtumas, kylantis iš teorinės literatūros, realaus pasaulio patirties ar jų tarpusavio neatitikimų. Tuomet tyrėjai imasi nagrinėti sąlygas, kurios galėtų paaiškinti šiuos galvosūkius ar netikėtumus, ir tai daro rekursyviu spiralės formos modeliu – pagal jį, galvosūkių ir netikėtumų sprendimas skatina tyrėją užsiimti kelių aspektų nagrinėjimu vienu metu, nuolat jausti glaudų ryšį tarp elementų ir visumos bei suprasti, kad bet kuris atradimas ar įžvalga gali sugrąžinti prie pradinių pastebėjimų arba nuvesti tolyn į naujus atradimus. Maža to, svarbu tai, kad interpretacinio metodo tyrimuose nėra laikomasi fiksuoto atskaitos taško – atvirkščiai, reikšmių aiškinimo procesas yra atviras ir pradedamas nuo neapibrėžtos pozicijos. Ši pradinė pozicija yra grindžiama dabartinėmis tyrėjo žiniomis ir supratimu duotuoju momentu ir vietoje. Toks rėmimasis abdukcine logika ir rekursyviu spiralės formos modeliu lemia,

kad tyrėjas gilina savo tyrimo klausimo supratimą palaipsniui, jau vykdant patį tyrimą. Kitaip tariant, supratimas vystosi nuolat ir yra grindžiamas bei pildomas kiekviename tyrimo etape⁹¹.

Kita reikšminga interpretacinio tyrimo metodo prielaida – tai, jog gyvename pasaulyje, kurį sudaro daugybė tarpusavyje persipynusių subjektyvių socialinių tikrovių. Todėl surinkti duomenys yra suprantami kaip atspindintys specifines socialinio ar politinio konteksto perspektyvas, skiriant ypatingą dėmesį kontekstams ir esamoms reikšmėms. Ši atida kontekstiškumui ir situaciškumui išskiria interpretacinio tyrimo metodą nuo pozityvistinių, kuriais siekiama atskleisti labiau apibendrintas ar universalias tiesas – užuot siekus atvaizduoti vieną objektyvią pasaulėžiūrą, kuri, kaip galima numanyti, reflektuotų vieningą socialinės tikrovės vaizdą, interpretacinio tyrimo metodu norima perteikti įvairias patirtis ir pozicijas, išreiškiančias unikalų jų autorių požiūrį į socialinę ar politinę aplinką⁹². Vadinasi, šiuo metodu yra išvengiama skubotų ir finalinių išvadų darymo ar griežtų modelių nustatymo – vietoje to, laikomasi lankstesnio požiūrio, kuris leidžia artikuliuoti skirtingas interpretacijas.

2.2. Multimodalinė diskurso analizė

Tyrimė naudojamas multimodalinės diskurso analizės įrankis, aprašytas Davido Machino ir Andrea'os Mayr. Nors diskurso analizė paprastai sutelkia dėmesį tik į lingvistinį ar tekstinį lygmenį, tačiau autoriai pabrėžia ir propaguoja multimodalinį diskursą, kuris apima ne tik tekstus, bet ir įvairias kitas išraiškos ar komunikacijos formas, pavyzdžiui, išvaizdą, gestus, nuotraukas ar garsus⁹³. Akademikai Lilie Chouliaraki ir Normanas Fairclough pritaria šiam požiūriui, pažymėdami, jog „diskursas apima kalbą (rašomąją ir sakytinę, ir kartu su kitomis semiotikomis, pavyzdžiui, muzika dainuojant), neverbalinę komunikaciją (veido išraiškos, kūno judesiai, gestai) ir vizualinius vaizdus (pavyzdžiui, fotografijos, filmai)“⁹⁴. Garsai ir vaizdai yra pripažįstami kaip vienodai vertingi ištekliai, papildantys tekstinę kalbą arba artikuliuojantys reikšmes, kurių negalima arba neįmanoma perteikti vien tekstu⁹⁵.

Machinas ir Mayr diskursą interpretuoja kaip plačias sociumuose paplitusias idėjas, vertybes, tapatybes ir visuomenės veiksmų modelius, kurie perteikiami įvairiomis komunikacijos formomis, pavyzdžiui, tekstu, garsu ar vaizdais, egzistuojančias realiuose naudojimo(si) kontekstuose⁹⁶. Socialinėse erdvėse veikiantys diskursai ne tik atspindi socialines struktūras ir procesus, bet ir atlieka

⁹¹ Peregrine Schwartz-Shea ir Dvora Yanow, *Interpretive research design: Concepts and processes* (New York: Routledge, 2012), 27-43.

⁹² Ibid, 41-43.

⁹³ David Machin ir Andrea Mayr, *How To Do Critical Discourse Analysis: A Multimodal Introduction* (London: Sage, 2012), 1-9.

⁹⁴ Lilie Chouliaraki ir Norman Fairclough, *Discourse in late modernity: Rethinking Critical Discourse Analysis* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999), 38.

⁹⁵ Machin ir Mayr, *How To Do Critical*, 9.

⁹⁶ Ibid, 11, 20.

aktyvų vaidmenį kuriant, formuojant ir konstruojant patį socialinį pasaulį. Diskursas veikia kaip tam tikrų perspektyvų ar požiūrių išryškinimo mechanizmas, kartu užgožiantis ar išstumiantis kitas (-us)⁹⁷. Diskursų kūrėjai naudojami išteklių rinkiniais, kad formuotų socialinio pasaulio vaizdus, ir pasitelkia tokius lingvistinių, vizualinių ir garsinių elementų darinius, kurie geriausiai perteikia tai, ką autoriai nori ištransliuoti. Šio proceso metu reikšmės ne visada būna akivaizdžios – jos gali būti pateiktos subtiliai arba užslėptai, todėl svarbu atsakingai vykdyti multimodalinę diskurso analizę⁹⁸. Atliekant ją, galima su(p)rasti autorių ar kalbėtojų pasirinkimus, kuriuos jie daro ir transliuoja per tekstus, kalbą, vaizdinius elementus, išvaizdą ir garsus, atspindinčius konkrečias idėjas, vertybes ir tapatybes. Šis metodas padeda suvokti, kaip yra kuriamos reikšmės ir kaip tokiais diskursais stengiamasi paveikti auditorijas, siekiant įtikinti jas priimti tam tikras nuostatas arba socialinį pasaulį matyti ir interpretuoti tam tikru būdu ar kampu⁹⁹.

Tyrime remiamasi Machino ir Mayr aprašytais leksinės bei ikonografinės analizės įrankiais. Leksinė analizė kreipia dėmesį į tai, kokie žodžiai, frazės ar gramatinės struktūros yra naudojamos. Leksiniai pasirinkimai yra tarsi „žemėlapis“, kurį autoriai pateikia auditorijai – „žemėlapyje“ yra naudojami tam tikri ženklai, kurie rodo ribas, kryptis ir idėjas, savo ruožtu perteikiančias tam tikrus socialinius tikslus ar prielaidas¹⁰⁰. Tuo tarpu ikonografinė analizė yra leksinės analizės vizualinis atitikmuo ir nagrinėja vizualus sudarančius simbolius ir elementus. Tiesa, vizualų semiotiniai ištekliai yra sudėtingesni, nes vaizdiniai simboliai dažnai neturi fiksuotų reikšmių – dėl to tiek autoriai, tiek interpretatoriai įgyja daugiau manevravimo laisvės, kurios nesuteikia tekstas¹⁰¹. Ikonografinės analizės instrumentai papildomi įtraukiant Gillian Rose įžvalgas apie diskurso analizę kaip vaizdinių elementų nagrinėjimo instrumentą. Rose teigimu, diskurso analizė yra ypač vertinga siekiant suprasti, kaip vaizdai ir vizualai prisideda prie konkrečių visuomenės požiūrių ir perspektyvų kūrimo, kaip jie formuoja socialinį požiūrį ir daro jam įtaką¹⁰². Galiausiai, Machinas ir Mayr pabrėžia du svarbius aspektus: visų pirma, leksiniai ir vizualiniai semiotiniai ištekliai gali būti skirtingai taikomi skirtingiems tikslams, t. y. kai kuriais atvejais vizualai gali sufleruoti ar perteikti idėjas ar mąstymo būdus, kurių tekstas negali – ir atvirkščiai¹⁰³. Visų antra, didelė dalis reikšmių yra numanomame, implicitiniame lygmenyje ir tik per kruopščią, atidžią lingvistinę bei vizualinę analizę galima suprasti, kokios yra tos implicitinės reikšmės¹⁰⁴.

⁹⁷ Ibid, 18-24.

⁹⁸ Ibid, 30.

⁹⁹ Ibid, 1-11.

¹⁰⁰ Ibid, 31.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Gillian Rose, *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials*. Fourth edition (London: Sage, 2016), 186-218.

¹⁰³ Machin ir Mayr, 31-32.

¹⁰⁴ Ibid, 56.

Multimodalinė diskurso analizė yra tinkamesnis metodas šiam tyrimui negu turinio analizė, taip pat taikoma tekstų ir medių tyrimuose. Nors turinio analizė gali turėti kokybinio prado, pabrėžiančio supratimą ir interpretaciją, bruožų, tačiau ji nepakankamai padeda paaiškinti, kaip tekstai įsitraukia į socialinę sferą ir kaip jie prisideda prie tam tikrų įvaizdžių ar nuostatų visuomenėje konstravimo. Panašūs trūkumai pasireiškia ir vizualų ar garsų lygmenyse: turinio analizė gali būti naudojama analizuojant muziką, nuotraukas ar kitus vizualus, tačiau dažnai apsiribojama kompozicijos, iš(si)dėstymo ar pa(si)kartojimo aspektais, gilesnį šių elementų ir socialinio pasaulio ryšį paliekant nuošalyje. Be to, diskurso analizė yra tinkamesnė dėl savo lankstumo, nes, priešingai nei turinio analizės atveju, esant naujiems atradimams ar neatitikimams nereikia stabdyti visos analizės ir kurti naujų kategorijų ar kodų¹⁰⁵ – tai yra ypač aktualu analizuojant meno kūrinius, kurie pasižymi netikėtumais bei skirtingų interpretacijų gausa. Šiam tyrimui nėra tinkamas ir psichoanalizės metodas, kurio analizės sistema taip pat tik ribotai analizuoja, kaip tekstai ar vaizdiniai siejasi su socialine tikrove ir ją konstruoja. Maža to, psichoanalizės metodas daugiau dėmesio skiria vaizdinei medžiagai ir nepakankamai koncentruojasi ties teksta, garsais bei jų sąveika su socialiniu pasauliu¹⁰⁶.

Pristačius šiame tyrime taikysimą interpretacinį metodą ir multimodalinės diskurso analizės įrankį, svarbu paminėti keletą šių metodų ribotumų. Pirmiausia, interpretacinio tyrimo metodas reikalauja nuolat signalizuoti subjektyvų pateiktų įžvalgų pobūdį ir signalizuoti, kad pateikiama interpretacija yra tik viena iš (daugelio) galimų. Šis metodas taip pat reikalauja nuolatinės kritiškos savirefleksijos apie tyrėjo, kaip interpretatoriaus, vaidmenį. Refleksyvumas atlieka svarbų vaidmenį diskurso analizėje, primindamas, kad ji, kaip ir bet kuris diskursas, yra sukonstruota, o ne visiškai objektyvi, faktiška ir vienintelė teisinga interpretacija, dėl to į diskurso analizę reikia žvelgti ne kaip į atskleidžiančią absoliučią tiesą, o kaip į konstruojančią interpretaciją ir siekiančią ją įtikinti auditoriją¹⁰⁷. Refleksyvumo reikšmę pabrėžė ir Rose, kuri mato jį kaip pastangas priešintis universalizuojantiems teiginiais ir priminti, jog akademinės žinios yra situacinės ir dalinės. Pasak britės, refleksyvumas suteikia reikalingų žinių apie tyrėjo poziciją, socialinį jo darbo poveikį ir santykį su tyrimo medžiaga¹⁰⁸. Be to, multimodaliai diskurso analizei, ypač tiriančiai meno kūrinius, yra svarbus intertekstualumo aspektas, kai reikia nagrinėti tekstų ir nuorodų ryšius kituose kontekstuose ar kūriniuose – visgi, žinoti, ties kur sustoti su intertekstualumo sąryšiais, gali būti sudėtinga. Dėl to yra svarbu reflektuoti ir signalizuoti tyrėjo interpretacinius pasirinkimus ir atkreipti dėmesį į galimus jų ribotumus¹⁰⁹.

¹⁰⁵ Rose, *Visual methodologies*, 209.

¹⁰⁶ Ibid, 147-185.

¹⁰⁷ Ibid, 216-218.

¹⁰⁸ Ibid, 180.

¹⁰⁹ Ibid, 216-218.

Tyrimo medžiagoje, naudojantis interpretacine prieiga ir multimodalinės diskurso analizės įrankiu, ieškoma, kaip yra atskleidžiami ar pateikiami trys Gilroy'aus išskirti rasinio tapatumo modeliai, kurie veikia kaip paviršius, kuriame Beyoncé atskleidžia savo autentiškumą. Nors dėl tyrimo interpretacinio pobūdžio išskirti aiškiai apibrėžtus prasminius elementus yra sudėtinga, tačiau analizėje vadovaujamasi minėtais trimis rasinio tapatumo modeliais bei jų išraiškomis per įvairias nuorodas (siužetus, vaizdinius, kultūrines ir istorines nuorodas).

- Laikomas, kad rasinis esencializmas reikšis per vieną ar kitą rasinę bendruomenę vienijančią istoriją, nusistovėjusius ir reprodukuojamus simbolius, stereotipus; apeliavimą į gryną ir nekeistiną bendruomenės esmę, konservatyvumą; kritiką pokyčiams ar nuo bendrumo ir vienatiškumo nutolstančioms praktikoms.
- Rasinį anti-esencializmą iliustruoja nereferavimas į rasines bendruomenes ar pastangos nuo jų atsiriboti, esencijos kategorijų ir bruožų atmetimas, individualizmo propagavimas, akcentai kūrėjo originalumui, novatoriškų praktikų taikymas.
- Rasinis anti-anti-esencializmas yra plėtojamas per dviejų aspektų derinį. Pirmasis pripažįsta rasinės bendruomenės reikšmę ir pateikia jos ypatumus, išskirtinumą, svarbius simbolius; yra išreiškiamos pastangos nenutrinti rasinę bendruomenę vienijančių elementų (istorinių patirčių, autoritetų, būdingos estetikos). Antrasis akcentuoja neapsiribojimą vien savo rasinės bendruomenės prigimtimi – tai gali būti atvaizduojama per kūrybiškumo skatinimą, nusistovėjusių normų ir stereotipų laužymą.

2.3. Duomenys

Pagrindinis darbo analizės objektas ir duomenų šaltinis yra Beyoncé'ės solinis albumas „COWBOY CARTER“¹¹⁰. Albumas buvo išleistas 2024 m. kovo 29 d., o jį sudaro dvidešimt septynios dainos (įskaitant interliudus). Analizėje, be albumą sudarančių dainų, jų tekstų ir muzikinės kompozicijos, nagrinėjami papildomi tekstiniai, vizualiniai ir garsiniai šaltiniai, tiesiogiai susiję su „COWBOY CARTER“ albumu: Beyoncé'ės duoti interviu šio kūrinio tema; įrašai socialiniuose tinkluose; albumo pristatymo anonsas; dainų žodžių klipai (*lyric videos*) ir remiksai; dainų „TEXAS HOLD 'EM“, „TEXAS HOLD 'EM PONY UP REMIX“ „16 CARRIAGES“ ir „II MOST WANTED“ mažieji vizualai (*visualizers*); mini vaizdo klipas „BEYWATCH“; albumo reklaminės fotosesijos; riboto leidimo vinilinė plokštelė ir jos vizualai; pagrindinė vinilinė plokštelė, jos vizualai ir plokštelės komplekte esanti fotoknyga; „Levi's“ mados kampanija „REIIMAGINE“ ir Nacionalinės futbolo lygos (NFL) rungtynių, vykusių 2024 m. gruodžio 25 d., didžiosios pertraukos pasirodymas.

¹¹⁰ Beyoncé, *COWBOY CARTER*, Parkwood Entertainment ir Columbia Records, 2024, skaitmeninis albumas.

3. *Country* istorija kaip „COWBOY CARTER“ kontekstas

Prieš pereinant prie darbo analizės dalies, svarbu apžvelgti ir paties *country* muzikos žanro istoriją, ypač sąveikoje su rasės politika. Albumo tekstuose, vizualuose ir garsuose yra gausu nuorodų į *country* estetiką ir ženklus, todėl, norint juos geriau suprasti, reikšminga įsigilinti į šio žanro ištakas bei istoriją. Svarbu pabrėžti, kad *country* istorija yra aktuali ne pati savaime, bet kaip kontekstas siekiant geriau suprasti pačią Beyoncé'ę ir jos sprendimus albume. Gilesnis *country* istorijos supratimas padeda aptikti ir geriau suprasti latentines reikšmes ir projekcijas, susijusias su žanru, bei suvokti jų vietą platesniame albumo kontekste. Maža to, tai stiprina tyrime pateikiamą interpretaciją ir užtikrina dėmesį kontekstiškumui.

3.1. *Country* pradžia

Ankstyvosios *country* žanro ištakos siekia dar XVII a., kai į Šiaurės Ameriką atvykę imigrantai iš Europos ir pavergti afrikiečiai atsigabeno savąsias liaudies dainas ir instrumentus. Europiečių (iš Britų salyno, Ispanijos, Vokietijos) ir afrikiečių muzikinės tradicijos, turinčios savo atskiras kompleksiškas istorijas, vystėsi naujojoje geografinėje erdvėje, buvo veikiamos gretimų tautų ar genčių, pradėjo sąveikauti tarpusavyje bei su Šiaurės Amerikos autochtonais¹¹¹. Ilgainiui tokia muzika buvo pradėta sieti su kaimiškų vietovių gyventojais (jų tuo metu buvo dauguma), kuriems muzika buvo laisvalaikio leidimo būdas, galimybė jungti skirtingas kultūras ar įprasminti savo kasdienybę.

Šis kultūrinis simbiotinis procesas tęsėsi beveik tris šimtmečius, kol XX a. pirmojoje pusėje tapo žanru, dabar vadinamu *country*. Oficialia *country* žanro gimimo vieta yra laikomas Bristolio miestas (Tenesis)¹¹² ir aplinkinis Pietų Apalačų regionas – Tenesio, Kentukio, Virdžinijos ir Vakarų Virdžinijos teritorijos. Ilgainiui *country* muzikos centru tapo Nešvilio miestas (Tenesis), kuriame 1925 m. įvyko pirmoji *country* muzikos radijo transliacijos „Grand Ole Opry“ laida. Šios transliacijos tapo būdu populiarinti *country* muziką ir atlikėjams gauti eterio savo karjeros kūrimui. „Grand Ole Opry“ iki pat šių dienų yra viena įtakingiausių ir prestižiškiausių erdvių, kuri reikšmingai prisideda prie *country* muzikos trendų nustatymo, muzikantų garsinimo ar *country* tradicijų puoselėjimo¹¹³.

¹¹¹ Library of Congress, „Country“, Library of Congress, žiūrėta 2024 m. gruodžio 4 d., <https://www.loc.gov/collections/songs-of-america/articles-and-essays/musical-styles/popular-songs-of-the-day/country/#:~:text=The%20Grand%20Ole%20Opry's%20host,aspects%20of%20mainstream%20popular%20music>

¹¹² Victrola, „The History of Country Music“, Victrola, žiūrėta 2024 m. gruodžio 4 d., <https://victrola.com/blogs/articles/the-history-of-country-music>

¹¹³ Library of Congress, „Country“, Library of Congress, žiūrėta 2024 m. gruodžio 4 d., <https://www.loc.gov/collections/songs-of-america/articles-and-essays/musical-styles/popular-songs-of-the-day/country/#:~:text=The%20Grand%20Ole%20Opry's%20host,aspects%20of%20mainstream%20popular%20music>

Nešvilyje, greta to, buvo atidarytas *Country* muzikos šlovės muziejus, pagerbiantis žanrui labiausiai nusipelnčiusius asmenis¹¹⁴.

Country muzika nuo XX a. vidurio tapo kanalu perduoti komunikacinius signalus, kuriuose atsispindi žanrui, jo kūrėjams ir auditorijai priimtinos amerikietiškos vertybės. Tokiu būdu *country* muzika siekia nustatyti elgesį, kuris yra sveikintinas, doras ar leidžiamas, bei išvengti tokio, kuris yra išsiskiriantis, nederamas ar deviantinis¹¹⁵. Nors apibrėžti tikslų *country* muzikoje propaguojamą vertybių modelį yra sudėtinga (dėl žanro apimties, skirtingų kūrėjų kiekio, istorinių kontekstų), tačiau ilgainiui *country* muzikoje nusistovėjo tam tikra vertybių visuma, kurią žanras pateikia kaip siektiną ir deramą, – ją įkūnija *country* muzikoje iškeliamas ir idealizuojamas paprasto arba mažo žmogaus įvaizdis. Šis žmogus gyvena įprastą gyvenimą, atsakingai dirba, palaiko ramią gyvenimo tėkmę, yra kilnus, ištvermingas ir stojiškas¹¹⁶.

Nors istoriškai *country* žanras turi daugialypius gyvenimo būdus ir skirtingas žmonių grupes atspindinčių ištakų, nuo XX a. vidurio *country* ėmė įsitvirtinti kaip žanras, atspindintis kaimiškuosius, konservatyvius ir baltuosius amerikiečių interesus.

3.2. *Country* – konservatyvus ir baltas žanras

Jungtinėse Valstijose *country* muzikos bumas yra sietinas su audringu septintojo dešimtmečio pereinamuoju laikotarpiu: ganėtinai greitai po Antrojo pasaulinio atsigavusi valstybė išgyveno klestėjimo periodą, tačiau vėlesni dešimtmečiai amerikiečiams buvo paženklinti ekonominiais, socialiniais ir politiniais neramumais¹¹⁷. JAV ekonomika pasižymėjo smarkiai išaugusia infliacija ir nedarbu, netolygiu ir stagnuojančiu augimu bei ekonomine transformacija, dėl kurios užsidarė nemaža dalis įmonių ir fabrikų. Amerikiečiai įsitraukė į daug lėšų ir karių aukų pareikalavusį Vietnamo karą, o tai sukėlė per valstybę nuvilnijusius antikarinius protestus. Maža to, JAV aktyvėjo Martino Lutherio Kingo vedamas pilietinių teisių judėjimas ir kontrkultūrų sąjūdžiai, kvestionavę ir metę iššūkį nusistovėjusiai socialinei tvarkai¹¹⁸.

Šiame neapibrėžtumų ir sparčių pokyčių kontekste baltaodžiai, mažesnes ar vidutines pajamas uždirbantys amerikiečiai atsigręžė į JAV Pietinių valstijų regioną, jo vaizdinius, konvencinius kaimiškuosius papročius ir regiono archetipą – baltaodį, sunkiai ir atsakingai dirbantį vyrą, vadinamą žodžiais *redneck* ar *hillbilly*. Vėliau *redneck* ir *hillbilly* buvo pakeisti kaubojaus simboliais¹¹⁹, tačiau

¹¹⁴ MasterClass, „Country Music Guide: History and Sounds of Country Music“, MasterClass, atnaujinta 2021 m. birželio 7 d., <https://www.masterclass.com/articles/country-music-guide>

¹¹⁵ Meier, *Looking for meaning*, 105.

¹¹⁶ Ibid, 94, 102.

¹¹⁷ Martinez, *Redneck Chic*, 129.

¹¹⁸ History.com, „The 1960s History“, History.com, atnaujinta 2020 m. birželio 26 d., <https://www.history.com/topics/1960s/1960s-history>

¹¹⁹ Katy June-Friesen, „The Cowboy in Country Music“, Smithsonian Magazine, paskelbta 2011 m. rugsėjo 7 d., <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/the-cowboy-in-country-music-71339427/>

bendrosios charakteristikos išliko: toks vyras gyvena ramų ir pernelyg neišsiskiriantį gyvenimą, kilniai kenčia sunkumus, savo darbu prisideda prie bendrojo visuomenės gėrio ir, be kita ko, klauso *country* muzikos¹²⁰. Ji tapo kanalu perduoti komunikacinius signalus, kuriuose atsispindi tokiems archetipiniams (ar jiems prijaunčiantiems) asmenims priimtinos amerikietiškos vertybės. Taip per *country* muziką jie siekė nustatyti elgesį, kuris jiems yra sveikintinas, doras ar leidžiamas, bei išvengti tokio, kuris yra išsiskiriantis, nederamas ar deviantinis¹²¹.

Tokiu būdu žanras ilgainiui tapo sąmoningai adresuojamas į baltaodę, kaimiškesnę vietovės gyvenančią auditoriją bei išskirtinai asocijuojamas su konservatyvia ideologija. *Country* atlikėjai tapo šio konservatyvizmo ir vadinamosios „tyliosios daugumos“ balsais, kurie įgarsino nerimą ir nepasitenkinimą pilietinių teisių judėjimu ar socialinės gerovės reformomis, pasipiktinimą kultūriniais elitais, kurių tariama nenuovoka rodė, kad jie atmets tradicines, su labiau kaimiškais vietovėmis siejamas amerikietiškas vertybes¹²². Maža to, žvilgsnis į kaimišką ir vargingesnę JAV dalį leido šiai visuomenės daliai sąmoningai užmaskuoti jų turimas socialines privilegijas (pavyzdžiui, lengvesnę prieigą prie būsto, aukštojo švietimo) ir išvengti galimo kaltės jausmo¹²³.

Šis sąryšis tarp *country* muzikos ir konservatyvumo buvo reprodukuojamas ne tik auditorijos, tačiau ir pačios *country* industrijos – per įvairias rinkodaros taktikas ji siejo žanrą su Respublikonų partijos politikais, kuriems *country* muzika padėjo politizuoti ir į savo elektoratą įtraukti dalį žanro klausytojų¹²⁴. Industrija palankiai sutiko žanro su(si)siejimą su konservatyviąja linija ir matė šio ryšio naudą plečiant žanro auditoriją bei užtikrinant jo ateities komercinę sėkmę¹²⁵ – dėl to *country* muzika ir toliau buvo siejama su baltaodžiais, konservatyviais, pilietinių teisių ir tarprasinių santykių išplėtimui nepritariančiais klausytojais. Tokiu būdu *country* ne tik demonstravo šiuolaikines kultūrinės skirtis ar istorines baltaodžių tradicijų sampratas, bet ir formavo vis didesnę suvokiamą skirtumą tarp baltaodžių ir juodaodžių rasių. Ši tendencija lėmė, kad Nešvilyje ir kituose *country* muzikos bastionuose juodaodžiai atlikėjai buvo dar labiau stumiami į antrą planą, jų muzikinis indėlis nebuvo visapusiškai pripažįstamas, o *country* dainose juodaodžiai būdavo netiesiogiai pateikiami kaip paprasto baltaodžio *country* klausytojo problemų priežastis¹²⁶ – šią situaciją apibendrinęs amerikiečių soulo ir rimtenbliuzo atlikėjas, juodaodis Joe Simonas teigė: „Aš dainuočiau *country* muziką, bet tam, kad būčiau sėkmingas, turėčiau pakeisti savo spalvą.“¹²⁷

¹²⁰ Martinez, 129; Meier, 94, 102.

¹²¹ Meier, 105.

¹²² Charles L. Hughes, *Country soul: Making music and making race in the American South* (Chapel Hill: UNC Press Books, 2015, 4, 128-132

¹²³ Martinez, 133-134.

¹²⁴ Ibid, 132.

¹²⁵ Hughes, *Country soul*, 129.

¹²⁶ Ibid, 133, 145.

¹²⁷ Ibid, 138.

3.3. „Progresyvėjimo“ ženklai

XX a. septintajame-aštuntajame dešimtmetyje *country* muzikos arena ėmė demonstruoti tam tikrus didesnę rasinį progresą rodančius signalus. Muzikinėje scenoje kiek plėtėsi *country* atlikėjų ir klausytojų spektras: žanrą ėmė kultivuoti daugiau ne baltųjų rasės atlikėjų (Freddy'is Fenderis, Stoney'is Edwardsas, Virginia Kirby, Ruby Falls, Linda Martell), *country* muzikos koncertų ir radijo stočių auditorijose vis didesnę dalį sudarė afroamerikiečiai ir lotynų amerikiečiai¹²⁸. *Country* žanras ėmė plisti už JAV Pietinių valstijų ribų, populiarėjo Niujorke, kuriame *country* muzikos radijo stotis WHN sąmoningai siekė pritraukti kuo didesnę afroamerikiečių ir lotynų amerikiečių auditoriją¹²⁹.

Amerikiečių istoriko Charleso L. Hugheso tvirtinimu, prie *country* progresyvėjimo prisidėjo naujai iškilęs „*country-soulo* trikampis“ tarp Nešvilio (Tenesis), Memfio (Tenesis) ir Masl Šoulsio (Alabama) miestų. Šiuose miestuose esančiose įrašų studijose dainas kartu kūrė žinomiausi *country* (stereotipiškai baltaodžių žanro) ir soulo (stereotipiškai juodaodžių žanro) atstovai, siekė apjungti ir netgi transcenduoti tradicines šių žanrų ribas. Ilgainiui dėl komercinės sėkmės ir tarprasinių garsų „*country-soulo* trikampis“ pradėtas matyti kaip JAV Pietinių valstijų ekonominio proveržio, populiariosios muzikos atgimimo ir socialinio progreso simbolis¹³⁰. Prie šio įvaizdžio ypač prisidėjo Masl Šoulsas, kuris pasižymėjo transgresyviais, skirtingus žanrus sujungiančiais garsais ir dėl jų miestas save pozicionavo kaip muzikaliai ir kultūriškai pažangesnę alternatyvą Nešvilio industrijai¹³¹.

Country muzikos progresyvėjimo užuomazgas demonstravo ir aštuntajame dešimtmetyje populiarėti pradėjęs *Outlaw country* požanris. Jo atstovai siekė kelti iššūkį tradiciniam Nešvilio skambesiui ir kurti įtraukesnę bei labiau JAV Pietines valstijas atspindinčią *country* muziką, kurioje pynėsi baltaodžių ir juodaodžių muzikinės tradicijos, o atlikėjai atvirai deklaravo afroamerikiečių ir jų muzikos įtaką kūriniams, atliko bliuzo ir soulo dainų *koverius* bei bendradarbiavo su juodaodžių muzikantais¹³². *Outlaw country* muzikantai, tarp kurių yra Waylonas Jenningsas ar Willie'is Nelsonas, savo kūryboje stengėsi vengti *nešviliško* konservatyvumo ir meninės kontrolės: jie įtraukė su juodaodžiais siejamų žanrų (ypač ritmenbliuzo ir soulo) skambesio, nešiojo ilgus plaukus ir atvirai kalbėjo apie marihuanos vartojimą – taip jie atrado klausytojų ir tarp kontrkultūrų atstovų¹³³. Be to, *Outlaw country* atlikėjai ėmė steigti alternatyvų žanro centrą Ostino mieste (Teksasas), kuriuo siekė sumažinti Nešvilio galią ir įtaką¹³⁴.

Vis dėlto šie vyksmai nerodė pakankamo *country* žanro rasinio progresyvumo. „*Country-soulo* trikampyje“ žanrų transcendencijos ir „derasizacijos“ galimybės nebuvo tolygiai prieinamos ar

¹²⁸ Martinez, 135.

¹²⁹ Ibid, 136.

¹³⁰ Hughes, 2.

¹³¹ Ibid, 143.

¹³² Ibid, 153.

¹³³ Martinez, 131, 134.

¹³⁴ Hughes, 159.

suteikiamos visiems atlikėjams – Hugheso nuomone, prie to prisidėjo dar XX a. pradžioje JAV muzikos versle susiformavusi „muzikinė spalvos linija“¹³⁵. Ši linija nulėmė stiprų ryšį tarp rasizuotos muzikos ir rasizuotų kūnų, tačiau jis vis tiek buvo palankesnis baltaodžiams, nes jų turimos skirtingos muzikinės įtakos nebūdavo kvestionuojamos, kai, tuo tarpu, visa juodaodžių kūryba buvo vertinama per „rasės muzikos“ ribą, kurios potencialus peržengimas būdavo kritikuojamas. Kitaip tariant, „muzikinę spalvos liniją“ buvo lengviau peržengti baltaodžiams – jie, grodami su juodaodžiais siejamus muzikinius žanrus, būdavo giriami už drąsą ir pažangą: tokie baltaodžiai *country* atlikėjai, kaip Steve'as Cropperis ar Danas Pennas, yra išskiriami kaip kūrę novatorišką, žanrus apjungiančią muziką, kuri demonstravo jų rasinį atvirumą. Kita vertus, transžanrinę kūrybą puoselėję juodaodžiai tokių pagyrų nesusilaukia – jie labiau apibūdinami kaip pasyvūs veikėjai, kurie padėjo baltaodžiams tapti geresniems, ir yra patraukiami į užkulius¹³⁶. Hugheso teigimu, nepaisant ženklų, rodančių *country* muzikos progresyvumą ir derasizavimą, „*country*-soulo trikampis“ ir jo muzikantai išnaudojo bei reprodukavo kultūrinius rasės riboženklis: nors ir buvo bandymų atsieti *country* žanrą nuo griežtų rasinių priklausomybių, tačiau jis vis tiek stipriai formavo „baltųjų“ ir „juodųjų“ artikuliacijų suvokimą bei (iš)liko priešingomis rasinio autentiškumo ir politinio grynumo išraiškomis¹³⁷. Išraiškinga to iliustracija – Masl Šoulse išleistas ypač populiarius Terry'io Nelsono ir grupės „C-Company“ kūrinys „The Battle Hymn of Lt. Calley“. Jis pasižymi įprastu *country* skambesiu ir konservatyvią baltaodžių auditoriją atliepiančiu tekstu, kuriame yra ginamas ir pateisinamas karininkas Williamas Calley'is, 1971 m. nuteistas už Mj Lai žudynes Vietnamo karo metu. Šis kūrinys dar kartą parodė, kad *country*-soulo trikampio (ypač Masl Šoulse) progresyvumas tėra iliuzija¹³⁸.

Panaši tendencija matoma ir *Outlaw country* požanryje, kuriame tariamas progresyvumas rasės atžvilgiu vis tiek buvo sutelktas baltaodžių rankose – žanras ir jo požanris išliko rasiškai segreguoti. *Outlaw country* atstovai, kurių absoliuti dauguma buvo baltaodžiai vyrai, valdė rasinio progresyvumo naratyvą, buvo matomi kaip kultūriniai inovatoriai ar pilietinių teisių herojai. Tuo tarpu, juodaodžiai buvo patraukti į užkulius ir suredukuoti į įkvėpėjus ar antro plano bendrakūrėjus, visą dėmesį ir rasinės pažangos laurus suteikiant baltaodžiams muzikantams. Juodaodžiams netiesiogiai buvo palikta atlikti žanrus, neva atitinkančius jų rasines tradicijas, o dalis su nebaltaodžiais siejamų muzikinių stilių apskritai buvo derasizuojami ir inkorporuojami į eklektiško *Outlaw country* atlikėjų kūrybą¹³⁹. Nors *Outlaw country* atstovai rodė akivaizdžias pastangas priešintis Nešvilio skleidžiamam *country* muzikos konservatyvumui ir siekė įtraukti daugiau juodaodžių muzikinės

¹³⁵ Ibid, 7.

¹³⁶ Ibid, 5-8.

¹³⁷ Ibid, 2-3.

¹³⁸ Ibid, 141-143.

¹³⁹ Ibid, 154-162.

tradicijos, tačiau požanris vis tiek buvo dominuojamas baltaodžių, o juodaodžiai jame buvo suvokiami kaip simboliniai įkvėpimo šaltiniai, o ne kaip aktyvūs kūrėjai, tad požanris, kaip ir pats *country* žanras, turėjo rasinio regresyvumo¹⁴⁰.

Country muzikos industrija, savo ruožtu, deklaravo, kad šis žanras nemato spalvų (*colorblind*), ir kaip esminis to pavyzdys pateikiamas juodaodis dainininkas Charley'is Pride'as, kuris yra laikomas sėkmingiausiu juodaodžiu *country* atlikėju. Jo karjera, labiausiai išpopuliarėjusi XX a. septintajame-aštuntajame dešimtmečiuose, buvo naudojama kaip įrodymas, kad *country* muzikos auditorija ir industrijos lyderiai yra profesionalūs bei rasiškai tolerantiški¹⁴¹. Juodaodžiai buvo nustebę ir džiaugėsi, kad Pride'as sugebėjo peržengti „muzikinę spalvos liniją“, ir matė jo sėkmę kaip gerą žingsnį vaduojantis iš baltųjų apropijavimo naratyvų¹⁴². Nepaisant to, Charley'is Pride'as susilaukė kritikos tiek iš baltaodžių, tiek iš juodaodžių, kurie manė, jog atlikėjas, kurdamas *country* muziką, išduoda savo paveldą, pernelyg braunasi į baltaodžių plotmę ir pameta rasinio solidarumo pradą – visgi pats Pride'as atmetė šią kritiką ir sakė, kad jam būti juodaodžiu *country* muzikos scenoje nieko nereiškia ir kad jis yra juodaodis tik tiek, kiek jį nori kategorizuoti visuomenė¹⁴³. Pasak Hugheso, yra reikšminga, kad vienintelis juodaodis, XX a. antrojoje pusėje pasiekęs sėkmę *country* muzikoje, (ne)tiesiogiai save atribojo nuo bet kokių rasinių konfrontacijų, o jo paties rasiškai motyvuota kritika buvo nukreipta ne į baltaodžius, o į kitus juodaodžius¹⁴⁴. Kitaip tariant, Charley'io Pride'o atvejis atmeta *country* žanro, kaip nematančio spalvų, argumentą: atlikėjas, nors ir pristatomas kaip žanro tolerantiškumo pavyzdys, sąmoningai nekėlė iššūkio *country* muzikos rasinei linijai – jis labiau inkorporavosi į *country* kaip integrali jo dalis. Galima sakyti, kad Pride'as, savos rasės atžvilgiu taikydamas rasinį anti-esencializmą, kartu užtikrina rasinio esencializmo *country* muzikoje tęstinumą.

Nors septintojo-aštuntojo dešimtmečių laikotarpyje *country* muzikoje atsirado daugiau rasinės įvairovės, žanras vis tiek save pozicionavo kaip konservatyviai baltąjį. Baltaodžiai žanre turėjo kur kas daugiau galimybių, diskrecijos ir laisvės, *country* kūriniuose vis dar buvo gajūs užslėpti ar subtilūs rasizmo ženklai (pavyzdžiui, Konfederacijos (JAV pietinių vergvaldinių valstijų sąjungos) vėliava, kurią pasirodymų metu ar ikonografijose demonstravo ne tik tradicinės *country* muzikos atlikėjai, bet ir kai kurie progresyvesniu laikomo *Outlaw country* muzikantai¹⁴⁵). *Country* industrija toliau didžiavosi ir skleidė žanro baltąjį pradą bei sąsajas su konservatyviaja visuomenės dalimi, o kitų rasių atstovų sąmoningai nelaikė potencialia *country* demografija, dėl to sėkmingesni nebaltaodžiai *country* atlikėjai suprasdavo, kad jų sėkmė yra ne sankcionuota industrijos, o tik

¹⁴⁰ Ibid, 156.

¹⁴¹ Ibid, 129-130.

¹⁴² Ibid, 130.

¹⁴³ Ibid, 130-137.

¹⁴⁴ Ibid, 137.

¹⁴⁵ Hughes, 156; Meier, 99.

atsitiktinė¹⁴⁶. Prie žanro baltumo ir konservatyvumo reikšmingai prisidėjo ir *Country* muzikos asociacija, kuri įsipareigojo „užtikrinti, kad *country* muzika išlaikytų savo individualumą“¹⁴⁷.

Vadinasi, *country* muzika ir toliau turėjo stiprų rasinio esencializmo pradą – *country* buvo suprantamas kaip išskirtinai baltaodžių kuriamas ir jiems skirtas muzikos žanras, į kurio kūrimą neturėtų įsitraukti juodaodžiai, matomi kaip sąlygojantys *country* auditorijos skaudulius ir nepasitenkinimus; kaip teigė žurnalistas Paulas Hemphillas, „*country* muzika vis dar yra balto vyro pasaulis“¹⁴⁸.

4. Albumo „COWBOY CARTER“ analizė

Albumo „COWBOY CARTER“ analizė, ieškant, kaip Beyoncé atskleidžia savo autentiškumą, yra vykdoma per tris skirtingus žiūros pjūvius, susijusius su trimis Gilroy'aus išskirtais rasinio tapatumo modeliais. Pirmajame pjūvyje albumas analizuojamas rasinio esencializmo kampu, antrajame pjūvyje – rasinio anti-esencializmo, o trečiajame – rasinio anti-anti-esencializmo. Svarbu paminėti, kad albume šie pjūviai nėra išdėstyti nuosekliai ar paeiliui, jie sąveikauja bei papildo vienas kitą, tad pjūvių atskyrimas nereiškia, kad jie egzistuoja kaip visiškai vienas nuo kito nepriklausomi – ši taktika pasitelkta schematiškumo ir analitiškumo dėlei.

4.1. „COWBOY CARTER“ rasinis esencializmas

Šio darbo kontekste yra aktualūs du rasinio esencializmo tapatumo modeliai – baltaodžių rasinis esencializmas ir juodaodžių rasinis esencializmas, tačiau pastarasis šio darbo rėmuose nėra visapusiškai tinkamas. Juodaodžių rasinis esencializmas preziumuoja tam tikrą juodaodžių tapatybės esenciją, kuri nuosekliai yra būdinga visiems bendruomenės nariams. Jeigu Beyoncé vadovautųsi šia logika ir savo autentiškumo sampratą skleistų per juodaodžių rasinį esencializmą, tuomet ji apskritai nebūtų sukūrusi *country* žanro albumo. *Country*, remiantis anksčiau pristatyta žanro istorija, buvo konstruojamas kaip baltaodžių bendruomenei skirtas ir jos kuriamas žanras, tad *country* nėra laikomas dalimi juodaodžių tapatybės šerdies, kuriai, savo ruožtu, yra priskiriami tokie žanrai, kaip ritmenbliuzas, soulas ar hiphopas.

Visgi atlikėja, sukūrusi *country* žanro albumą ir ryškiau atsidūrusi *country* muzikos lauke, atranda save dalinai atliepiančią kitą rasinio tapatumo modelį – baltaodžių rasinį esencializmą – ir figūruojančią jame. Tačiau albume Beyoncé aktualizuoja ne visą baltaodžių rasinį esencializmą, o, tiksliau, baltaodžių įtvirtintą *country* muzikos esencializmą, kuris išryškėja šio žanro istorijoje (ypač

¹⁴⁶ Martinez, 137.

¹⁴⁷ Ibid, 131.

¹⁴⁸ Ibid, 128.

XX a. penktajame-devintajame dešimtmečiuose). Šis esencializmas yra perteikiamas baltaodžių (per)kurtoje ir bendrame žanro lauke priimtinoje estetikoje ar kituose kūrybiniuose elementuose, o Beyoncé kurią *country* muziką tam tikra prasme aktualizuodama ir atsispirdama nuo šio rasinio tapatumo modelio sukonstruotų elementų.

Tiesa, svarbu pažymėti, kad albume skleidžiamų baltaodžių įtvirtino *country* muzikos esencializmo reikšmių nevertėtų skaityti tiesmukiškai ar visiškai tiesiogiai. Beyoncé, būdama ne baltoji ir ateidama į baltąją *country* sceną, išsyk savotiškai pretenduoja į tai, kam ji nepriklauso. Visa tai demonstruoja atlikėjos metamą iššūkį ir rigidiško esencializmo atsisakymą.

4.1.1. Kaubojiška estetika

Country muzikos ištakos siekė kaimiškas JAV Pietinių valstijų vietas ir jų gyventojus, o šią sąsają vėliau stiprino ir pati *country* žanro industrija, kuri sąmoningai apeliavo į kaimiškesnėse vietovėse gyvenančius, žemės ūkiu ar gyvulininkyste besiverčiančius ir konservatyvius baltaodžius vyrus – jie tapo viso žanro idealu, siekiamybe ir archetipu. Juos įprasmino kaubojaus simbolis, pakeitęs anksčiau vyravusius ir labiau neigiamas konotacijas turėjusius *hillbilly* ar *redneck* simbolius¹⁴⁹. Kaubojus buvo matomas kaip pagirtinas darbštumo, kilnumo ir amerikietiškojo individualizmo įsikūnijimas, o jo laisva dvasia ar darbas su žirgais ir galvijais buvo romantizuojamas¹⁵⁰. Nors XX a. pirmojoje pusėje JAV išaugo urbanizacija ir spartėjo technologinė pažanga, dėl kurių kaimiškas gyvenimo būdas ir pačios kaubojiškos rolės ėmė trauktis, kaubojaus figūra išliko siektinu pavyzdžiu ar prototipu. Dėl to kaubojaus įvaizdis tapo neatsiejamas nuo *country* muzikos – tiek atlikėjai, tiek dainų tekstų herojai ar aplinka, kurioje jie veikdavo, pasižymėjo kaubojiška estetika.

Valstijų, su kuriomis yra siejami kaubojai, ribos peržengia Pietinių valstijų regioną – kaubojai yra priskirtini ne tik tradicinėms Pietinėms valstijoms, bet ir tokioms, kaip Kansasas, Vajomingas, Naujoji Meksika ar Montana (Vidurio Vakarų ir Vakarų regionai). Kaubojai įprastai yra vaizduojami būdinguose šių valstijų kraštovaizdžiuose: stepėse, prerijose, dykumose ir pusdykumėse. Šiame fone jie užsiima tradicine su kaubojais siejama veikla – dirba rančose, veisia ir prižiūri galvijus, jodinėja žirgais¹⁵¹, laisvalaikio stebi arba dalyvauja rodeo varžybose, išdidžiai nešiojasi šaunamąjį ginklą¹⁵²,

¹⁴⁹ June-Friesen, *The Cowboy*.

¹⁵⁰ Indie Pulse Music, „The Connection Between Cowboys and Country Music“, Indie Pulse Music, paskelbta 2024 m. vasario 13 d., <https://indiepulsemusic.com/2024/02/13/the-connection-between-cowboys-and-country-music/>

¹⁵¹ History.com, „Cowboys“, History.com, atnaujinta 2019 m. spalio 10 d., <https://www.history.com/topics/19th-century/cowboys>

¹⁵² The Cowboy Accountant, „The Reality of Guns and the Wild West“, The Cowboy Accountant, žiūrėta 2024 m. gruodžio 7 d., <https://cowboyaccountant.com/2019/09/23/the-reality-of-guns-and-the-wild-west/>

geria viski¹⁵³, rūko cigarus¹⁵⁴ ir klausosi *country* muzikos. Šios archetipinės veiklos prisidėjo prie bendro nepriklausomybės, individualizmo, darbštumo ir maskuliniškumo įspūdžio, kuris buvo priskiriamas kaubojams. Dėl šių savybių kaubojus tapo ir *country* žanro, ir amerikietiškosios kultūros ikona, nacionaliniu simboliu ar patriotizmo išraiška¹⁵⁵.

Kaubojaus išvaizdą ypač charakterizuoja džinsai, kaubojiškos skrybėlės ir kaubojiški batai. Pirmieji modernūs džinsai buvo pradėti gaminti XIX a. antrojoje pusėje, kai amerikiečiai Jacobas Davisas ir Levi'is Straussas (pastarojo vardu pavadintas vienas garsiausių džinsų prekinių ženklų „Levi's“) užpatentavo džinsinio audinio kelnes su varinėmis kniedėmis. Dėl savo tvirtumo ir funkcionalumo džinsai buvo labai mėgstami kaubojų (ir kitų kaimiškose vietovėse gyvenančių žmonių), kurie dirbdavo žemės ūkio ir galvijininkystės darbus, o, pradėjus džinsus gaminti masiškai, jie atpigo ir tapo prieinami daugeliui¹⁵⁶. Kaubojiškos skrybėlės taip pat išpopuliarėjo XIX a. antrojoje pusėje, kai amerikietis Johnas Stetsonas pagamino pirmąją Stetsono skrybėlę, tapusią kaubojiškų skrybėlių prototipu. Šios skrybėlės buvo pamėgtos kaubojų, nes buvo gaminamos iš patvarių medžiagų ir ilgų darbo dienų metu gerai apsaugojo juos nuo saulės ar lietaus¹⁵⁷. Panaši istorija vienija ir kaubojiškus batus – jie taip pat buvo pradėti gaminti XIX a. antrojoje pusėje, kai kaubojai ėmė ieškoti batų, kurie būtų patvarūs, su paaukštintu aulu, aukštesniu ir nuožulnesniu kulnu, patogūs apsiauti ir nusiauti. Aukštesni ir iš tvirtos odos pagaminti kaubojiški batai palengvino kaubojaus jodinėjimą, apsaugojo kojas nuo spyglių, gyvačių ar nepatogių balnakilpių¹⁵⁸. Bendrai tariant, tiek džinsai, tiek kaubojiškos skrybėlės ir batai dėl savo funkcionalumo tapo neatsiejami ne tik nuo kaubojų ir jų estetikos, bet ir apskritai nuo kaimiškų vietovių gyventojų. Tiesa, bėgant laikui, kaubojų stilius kiek atitolo nuo griežtų funkcionalumo kriterijų ir jame atsirado išraiškingesnių elementų: batai ir drabužiai buvo puošiami ornamentais ar spalvotais akmenimis¹⁵⁹, kaubojai dėvėjo autochtonų aprangos įkvėptus *bolo ties* aksesuarus¹⁶⁰. Šią kaubojišką estetiką, jos reikšmę ir ryškumą *country* žanre ir bendroje amerikietiškoje kultūroje įtvirtino Holivudo vesternai, kuriuose tokie aktoriai, kaip

¹⁵³ Reid Mitenbuler, „The Whiskey That Won the Wild West“, Serious Eats, atnaujinta 2023 m. lapkričio 13 d., <https://www.serious eats.com/whiskey-frontier-nostalgia-what-was-whiskey-really-like-in-the-wild-west-era>

¹⁵⁴ Cigars'n'cigars, „What Cigars Did Cowboys Smoke?“, Cigars'n'cigars, paskelbta 2024 m. liepos 3 d., <https://cigarsncigars.com/blog/what-cigars-did-cowboys-smoke/>

¹⁵⁵ Nicco Capozzi, „The Myth Of The American Cowboy“, Medium, paskelbta 2018 m. vasario 11 d., <https://medium.com/@StormFoxEsq/the-myth-of-the-american-cowboy-22260d0fec8>

¹⁵⁶ Stages West, „The History of Jeans“, Stage West, paskelbta 2020 m. balandžio 13 d., https://stageswest.com/blog/the-history-of-jeans/?srsltid=AfmBOopb49MmUjYYij_qfVgZfrNHFLiX4kX5d6vuLTqudN9dElvuPc_w

¹⁵⁷ The Hatterist, „History of the Cowboy Hat“, The Hatterist, žiūrėta 2024 m. gruodžio 5 d., <https://www.hatterist.com/blog/blog-post-title-cowboy-hat-history>

¹⁵⁸ Alex Via, „The History of Cowboy Boots“, Buffalo Jackson Trading Co., žiūrėta 2024 m. gruodžio 5 d., https://buffalo.jackson.com/en-de/blogs/journal/the-history-of-cowboy-boots?srsltid=AfmBOopXf06Lx1nt4XyzjN1hFK071P_teBCg4ckCnaEwaUUU6-HWUqMX

¹⁵⁹ Country Music Hall of Fame, „Part Seven: Western Style Roundup“, Country Music Hall of Fame, žiūrėta 2024 m. gruodžio 6 d., <https://countrymusichalloffame.org/exhibit/suiting-the-sound/westernstyle/>

¹⁶⁰ Faust Gallery, „Bolo Ties: A History“, Faust Gallery, paskelbta 2021 m. sausio 19 d., <https://www.faustgallery.com/bolo-ties-a-history/>

Clintas Eastwoodas ar Johnas Wayne'as (pastarasis minimas ir dainos „BODYGUARD“ tekste¹⁶¹), įkūnijo archetipinį kaubojų, dėvintį džinsus, skrybėlę ir avintį kaubojiškus batus¹⁶². Maža to, prie kaubojiškos estetikos tęstinumo ir įtvirtinimo prisideda *country* žanro atlikėjai – džinsus, kaubojiškas skrybėles ir batus pasirodymų metu dėvėjo tiek ankstesni (pavyzdžiui, Merle'as Haggardas, Gene'as Autry'is), tiek dabartiniai žanro atlikėjai (pavyzdžiui, Garthas Brooksas, Timas McGraw).

Kaubojiška estetika „COWBOY CARTER“ albume pradedama kurti sukuriant tokią vietos atmosferą, kuri primintų JAV Pietinių valstijų teritoriją, kaubojų gyvenamąsias vietas ir joms būdingus kraštovaizdžius. Albume yra sukuriama išpūdis, jog albumo auditorija klausosi fiktyvios radijo stoties iš Teksaso¹⁶³; Teksasas minimas ir dainų tekstuose¹⁶⁴. Beyoncé užsimena ir apie kitas Pietinių ir Pietvakarinių valstijų regiono vietas: Gadsdeno miestą Alabamoje, Galvestono miestą Teksase, Arizonos valstiją¹⁶⁵, Luizianos valstiją¹⁶⁶ (vienas iš albumo kūrinių yra šios valstijos vardu pavadintos Chucko Berry'io dainos „OH LOUISIANA“ *koveris*). Albumo pristatymo anonse yra vaizduojamas JAV Pietinių ir Pietvakarinių valstijų regionams būdingas pusdykumių kraštovaizdis: dulkėti keliai, atvirose vietose stovintys elektros stulpai, skelbimų lentos¹⁶⁷. Minėtiems regionams būdingos vietos dažnai pasikartoja dainų žodžių klipuose: čia vaizduojama pusdykumių ir prerijų augmenija (medžiai, krūmokšniai, išdžiūvusi žolė, vėjariedžiai augalai)¹⁶⁸, pusdykumėse stovintys

¹⁶¹ „I'm 'bout to lose it, turn around and John Wayne that ass“ (daina „BODYGUARD“)

¹⁶² Lynn Brown, „Beyoncé's Cowboy Carter highlights the long history of Texas' Black cowboy culture“, BBC, paskelbta 2024 m. balandžio 4 d., <https://www.bbc.com/travel/article/20240404-beyoncs-cowboy-carter-highlights-the-long-history-of-texas-black-cowboy-culture>

¹⁶³ „Welcome to „The Smoke Hour“ on KNTY Radio Texas“ (daina „SMOKE HOUR ★ WILLIE NELSON“)

¹⁶⁴ „Everything bigger in Texas“ (daina „DESERT EAGLE“); „This ain't Texas / Ain't no hold 'em“ (daina „TEXAS HOLD 'EM“); „You're turned into KNTY Radio Texas, home of the real deal“ (daina „SMOKE HOUR II“)

¹⁶⁵ „In the Arizona heat, summer fling saw your best side“ (daina „II HANDS II HEAVEN“)

¹⁶⁶ „Gadsden, Alabama / Got folk down in Galveston, rooted in Louisiana“ (daina „AMERICAN REQUIEM“); „I'm still a Creole banjee bitch from Louisiane“ (daina „JOLENE“)

¹⁶⁷ „act ii 3.29“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-0:57, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. vasario 12 d., <https://www.youtube.com/watch?v=fpxHAiAzH4Y>

¹⁶⁸ „Beyoncé, Linda Martell & Shaboozey – SPAGHETTII (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-2:43, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. kovo 29 d., <https://www.youtube.com/watch?v=MxNMvZ5BhSU>; „Beyoncé, Miley Cyrus – II MOST WANTED (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-3:37, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. kovo 29 d., <https://www.youtube.com/watch?v=SyXfji2KZ-A>; „Beyoncé – OH LOUISIANA (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-1:00, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. kovo 29 d., <https://www.youtube.com/watch?v=YAWjXmdq8gw>; „Beyoncé, Dolly Parton – TYRANT (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-4:20, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. kovo 29 d., <https://www.youtube.com/watch?v=bgtuQptRIU4>

nedideli namai¹⁶⁹, senų automobilių lūšnynas¹⁷⁰, naminiai gyvūnai (vištos, žirgai)¹⁷¹, arklidės¹⁷², vietinė mugė¹⁷³, rodeo varžybų arena¹⁷⁴. Be to, Beyoncé oficialiai teigė, kad kiekvieną albumo daina yra įkvėpta skirtingo vesterno (jų siužetai įprastai vyksta panašių kraštovaizdžių fonuose)¹⁷⁵.

Paskelbus apie „COWBOY CARTER“ albumo išleidimą ir jam pasirodžius, Beyoncé dažnai pasitelkia kaubojaus estetiką, kuri išryškėja ir atlikėjos madoje, ir albumo vizualikoje. Beyoncé dėvi džinsus ar kitus džinsinio audinio rūbus (šortus, kojų apdangalus (*chaps*), marškinius) socialinių tinklų įrašuose, kurių fone skamba albumo kūriniai¹⁷⁶, ir fotoknygos nuotraukose¹⁷⁷. Džinsų estetikos svarbą albumo kontekste stiprina ir daina „LEVII'S JEANS“¹⁷⁸ bei su ja susijusi kompanijos „Levi's“ reklaminė kampanija „REIIMAGINE“ – jos pirmosios dalies „Launderette“ klipe yra vaizduojama Beyoncé, ateinanti į savitarnos skalbyklą ir skalbianti džinsus, kol fone skamba „LEVII'S JEANS“. Be to, Beyoncé, atlikdama šią dainą per NFL Kalėdinių rungtynių didžiąją pertrauką, stovėjo šalia pikapo, apipavidalinto džinsinio audinio atraižomis¹⁷⁹.

Kaubojaus estetiką albume tęsia ir kaubojiškos skrybėlės, kurios, galima teigti, yra dažniausias ir ryškiausias (*salient*) kaubojaus estetikos elementas visoje „COWBOY CARTER“ vizualikoje.

¹⁶⁹ „Beyoncé, Willie Nelson – SMOKE HOUR ★ WILLIE NELSON (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-0:59, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. kovo 29 d., <https://www.youtube.com/watch?v=sYG3YiyqY7U>; „Beyoncé – TEXAS HOLD 'EM (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-3:56, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. vasario 13 d., <https://www.youtube.com/watch?v=jCOX8dT9q8M>

¹⁷⁰ „Beyoncé – BODYGUARD (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-4:10, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. kovo 29 d., https://www.youtube.com/watch?v=7HV_Rv858YM

¹⁷¹ „Beyoncé, Linda Martell & Shaboozey – SPAGHETTI (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-2:43, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. kovo 29 d., <https://www.youtube.com/watch?v=MxNMvZ5BhSU>

¹⁷² „Beyoncé – SWEET ★ HONEY ★ BUCKIIN' (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-5:08, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. kovo 29 d., https://www.youtube.com/watch?v=9DIBZX_v0-U

¹⁷³ „Beyoncé, Willie Jones – JUST FOR FUN (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-3:30, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. kovo 29 d., <https://www.youtube.com/watch?v=vSZCl3Qs9rA>

¹⁷⁴ „Beyoncé – SWEET ★ HONEY ★ BUCKIIN' (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-5:08, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. kovo 29 d., https://www.youtube.com/watch?v=9DIBZX_v0-U

¹⁷⁵ Steven J. Horowitz, „Beyoncé Initially Planned to Release 'Cowboy Carter' Before 'Renaissance,' but 'There Was Too Much Heaviness in the World'“, Variety, paskelbta 2024 m. kovo 29 d., <https://variety.com/2024/music/news/beyonce-planned-cowboy-carter-release-before-renaissance-switched-1235955728/>

¹⁷⁶ Beyoncé (@beyonce), *Be pavadinimo*, Instagram vaizdo įrašas, 2024 m. balandžio 17 d., <https://www.instagram.com/reel/C52M5mMLM90/?igsh=MXg1YmMwa2NsenZwdQ%3D%3D>; Beyoncé (@beyonce), *Be pavadinimo*, Instagram vaizdo įrašas, 2024 m. gegužės 2 d., <https://www.instagram.com/reel/C6dBU6iOvFr/?igsh=MXFieJNoYmloMDEybQ%3D%3D>; Beyoncé (@beyonce), *Be pavadinimo*, Instagram vaizdo įrašas, 2024 m. birželio 7 d., <https://www.instagram.com/reel/C75txppRWmQ/?igsh=MWQwc3Vpenc5aXBsdw%3D%3D>

¹⁷⁷ Žr. PRIEDAI, 15 ir 20 paveikslai.

¹⁷⁸ „Boy, I'll let you be my Levi's jeans“; „Denim on denim on denim on denim“ (daina „LEVII'S JEANS“)

¹⁷⁹ „Beyoncé's FULL Christmas Day Halftime Show“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-13:11, paskelbta „NFL“ 2024 m. gruodžio 28 d., <https://www.youtube.com/watch?v=QO0SSraNKus>

Pasirodžius albumui, Beyoncé socialinių tinklų įrašuose¹⁸⁰, viešuose pasirodymuose¹⁸¹ ir albumo vizualuose¹⁸² (tarp jų – albumo viršelyje¹⁸³) dėvi įvairių spalvų, formų ir dizainų kaubojiškas skrybėles. Kaubojiški batai taip pat tapo dažna Beyoncé'ės aprangos detale – ji avi kaubojiškus batus fotoknygos nuotraukose¹⁸⁴, su albumu susijusiuose socialinių tinklų įrašuose¹⁸⁵; stilizuotas kaubojiškas batas pavaizduotas ant vienos iš vinilinių plokštelių¹⁸⁶; dainų tekstuose taip pat minimi šio tipo batai¹⁸⁷. Savo kaubojišką aprangą Beyoncé papildė ir *bolo tie* aksesuarais, kuriuos po albumo pristatymo ėmė dėvėti kur kas dažniau¹⁸⁸. Galiausiai, kaubojiškai estetikai svarbi patriotiška ir amerikietiška simbolika taip pat ryški „COWBOY CARTER“ kontekste – nors dainų tekstuose yra užsimenama apie JAV¹⁸⁹, tačiau ši simbolika daugiausiai perteikiama per albumo vizualus, vaizduojančius JAV vėliavą¹⁹⁰ ar jos spalvų rūbus, kuriuos dėvi Beyoncé¹⁹¹. Prie patriotiškos ir amerikietiškos simbolikos prisideda 2024 m. vasaros olimpinių žaidynių reklama, kurioje Beyoncé, dėvėdama JAV vėliavos spalvų rūbą, dainuoja dainą „YA YA“ pristato dalį JAV olimpinės rinktinės atletų (-čių) ir skatina jais didžiutis¹⁹².

Be kaubojiškų aprangos detalių, Beyoncé aktualizuoja ir kitus šiai estetikai būdingus elementus. „COWBOY CARTER“ pasižymi žirgų atributu: Beyoncé joja ant žirgo albumo viršelyje¹⁹³, fotoknygą užbaigiančioje nuotraukoje¹⁹⁴, ant vinilinės plokštelės yra pavaizduoti balnas ir pasaga¹⁹⁵; dainų tekstuose taip pat dažnai minimi žirgai¹⁹⁶, jodinėjimas jais¹⁹⁷, balnai ar balnojimas¹⁹⁸;

¹⁸⁰ Beyoncé (@beyonce), *Be pavadinimo*, Instagram vaizdo įrašas, 2024 m. balandžio 17 d., <https://www.instagram.com/reel/C52M5mMLM90/?igsh=MXg1YmMwa2NsenZwdQ%3D%3D>; Beyoncé (@beyonce), *Be pavadinimo*, Instagram vaizdo įrašas, 2024 m. balandžio 21 d., <https://www.instagram.com/reel/C6Azk5DLqpA/?igsh=ajhudnh4YzZqNWMz>; Beyoncé (@beyonce), *Be pavadinimo*, Instagram vaizdo įrašas, 2024 m. liepos 19 d., <https://www.instagram.com/reel/C9nTAgNxvuy/?igsh=ZmFxcWhyYXl0c3dk>

¹⁸¹ Žr. PRIEDAI, 28 paveikslas.

¹⁸² Žr. PRIEDAI, 14, 17 ir 18 paveikslai.

¹⁸³ Žr. PRIEDAI, 1 paveikslas.

¹⁸⁴ Žr. PRIEDAI, 8, 16 ir 19 paveikslai.

¹⁸⁵ Žr. PRIEDAI, 26 paveikslas.

¹⁸⁶ Žr. PRIEDAI, 5 paveikslas.

¹⁸⁷ „And I'll throw on my boots“ (daina „ALLIGATOR TEARS“); „Lucchese the boots, check“ (daina „SWEET ★ HONEY ★ BUCKIIN“); „Hoops, spurs, boots“ (daina „TEXAS HOLD 'EM“)

¹⁸⁸ Žr. PRIEDAI, 25 ir 27 paveikslai; Beyoncé (@beyonce), *Be pavadinimo*, Instagram vaizdo įrašas, 2024 m. gegužės 2 d., <https://www.instagram.com/reel/C6dBU6iOvFr/?igsh=MXFiejNoYmloMDEybQ%3D%3D>

¹⁸⁹ „My family live and died in America / Good ol' USA / <...> You lookin' for a new America?“ („YA YA“)

¹⁹⁰ Žr. PRIEDAI, 22 paveikslas.

¹⁹¹ Žr. PRIEDAI, 7 ir 19 paveikslai.

¹⁹² Beyoncé (@beyonce), *Be pavadinimo*, Instagram vaizdo įrašas, 2024 m. liepos 27 d., <https://www.instagram.com/reel/C97068Cv0w6/?igsh=MWlyMGxrejU1M21hbQ%3D%3D>

¹⁹³ Žr. PRIEDAI, 1 paveikslas.

¹⁹⁴ Žr. PRIEDAI, 22 paveikslas.

¹⁹⁵ Žr. PRIEDAI, 3 ir 4 paveikslai.

¹⁹⁶ „Two hands to Heaven, wild horses run wild“ (daina „II HANDS II HEAVEN“); „Look at that horse, look at that horse“ (daina „SWEET ★ HONEY ★ BUCKIIN“)

¹⁹⁷ „We've come a long way from the rough ride“ (daina „SWEET ★ HONEY ★ BUCKIIN“); „While I watch them ride with my fears away“ (daina „16 CARRIAGES“)

¹⁹⁸ „Hop on my saddle“ (daina „SWEET ★ HONEY ★ BUCKIIN“); „Saddle up, I love to go“ (daina „LEVII'S JEANS“)

šuoliuojančio žirgo garsas girdimas dainoje „SWEET ★ HONEY ★ BUCKIIN“¹⁹⁹. Be to, dažni atributai albumo vizualuose yra viskis ir cigarai: riboto leidimo vinilinės plokštelės komplekto viršelyje Beyoncé laiko rūkstantį cigarą²⁰⁰, o ant vienos iš plokštelių yra pavaizduota atlikėjos ranka, laikanti viskio stiklinę ir cigarą²⁰¹; panaši vizualika ryški ir fotoknygoje – keliuose jos kadruose laiko viskio stiklinę²⁰¹ ar rūko cigarą²⁰² (cigarų tematiką stiprina ir tai, kad pastarieji kadrai yra priskirti interliudams „SMOKE HOUR ★ WILLIE NELSON“ ir „SMOKE HOUR II“; angl. *smoke hour* – dūmų arba rūkymo valanda). Viskio atributas figūruoja ir dainų tekstuose²⁰³. Verta paminėti ir tai, kad praėjus 5 mėnesiams po albumo pristatymo Beyoncé išleido viskio prekinį ženklą „SirDavis“²⁰⁴, o šį produktą ji reklamavo albumo dainų fone²⁰⁵.

4.1.2. Muzikinės kompozicijos

XX a. viduryje ėmė ryškėti pagrindinės *country* žanrą vienijančios muzikinės charakteristikos. Kadangi žanras didžiąja dalimi buvo plėtojamas neprofesionalių muzikantų, *country* dainoms yra būdingos diatoninės (t. y. iš nealteruotų gamos garsų sudarytos) akordų sekos, todėl intervalai ir akordai yra palyginti paprasti, neįmantrūs²⁰⁶. *Country* muzikos atlikėjai pasižymi specialiu vokalo tonu *twang*, primenančiu stygų bronzgimą ar kalbėjimą pro nosį – toks vokalinis skambesys yra siejamas su JAV Pietinių valstijų teritorijomis ir jų akcentu, tačiau *twang* toną perimdavo ir ne tik iš šio regiono kilę muzikantai²⁰⁷. Be to, žanre yra ypač svarbūs ir populiarūs styginiai instrumentai – akustinės gitaros, kontrabosai, mandolinos, (pedalinės) plieninės gitaros, smuikai (*fiddle*) ir bandžos²⁰⁸; be styginių instrumentų, *country* žanre dažnai girdimos lūpinės armonikėlės ar įvairūs perkusiniai instrumentai²⁰⁹. Dauguma šių instrumentų į JAV buvo atvežti iš Europos ar Afrikos, pavyzdžiui, smuikus į Šiaurės Ameriką atsivežė europiečių imigrantai, o bandžas – pavergti afrikiečiai, kurie grojo šiuo instrumentu ir vergvaldžių šventėse; visgi ilgainiui šie instrumentai buvo

¹⁹⁹ Žr. PRIEDAI, 2 paveikslas.

²⁰⁰ Žr. PRIEDAI, 6 paveikslas.

²⁰¹ Žr. PRIEDAI, 11 ir 13 paveikslai.

²⁰² Žr. PRIEDAI, 9 ir 11 paveikslai.

²⁰³ „Bottle in my hand, the whiskey up high“ (daina „II HANDS II HEAVEN“); „Inhalin‘ whiskey when you kiss my neck“ (daina „BODYGUARD“)

²⁰⁴ Oscar Holland, „Beyoncé launches whiskey inspired by ‘moonshiner’ great-grandfather“, CNN, paskelbta 2024 m. rugpjūčio 22 d., <https://edition.cnn.com/2024/08/22/style/beyonce-whiskey-sirdavis-lvmh/index.html>

²⁰⁵ Beyoncé (@beyonce), *Be pavadinimo*, Instagram vaizdo įrašas, 2024 m. rugpjūčio 21 d., <https://www.instagram.com/reel/C-8VZpkSR4w/?igsh=MWV0Z2IxODBueGE1cw%3D%3D>

²⁰⁶ Masterclass, *Country Music Guide*; Victrola, *The History of Country Music*.

²⁰⁷ Ibid.

²⁰⁸ The Music Studio, „Characteristics of Music: Country“, The Music Studio, paskelbta 2021 m. birželio 2 d., <https://www.themusicstudio.ca/characteristics-of-music-country/>

²⁰⁹ Country Music Hall of Fame and Museum, „Education – History of Country Music Instruments“, Country Music Hall of Fame and Museum, žiūrėta 2024 m. gruodžio 25 d., <https://www.countrymusichalloffame.org/learn/family-and-community-resources/history-of-country-music-instruments>

integruoti į amerikietiškąją *country* kultūrą ir tapo neatskiriama jos dalimi²¹⁰. Kalbant apie *country* muzikines kompozicijas, verta pastebėti, kad didelę įtaką jų formavimuisi ir įtvirtinimui turėjo radijas – dėl savo išplitimo valstybėje (įskaitant ir kaimiškas vietas) jis suteikė visuotinę prieigą prie *country* muzikos, padėjo ją skleisti ir populiarinti, nustatė vyraujančią jos skambesį ir prisidėjo prie žanro esencijos išlaikymo²¹¹. Šio proceso priešakyje buvo (vis dar) tarp įtakingiausiųjų esanti radijo transliacija „Grand Ole Opry“.

„COWBOY CARTER“ albume *country* muzikos esencijos išpūdį stiprina tradicinių žanro instrumentų skambesys: daugiau nei pusėje albumo dainų skamba akustinės gitaros ir įvairi perkusija (būgnai, plojimai, pirštų spragtelėjimai), dažnai girdimi kontraboso, (pedalinių) plieninių gitarų, lūpinės armonikėlės ar smuiko garsai, o pagrindiniame albumo single „TEXAS HOLD ‘EM“ ryškiai skamba altas ir bandža. Albume galima išgirsti ir pietietiško *twang* vokalo tono, kurį naudoja tiek Beyoncé (pavyzdžiui, dainose „YA YA“ ar „SWEET ★ HONEY ★ BUCKIIN“), tiek prie albumo kūrybos prisidėję atlikėjai (pavyzdžiui, Miley Cyrus dainoje „II MOST WANTED“). Žanro šerdį palaiko ir trijuose albumo singluose („TEXAS HOLD ‘EM“, „16 CARRIAGES“ ir „II MOST WANTED“) atspindintis akordų paprastumas: „TEXAS HOLD ‘EM“ ir „II MOST WANTED“ didžiąja dalimi yra sudaryti iš diatoninės trijų akordų sekos, o „16 CARRIAGES“ yra paremtas vos dviem akordais. Maža to, prie *country* muzikinės esencijos prisideda ir į albumo kūrybą įtraukti baltaodžiai Willie'is Nelsonas ir Dolly Parton, kurie yra vieni iš populiariausių ir labiausiai atpažįstamų žanro atlikėjų. Galiausiai, verta pastebėti, kad dainoje „SWEET ★ HONEY ★ BUCKIIN“ Beyoncé *semplina* amerikiečių *country* dainininkės Patsy Cline dainą „I Fall to Pieces“, kuri yra laikoma *country* baladės standartu.

Kaip jau minėta, *country* muzikos skambesiui ir jo tradicijos išlaikymui buvo svarbus radijas, o į jį yra referuojama ir albumo garsų visete: interliuduose „SMOKE HOUR ★ WILLIE NELSON“ ir „SMOKE HOUR II“ yra girdimas radijo „traškėjimas“, radijo stočių naršymas ar laidos vedėjo Willie'io Nelsono pranešimai – visa tai sukuria radijo klausymosi atmosferą. Ją stiprina kai kuriuose dainų žodžių klipuose vaizduojami radijo prietaisai, imtuvai²¹² ar radijo stočių nameliai²¹³.

²¹⁰ PBS, „Fiddle and Banjo Tunes and Dance Music“, PBS, žiūrėta gruodžio 4 d.,

<https://www.pbs.org/kenburns/country-music/roots-of-country-music-fiddle-and-banjo-tunes-and-dance-music>

²¹¹ The Music Studio, *Characteristics of Music*.

²¹² „Beyoncé, Dolly Parton – DOLLY P (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-0:31, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. kovo 29 d., https://www.youtube.com/watch?v=j_mEC6UNIjg; „Beyoncé – JOLENE (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-3:19, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. kovo 29 d., <https://www.youtube.com/watch?v=x9XHMK3nWr4>; „Beyoncé – YA YA (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-4:45, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. kovo 29 d., <https://www.youtube.com/watch?v=Ma8X2iMdv8U>

²¹³ „Beyoncé, Willie Nelson – SMOKE HOUR ★ WILLIE NELSON (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-0:59, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. kovo 29 d., <https://www.youtube.com/watch?v=sYG3YiyqY7U>; „Beyoncé – TEXAS HOLD ‘EM (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-3:56, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. vasario 13 d., <https://www.youtube.com/watch?v=jCOX8dT9q8M>

4.1.3. Tekstiniai naratyvai

Santykinai paprastame *country* muzikos instrumentiniame fone išryškėja žanro dainų tekstai, kurie pasižymi atvirų ir išpažintinių istorijų pasakojimais: juose paliečiamos (nelaimingos) meilės, neištikimybės, sunkaus darbo, religijos, asmeninio pasididžiavimo temos²¹⁴ – šios kasdieninį gyvenimą atliepiančios temos sudaro baltaodžių įtvirtinto *country* žanro esenciją. Tiesa, svarbu pabrėžti, kad *country* vystėsi kaip žanras, kurio naratyvų centre yra vyras (tiksliau, Pietinių valstijų kaimiškų vietovių gyventojas ar kaubojaus įvaizdį atliepantis vyras), todėl didžioji dalis *country* tekstų yra pateikiami iš vyro perspektyvos arba gvildena (stereo)tipiškai vyriškas temas ir istorijas. Moterys, savo ruožtu, yra nustumiamos į antrą planą – jos atvaizduojamos kaip pasyvios, atsidavusios šeiminiam gyvenimui ir visais atvejais ištikimos savo vyrams. Visa tai lemia, kad *country* muzikos tekstai yra ryškiai charakterizuojami tradiciniu šeimos modeliu – (už)dirbančiu, alkoholį vartojančiu ir laisviau besielgiančiu vyru bei ramesne, buitimi besirūpinančia, nuolankia ir lojalia moterimi²¹⁵.

Šie tekstiniai archetipai yra reflektuojami ir „COWBOY CARTER“ albume. Visų pirma, Beyoncé deklaruoja atsidavimą sunkiam darbui, o tai įprasmina albumo singlas „16 CARRIAGES“. Dainoje atlikėja užsimena apie sunkumus, kuriuos patyrė įsitraukdama į muzikos industriją nuo jauno amžiaus – ji turėjo anksti palikti savo vaikystės namus, sparčiai užaugti, savarankiškai susidoroti su įvairiomis baimėmis ir greitai atsisveikinti su savo nerūpestingos jaunystės metais, kurie dainoje metaforizuojami kaip nuvažiuojančios 16 karietų²¹⁶. Nepaisant šių rūpesčių, savo vaikų ilgėjimosi ir nuovargio²¹⁷, Beyoncé išlieka atsidavusi savo darbo etikai – ji atkakliai ir pareigingai tęsia savo kūrybinį darbą²¹⁸, daug laiko praleidžia pasirodymuose ar gastrolėse²¹⁹, teigia toliau kovosianti dėl savo gerovės²²⁰. Atlikėja užsimena atliekanti ir namų ruošos darbus, tačiau jie nesumažina ir netrukdo jos profesinei sėkmei, užsitarnautai darbštumu ir atkaklumu²²¹. Galiausiai, ji jaučia dėkingumą ir savo tėvams, kurie taip pat stengėsi ir sunkiai dirbo, siekdami sukurti geresnį gyvenimą savo dukrai²²².

Albumo dainų tekstuose yra dažna pamaldumo ar religijos tema. Beyoncé išreiškia Dievo viršenybę, pasitikėjimą juo²²³ ir referuoja į kitus su krikščionyste ar religingumu susijusius objektus:

²¹⁴ Masterclass.

²¹⁵ Meier, 95.

²¹⁶ „Sixteen carriages drivin' away / While I watch them ride with my dreams away / <...> At fifteen, the innocence was gone astray / Had to leave my home at an early age“ (daina „16 CARRIAGES“)

²¹⁷ „<...> now I miss my kids / Overworked and overwhelmed“ (daina „16 CARRIAGES“)

²¹⁸ „<...> workin' all day / Ain't got time to waste, I got art to make“ (daina „16 CARRIAGES“)

²¹⁹ „It's been thirty-eight summers, and I'm not in my bed / On the back of the bus in a bunk with the band“ (daina „16 CARRIAGES“)

²²⁰ „They won't dim my light, all these years I fight“ (daina „16 CARRIAGES“)

²²¹ „I might cook, clean, but still won't fold“ (daina „16 CARRIAGES“)

²²² „I saw Mama prayin', I saw Daddy grind“ (daina „16 CARRIAGES“)

²²³ „God light shinin' through the in-between“ (daina „LEVI'S JEANS“); „I hope that God knows that I'm in need of help right now“ (daina „FLAMENCO“)

altorius, koplyčias, Švenčiausiąją Trejybę²²⁴, maldas²²⁵ ar nuodėmes²²⁶. Pamaldumo tema ypač ryški dainoje „II HANDS II HEAVEN“ – nors tekste mini prabangą simbolizuojančius objektus (deimantus, kailius, automobilius)²²⁷, atlikėja jų nesureikšmina ir nusižemina, pripažįsta Dievo visagalybę²²⁸ ir prašo kunigo atleisti jos nuodėmes²²⁹, o fotoknygos nuotraukoje, skirtoje šiai dainai, yra pavaizduota maldos pozicijoje esanti Beyoncé (ji yra iškėlus rankas ir užvertusi galvą į viršų)²³⁰. Religingumo naratyvą įvaizdina ir dainos „DAUGHTER“ žodžių klipas, kuriame matoma žvakėmis apsupta religinės figūros skulptūra²³¹. Pastebėtina, kad pamaldumo įspūdį stiprina albumą pradedantis ir užbaigiantis kūriniai: pati pirmoji daina yra pavadinta fraze „AMERICAN REQUIEM“ (*requiem* – gedulingos Mišios už mirusiųs), o paskutinė – žodžiu „AMEN“.

Beyoncé dainų teksta aktualizuoja ir *country* žanre įtvirtintus moters vaidmenis. Dainos „PROTECTOR“ ir „MY ROSE“ plėtoja Beyoncé'ės, kaip atsidavusios motinos, temą. Pirmoji daina yra skirta atlikėjos dukrai Rumi – kūrinys prasideda Rumi prašymu padainuoti jai lopšinę²³², kurioje Beyoncé užtikrina būsianti savo vaikų saugotoja, ginančia juos nuo įvairių negandų, ir kelrode figūra, padedančia jiems kurti(s) savo gyvenimus ir ateities kelius²³³. Beyoncé jaučia kartėlį žinodama, kad jos vaikai užaugs ir nebebus taip arti jos²³⁴, tačiau ji yra įsipareigojusi savo, kaip motinos, vaidmeniui ir siekia visomis išgalėmis jiems padėti, o pačią motinystę vaizduoja kaip pasididžiavimo šaltinį, dovaną ir šviesų gyvenimo periodą²³⁵. Antroji daina yra skirta sūnui Sirui (albumo kompaktinėje plokštelėje ši daina yra pavadinta „Mr. Sir“²³⁶). Dainos tekste Beyoncé meiliai kreipiasi į savimi nusivylusį sūnų ir jį guodžia – atlikėja, sulygindama žmones su spygliuotomis rožėmis, skatina sūnų priimti ir pamilti savo trūkumus²³⁷, o dainą užbaigia deklaruodama jam savo motinišką meilę²³⁸. Pasiuokojančios moters naratyvą papildo kitas *country* žanrui būdingas vaidmuo – inertiška ir vyrui

²²⁴ „So let's travel to white chapels and sing hymns / Hold rosaries, sing in stained glass symphonies / Cleanse me, Holy Trinity / <...> But I'm the furthest thing from choir boys and altars“ (daina „DAUGHTER“)

²²⁵ „Hallelujah / I pray to her“ (daina „JUST FOR FUN“)

²²⁶ „That's why I'm going to the river to wash my sins away“ (daina „SMOKE HOUR ★ WILLIE NELSON“)

²²⁷ „Rhinestones and diamonds both shine in the light / <...> Purple-colored mink, sugarcane / Hittin' them sixteen switches“ (daina „II HANDS II HEAVEN“)

²²⁸ „God only, God only knows why, though“ (daina „II HANDS II HEAVEN“);

²²⁹ „Two hands to Heaven I've prayed priest forgive my soul“ (daina „II HANDS II HEAVEN“)

²³⁰ Žr. PRIEDAI, 21 paveikslas.

²³¹ „Beyoncé – DAUGHTER (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-3:32, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. kovo 29 d., <https://www.youtube.com/watch?v=cjeC0zNqigo>

²³² „Mom, can I hear the lullaby? / Please?“ (daina „PROTECTOR“)

²³³ „And I will lead you down that road if you lose your way / Born to be a protector. / <...> I will be your projector“ (daina „PROTECTOR“)

²³⁴ „Even though I know, someday, you're gonna shine on your own“ (daina „PROTECTOR“)

²³⁵ „Hummin' low as the garden river flows / <...> I feel proud of who I am / Because you need me“ (daina „PROTECTOR“)

²³⁶ Jose Martinez, „Beyoncé Fans Discover 'Cowboy Carter' CD and Vinyl Editions Are Missing Songs“, Complex, paskelbta 2024 m. balandžio 2 d., <https://www.complex.com/music/a/jose-martinez/beyonce-cowboy-carter-cd-vinyl-editions-missing-songs>

²³⁷ „How many times have you let <...> yourself get you down, my dear? / So many roses but none to be picked without thorns / So be fond of your flaws, dear“ (daina „MY ROSE“)

²³⁸ „And I really hope the best for you / You're my love, my sweetie pie“ (daina „MY ROSE“)

besąlygiškai ištikima žmona. Dalyje albumo dainų Beyoncé prisiima pasyvesnę lojalios žmonos poziciją: ji deklaruoja padarysianti bet ką dėl savo vyro ir atleisianti jam visas klaidas²³⁹, atlikėja yra pasiruošusi atsiduoti vyro kontrolei²⁴⁰ ar jo norams²⁴¹. Kitaip tariant, Beyoncé aktualizuoja pasyvesnės žmonos archetipą – ji yra pasirengusi pasiaukoti dėl savo vyro, patenkinti jo troškimus, kartu atsiranda ir savi-objektyvizacijos elementų.

Bendrai tariant, Beyoncé albumo vizualuose, garsuose ir tekstuose naudoja baltaodžių įtvirtinto, esencializuoto *country* žanro kūrėjams bei auditorijai gerai atpažįstamus konotatorius ir atributus: būdingas geografinės lokacijos, kaubojišką aprangą, aksesuarus ar kitus kaubojiškai estetikai priskiriamus elementus, tradicinę žanro muzikinę kompoziciją bei pamaldumo, darbštumo, pasyvios ir lojalios motinos-žmonos naratyvus. Tokiu būdu atlikėja ganėtinai aiškiai ir kryptingai signalizuoja, kad ji apeliuoja į nusistovėjusias žanro reikšmes ar ženklus ir kuria atpažįstamą atmosferą.

Vis dėlto svarbu akcentuoti, kad Beyoncé aktualizuoja baltaodžių įtvirtintą *country* žanro esencializmą, tačiau jo nereprodukuoja. Nors esencializuoto *country* elementai albume yra akivaizdūs, jie perdėm necharakterizuoja viso „COWBOY CARTER“ – albume šie elementai nesudaro didžiojo jo pagrindo ir yra labiau naudojami kaip pirminis atpažįstamos atmosferos kūrimo būdas ar kaip atsispyrimo taškas. *Country* žanras kūrybos centre mato baltaodį vyrą, o Beyoncé, būdama juodaodė moteris, yra šio tipo „antipodė“, tad atlikėja, įeidama į tiesioginį santykį su *country* stereotipais, automatiškai nusimeta esencijos rėmus ir nenaudoja jų kaip etalono ar matricos.

Įsiverždama į atpažįstamą *country* sferą, Beyoncé nenori įsiteikti žanro tradicionalistams. Jie juodaodės moters atliekamą kertinės žanro simbolikos demonstravimą vargu ar priimtų ramiai – po pasirodymo CMA apdovanojimų ceremonijoje²⁴² išaiškėjo, kad, net išstodama su *country* kanonus atitinkančiu kūriniu, atlikėja vis tiek nebus priimta (vien) dėl savo rasės. Su šiuo įsiveržimu ji tam tikra prasme pasiekia *country* žanro rigidiškumą ir demonstruoja, kad žanro šerdis nėra tokia rasiškai determinuota. Beyoncé atkartoja kai kuriuos baltaodžių įtvirtinto *country* esencializmo elementus, tačiau, kai tai daro nebaltaodis žmogus, prasideda kitokių reikšmių kūrimas – atlikėja, į albumą dalinai suintegruodama šią *country* esenciją, pakeičia santykį su istoriškai nusistovėjusiu ir esencializuotu *country* žanru bei pradeda naudoti jo simbolius arba patogumo dėlei (kaip supratimą lengvinančią žymę), arba kaip tam tikrą parodijos šaltinį. Toks nevienmatis atlikėjos diskursas leidžia

²³⁹ „He was my mess, my ball of string / I would give him everything / My thunderstorm and second chances“ (daina „RIIVERDANCE“)

²⁴⁰ „Wrap me ‘round your little finger / Wrap me ‘round your wedding ring / Your words, they take the shape my body makes“ (daina „RIIVERDANCE“)

²⁴¹ „And I love to turn him on / Boy, I’ll let you be my Levi’s jeans / So you can hug that ass all day long“ (daina „LEVI’S JEANS“)

²⁴² Coscarelli, *Beyoncé’s C.M.A. Awards*.

jai laisvintis iš kultūriškai užmestų žanrinių ir rasinių rėmų, kartu vykdant jų (ir viso žanro) subversijas.

4.2. „COWBOY CARTER“ rasis anti-esencializmas

4.2.1. Transžanriškumas

„COWBOY CARTER“ albumas didžiąja dalimi yra laikomas ir pristatomas kaip *country* žanro albumas: jis pasižymi tipiniais žanro tropais (pavyzdžiui, kaubojiškais įvaizdžiais, tradiciniais skambesiais), albumas ir trys jo singlai buvo įtraukti į „Billboard“ *country* dainų ir albumų topus²⁴³. Be to, albumas yra nominuotas „Grammy“ apdovanojimui kaip geriausias *country* albumas, o dainos „TEXAS HOLD ‘EM“, „16 CARRIAGES“ ir „II MOST WANTED“ atitinkamai nominuotos „Geriausios *country* dainos“, „Geriausio *country* solo pasirodymo“ ir „Geriausio *country* dueto/grupės pasirodymo“ kategorijose²⁴⁴. Nepaisant to, Beyoncé deklaruoja atsitraukimą nuo *country* ar bet kokio kito žanrinio atskyrimo. „Instagram“ įrašė, kuriame pristato albumą, atlikėja teigė norėjusi peržengti visus jai, kaip juodaodei moteriai, keliamus žanrinius lūkesčius ar apribojimus. Dėl to Beyoncé albume taiko, derina ir pertvarko aibę skirtingų žanrų, įskaitant tuos, kurie nėra tiesiogiai susiję su ja ar jos rasine bendruomene – taip atlikėja rodo, kad kiekvieną atskirą žanrą mato kaip nereikalingą rasinį signifikantą ar kūrybinę veiklą ribojančią klišę²⁴⁵. Abejonę žanrų rigidiškumu ir nekintančiais apribojimais Beyoncé išreiškia pačiais pirmaisiais albumo žodžiais:

Nothin’ really ends / For things to stay the same, they have to change again (daina „AMERICAN REQUIEM“)

Akivaizdus skepsis žanrų atžvilgiu išreiškiamas ir dainos „SPAGHETTII“ pradžioje, kai dainos bendraautorė Linda Martell sako:

Genres are a funny little concept, aren’t they? / <...> In theory, they have a simple definition that’s easy to understand / But in practice, well, some may feel confined (daina „SPAGHETTII“)

Nors pripažįsta žanrinių kategorijų teorinį patogumą, tačiau Beyoncé kvestionuoja jų prasmingumą kūrybai ar žmogaus tapatybei. Ji išreiškia norą atskirti žanrus ar bendrą muzikinę kūrybą nuo rasės (ir atvirkščiai)²⁴⁶ ir labiau kreipti dėmesį į kūrėjų originalumą, savitumą, gebėjimą peržengti nusistovėjusias ribas.

Albume Beyoncé subversuoja griežtus *country* žanro rėmus ar stereotipus – albume ji vykdo visapusę *country* sintezę ir amalgamą su kitais, įvairias rasines ištakas ir įtakas turinčiais žanrais.

²⁴³ Xander Zellner, „Beyoncé Rules Hot 100, Country Songwriters & Producers Charts Thanks to ‘Cowboy Carter’“, Billboard, paskelbta 2024 m. balandžio 10 d., <https://www.billboard.com/music/chart-beat/beyonce-tops-hot-100-country-producers-charts-cowboy-carter-1235652556/>

²⁴⁴ Nina Frazier, „2025 GRAMMYS: See The OFFICIAL Full Nominations List“, GRAMMY, paskelbta 2024 m. lapkričio 8 d., <https://www.grammy.com/news/2025-grammys-nominations-full-winners-nominees-list>

²⁴⁵ Beyoncé (@beyonce), „act ii COWBOY CARTER 3.29“ Instagram nuotrauka, 2024 m. kovo 19 d., <https://www.instagram.com/p/C4s6Zr7rlwA/?igsh=aDdwZ21kbDIwdzFu>

²⁴⁶ Ibid.

„COWBOY CARTER“ dainose daugiau ar mažiau konvencionalus *country* yra jungiamas su popmuzika, ritmenbliuzu, hiphopu, repu, *trap*, bliuzu, roku, rokenrolu, soulu, *americana*, fanku, *folk*, airišku *folk*, gospelu, opera, bliugrasu, *zydeco*, flamenku ar *fado*. Tokiu būdu albume susipina žanrai, kurie yra asocijuojami ir esencializuojami su įvairiomis rasinėmis ar kultūrinėmis kategorijomis: *country*, opera ir *folk* yra siejami su baltaodžiais, hiphopas, *trap* ir soulas – su juodaodžiais, o flamenkas ir *fado* – su Pirėnų pusiasalio tautomis. Albumo transžanriškumą ypač įprasmina daina „YA YA“, kurioje susipina *country*, rokenrolo, *americana*, fanko ir soulo žanrai, o kūrinio transcendentistiškumą ir originalumą signalizuoja į dainą įvedantis interliudas „THE LINDA MARTELL SHOW“²⁴⁷.

Beyoncé'ės siektiną atsiribojimą nuo žanrinių ir rasinių kategorijų demonstruoja ir tai, kad prie albumo kūrybos pakvietė prisijungti du populiarius *country* muzikos atstovus – Willie'į Nelsoną ir Dolly Parton. Nors abu yra baltaodžiai, tačiau jie savo muzikinėje ir kasdieninėje veikloje išstojo kaip novatoriški ar subversuoti *country* žanrą siekiantys kūrėjai. Willie'is Nelsonas savo kūrinuose jungdavo *country*, ritmenbliuzą ir soulą, savo netradicine apranga ir ilgais plaukais, surištais į kasas, išsiskyrė iš tipinio aštuntojo-devintojo dešimtmečių *country* atlikėjo įvaizdžio. Tam tikra *country* subversija pasižymėjo ir Dolly Parton, kuri savo kūryboje siekdavo peržengti tradicinės *country* muzikos ribas. Į savo dainas ji įtraukdavo soulo, disko ar populiariosios muzikos žanrų elementų, jos įvaizdis, kurio dalimis buvo ryškių spalvų vinilinės plokštelės, prašmatnios suknelės ar įspūdingi perukai, neatitiko archetipinio *country* muzikos atlikėjos paveikslo, o dainų tekstuose subtiliai užsimena apie lyčių rolių iššūkius, ekonominius sunkumus ir moterų poziciją jų atžvilgiu (viena iš tokių dainų – „9 to 5“)²⁴⁸. Be to, jos veikloje matomas ir tam tikrų rasinių ribų peržengimas – pavyzdžiui, devintajame dešimtmetyje Dolly Parton pasirodė seriale su televizijos žvaigžde, juodaode Oprah Winfrey, su kuria atvirai kalbėjo apie savo kūnus ir diskutavo apie rasizmo problemas valstybėje²⁴⁹. Be to, tiek W. Nelsonas, tiek D. Parton yra žinomi kaip žmonės, aktyviai pasisakantys už LGBTQ+ bendruomenės teises²⁵⁰, o šis bruožas nėra būdingas esencializuotam *country* žanrui, stojančiam už tradicinę ir konservatyvią visuomenę.

Skeptišką žvilgsnį į žanrinius ar rasinius ribojimus demonstruoja ir kiti prie albumo kūrybos prisidėję autoriai, atlikėjai ir muzikantai. Albume Beyoncé atlieka duetus su Miley Cyrus ir Post Malone, kurie abu žinomi dėl savo kūrybos tranžanriškumo: M. Cyrus jungia popmuziką, (pank)roką,

²⁴⁷ „This particular tune stretches across a range of genres / And that's what makes it a unique listening experience“ (daina „THE LINDA MARTELL SHOW“)

²⁴⁸ Hughes, 179-180

²⁴⁹ Dana C. Wiggins, „From countrypolitan to neotraditional: Gender, race, class, and region in female country music, 1980–1989“ (daktarės disertacija, Georgia State University, 2009), 206-207.

²⁵⁰ James Barker, „Dolly Parton's all-embracing country vision“, Country Queer, žiūrėta 2024 m. gruodžio 29 d., <https://countryqueer.com/stories/article/dolly-partons-all-embracing-country-vision/>; Andy Langer, „Exclusive: Willie Nelson on same-sex marriage“, TexasMonthly, paskelbta 2013 m. kovo 28 d., <https://www.texasmonthly.com/news-politics/exclusive-willie-nelson-on-same-sex-marriage/>

ritmenbliužą, *country* ar disko²⁵¹, o Post Malone – hiphopą, popmuziką, *trap* ir *country*²⁵². Absoliuti dauguma albumo autorių ir prodiuserių yra skirtinguose žanruose figūruojantys muzikantai: tarp jų yra Ernestas Dionas Wilsonas, laikomas Čikagos hiphopo krikštateviu²⁵³, Mariel Gomez, didelį dėmesį skirianti Karibų regiono muzikai (pavyzdžiui, bačatos žanrui)²⁵⁴, Arlo Parks, kurianti *indie pop*, *indie folk* ar ritmenbliuzo muziką²⁵⁵, ar Elizabeth Lowell Bolan, žinoma dėl darbo su *synthpop* ar roko žanrais. Verta paminėti ir tai, kad prie albumo kūrybos prisidėjo atlikėja Camaron „Cam“ Ochs, kuri, nors kuria tik *country* žanro muziką, aktyviai pasisako už *country* įtraukumą ir priklauso Garso įrašų akademijos (teikiančios „Grammy“ apdovanojimus) darbo grupei dėl įvairovės ir įtraukties²⁵⁶.

Galiausiai, nusimetimą nuo rasinių ar žanrinių esencijų rodo albume naudojami *semplai*. Albumo dainose skamba ištraukos iš hiphopo (Jay-Z – „Heart of the City“), braziliško fanko (DJ O Mandrake – „Aquecimento das Danadas“), folkroko (Fleetwood Mac – „Landslide“), operos (Tommaso Giordani – „Caro Mio Ben“) ar elektroninės muzikos (Underworld – „Born Slippy Nuxx“) kūrinių²⁵⁷. Kai kurie *semplinti* kūriniai yra glaudžiai susiję su kontrkultūromis: dainoje „AMERICAN REQUIEM“ skamba *semplas* iš Stepheno Stillso ir Buffalo Springfieldo dainos „For What It’s Worth“, kuri yra garsi protesto ir kontrkultūrų daina, siejama su 1966 m. „Sunset Strip“ riaušėmis Los Andžele²⁵⁸, o dainoje „YA YA“ skamba žodžiai iš Beach Boys dainos „Good Vibrations“, kuri yra asocijuojama su „Flower Power“ – taikaus pasipriešinimo septintajame-aštuntajame dešimtmečiuose simboliu²⁵⁹. Šio sąsajos stiprina albumo, kaip skatinančio nusimesti konvencijas, ribas ir laisviau mąstyti, įspūdį.

²⁵¹ Nick Levine, „Why Miley Cyrus is the ultimate 21st-Century pop star“, BBC, paskelbta 2023 m. rugpjūčio 25 d., <https://www.bbc.com/culture/article/20230309-why-miley-cyrus-is-the-ultimate-21st-century-pop-star>

²⁵² Hugh McIntyre, „Post Malone Has Officially Started His Transition From Hip-Hop To Country“, Forbes, paskelbta 2023 m. lapkričio 17 d., <https://www.forbes.com/sites/hughmcintyre/2023/11/17/post-malone-has-officially-started-his-transition-from-hip-hop-to-country/>

²⁵³ Shahzaib Hussain, „Saba And No ID Release New Single ‘How To Impress God’“, Clash, paskelbta 2024 m. spalio 25 d., <https://www.clashmusic.com/news/saba-and-no-id-release-new-single-how-to-impress-god/>

²⁵⁴ Thatiana Diaz, „Meet Mariel Gomez-Rodriguez, the Dominican A&R Visionary Building Her Legacy“, Remezcla, paskelbta 2024 m. gegužės 9 d., <https://remezcla.com/features/music/meet-mariel-gomez-rodriguez-the-dominican-ar-beyonce-raye/>

²⁵⁵ Hugh Morris, „Arlo Parks Talks Debut Album ‘Collapes in Sunbeams,’ Winning Over Billie Eilish & Phoebe Bridgers“, Grammy, paskelbta 2021 m. sausio 29 d., <https://www.grammy.com/news/arlo-parks-talks-album-collapsed-sunbeams>

²⁵⁶ Megan Scott, „The Untold Truth Of Cam“, The List, atnaujinta 2023 m. vasario 2 d., <https://www.thelist.com/246478/the-untold-truth-of-cam/>

²⁵⁷ Beyoncé, *act ii – COWBOY CARTER* (Niujorkas: Parkwood Entertainment, 2024).

²⁵⁸ David Browne, „‘For What It’s Worth’: Inside Buffalo Springfield’s Classic Protest Song“, Rolling Stone, paskelbta 2016 m. lapkričio 11 d., <https://www.rollingstone.com/music/music-features/for-what-its-worth-inside-buffalo-springfields-classic-protest-song-106435/>

²⁵⁹ Tom Pinnoch, „The Making Of... The Beach Boys’ ‘Good Vibrations’“, Uncut, paskelbta 2012 m. birželio 8 d., <https://www.uncut.co.uk/features/the-making-of-the-beach-boys-good-vibrations-34867/>

4.2.2. Moters vaidmens subversijos

Esencializuotame *country* žanre moterims atlikėjoms ir jų atliekamų dainų herojėms buvo keliami kitokie lūkesčiai nei vyrams ar jų lyriniais subjektams. Nors sunkus darbas ir pamaldumas yra vertinamas abipusiai tolygiai, tačiau žanre nusistovėjo situacija, kad tokios savybės, kaip individualizmas, pasitikėjimas savimi, laisvė ir šiurkštumas, yra kur kas labiau priimtinos vyrams. Iš moterų, savo ruožtu, buvo tikimasi pasyvesnių, nuosaikesnių vaidmenų (daugiausiai – atsidavusios žmonos ir motinos) ir santūresnės išvaizdos, o „maskuliniški“ žanro ženklai (pavyzdžiui, rūkymas, viskis, rodeo ar žirgai) buvo laikomi netinkami moterims. Šie žanro esencijos užmesti lūkesčiai lėmė, kad *country* atlikėjos dainose atvaizduodavo save kaip pasyvesnes asmenybes, o pasirodymų scenoje metu mažai judėdavo, nenaudodavo išraiškingos choreografijos ir rengdavosi kukliau, taip norėdamos pabrėžti, jog visapusiškai kontroliuoja savo kūnus ir vertina savitvardą. Prie to prisidėjo ir tai, kad kūno kontrolės neturėjimas buvo siejamas su „kita“, negryna muzika, todėl *country* atlikėjos, norėdamos išlaikyti baltaodžių įtvirtintą *country* žanrą, elgėsi ypač santūriai²⁶⁰.

Vis dėlto „COWBOY CARTER“ albume Beyoncé subversuoja šiuos moterų vaidmenis ir pozicijas. Dainų tekstuose atlikėja pasirodo kaip kur kas savimi labiau pasitikinti ir veikli moteris. Užuo tebuvo pasiuvioji romantinių santykių pusė, ji prisiima proaktyvią poziciją ir deklaruoja galinti visapusiškai pasirūpinti savo vyru. Dainoje „BODYGUARD“ Beyoncé sako galinti būti savo vyro neperšaunamoji liemenė, gelbėtoja ir asmens sargybinė²⁶¹, kuri jį apsaugos nuo viešosios erdvės gandų ar nuo žmonių, siekiančių sugadinti judviejų santykius²⁶² – tokiu būdu atlikėja save pateikia ne ginamosios (pasyvesnėje), o ginančiosios (proaktyvioje) pozicijoje. Beyoncé tvirtai jaučia savo vertę romantiniuose santykiuose, užtikrintai sako esanti kone nepakeičiama²⁶³ ir, nors poroje patyrė sunkumų, ji mato santykius su vyru kaip ypač stiprius, brangius ir abipusiai mylinčius²⁶⁴.

Stipresnį pasitikėjimą savimi signalizuoja ir Beyoncé'ės, kaip ypač valingos ar šiurkštesnės asmenybės, motyvas. Šios savybės esencializuotame *country* yra išskirtinai paliekamos tik vyrams, o moterims keliami švelnumo ir nuolankumo lūkesčiai, tačiau Beyoncé tekstuose juos atmeta ir išstoja kaip priešams ar negro linkintiems žmonėms negailestingas žmogus. Tai gerai įprasmina daina „DAUGHTER“: joje atlikėja teigia apsimetanti vyro pagalbos reikalaujančia mergina²⁶⁵, tačiau iš tikrųjų ji geba pati pasirūpinti savimi, nebijo pagrasinti nei vyrams, nei kitoms moterims²⁶⁶;

²⁶⁰ Wiggins, *From country to pop*, 70-78.

²⁶¹ „I could be your bodyguard / <...> I could be your Kevlar / <...> I could be your lifeguard“ (daina „BODYGUARD“)

²⁶² „I'll defend you in the gossip / You know how people like to start shit and pop shit“ (daina „BODYGUARD“)

²⁶³ „Got you up all night and now you don't wanna leave / <...> When I'm long gone, you'll call my name“ (daina „YA YA“)

²⁶⁴ „We fight but we must make amends“ (daina „RIIVERDANCE“); „Wherever you wanna go, that's fine with me / I'll never stop you, you'll never stop me / From bein' whatever we need to be / And in these dark times, I'm so glad that this love is blinding“ (daina „II HANDS II HEAVEN“)

²⁶⁵ „Did my best impression of a damsel in distress“ (daina „DAUGHTER“); NB: frazė „damsel in distress“ reiškia į bėdą pakliuvusią jauną netekėjusią merginą, kuriai reikia vyro pagalbos.

²⁶⁶ „If you cross me, I'm just like my father / I am colder than Titanic water“ (daina „DAUGHTER“)

išprovokuota Beyoncé sužaloja dainos antagonistę, suplėšo jos suknelę²⁶⁷ bei užsimena apie kito vyro uždusinimą²⁶⁸. Paminėtina ir tai, kad Beyoncé albume *semlina* Nancy Sinatra dainą „These Boots Are Made For Walkin‘“, kurios tekste moteris perspėja vyrą nebūsimi taip lengvai apgaudinėjama ar pastumdama²⁶⁹.

Ši motyvą konsoliduoja albumo daina „JOLENE“, kuri yra 1973 m. Dolly Parton dainos „Jolene“ – laikomos vienu garsiausių visų laikų *country* kūrinių – *koveris*. Originaliojoje versijoje dainos herojė kreipiasi į moterį vardu Jolene ir desperatiškai prašo jos nesuvedžioti herojės vyro²⁷⁰ – dainoje Jolene yra apibūdinama kaip išskirtinio grožio ir balso moteris²⁷¹, žavinti daugelį vyrų, įskaitant herojės mylimąjį. Dėl to ji maldauja Jolene nepakenkti jos santykiams su vyru, kurį laiko vienintele galima savo gyvenimo meile²⁷². Dolly Parton dainos herojė nesijaučia pakankamai pasitikinti savimi, ji kreipiasi į Jolene save nužeminančiu tonu, o savo gyvenimo likimą atiduoda į kitų žmonių rankas²⁷³. Ir nors neatrodo, kad herojė yra lygiaverčiuose mylinčiuose santykiuose (ji mano, kad jos vyras gali lengvai ją palikti, jis svajoja apie kitą moterį²⁷⁴), ji išlieka jam lojali. Dolly Parton daina atspindi tradicinį *country* kūriniuose ir scenoje nusistovėjusį moters vaizdinį – moteris perteikiama kaip nedrąsi, nuolanki, nepasitikinti savimi ir išliekanti visapusiškai ištikima savo vyrui, nepaisant jo išduodančio elgesio. Tuo tarpu Beyoncé savojoje dainos versijoje subversuoja šį moters portretą ir pakeičia originaliosios dainos tekstą, kurdama savimi kur kas labiau pasitikinčios, ryžtingesnės ar netgi bauginančios moters įvaizdį, o jį dainoje perteikia per savo paties asmenį. Dainoje Beyoncé nesijaučia išsigandusi ar nesaugi dėl Jolene asmenybės – nors pripažįsta jos grožį, atlikėja nemano, kad Jolene yra kuo nors išskirtinė²⁷⁵. Užuoat maldavusi Jolene nesuvilioti jos vyro, Beyoncé grasinančiai perspėja ją to net nebandyti²⁷⁶. Dainoje jaučiamas Beyoncé'ės pasitikėjimas ne tik savimi²⁷⁷, bet ir jos vyru – tekste pateikiami abipusiu pasitikėjimu paremti, pakilimus ir nuosmukius patyrę, tačiau dėl to kur kas stipresni judviejų santykiai²⁷⁸. Nors suvokia kitų moterų

²⁶⁷ „Your bloodstains on my custom coutures / <...> Now I ripped your dress and you're all black and blue“ (daina „DAUGHTER“)

²⁶⁸ „How long can he hold his breath before his death?“ (daina „DAUGHTER“)

²⁶⁹ „One of these days these boots / Are gonna walk all over you“; „And you keep thinking that you'll never get burnt, hah / Well, I've just found me a brand new box of matches“ (Nancy Sinatra daina „These Boots Are Made For Walkin‘“)

²⁷⁰ „I'm beggin' of you, please don't take my man“ (Dolly Parton daina „Jolene“)

²⁷¹ „Your beauty is beyond compare / With flaming locks of auburn hair / With ivory skin and eyes of emerald green / Your smile is like a breath of spring / Your voice is soft like summer rain“ (Dolly Parton daina „Jolene“)

²⁷² „You could have your choice of men / But I could never love again / He's the only one for me, Jolene“ (Dolly Parton daina „Jolene“)

²⁷³ „My happiness depends on you / And whatever you decide to do, Jolene“ (Dolly Parton daina „Jolene“)

²⁷⁴ „And I can easily understand / How you could easily take my man“; „He talks about you in his sleep“ (Dolly Parton daina „Jolene“)

²⁷⁵ „You're beautiful, beyond compare“; „There's a thousand girls in every room / That act as desperate as you do“ (daina „JOLENE“)

²⁷⁶ „I'm warnin' you, don't come for my man“, „But you don't want this smoke, so shoot your shot with someone else“ (daina „JOLENE“)

²⁷⁷ „I'm still a Creole banjee bitch from Louisiane“ (daina „JOLENE“)

²⁷⁸ „Me and my man crossed those valleys / Highs and lows and everything between“ (daina „JOLENE“)

dėmesį jos vyrui, Beyoncé yra užtikrinta santykių tvarumu, patikimumu ir nejaučia būtinybės ar noro nusizeminti nei prieš savo vyrą, nei prieš dainos antagonistę²⁷⁹. Per Dolly Parton dainos *koverį* Beyoncé atmeta išsigandusios ir pasyvios moters portretą – vietoje jo atlikėja išstoja kaip stiprios, savarankiškos, už save pakovoti galinčios moters įsikūnijimas.

Moters vaidmens subversiją Beyoncé tęsia išstudama kaip kur kas labiau iniciatyvi, išlaisvėjusi ir seksualiai įgalinta moteris – dainose, kuriose referuoja į savo vyrą, ji kuria intymią atmosferą, tiesiogiai ar per metaforas ir metonimijas kalba apie artimesnį fizinį kontaktą²⁸⁰ bei ryžtingai pateikia užuominas į inicijuojamus lytinius santykius²⁸¹. Šią moters vaidmens subversiją papildo ir albumo vizualai, kurie taip pat signalizuoja atlikėjos išlaisvėjimą. Jei baltaodžių įtvirtinto *country* žanro esencijai yra būdingos ramios, santūrios, pernelyg nejudančios moterų pozicijos, tuomet Beyoncé demonstruoja kur kas laisvesnes ir įmantresnes kūno pozicijas: ji energingai šoka pasirodymų metu²⁸², vizualikoje vaizduojama sėdinti ant žirgo ar mechaninio buliaus²⁸³, šokanti²⁸⁴ ar iškišusi liežuvį²⁸⁵. Atlikėja taip pat subversuoja ir kaubojišką aprangą, kurią mato ne kaip griežto funkcionalumo elementą, bet kaip saviraiškos elementą – apranga taip pat yra kur kas ryškesnė, puošnesnė, įmantresnių formų²⁸⁶, turinti gilesnes iškirptes²⁸⁷ ar apnuoginanti daugiau kūno²⁸⁸. Kūnišką energiją iliustruoja ir daina „TYRANT“, kurioje Beyoncé per metaforas, susijusias su žirgais, demonstruoja savo kūno nepriklausomybę ir laisvumą²⁸⁹.

Maža to, kaip jau minėta prieš tai buvusiame skyriuje, „COWBOY CARTER“ vizualikoje Beyoncé yra vaizduojama su viskio stiklinėmis ar cigarais, tačiau toks kūrybinis sprendimas taip pat prisideda prie moters vaidmens subversavimo, kadangi rūkymas ar viskio gėrimas esencializuotame *country* žanre yra laikomi vyriškais simboliais. Beyoncé, savo ruožtu, siekia išsklaidyti šį galios netolygumą ir demonstruoja, kad mėgautis cigarais ir viskiu gali ne tik *country* centre esantys baltaodžiai vyrai²⁹⁰.

²⁷⁹ „I sleep good, happy / ‘Cause you can’t dig up our planted seeds“ (daina „JOLENE“)

²⁸⁰ „And I love to turn him on / Boy, I’ll let you be my Levi’s jeans / So you can hug that ass all day long“ (daina „LEVI’S JEANS“)

²⁸¹ „Big body buss it open, feed you breakfast / Catch me in the bathroom on the sink top / Baby, let me sink into your arms / Drink me ‘til it’s done, eat it up / <...> Dosido and it get creamy in the middle, yeah / One bite and the box is yours“ (daina „DESERT EAGLE“)

²⁸² „Beyoncé’s FULL Christmas Day Halftime Show“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-13:11, paskelbta „NFL“ 2024 m. gruodžio 28 d., <https://www.youtube.com/watch?v=QO0SSraNKus>

²⁸³ Žr. PRIEDAI, 20 ir 22 paveikslai.

²⁸⁴ Žr. PRIEDAI, 15 paveikslas.

²⁸⁵ Žr. PRIEDAI, 23 paveikslas.

²⁸⁶ Žr. PRIEDAI, 17 paveikslas.

²⁸⁷ Žr. PRIEDAI, 7 paveikslas.

²⁸⁸ Žr. PRIEDAI, 12 paveikslas

²⁸⁹ „Every time I ride it, every time I ride this / I don’t like to sit up in the saddle, boy, I got it / Just relax, I got this, I got that exotic / Hips are so hypnotic, I am such a tyrant“ (daina „TYRANT“)

²⁹⁰ Tharpe.

Vadinasi, per moters vaidmens subversijas Beyoncé transliuoja visai kitas idėjas ir tapatybes – ji save pateikia kaip individualesnę, energingesnę, savo kūno nesibodinčią ir už save pastovėti galinčią moterį, kuri vaduojasi iš bet kokių jai užmestų suvaržymų. Beyoncé ieško savojo balso, išskirtinės žanrinės kūrybos ir moters pozicijos originalumo, kurie nėra paveikti ar apriboti bet kuriomis rasinėmis kategorijomis. Albume atlikėja jungia su įvairiomis rasinėmis bendruomenėmis susijusius žanrus, jos, kaip moters, vaidmuo taip pat yra kuriamas ir pateikiamas kaip išskirtinis, būdingas tik pačiai Beyoncé‘ei.

Tiesa, esant grėsmės akivaizdoje, kai kūrėjas yra nuolat apibrėžiamas ar perbrėžiamas tam tikrų kategorijų, jis gali būti linkęs ieškoti branduolio, kuriame jaučiasi saugiau. Nors Beyoncé ir ieško originalumo, siekdama atmesti visus pernelyg įpareigojančius ar apribojančius santykius, tačiau būtų klaidinga sakyti, kad jos autentiškumo paieška vyksta visiškai nusimetant santykį su juodąją kultūrą ir juodaodžių bendruomene. Grynasis anti-esencializmas rasę mato kaip atsitiktinį konstrukta, todėl į jos kultūrą ir istorines patirtis žiūri skeptiškai, tačiau Beyoncé‘ei rasė yra svarbi dedamoji, kurios ji nenori nutrinti, tačiau ir nesiūlo už(si)mesti rigidiškų kriterijų – apie tai yra rašoma tolesniame skyriuje.

4.3. „COWBOY CARTER“ rasinis anti-anti-esencializmas

Šiame poskyryje pristatomas albume skleidžiamas trečiasis – rasinio anti-anti-esencializmo – rasinio tapatumo modelis. Nors poskyris yra suskirstytas į dvi pagrindines dalis (*Solidarizavimąsi su juodaodžių bendruomene* ir *Ribotumų juodaodžių bendruomenei atmetimas*), kiekvienos iš jų negalima suprasti be kitos. Iškeldama juodaodžių kūrėjus bei plėtodama juodaodžių kultūrą ir istoriją, Beyoncé ne esencializuoja, o padeda atrasti, kas užmiršta ar nutrinta, turtina ir įvairina *juodumo* supratimą. Vietoj siauros ir rigidiškos *juodumo* sampratos, atlikėja švenčia gausų, margą šios kultūros horizontą ir ne atmeta, o įtraukia, priima bei kviečia pripažinti.

4.3.1. Solidarizavimasis su juodaodžių bendruomene

Juodaodžiai bendraautoriai ir kūrėjai

„COWBOY CARTER“ kontekste Beyoncé daug dėmesio skiria juodaodžių bendruomenei, jos istorijai ir kūrybai. Šį aspektą, visų pirma, iliustruoja albumo kūrinių ir pasirodymų bendraautoriai. Prie albumo kūrybos prisidėjo daugiau nei dvidešimt juodaodžių autorių ir prodiuserių, tradiciniais *country* žanro instrumentais – (pedaline) plienine gitara ir bandža – albume atitinkamai groja juodaodžiai Robertas Randolphas ir Rhiannon Giddens²⁹¹. Pastaroji yra viena iš garsiausių bandžos muzikančių, kuri nuolat pabrėžia šio muzikos instrumento afrikietiškas šaknis ir reikšmę juodaodžių

²⁹¹ Beyoncé, *act ii – COWBOY CARTER* (Niujorkas: Parkwood Entertainment, 2024).

muzikai – ji pasirodymuose ir savo kūryboje primena apie tikrąją bandžos istoriją, kuri ilgą laiką buvo paslėpta, baltaodžiams apropijavus šį instrumentą²⁹². Beyoncé atlieka dainas su juodaodžiais *country* atlikėjais: Brittney Spencer, Tiera Kennedy, Reyna Roberts, Tanner Adell, Shaboozey, Willie'iu Jonesu, o dviejuose albumo interliuduose skamba Linda'os Martell balsas, kuri yra pirmoji komerciškai sėkminga juodaodė *country* atlikėja ir pirmoji juodaodė, pasirodžiusi „Grand Ole Opry“ programoje²⁹³. Pasirodymo NFL rungtynių didžiosios pertraukos metu Beyoncé buvo apsupta juodaodžių šokėjų ir muzikantų²⁹⁴, stadione pasirodė juodaodis bulių jojikas Myrtis Dightmanas Jr. ir Ja'Dayia Kursh, kuri išgarsėjo 2017 m. tapusi pirmąja juodaode, laimėjusia rodeo karalienės konkursą Arkanzaso valstijoje²⁹⁵. Taip Beyoncé išreiškia pagarbą savo rasinės bendruomenės nariams, atkreipia dėmesį į jų istorijas ir suteikia jiems galimybę demonstruoti savo veiklą ar kūrybą platesnėms auditorijoms. Prasminga ir tai, kad fotoknygoje esančioje dedikacijoje Beyoncé kreipiasi į savo dėdę Rolandą Martiną Buyincé – ji pamini jo meilę *country* muzikai ir tai, kad jo gyvenimas įkvėpė atlikėją kuriant „COWBOY CARTER“²⁹⁶. Kitaip tariant, yra simboliška, kad Beyoncé tarsi dedikuoja albumą kitam juodaodžių bendruomenės atstovui – tai dar labiau stiprina solidarizavimosi su juodaodžių bendruomene užtaisą.

Juodaodžių kultūra ir istorija

Beyoncé dainų tekstuose pateikia nuorodų į juodaodžių bendruomenės istoriją ar kultūrą: vergiją²⁹⁷, teisėsaugos vykdomą juodaodžių engimą²⁹⁸, diskriminaciją ir mažiau palankias sąlygas darbuose²⁹⁹, finansinėse institucijose³⁰⁰, o per pasirodymą NFL rungtynių didžiosios pertraukos metu buvo galima pamatyti baltomis gėlėmis papuoštus automobilius, kurie primena Hjustone vykusius *Juneteenth* šventės, mininčios vergijos JAV panaikinimą, paradus³⁰¹. Albumu ir jo vizualika Beyoncé atkreipia dėmesį į ilgaamžę juodaodžių kaubojų istoriją, kuri buvo (ir daugeliu atvejų yra) nuslopinta,

²⁹² Aaron Cohen, „The banjo is a star of Beyoncé's new album. Turns out it has African roots“, NPR, paskelbta 2024 m. balandžio 5 d., <https://www.npr.org/sections/goatsandsoda/2024/04/05/1242304226/beyonce-texas-hold-em-banjo-carter-country>

²⁹³ William Nash, „The most important voice on Beyoncé's new album“, The Conversation, paskelbta 2024 m. balandžio 2 d., <https://theconversation.com/the-most-important-voice-on-beyonces-new-album-226907>

²⁹⁴ „Beyoncé's FULL Christmas Day Halftime Show“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-13:11, paskelbta „NFL“ 2024 m. gruodžio 28 d., <https://www.youtube.com/watch?v=QO0SSraNKus>

²⁹⁵ Inga Parkel, „Beyoncé NFL halftime show: All the Easter eggs embedded in show-stopping Christmas Day performance“, Independent, paskelbta 2024 m. gruodžio 26 d., <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/news/beyonce-halftime-show-easter-eggs-b2670204.html>

²⁹⁶ Beyoncé, *act ii – COWBOY CARTER* (Niujorkas: Parkwood Entertainment, 2024).

²⁹⁷ „They yankin' your chain“ (daina „SWEET ★ HONEY ★ BUCKIIN“); „From the railroads to the rodeos“ (daina „SWEET ★ HONEY ★ BUCKIIN“); „Runnin' through the river“ (daina „RIIVERDANCE“)

²⁹⁸ „No matter what the charges is, we ain't gon tell the truth“ (daina „SPAGHETTII“);

²⁹⁹ „Are you tired, workin' time and a half for half the pay?“ (daina „YA YA“); „Sixteen dollars, workin' all day“ (daina „16 CARRAIGES“)

³⁰⁰ „Promisin' things that they can't / You the man at the bank?“ (daina „SWEET ★ HONEY ★ BUCKIIN“)

³⁰¹ Ella Morgan, „All the hidden easter eggs in Beyoncé's NFL halftime show“, Mamamia, paskelbta 2024 m. gruodžio 27 d., <https://www.mamamia.com.au/beyonce-nfl-halftime-show-details/>

kaubojaus prototipu ir siekiamybe matant išskirtinai baltaodį vyrą³⁰². Tuo tarpu patys dainų tekstai pasižymi afroamerikiečių vartojama anglų kalbos versija (angl. *African American Vernacular English*³⁰³) – pavyzdžiui, žodžio „ain‘t“ vartojimu³⁰⁴, dvigubais neiginiais³⁰⁵ ar pakeistu gramatiniu asmenavimu³⁰⁶.

Į juodaodžių bendruomenę ir jos (kultūros) istoriją Beyoncé referuoja per socialinių tinklų įrašą, kuriuo pristato albumo dainų sąrašą³⁰⁷ – jis yra pateiktas kaip plakatas, sietinas su „Chitlin‘ circuit“ tinklu. „Chitlin‘ circuit“ buvo vadinamos koncertų vietos, kuriose XX a. ketvirtajame-septintajame dešimtmečiuose galėjo saugiai pasirodyti juodaodžiai atlikėjai, kadangi didžioji dalis koncertų salių ar klubų buvo segreguoti ir neprieinami juodaodžiams. „Chitlin‘ circuit“ tinklo vietose koncertavo tokie atlikėjai, kaip Ella Fitzgerald, Ray‘us Charlesas, Aretha Franklin ar grupė „The Jackson 5“, o panašią tokių koncertų atmosferą Beyoncé kuria dainoje „YA YA“ – čia sudaromas įspūdis, kad atlikėja pasirodo nedidelėje tinklo vietoje ir artimai bendrauja su auditorija³⁰⁸. Nors infrastruktūros projektai ir išaugęs televizijos žiūrimumas suardė „Chitlin‘ circuit“ tinklą, jis yra ypač svarbus juodaodžių bendruomenės istorijai, leidęs pradėti ir vystyti karjeras juodaodžiams muzikantams, dėl gajaus rasizmo turėjusiems kur kas labiau ribotas galimybes³⁰⁹.

Nuorodas į juodaodžių bendruomenės istoriją kuria ir riboto leidimo „COWBOY CARTER“ vinilinės plokštelės viršelis – jame vaizduojama Beyoncé, ryšinti juostą, ant kurios parašyta „BEYINCÉ“³¹⁰, o šį žodį atlikėja paraidžiui pasako ir dainoje „YA YA“³¹¹. Žodis „Beyincé“ referuoja į patirtį, susijusią su atlikėjos mama Tina Knowles. Tina‘os Knowles mergautinė pavardė yra Beyoncé, nors jos motinos bei didžiosios dalies brolių ir seserų pavardė yra Beyincé. Pasakodama apie šią situaciją, Tina Knowles teigė, kad, jai gimus, gimimo liudijimus tvarkanti institucija dokumentuose klaidingai įrašė jos pavardę kaip „Beyoncé“. Nors motina prašė ištaisyti šią klaidą, institucija pasiūlė „džiaugtis, kad ji apskritai gauna gimimo liudijimą“ – XX a. vid. juodaodžiams

³⁰² Maria C Hunt, „‘A history that’s been suppressed’: the Black cowboy story is 200 years old“, The Guardian, paskelbta 2024 m. gegužės 19 d., <https://www.theguardian.com/culture/ng-interactive/2024/may/19/black-cowboys-cowgirls-rodeos>

³⁰³ Isabel McKay, „African American Vernacular English: What is it, where does it come from, and why is it important?“, Mango, paskelbta 2024 m. rugpjūčio 30 d., <https://mangolanguages.com/resources/learn/general/language-culture/african-american-vernacular-english-what-is-it-where-does-it-come-from-and-why-is-it-important>

³⁰⁴ „Is you is or you ain‘t?“ (daina „SWEET ★ HONEY ★ BUCKIIN“); „This ain‘t Texas / Ain‘t no hold ‘em“ (daina „TEXAS HOLD ‘EM“)

³⁰⁵ „Hard workin‘ man ain‘t got no money in the bank“ (daina „YA YA“); „They keep sayin‘ that I ain‘t nothing like my father“ (daina „DAUGHTER“)

³⁰⁶ „Though it was sweet when they was walkin“ (daina „SPAGHETTII“); „Oh, I just pray that he don‘t crash“ (daina „YA YA“)

³⁰⁷ Žr. PRIEDAI, 24 paveikslas.

³⁰⁸ „Hello, girls / Hello, fellas / Those petty ones can‘t fuck with me / ‘Cause I‘m a clever girl, we snappin“ (daina „YA YA“)

³⁰⁹ Olivia B. Waxman, „The History Behind the Chitlin‘ Circuit Reference on Beyoncé’s *Cowboy Carter* Tracklist“, Time, paskelbta 2024 m. kovo 28 d., <https://time.com/6961785/beyonce-cowboy-carter-rodeo-chitlin-circuit/>

³¹⁰ Žr. PRIEDAI, 2 paveikslas.

³¹¹ „B-E-Y-I-N-C-E, ya“ (daina „YA YA“)

JAV iš tikrųjų buvo sudėtinga gauti kokybiškas viešąsias paslaugas ar reikiamus dokumentus³¹². Beyoncé, albume pateikdama nuorodą į šią istoriją, tarsi nori atitaisyti arba atkreipti dėmesį į skriaudas, kurias dėl savo rasės patirdavo juodaodžiai (įskaitant atlikėjos šeimą). Beyoncé tam tikra prasme paguodžia savo rasinę bendruomenę dėl istorinių ir kultūrinių netiesų, sukuria galimybę jai daugiau ar mažiau susisiekti su šiomis skriaudomis ir pajusti (didesnį) rasinės bendruomenės solidarumą.

Galiausiai, atskiro dėmesio yra verta antroji albumo daina „BLACKBIIRD“ – 1968 m. grupės „The Beatles“ išleistos dainos „Blackbird“ *koveris*. Originaliosios dainos autorius Paulas McCartney'is yra ne kartą teigęs, kad sukurti šią dainą jį įkvėpė 1957 m. „Litl Roko devyneto“ istorija. 1954 m. JAV Aukščiausiasis Teismas paskelbė nuosprendį „Brown v Board of Education“ byloje, pagal kurį rasinis segregavimas JAV mokyklose buvo pripažintas antikonstituciniu. Po šio sprendimo į Litl Roko (Arkanzasas) Centrinę vidurinę mokyklą buvo priimti pirmieji devyni juodaodžiai paaugliai – „Litl Roko devynetas“. Vis dėlto tuometinis Arkanzaso gubernatorius nepaisė Teismo sprendimo ir, pasitelkęs Nacionalinę gvardiją, neleido juodaodžiams įžengti į mokyklą. Į situaciją vėliau įsitraukė ir JAV prezidentas Dwightas Eisenhoweris, kuris į valstiją nusiuntė federalinės kariuomenės karių, turėjusių užtikrinti, kad „Litl Roko devynetas“ galėtų saugiai ir netrukdomai nuvykti į mokyklą – nepaisant to, juodaodžiai paaugliai ir toliau susidūrė su neapykanta bei engimu iš baltaodžių³¹³. Paulas McCartney'is, įkvėptas „Litl Roko devyneto“, sukūrė dainą „Blackbird“, tarsi kreipdamasis į JAV juodaodžius ir norėdamas pabrėžti jų kantrybę, ryžtą ir stiprybę nepasiduoti net didžiausio priešiško akivaizdoje³¹⁴ bei, užuot palūžus, nesiliauti stengtis, tikėti ir išlaikyti viltį³¹⁵. Beyoncé, į albumą įtraukdama šios dainos *koverį*, solidarizuojasi su savo bendruomenės nariais ir taip pat išreiškia pasididžiavimą jų drąsa bei atsparumu. Papildomo solidarumo užtaiso šiam *koveriui* priduoja tai, kad dainą kartu su Beyoncé atlieka keturios mažiau žinomos juodaodės *country* atlikėjos – Tanner Adell, Brittney Spencer, Tiera Kennedy ir Reyna Roberts. Viena vertus, Beyoncé suteikia pasaulinę platformą šioms atlikėjoms demonstruoti savo talentą ir įgyti daugiau žinomumo, taip prisidėdama prie savo bendruomenės narių kūrybos populiarinimo ir sėkmės. Kita vertus, *koverio* žodžiais Beyoncé ne tik atliepia „Litl Roko devyneto“ istoriją, bet tam tikra prasme ir kreipiasi į minimų atlikėjų ketvertą. *Country* istorija demonstruoja, kad žanre juodaodžiai, o ypač moterys, yra atstumiami, jiems nesuteikiama lygiavertė prieiga kurti ir

³¹² Alexandra Del Rosario, „Beyoncé's 'Beyoncé' sash is no mere typo: Tina Knowles offered an explanation years ago“, Los Angeles Times, paskelbta 2024 m. kovo 22 d., <https://www.latimes.com/entertainment-arts/music/story/2024-03-22/beyonce-beyince-tina-knowles-last-name-cowboy-carter>

³¹³ Clare Thorp, „Cowboy Carter: Why Beyoncé's cover of the Beatles' Blackbird is the key to the new album“, BBC, paskelbta 2024 m. kovo 29 d., <https://www.bbc.com/culture/article/20240329-beyonce-cowboy-carter-the-beatles-blackbird>

³¹⁴ „Blackbird singing in the dead of night,/ Take these broken wings and learn to fly“ (daina „BLACKBIIRD“)

³¹⁵ „You were only waiting for this moment to be free“ „Blackbird fly <...>/ Into the light of a dark, black night“ (daina „BLACKBIIRD“)

platinti savo kūrybą – „BLACKBIIRD“ žodžiai tampa Beyoncé'ės paguoda ir padėsinimo žodžiais Tanner Adell, Brittney Spencer, Tiera'ai Kennedy ir Reyna'ai Roberts, kad jos, kaip ir „Litl Roko devynetas“, išliktų pasitikinčios savimi ir ryžtingos, nepaisant nedėkingos pozicijos *country* žanre. Beyoncé skatina jas pakilti virš visų sunkumų ir didžiuotis tiek savo kūryba, tiek buvimu savos rasinės bendruomenės dalimi³¹⁶.

4.3.2. Ribotumų juodaodžių bendruomenei atmetimas

Su „COWBOY CARTER“ pateikdama įvairias į juodaodžių kultūrą ir istoriją referuojančias nuorodas bei suteikdama pasaulinę platformą juodaodžių bendruomenės nariams, Beyoncé ne atsiriboja, o tvirtai susitapatina su savąja rasine bendruomene, didžiuojasi ja ir artikuliuoja kaip svarbią tapatybės ir savojo autentiškumo dalį. Vis dėlto solidarizuodamasi su juodaodžių bendruomene atlikėja tuo pačiu metu nori signalizuoti, kad esencializuoti režimai, atribojantys juodaodžius nuo tam tikros kūrybos, yra beprasmiški, skatina juodaodžius drąsiai plėsti pernelyg susiaurintas ribas ir nusimesti vienatinę juodumo esenciją. Šiuo atveju išryškėja anti-anti-esencialistinė prieiga, per kurią Beyoncé atskleidžia autentiškumo sampratą.

Beyoncé'ės artumas country kultūrai

Beyoncé yra susilaukusi replikų, kad ji, kaip juodaodė moteris, neatitinka įtvirtintų *country* žanro kanonų³¹⁷, tačiau atlikėja „COWBOY CARTER“ dainų žodžiais ir vizualiais demonstruoja, kad ją *country* kultūra supo nuo pat vaikystės. Pirmiausia, albumu Beyoncé atkreipia dėmesį į savo pačios (geografinės) šaknis, esančias JAV Pietinių valstijų regione, su kuriuo yra labiausiai siejamas *country* žanras. Ji išreiškia pagarbą savo gimtajai valstijai Teksasai³¹⁸ bei jos tėvų gimtosioms Alabamos ir Luizianos valstijoms³¹⁹. Pastarosios valstijos ilgesį Beyoncé išreiškia daina „OH LOUISIANA“, kuri yra to paties pavadinimo Chucko Berry'io kūrinio perdirbinys. Ši daina yra tarsi odė Luizianos valstijai³²⁰ ir gausioms jos afroamerikiečių bei kreolų bendruomenėms (tekste yra minimi joms svarbūs estetiniai simboliai ar patiekalai³²¹). Beyoncé'ei Luiziana yra svarbi, nes iš čia yra kilę atlikėjos seneliai iš motinos pusės, kurie XX a. pradžioje kartu su kitais Luizianos kreolais persikėlė gyventi į Teksasą³²². Ji mini su Pietinių valstijų regionu susijusius kultūrinius elementus (patiekalus,

³¹⁶ „Blackbird fly <...>/ Into the light of a dark, black night./ <...> You were only waiting for this moment to be arise“ (daina „BLACKBIIRD“)

³¹⁷ Mark Savage, „Beyoncé locked out of Country Music Awards“, BBC, paskelbta 2024 m. rugsėjo 9 d., <https://www.bbc.com/news/articles/cx2y84gpgp0o>

³¹⁸ „We gon' bust it down / From Texas“ (daina „YA YA“); „Everything bigger in Texas“ (daina „DESERT EAGLE“)

³¹⁹ „Gadsden, Alabama / Got folk down in Galveston, rooted in Louisiana“ (daina „AMERICAN REQUIEM“)

³²⁰ „Oh, take me back, oh, Louisiana“ (Chucko Berry'io daina „Oh Louisiana“)

³²¹ „Quaint porches and windows, filet de gumbo, the Basin beans“ (Chucko Berry'io daina „Oh Louisiana“)

³²² Rajarsi Chakraborty, „What is Beyoncé's connection to Louisiana? Singer's 'Creole' roots explored“, Sportskeeda, atnaujinta 2024 m. birželio 27 d., <https://www.sportskeeda.com/us/music/what-beyonce-s-connection-louisiana-singer-s-creole-roots-explored>

pramogas, žargoną³²³) ir vadina šią teritoriją savo namais. Be to, subtili užuomina į šių valstijų regioną atsispindi dainos „ALLIGATOR TEARS“ pavadinime: jis referuoja į posakį „krokodilo ašaros“, tačiau krokodilai negyvena JAV Pietinėse valstijose – čia yra paplitę būtent Misisipės aligatoriai³²⁴.

Dar kartą įtvirtinusi savo ryšį su Pietinių valstijų regionu, Beyoncé artumo *country* kultūrai deklaravimą tęsia per kitus dainų tekstus ir vizualus: dainoje „AMERICAN REQUIEM“ ji atkreipia dėmesį, kad jos dikcija nuo mažumės buvo siejama su *country* žanru³²⁵, o albumo fotoknygoje yra atlikėjos vaikystės nuotrauka, kurioje ji dėvi kaubojaus skrybėlę³²⁶. Apie nuo pat mažo amžiaus pradėtą Beyoncé'ės pažintį su *country* kultūra (kaubojiškų rūbų dėvėjimą, lankymąsi rodeo varžybose) yra užsiminusi ir atlikėjos mama Tina Knowles³²⁷. Galiausiai, vaizdo įrašė, kuriame pranešama apie būsimą Beyoncé'ės pasirodymą NFL rungtynių didžiosios pertraukos metu, atlikėja stovi ant automobilio, kurio valstybiniai numeriai yra „BNCNTRY“ (stilizuotas frazės „been country“ trumpinys)³²⁸ – taip Beyoncé dar kartą iliustruoja, kad ji visuomet buvo artima *country* žanrui, ir kartu kategoriškai atmeta „nubaltintą“ *country* žanro esenciją.

Ribas peržengiantys juodaodžių kūrėjai

Ryškiu anti-anti-esencialistiniu užtaisu pasižymi interliudas „SMOKE HOUR ★ WILLIE NELSON“. Jo pradžioje imituojamas radijo stočių naršymas ir girdimos penkių dainų ištraukos – visos šias dainas atlieka juodaodžiai atlikėjai, kurie yra žinomi kaip novatoriški ar transžanrinę muziką kūrę muzikantai.

Pirmoji ištrauka yra iš Charleso Andersono kūrinio „Laughing Yodel“. Charlesas Andersonas buvo XX a. pirmosios pusės muzikantas, laikomas vienu iš bliuzo pradininkų. Jis pradėjo vystyti vadinamąjį „mėlynojo jodliavimo“ žanrą, kuris jungė *folk* ir bliuzo muzikinius elementus bei prisidėjo prie *country* žanro iškilimo. „Mėlynąjį jodliavimą“ vėliau išpopuliarino baltaodis atlikėjas Jimmie'is Rodgersas, o Charleso Andersono (ir kitų juodaodžių atlikėjų) indėlis buvo patrauktas į antrą planą³²⁹.

³²³ „Put some grits on the stove / Jiffy cornbread, booty corn-fed / Body rolls at the rodeo / I'm coming home / <...> We've come a long way from the rough ride / From the railroads to the rodeos, sweet country home“ (daina „SWEET ★ HONEY ★ BUCKLE“)

³²⁴ Giedrius Trakimas, „aligatoriai“, Visuotinė lietuvių enciklopedija, žiūrėta 2025 m. sausio 1 d., <https://www.vle.lt/straipsnis/aligatoriai/>; Visuotinė lietuvių enciklopedija, „krokodilai“, Visuotinė lietuvių enciklopedija, žiūrėta 2025 m. sausio 1 d., <https://www.vle.lt/straipsnis/krokodilai/>

³²⁵ „Used to say I spoke too country“ (daina „AMERICAN REQUIEM“)

³²⁶ Žr. PRIEDAI, 21 paveikslas.

³²⁷ Kyle Denis, „Tina Knowles Claps Back at Beyoncé's Country Critics: 'We Have Always Celebrated Cowboy Culture'“, Billboard, paskelbta 2024 m. vasario 20 d., <https://www.billboard.com/music/music-news/beyonce-mom-tina-knowles-claps-back-country-critics-1235610992/>

³²⁸ „HOUSTON, TEXAS – 12.25.24“ nufilmuota 2024 m., „YouTube vaizdo įrašas“, 0:00-0:27, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. lapkričio 18 d., <https://www.youtube.com/watch?v=tHQoILBextc>

³²⁹ Justin Curto, „Two-Steppin' Our Way Through Cowboy Carter. The people, songs, and history behind Beyoncé's Americana odyssey“, Vulture, atnaujinta 2024 m. balandžio 1 d., <https://www.vulture.com/article/beyonce-cowboy-carter-country-guests-references.html>

Toliau yra girdimas fragmentas iš Sono House'o dainos „Grinnin' In Your Face“. Šis atlikėjas buvo garsus *country* bliuzo ir Misisipės deltos bliuzo muzikantas, žinomas dėl virtuoziško grojimo gitara ir emocionalaus dainavimo³³⁰, o dainos žodžiuose House'as skatina išlikti tvirtiems ir nekreipti dėmesio, kad aplinkiniai žmonės yra apgaulingi, elgiasi nemaloniai ar šiurkščiai³³¹. Trečioji ištrauka yra iš Sister Rosetta'os Tharpe atliekamos dainos „Down by the River Side“. Sister Rosetta Tharpe, dar vadinama „rokenrolo krikštamote“ buvo išskirtinė XX a. ketvirtojo-septintojo dešimtmečių atlikėja, kuri jungdavo Misisipės deltos bliuzo, Naujojo Orleano džiaz, gospelo ir rokenrolo žanrus bei buvo viena iš labai nedaugelio moterų, grojančių elektrine gitara. Jos dainų tekstuose yra atvirai paliečiamos meilės ar seksualumo temos, o pati atlikėja neslėpė savo biseksualumo – penktojo dešimtmečio pabaigoje ji organizavo koncertinį turą su savo romantine partnere, juodaode atlikėja Marie Knight, Sister Rosetta Tharpe aktyviai vykdė koncertinę veiklą ir bendradarbiaudavo su garsiais to meto atlikėjais, nepaisant gajaus rasizmo³³². Ketvirtoji interliudo ištrauka yra „rokenrolo tėvu“ tituluojamo³³³ Chucko Berry'io daina „Maybellene“. Chuckas Berry'is buvo populiarus atlikėjas, labiausiai išgarsėjęs dėl rokenrolo ir ritmenbliuzo žanrų muzikos, tačiau kūryboje naudodavo ir *country*, bliuzo ar džiaz elementus. Šiuo transžanriškumu pasižymi ir daina „Maybellene“ – ji buvo sukurta kaip tradicinės *country* žanro dainos „Ida Red“ perdirbinys, siekiant suteikti dainai daugiau modernumo, ir iki šiol yra išskiriama dėl Berry'io virtuoziškumo grojant gitara ar sąmojingo teksto³³⁴. Chuckas Berry'is buvo ypač svarbi figūra ne tik tarp juodaodžių bendruomenės, bet ir visame *country*, bliuzo ar rokenrolo muzikos lauke – nepaisant nelanksčių rasinių ir kultūrinių ribų, Chuckas Berry'is sugebėjo kurti novatorišką ir transžanrinę muziką, kuri buvo mėgstama tarp įvairių rasių atstovų. Prie šių idėjų prisideda ir paskutinis dainoje „SMOKE HOUR ★ WILLIE NELSON“ skambantis fragmentas iš Roy'aus Hamiltono kūrinio „Don't Let Go“. Roy'us Hamiltonas buvo vienas iš nedaugelio juodaodžių atlikėjų, kuris XX a. vid. sugebėjo įsilieti į baltaodžių dominuojamą populiariosios muzikos lauką, nors visą laiką liko ištikimas savo originalumui ir jungdavo ritmenbliuzo, gospelo, džiaz ir *country* žanrus³³⁵.

³³⁰ Pete Madsen, „Video Lesson: How to Play Like Son House“, Acoustic Guitar, paskelbta 2018 m. sausio 16 d., <https://acousticguitar.com/video-lesson-how-to-play-like-son-house/>

³³¹ „Don't you mind people grinnin' in your face / You know they'll jump you up and down / They'll carry you all 'round and 'round / Just as soon as your back is turned / They'll be tryin' to crush you down“ (Son House daina „Grinnin' In Your Face“)

³³² Jessica Diaz-Hurtado, „Forebears: Sister Rosetta Tharpe, the Godmother Of Rock 'N' Roll“, NPR, paskelbta 2017 m. rugpjūčio 24 d., <https://www.npr.org/2017/08/24/544226085/forebears-sister-rosetta-tharpe-the-godmother-of-rock-n-roll>

³³³ Kalhan Rosenblatt, „Chuck Berry, Father of Rock 'n' Roll, Dies at 90“, NBC News, paskelbta 2017 m. kovo 19 d., <https://www.nbcnews.com/pop-culture/celebrity/chuck-berry-father-rock-n-roll-dies-90-missouri-police-n699311>

³³⁴ Jesse Wegman, „The Story Of Chuck Berry's 'Maybellene'“, NPR, paskelbta 2000 m. liepos 2 d., <https://www.npr.org/2000/07/02/1076141/maybellene>

³³⁵ Daniel J. Willis, „Rewind: The songs Willie Nelson wanted you to hear on Beyoncé's 'Cowboy Carter'“, Riff Magazine, paskelbta 2024 m. kovo 29 d., <https://riffmagazine.com/mp3/rewind-20240330-cowboy-carter-smoke-hour/>

Kartu reikšminga paminėti ir dainoje „DAUGHTER“ *semplinamą* XVIII a. klasikinį kūrinių „Koncertas smuikui D-dur (Op. 3, No. 1)“, sukurtą prancūzų kompozitoriaus Josepha Bologne, ševaljė de Saint-George. Josephas Bologne buvo garsus Prancūzijoje kaip ypač talentingas fechtuotojas, šokėjas, raitelis ir muzikantas. Vis dėlto nepaisant visuotinai pripažinto talento, jis susidūrė su neapykanta ir engimu dėl to, jog buvo maišytos rasės (jo tėvas buvo baltaodis plantacijos savininkas iš Prancūzijos užjūrio teritorijos Gvadelupės, o motina – juodaodė vergė iš Senegalo). Josephui Bologne dėl jo rasės buvo užkirstas kelias vadovauti Paryžiaus operai – prestižinei Prancūzijos kultūros institucijai. Po šio įvykio prancūzas kūrybą iškeitė į dalyvavimą Didžiojoje Prancūzijos revoliucijoje, o po mirties jo indėlis į klasikinę muziką buvo minimizuotas ar ištrintas³³⁶. Josepha Bologne kūrinio įtraukimu į albumą Beyoncé siekia priminti apie talentingą muzikantą, kuris nesibodėjo savo rasės, sunkiu darbu bei atsidavimu tapo savo srities meistru ir reikšmingai prisidėjo prie klasikinės muzikos – žanro, kuris iki šiol yra laikomas kaip išskirtinai *baltas*³³⁷ – subversavimu.

Įtraukdama šiuos kūrinius ir jų ištraukas į „COWBOY CARTER“ albumą, Beyoncé, visų pirma, nori skirti dėmesio talentu ir virtuoziškumu pasižymėjusiems juodaodžių muzikantams, kurie neretai yra nustumiami į užkulsius, užmirštami ar engiami. Atlikėjai svarbu pabrėžti jų svarbą ir reikšmę ne tik jai pačiai, bet ir visai *country*, bliuzo, rokenrolo, popmuzikos ar klasikinės muzikos industrijai – taip ji solidarizuojasi ir didžiuojasi visa rasine bendruomene. Visų antra, Beyoncé nori paryškinti šių atlikėjų originalumą, novatoriškumą bei nesitaikstymą su primestomis ribomis – ji demonstruoja juodaodžių bendruomenės atstovų atkaklumą ir kūrybinę galią, vystant įvairias muzikines technikas ar žanrus, ir apeliuoja į jų reaproprijavimą. Akcentuodama tokius atlikėjus ir jų kūrybą, Beyoncé stiprina viso albumo idėją apie didžiavimąsi juodaodžių bendruomene, skepsį griežtoms rasinėms ir kultūrinėms riboms, jų peržengimą ir užmestų normų nusimetimą.

Ribojančių kūrybinių kategorijų pabaiga

Albumo dainoje „SPAGHETTII“, kuri prasideda Linda'os Martell intarpu, menančiu perdėtą žanrinių kategorijų ribotumą³³⁸, Beyoncé kandžiai užsimena apie kritiką, kurios susilaukia kurdama jos rasei tapatybei neva netinkančią muziką (tarp jos – ir *country*). Nors pasitiki savo kūrybos brandumu ir kokybe, jai pyktį ir irzulį kelia klišių užmetimas ar pagiežingi komentarai, išreiškiantys nepasitenkinimą jos muzikiniu tyrinėjimu ir eksperimentavimu³³⁹. Savo ruožtu, Beyoncé savotiškai

³³⁶ David Smith, „Why has this person been erased?: the untold story of the Black French maestro“, The Guardian, paskelbta 2023 m. balandžio 19 d., <https://www.theguardian.com/music/2023/apr/19/chevalier-film-joseph-bologne-true-story>

³³⁷ Alex Ross, „Black Scholars Confront White Supremacy in Classical Music“, The New Yorker, paskelbta 2020 m. rugsėjo 14 d., <https://www.newyorker.com/magazine/2020/09/21/black-scholars-confront-white-supremacy-in-classical-music>

³³⁸ „Genres are a funny little concept, aren't they? / Yes, they are / <...> In theory, they have a simple definition that's easy to understand / But in practice, well, some may feel confined“ (daina „SPAGHETTII“)

³³⁹ „When they know it's slappin', then here come the yappin' / All of this snitchin', and all of this bitchin' / Just a fishin' expedition, dumb admission“ (daina „SPAGHETTII“)

kritikuoja kūrėjus ir auditoriją, kurie aklaiv vadovaujami sustabarėjusiais kūrybiniais kodais³⁴⁰, o save ir kitus ribas plečiančius juodaodžius atlikėjus pristato kaip maištininkus ar netradicinius kūrėjus³⁴¹.

Ši potėmė tęsiama dainoje „SWEET ★ HONEY ★ BUCKIIN“, kurioje Beyoncé kartu su dainos bendraautoriumi Shaboozey aršiai atsiliepia apie jiems užmetamus kūrybinius ar rasinius apribojimus³⁴², dėl kurių laužymo susilaukia kritikos³⁴³. Šiuo atveju ypač išraiškingas yra dainos žodis „buckin“ – šiuo žodžiu yra apibūdinamas tiek rodeo terminas (kai gyvūnas nuleidžia galvą ir užpakalinėmis kojomis spiria į viršų)³⁴⁴, tiek afroamerikietiško šaknų šokis iš Memfio³⁴⁵, tiek žodžio „priešintis“ sinonimas³⁴⁶. Kitaip tariant, šiame dainoje dažnai minimame žodyje sutelpa trejopa prasmė – nuoroda į juodaodžių bendruomenės kultūrą, apeliavimas į *country* kultūrą ir oponavimo tam tikriems kodams išraiška. Tai tęsia idėją apie Beyoncé'ės atskleidžiamą autentiškumą, kaip glaudžiai susijusį su savąja rasine bendruomene, tačiau skatinantį maištauti ir neapsiriboti užmestomis normomis.

Galų gale, verta išskirti albumą pradedančią ir užbaigiančią dainas – „AMERICAN REQUIEM“ ir „AMEN“. Šios viena į kitą referuojančios dainos apgaubia ir apibendrina visą albumo turinį, kuriuo Beyoncé *country* muzikos fone išreiškia pagarbą juodaodžių bendruomenei, jos kultūrai ir istorijai, sukritikuoja žanrines ir rasines kategorijas bei skatina savo rasinės bendruomenės narius neįsprausti savęs į užmestus kūrybinius rėmus. „AMERICAN REQUIEM“ tekste Beyoncé referuoja į esencializuotą *country* žanrą kaip gražų namą, į kurį ji su visa juodaodžių bendruomene nebuvo priimta, ir teigia, kad jo didžios idėjos yra palaidotos albume³⁴⁷. Tuo tarpu „AMEN“ tekste atlikėja sako, kad šis namas sugriuvo³⁴⁸, o palaidotas rigidiško *country* žanro idėjas vadina nebe didžiomis, o senomis³⁴⁹. Bendrai tariant, Requiem yra gedulingos Mišios³⁵⁰, kurios, kaip ir visos maldos, yra

³⁴⁰ „All the same to me, Plain Jane, spaghetti / No sauce, no sauce, too soft, too soft / <...> I'm appaled 'bout the proposition / Y'all been played by the plagiaristic“ (daina „SPAGHETTII“)

³⁴¹ „I ain't no regular singer, now come get everythin' you came for / <...> Outlaws with me, they gon' shoot / Keep the code, break the rules“ (daina „SPAGHETTII“)

³⁴² „It don't matter what nobody says / Country boy 'til the day that I'm dead / <...> And I'm still goin' up like a ladder / And I'm still in the field like cattle“; „Dinin' on farce“ (daina „SWEET ★ HONEY ★ BUCKIIN“)

³⁴³ „A-O-T-Y, I ain't win / I ain't stuntin' 'bout them / Take that shit on the chin / Come back and fuck up the pen / Say the things that I know will offend / <...> snakes on the den / They hissin', don't listen to them“ (daina „SWEET ★ HONEY ★ BUCKIIN“)

³⁴⁴ Silver Spurs Rodeo, „22 rodeo terms you should know“, Silver Spurs Rodeo, žiūrėta 2025 m. sausio 3 d., <https://www.silverspursrodeo.com/22-rodeo-terms-to-know>

³⁴⁵ We Are Memphis, „What have we learned from 4 decades of Memphis hip-hop?“, We Are Memphis, atnaujinta 2024 m. kovo 28 d., <https://wearememphis.com/play/music/memphis-hip-hop/>

³⁴⁶ Cambridge Dictionary, „buck“, Cambridge Dictionary, žiūrėta 2025 m. sausio 3 d., <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/buck?q=bucking>

³⁴⁷ „Goodbye to what has been / A pretty house that we never settled in / <...> American Requiem / Them big ideas are buried here“ (daina „AMERICAN REQUIEM“)

³⁴⁸ „This house was built with blood and bone / And it crumbled, yes, it crumbled / The statues they made were beautiful / But they were lies of stone, they were lies of stone“ (daina „AMEN“)

³⁴⁹ „American Requiem / Them old ideas are buried here“ (daina „AMEN“)

³⁵⁰ Jonas Vilimas, „Requiem“, Visuotinė lietuvių enciklopedija, žiūrėta 2025 m. sausio 3 d., <https://www.vle.lt/straipsnis/requiem/>

užbaigiamos žodžiu „amen“ – taip ir Beyoncé albumą pradeda kūrinio „AMERICAN REQUIEM“, kuriuo pradeda esencijizuoto ir neįtraukaus *country* žanro subversiją, o baigia daina „AMEN“, simbolizuojančia metaforinę jo mirtį.

Taigi, Beyoncé albume atsigręžia į kai kuriuos juodaodžių istorijos, kultūros dalykus ir asmenybes – ji juos vertina, nori išryškinti jų indėlį tiek jai pačiai, tiek visai bendruomenei. Atlikėja naudoja išimtinai juodaodžių bendruomenei geriau atpažįstamus konotatorius, reprezentuojančius jos stipriąsias savybes – patvarumą, išlikimą, kūrybiškumą ir atkaklumą. Vis dėlto Beyoncé savo autentiškumą mato tiek juodaodžių bendruomenėje, tiek anapus jai užmestos esencijos, tarp kurios yra ir tariamas netinkamumas *country* žanrui – ji nesuredukoja savęs tik į juodaodžiams neva tinkamus žanrus ir neužkerta sau kelio kurti *country* muzikos, kuriai ji ir visa juodaodžių bendruomenė yra artima. Tačiau netgi ir šiuo atveju Beyoncé pristato save kaip peržengiančią įprastas bet kurio žanro (įskaitant *country*) klišes ir atkreipia dėmesį į kitus tai dariusius juodaodžių bendruomenės narius, kuriuos atlikėja mato kaip įkvėpimus ir s(i)ektyvus pavyzdžius – taip ji išpildo ir asmeninės originalios kūrybos, ir pagarbos savo bendruomenei dėmenis.

(Per)kurdama save Beyoncé (per)kuria ir juodaodžių bendruomenę bei tokiu būdu susikuria erdvę sau būti tikrai. Kitaip tariant, Beyoncé įtvirtina savo anti-anti-esencialistinės pozicijos autentiškumą – jį, akcentuojantį asmeninio originalumo ir asmeninės padėties kolektyviame kūne darną, savotiškai vainikuoja frazė, kuria Beyoncé pristatė „COWBOY CARTER“ albumą – „This ain't a Country album. This is a „Beyoncé“ album.“³⁵¹

³⁵¹ Beyoncé (@beyonce), „act ii COWBOY CARTER 3.29“ Instagram nuotrauka, 2024 m. kovo 19 d., <https://www.instagram.com/p/C4s6Zr7rlwA/?igsh=aDdwZ21kbDIwdzFu>

Išvados

Šiame darbe, remiantis Charleso Tayloro autentiškumo teorija ir Paulo Gilroy'aus rasinio tapatumo modelių kombinacija, buvo siekiama išsiaiškinti, kaip Beyoncé'ės albume „COWBOY CARTER“ yra artikuliuojamas autentiškumas santykyje su rasės politika. Atlikus albumo analizę buvo empiriškai identifikuoti visų trijų Gilroy'aus išskirtų rasinio tapatumo modelių – rasinio esencializmo, rasinio anti-esencializmo ir rasinio anti-anti-esencializmo – elementai, kurie kiekvienas sąveikauja su kitu. Vis dėlto šioje konsteliacijoje albume jie nėra lygiareikšmiai. *Baltojo* rasinio esencializmo aktualizavimas necharakterizuoja albumo ir negali būti absoliutinamas, nes santykyje su kitomis tapatumo strategijomis tampa labiau išsūkio, parodijos ar pretenzijos į tai, kas ilgai buvo laikoma balta(odžių) ir užginta kitiems, elementu. Albumas pasižymi ir rasinio anti-esencializmo ženklais, tačiau šis rasinio tapatumo modelis, atmetantis rasės svarbą, nevisiškai atliepia Beyoncé'ės siūlomą autentiškumo sampratą. Apibendrinant, analizuotame albume svarbiausia ir esminė yra rasinio anti-anti-esencializmo prieiga bei ja grindžiama autentiškumo samprata – Beyoncé projektuoja solidarizavimąsi su juodaodžių bendruomene ir pagarbos jai išreiškimą, tačiau kartu savo pačios pavyzdžiu skatina ją neapsiriboti jai primesta esencija bei kultivuoti originalumą ar novatoriškumą.

„COWBOY CARTER“ albumas, atlikėjos teigimu, gimė iš patirties, kai dėl savo rasės ji buvo atribota nuo *country* žanro. Tad savo naujausiu kūrinio – kaip istoriniu žemėlapiu, partitūra ir nuotraukų rinkiniu – naviguodama per *country* muzikos istoriją, palikimą ir (juodaodžių) rasės vaidmenį juose, Beyoncé, pirmiausia, nori kovoti prieš rasinį esencializmą. Ji siekia mesti išsūkį istoriškai sukonstruotam *country* žanro baltajam pradui ir jo kanonams. Beyoncé taip pat atmeta neproblematiską juodaodžių prigimties perėmimą ir istorinį rasinį kultūros segregavimą, kuris reikštų kvestionuotinų klišių reproduktivumą. Vis dėlto Beyoncé'ės diskursas nėra griežtai vienmatis ir nesistengia ištrinti rasės – atlikėja kaip tik stengiasi pabrėžti savo rasinės bendruomenės išskirtinumą, jos istoriją ir bendras patirtis. Albumu ji siekia priminti ištrintą juodaodžių vaidmenį *country* muzikoje, leisti bendruomenei reappropriuoti šį žanrą ir jaustis jame oriau. Autentiškumas albume yra Beyoncé'ės siekis užsitarnauti vietą šalia kitų juodaodžių muzikantų, laužiusių įvairias rasines ir kultūrines ribas. Ji kuria albumą, kuriame neišsižada savo rasinės bendruomenės ar tapatinimosi su ja – atlikėja kaip tik didžiuojasi būdama jos dalimi, demonstruoja istorinį jos novatoriškumą ir indėlį į muzikinę sceną, kurį įvairūs engiantys ar perdėm esencializuoti režimai nepelnytai slepia ar ištrina. Kitaip tariant, Beyoncé nemato rasės kaip duotybės ir nepakeičiamo dalyko, todėl ragina atmesti ant rasinių bendruomenių užmestus esencialistinius kriterijus ir apribojimus.

Šiame vyksme Beyoncé išplečia kolektyvinio tapatumo ribas ir pripažįsta vidinę juodaodžių bendruomenės įvairovę, kuri anaipol nesugriauna bendrystės. Ji tiki savo bendruomenės didele mobilizacine ar solidarumo jėga, o statiską ir nekintančią rasinės bendruomenės šerdį regi kaip

apribojančią ir atribojančią kategoriją. Beyoncé savo kūryboje ją apnuogina, subversuoja ir atmeta. Nors neišstoja kaip akivaizdi bendruomenės lyderė, Beyoncé prisiima savotiškos katalizatorės, skatinančios plėsti tapatumo ribas, vaidmenį. Albume kurdama santykį ne tik su savimi, bet ir su savo bendruomene, atlikėja ieško kitokio būdo būti juodaodžiu – būti kolektyviu „mes“ subjektu, kuris nepasiduoda rasiniam esencializmui, permąsto ir atveria ribas, tačiau išlaiko savo bendrumą ir kultūrą. Taip Beyoncé, tarsi atliepdama Gilroy'ų, „aš“ ir „mes“ autentiškumui pasitelkia anti-anti-esencialistinę žiūrą ir mato jo hibridiškumą, kuriame nenori visiškai ištirpdyti juodumo. Sukūrusi „COWBOY CARTER“ albumą, ji toliau išlieka ištikima sau („<...> This is a „Beyoncé“ album“³⁵²) – t. y. žanrus transcenduojančiai, originaliai ir juodaodžių bendruomenei atsidavusiai asmenybei; šios dvi dalys ir sudaro Beyoncé'ės artikuluojamo autentiškumo esmę. Beyoncé išjudina ir palaiko ryšį tiek su monologine, tiek dialogine autentiškumo dimensijomis. Tiesa, dialoginėje dimensijoje baltaodžių bendruomenę ji akcentuoja minimaliai ir labiau įsitraukia į iššūkį bei kultūros segregacijos nepaisymą, o daugiau atsigręžia į savąją – juodaodžių – bendruomenę. *Country* žanras tampa pagrindine arena, kurioje Beyoncé ieško autentiškumo, tačiau šis žanras (ir jo de-esencializavimas) nėra vienatinis paviršius, Beyoncé'ės naudojamas atskleidžiant jos autentiškumo sampratą. Ji pokalbį apie rasinę tapatybę ir autentiškumą iškelia ir už *country* ribų. Ji apskritai artikuluoja autentiškumo sampratą ne tik susitelkdama į save, bet atsigręždama į vis dar segreguotą kultūrą, kuriai meta iššūkį. Beyoncé'ei per savo asmenį plečiant ir dauginant *juodumo* sampratą, įtampa tarp „aš“ ir kolektyvinio tapatumo darosi gyvesnė, kūrybiška ir abipusiai produktyvi. Atlikėja, likdama ištikima sau, tiesia kelią ir kitiems, o jai, kaip auditoriją turinčiai kūrėjai, tai yra itin prasminga.

Šis darbas išplečia populiariosios muzikos tyrimų lauką, didesnę dėmesį skirdamas rasei, jos atvaizdams ir įtakai kūrybai bei jos kūrėjams – ne tik kolektyviniame, bet ir individualiame lygmenyje. Tyrime analizuojamas rasės faktorius, veikdamas per muziką kaip per reikšmingą politinę erdvę ir tarpininkę, rodo (vis dar) išliekantį jo aktualumą tapatybės, populiariosios kultūros ir kūrėjų asmenybės sferose. Kartu Beyoncé'ės atskleidžiama autentiškumo samprata suteikia kitokią popkultūros politizavimo strategiją – ne brutaliai angažuojančią ginti kurią nors rasinę bendruomenę, bet kvestionuojančią nusistovėjusias rasių ribas ir proaktyvesnę, kuri kviečia ir įtraukia pačią bendruomenę permąstyti, ieškoti ar steigti daugialypį, atvirą tapatumą.

Reikšminga atkreipti dėmesį į kelis šio tyrimo ribotumus. Visų pirma, darbe taikytas interpretacinio tyrimo metodas ir jo logika lemia, kad tyrimo analizė ir jos išdavos tėra vieno skaitytojo pasiūloma interpretacija. Dėl to kiti skaitytojai, turintys kitokią santykį su tyrimo medžiaga ar kitokius socialinės realybės supratimus, Beyoncé'ės autentiškumo sampratą gali suvokti kitaip, skirtingoms jo dalims teikti skirtingą svorį arba kurią nors atmesti. Visų antra, „COWBOY

³⁵² Beyoncé (@beyonce), „act ii COWBOY CARTER 3.29“ Instagram nuotrauka, 2024 m. kovo 19 d., <https://www.instagram.com/p/C4s6Zr7rlwA/?igsh=aDdwZ21kbDIwdzFu>

CARTER“ pasižymi tiriamosios medžiagos gausa bei jos nuorodomis į specifinių bendruomenių kultūrą – nebuvimas kurios nors iš jų dalimi duoda galimybę į tyrimo medžiagą pasižiūrėti iš išorės, bet atsiranda rizika visapusiškai nesuprasti visų reikšmių ir prasmių. Galiausiai, geresnę albumo analizę galėtų užtikrinti papildomi vizualiniai šaltiniai, tačiau koncerto turas dar nėra įvykęs³⁵³, o dainų vaizdo klipai, tikėtina, nepasirodys³⁵⁴.

Ateities tyrimai galėtų analizuoti autentiškumo sampratą, artikuluojamas kituose Beyoncé'ės albumuose, o kadangi atlikėjos diskografija (tematiškai ir kūrybiškai) yra gana plati, tai suteiktų daugiau įžvalgų apie jos autentiškumo sampratą ir kaip/ar ji kito. Galiausiai, būtų verta paanalizuoti, kaip „COWBOY CARTER“ buvo sutiktas juodaodžių bendruomenės, į kurią savotiškai buvo kreiptasi šiuo albumu, – tai leistų suprasti, kokias atlikėjos žinutes jie išvelgia ir ar juos įtikina Beyoncé'ės pastangos ir kvietimas plėsti nusistovėjusias rasines bei kultūrines ribas.

³⁵³ Hannah Dailey, „Beyoncé Teases Mystery 2025 Project: Here's Why Fans Are Convinced It's a 'Cowboy Carter' Tour“, Billboard, paskelbta 2024 m. gruodžio 26 d., <https://www.billboard.com/music/music-news/beyonce-teases-2025-project-fans-cowboy-carter-tour-1235865678/>

³⁵⁴ Tharpe.

Literatūros sąrašas

1. Awaliyah, Muzayyanah, Mutmainnah Mustofa ir Iklila Ummu Sam'ah, „Black Parade” Song: How Beyonce Criticized Racism" *Jurnal Pendidikan Bahasa*, 8.1, (2021), 103-111.
2. Baade, Christina, „A complicated transformation: BEYONCÉ, “Blue,” and the politics of black motherhood“ *Popular Music and Society*, 42.1, (2019), 42-60.
3. Barnes, Rhae Lynn, ir Glenda Goodman, „American Music and Racial Fantasy, Past and Present“ *Journal of the American Musicological Society*, 74.3, (2021), 571-580.
4. Brooks, Daphne A., „“All That You Can't Leave Behind”: Black Female Soul Singing and the Politics of Surrogation in the Age of Catastrophe“ *Meridians*, 8.1, (2008), 180-204.
5. Brooks, Daphne A., „The write to rock: Racial mythologies, feminist theory, and the pleasures of rock music criticism“ *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*, 12.1, (2008), 54-62.
6. Cashmore, Ellis, „Buying Beyoncé“ *Celebrity studies*, 1.2, (2010), 135-150.
7. Chatman, Dayna, „Pregnancy, Then It's “Back To Business”. Beyoncé, black femininity, and the politics of a post-feminist gender regime“ *Feminist Media Studies*, 15.6, (2015), 926-941.
8. Chouliaraki, Lilie, ir Norman Fairclough, *Discourse in late modernity: Rethinking Critical Discourse Analysis* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999).
9. Erlmann, Velt, „The Invention of the Listener: An(other) History,“ kn. *Sound as Popular Culture: A Research Companion*, sud. Jens Gerrit Papenburg ir Holger Schulze (Cambridge: MIT Press, 2016)
10. Franssen, Gaston, „Sincerity and authenticity in celebrity culture: introduction“ *Celebrity studies*, 10.3, 315-319.
11. Gilroy, Paul, „Sounds authentic: Black music, Ethnicity, and the Challenge of a „Changing“ Same,“ kn. *Imagining Home. Class Culture, and Nationalism in the African Diaspora*, sud. Sidney J. Lemelle ir Robin D. G. Kelley (London: Verso, 1994), 93-117.
12. Gilroy, Paul, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (London/New York: Verso, 1993).
13. Guignon, Charles, „Authenticity“ *Philosophy Compass*, 3.2, (2008), 277-290.
14. Hall, Stuart, „What is this „Black“ in Black popular culture?“ *Social Justice*, 20.1/2, (1993), 104-114.
15. Haque, Sadeka Sabrina, „Beyoncé: Identity, Stereotypes and Cultural Roots of a Southern Diva“ *Jahangirnagar University Journal of Journalism and Media Studies*, 1, (2014), 1-22.
16. Hobson, Janell, „Black beauty and digital spaces: The new visibility politics“ (2016), 1-20.
17. hooks, bell, „An aesthetic of blackness: strange and oppositional“ *Lenox Avenue: A Journal of Interarts Inquiry*, 1, (1995), 65-72.

18. hooks, bell, „Postmodern blackness“ *Postmodern Culture*, 1.1. (1990).
19. hooks, bell, *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom* (London/New York: Routledge, 1994).
20. Hughes, Charles L., *Country soul: Making music and making race in the American South* (Chapel Hill: UNC Press Books, 2015).
21. James, Robin, „Robo-Diva R&B”: Aesthetics, Politics, and Black Female Robots in Contemporary Popular Music“ *Journal of Popular Music Studies*, 20.4, (2008), 402-423.
22. Kooijman, Jaap, „Why I too write about Beyoncé“ *Celebrity studies*, 10.3, 432-435.
23. Machin, David, ir Andrea Mayr, *How To Do Critical Discourse Analysis: A Multimodal Introduction* (London: Sage, 2012).
24. Macrossan, Phoebe, „Intimacy, Authenticity and ‘Worlding’ in Beyoncé’s Star Project,” kn. *Popular music, stars and stardom*, sud. Stephen Loy, Julie Rickwood ir Samantha Bennett (Canberra: ANU Press, 2018), 137-152.
25. Martinez, Amanda Marie, „Redneck Chic: Race and the Country Music Industry in the 1970s“ *Journal of Popular Music Studies*, 32.2, (2020), 128-143.
26. Meier, Kenneth J., „Looking for meaning in all the wrong places: Country music and the politics of identity“ *Social Science Quarterly*, 100.1, (2019), 89-108.
27. Morrison, Matthew D., „The sound (s) of subjection: Constructing American popular music and racial identity through Blacksound“ *Women & Performance: a journal of feminist theory*, 27.1, (2017), 13-24.
28. Nardi, Carlo, „Sound and Racial Politics: Aural Formation of Race in a Color-Deaf Society,” kn. *Sound as Popular Culture: A Research Companion*, sud. Jens Gerrit Papenburg ir Holger Schulze (Cambridge: MIT Press, 2016)
29. Olutola, Sarah, „I ain’t sorry: Beyoncé, Serena, and hegemonic hierarchies in Lemonade“ *Popular Music and Society*, 42.1, (2019), 99-117.
30. Papenburg, Jens Gerrit, ir Holger Schulze, „Introduction,” kn. *Sound as Popular Culture: A Research Companion*, sud. Jens Gerrit Papenburg ir Holger Schulze (Cambridge: MIT Press, 2016), 1-17.
31. Plate, Liedeke, „Dancing at the Museum. Parataxis and the Politics of Proximity in Beyoncé and Jay-Z’s APESHIT“ (2019), 1-15.
32. Roy, William G., „Aesthetic identity, race, and American folk music“ *Qualitative Sociology*, 25, (2002), 459-469.
33. Rose, Gillian, *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials*. Fourth edition (London: Sage, 2016).

34. Roth, Wendy D., Elena G. van Stee ir Alejandra Regla-Vargas, „Conceptualizations of race: Essentialism and constructivism“ *Annual Review of Sociology*, 49, (2023), 39-58.
35. Rudinow, Joel, „Race, ethnicity, expressive authenticity: can white people sing the blues?“ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52.1, (1994), 127-137.
36. Schwartz-Shea, Peregrine, ir Dvora Yanow, *Interpretive research design: Concepts and processes* (New York: Routledge, 2012).
37. Sobande, Francesca, „How to get away with authenticity: Viola Davis and the intersections of Blackness, naturalness, femininity and relatability“ *Celebrity studies*, 10.3, (2019), 396-410.
38. Stratton, Jon, „Popular Music, Race and Identity“ *The SAGE Handbook of Popular Music. Thousand Oaks, CA: Sage Publications*, (2015), 381-400.
39. Taylor, Charles, *Autentiškumo etika* (Vilnius: Aidai, 1996).
40. Trilling, Lionel, *Sincerity and Authenticity* (Cambridge: Harvard University Press, 1972).
41. Weidhase, Nathalie, „‘Beyoncé feminism’ and the contestation of the black feminist body“ *Celebrity studies*, 6.1, (2015), 128-131.
42. Wiggins, Dana C., „From countrypolitan to neotraditional: Gender, race, class, and region in female country music, 1980–1989“ (daktarės disertacija, Georgia State University, 2009).

Šaltinių sąrašas

1. „act ii 3.29“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-0:57, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. vasario 12 d., <https://www.youtube.com/watch?v=fpxHAIzH4Y>
2. „Beyoncé – 16 CARRIAGES (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-3:49, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. vasario 13 d., <https://www.youtube.com/watch?v=f6puVdKNvNI>
3. „Beyoncé – ALLIIGATOR TEARS (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-3:07, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. kovo 29 d., <https://www.youtube.com/watch?v=OuSCmrRPcFI>
4. „Beyoncé – AMEN (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-2:32, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. kovo 29 d., <https://www.youtube.com/watch?v=Nx3WuoxlvcM>
5. „Beyoncé – AMERIICAN REQUIEM (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-5:34, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. kovo 29 d., <https://www.youtube.com/watch?v=vp3BSjJdyow>
6. „Beyoncé – BODYGUARD (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-4:10, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. kovo 29 d., https://www.youtube.com/watch?v=7HV_Rv858YM
7. „Beyoncé – Chapter 01 “LAUNDERETTE” LEVIIS JEANS“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-0:30, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. rugsėjo 30 d., <https://www.youtube.com/watch?v=rDegkbKwf3Q>
8. „Beyoncé – DAUGHTER (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-3:32, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. kovo 29 d., <https://www.youtube.com/watch?v=cjeC0zNqigo>
9. „Beyoncé – DESERT EAGLE (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-1:22, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. kovo 29 d., <https://www.youtube.com/watch?v=FpXJR3YYius>
10. „Beyoncé – FLAMENCO (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-1:52, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. kovo 29 d., <https://www.youtube.com/watch?v=SKQcy3JDrAQ>
11. „Beyoncé – YA YA (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-4:45, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. kovo 29 d., <https://www.youtube.com/watch?v=Ma8X2iMdv8U>

12. „Beyoncé – II HANDS II HEAVEN (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-5:52, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. kovo 29 d.,
<https://www.youtube.com/watch?v=tJ8CfpXajdo>
13. „Beyoncé – JOLENE (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-3:19, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. kovo 29 d.,
<https://www.youtube.com/watch?v=x9XHMK3nWr4>
14. „Beyoncé – OH LOUISIANA (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-1:00, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. kovo 29 d.,
<https://www.youtube.com/watch?v=YAWjXmdq8gw>
15. „Beyoncé – MY ROSE (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-1:04, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. kovo 29 d.,
<https://www.youtube.com/watch?v=VWfSNezeQCc>
16. „Beyoncé – RIIVERDANCE (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-4:20, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. kovo 29 d.,
<https://www.youtube.com/watch?v=AO8oJ1OHLHU>
17. „Beyoncé – SWEET ★ HONEY ★ BUCKIIN‘ (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-5:08, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. kovo 29 d.,
https://www.youtube.com/watch?v=9DIBZX_v0-U
18. „Beyoncé – TEXAS HOLD ‘EM (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-3:56, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. vasario 13 d.,
<https://www.youtube.com/watch?v=jCOX8dT9q8M>
19. „Beyoncé & Post Malone – LEVII‘S JEANS (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-4:28, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. kovo 29 d.,
<https://www.youtube.com/watch?v=esnhbIbQHgM>
20. „Beyoncé, Dolly Parton – DOLLY P (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-0:31, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. kovo 29 d.,
https://www.youtube.com/watch?v=j_mEC6UNIJg
21. „Beyoncé, Dolly Parton – TYRANT (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-4:20, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. kovo 29 d.,
<https://www.youtube.com/watch?v=bgtuQptR1U4>
22. „Beyoncé, Linda Martell – THE LINDA MARTELL SHOW (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-0:36, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. kovo 29 d., <https://www.youtube.com/watch?v=2bkKa6G5iFo>

23. „Beyoncé, Linda Martell & Shaboozey – SPAGHETTII (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-2:43, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. kovo 29 d., <https://www.youtube.com/watch?v=MxNMvZ5BhSU>
24. „Beyoncé, Miley Cyrus – II MOST WANTED (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-3:37, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. kovo 29 d., <https://www.youtube.com/watch?v=SyXfJi2KZ-A>
25. „Beyoncé, Rumi Carter – PROTECTOR (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-3:13, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. kovo 29 d., <https://www.youtube.com/watch?v=f4xrbII8Tvw>
26. „Beyoncé, Willie Jones – JUST FOR FUN (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-3:30, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. kovo 29 d., <https://www.youtube.com/watch?v=vSZCl3Qs9rA>
27. „Beyoncé, Willie Nelson – SMOKE HOUR ★ WILLIE NELSON (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-0:59, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. kovo 29 d., <https://www.youtube.com/watch?v=sYG3YiyqY7U>
28. „Beyoncé, Willie Nelson – SMOKE HOUR II (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-0:38, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. kovo 29 d., <https://www.youtube.com/watch?v=8FE9z3btI9Q>
29. „Beyoncé’s FULL Christmas Day Halftime Show“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-13:11, paskelbta „NFL“ 2024 m. gruodžio 28 d., <https://www.youtube.com/watch?v=QO0SSraNKus>
30. „BEYWATCH“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-2:28, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. lapkričio 5 d., https://www.youtube.com/watch?v=IO22bx_25ko
31. „BLACKBIIRD (Official Lyric Video)“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-2:19, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. kovo 29 d., <https://www.youtube.com/watch?v=xhempeEjGUA>
32. „HOUSTON, TEXAS – 12.25.24“ nufilmuota 2024 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-0:27, paskelbta „Beyoncé“ 2024 m. lapkričio 18 d., <https://www.youtube.com/watch?v=tHQoILBextc>
33. „Levi’s commercial – Laundrette“ nufilmuota 1985 m., „YouTube“ vaizdo įrašas, 0:00-0:52, paskelbta „Marcel Visser“ 2007 m. lapkričio 2 d., https://www.youtube.com/watch?v=wT4DR_ae_4o
34. Barker, James, „Dolly Parton’s all-embracing country vision“, Country Queer, žiūrėta 2024 m. gruodžio 29 d., <https://countryqueer.com/stories/article/dolly-partons-all-embracing-country-vision/>

35. Beyoncé (@beyonce), „act ii COWBOY CARTER 3.29“ Instagram nuotrauka, 2024 m. kovo 19 d., <https://www.instagram.com/p/C4s6Zr7rlwA/?igsh=aDdwZ21kbDIwdzFu>
36. Beyoncé (@beyonce), *Be pavadinimo*, Instagram nuotrauka, 2024 m. balandžio 23 d., https://www.instagram.com/p/C6FeWfex0YN/?img_index=1&igsh=eDJxZjF1MGloNHFo
37. Beyoncé (@beyonce), *Be pavadinimo*, Instagram nuotrauka, 2024 m. gegužės 16 d., https://www.instagram.com/p/C7ApThMRnvi/?img_index=1&igsh=MTdudmlreXBjdjd1Zw%3D%3D
38. Beyoncé (@beyonce), *Be pavadinimo*, Instagram nuotrauka, 2024 m. kovo 27 d., <https://www.instagram.com/beyonce/p/C5Bibc3Ly-Z/>
39. Beyoncé (@beyonce), *Be pavadinimo*, Instagram nuotrauka, 2024 m. kovo 29 d., https://www.instagram.com/beyonce/p/C5GDZ18Lre5/?img_index=1
40. Beyoncé (@beyonce), *Be pavadinimo*, Instagram vaizdo įrašas, 2024 m. balandžio 17 d., <https://www.instagram.com/reel/C52M5mMLM90/?igsh=MXg1YmMwa2NsenZwdQ%3D%3D>
41. Beyoncé (@beyonce), *Be pavadinimo*, Instagram vaizdo įrašas, 2024 m. balandžio 21 d., <https://www.instagram.com/reel/C6Azk5DLqpA/?igsh=ajhudnh4YzZqNWMz>
42. Beyoncé (@beyonce), *Be pavadinimo*, Instagram vaizdo įrašas, 2024 m. gegužės 2 d., <https://www.instagram.com/reel/C6dBU6iOvFr/?igsh=MXFiejNoYmloMDEybQ%3D%3D>
43. Beyoncé (@beyonce), *Be pavadinimo*, Instagram vaizdo įrašas, 2024 m. birželio 7 d., <https://www.instagram.com/reel/C75txppRWmQ/?igsh=MWQwc3Vpenc5aXBsdw%3D%3D>
44. Beyoncé (@beyonce), *Be pavadinimo*, Instagram vaizdo įrašas, 2024 m. liepos 19 d., <https://www.instagram.com/reel/C9nTAgNxvuy/?igsh=ZmFxcWhyYXl0c3dk>
45. Beyoncé (@beyonce), *Be pavadinimo*, Instagram vaizdo įrašas, 2024 m. liepos 27 d., <https://www.instagram.com/reel/C97068Cv0w6/?igsh=MWlyMGxrejU1M21hbQ%3D%3D>
46. Beyoncé (@beyonce), *Be pavadinimo*, Instagram vaizdo įrašas, 2024 m. rugpjūčio 21 d., <https://www.instagram.com/reel/C-8VZpkSR4w/?igsh=MWV0Z2IxODBueGE1cw%3D%3D>
47. Beyoncé, *act ii – COWBOY CARTER* (Niujorkas: Parkwood Entertainment, 2024).
48. Beyoncé, *COWBOY CARTER*, Parkwood Entertainment ir Columbia Records, 2024, skaitmeninis albumas.
49. Beyoncé, *COWBOY CARTER*, Parkwood Entertainment ir Columbia Records, 2024, riboto leidimo vinilinė plokštelė.
50. Beyoncé, *COWBOY CARTER*, Parkwood Entertainment ir Columbia Records, 2024, vinilinė plokštelė.
51. Britannica, „minstrel show“, Britannica, žiūrėta 2024 m. lapkričio 11 d., <https://www.britannica.com/art/minstrel-show>

52. Brown, Lynn, „Beyoncé’s Cowboy Carter highlights the long history of Texas’ Black cowboy culture“, BBC, paskelbta 2024 m. balandžio 4 d.,
<https://www.bbc.com/travel/article/20240404-beyoncs-cowboy-carter-highlights-the-long-history-of-texas-black-cowboy-culture>
53. Browne, David, „‘For What It’s Worth’: Inside Buffalo Springfield’s Classic Protest Song“, Rolling Stone, paskelbta 2016 m. lapkričio 11 d., <https://www.rollingstone.com/music/music-features/for-what-its-worth-inside-buffalo-springfields-classic-protest-song-106435/>
54. Cambridge Dictionary, „buck“, Cambridge Dictionary, žiūrėta 2025 m. sausio 3 d.,
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/buck?q=bucking>
55. Capozzi, Nicco, „The Myth Of The American Cowboy“, Medium, paskelbta 2018 m. vasario 11 d., <https://medium.com/@StormFoxEsq/the-myth-of-the-american-cowboy-22260d0fed8>
56. Chakraborty, Rajarsi, „What is Beyoncé’s connection to Louisiana? Singer’s ‘Creole’ roots explored“, Sportskeeda, atnaujinta 2024 m. birželio 27 d.,
<https://www.sportskeeda.com/us/music/what-beyonce-s-connection-louisiana-singer-s-creole-roots-explored>
57. Cigars’n’cigars, „What Cigars Did Cowboys Smoke?“, Cigars’n’cigars, paskelbta 2024 m. liepos 3 d., <https://cigarsncigars.com/blog/what-cigars-did-cowboys-smoke/>
58. Cohen, Aaron, „The banjo is a staro of Beyoncé’s new album. Turns out it has African roots“, NPR, paskelbta 2024 m. balandžio 5 d.,
<https://www.npr.org/sections/goatsandsoda/2024/04/05/1242304226/beyonce-texas-hold-em-banjo-carter-country>
59. Coscarelli, Joe, „Beyoncé’s C.M.A. Awards Performance Becomes the Target of Backlash“, The New York Times, paskelbta 2016 m. lapkričio 3 d.,
<https://www.nytimes.com/2016/11/04/arts/music/beyonce-cma-awards-backlash.html>
60. Country Music Hall of Fame and Museum, „Education – History of Country Music Instruments“, Country Music Hall of Fame and Museum, žiūrėta 2024 m. gruodžio 25 d.,
<https://www.countrymusichalloffame.org/learn/family-and-community-resources/history-of-country-music-instruments>
61. Country Music Hall of Fame, „Part Seven: Western Style Roundup“, Country Music Hall of Fame, žiūrėta 2024 m. gruodžio 6 d., <https://countrymusichalloffame.org/exhibit/suiting-the-sound/westernstyle/>
62. Curto, Justin, „Two-Steppin’ Our Way Through *Cowboy Carter*. The people, songs, and history behind Beyoncé’s Americana odyssey“, Vulture, atnaujinta 2024 m. balandžio 1 d.,
<https://www.vulture.com/article/beyonce-cowboy-carter-country-guests-references.html>

63. Dailey, Hannah, „Beyoncé Teases Mystery 2025 Project: Here’s Why Fans Are Convinced It’s a ‘Cowboy Carter’ Tour“, Billboard, paskelbta 2024 m. gruodžio 26 d., <https://www.billboard.com/music/music-news/beyonce-teases-2025-project-fans-cowboy-carter-tour-1235865678/>
64. Dailey, Hannah, „Everything We Know About Beyoncé’s ‘Cowboy Carter’ Album So Far“, Billboard, paskelbta 2024 m. kovo 27 d., <https://www.billboard.com/lists/beyonces-act-ii-everything-we-know/the-verizon-partnership/>
65. Del Rosario, Alexandra, „Beyoncé’s ‘Beyoncé’ sash is no mere typo: Tina Knowles offered an explanation years ago“, Los Angeles Times, paskelbta 2024 m. kovo 22 d., <https://www.latimes.com/entertainment-arts/music/story/2024-03-22/beyonce-beyince-tina-knowles-last-name-cowboy-carter>
66. Denis, Kyle, „Tina Knowles Claps Back at Beyoncé’s Country Critics: ‘We Have Always Celebrated Cowboy Culture’“, Billboard, paskelbta 2024 m. vasario 20 d., <https://www.billboard.com/music/music-news/beyonce-mom-tina-knowles-claps-back-country-critics-1235610992/>
67. Diaz, Thatiana, „Meet Mariel Gomez-Rodriguez, the Dominican A&R Visionary Building Her Legacy“, Remezcla, paskelbta 2024 m. gegužės 9 d., <https://remezcla.com/features/music/meet-mariel-gomez-rodriguez-the-dominican-ar-beyonce-raye/>
68. Diaz-Hurtado, Jessica, „Forebears: Sister Rosetta Tharpe, the Godmother Of Rock ‘N’ Roll“, NPR, paskelbta 2017 m. rugpjūčio 24 d., <https://www.npr.org/2017/08/24/544226085/forebears-sister-rosetta-tharpe-the-godmother-of-rock-n-roll>
69. Faust Gallery, „Bolo Ties: A History“, Faust Gallery, paskelbta 2021 m. sausio 19 d., <https://www.faustgallery.com/bolo-ties-a-history/>
70. Fitzgerald, Kiana, „Beyoncé Releases New Song ‘Black Parade’ In The Final Hours Of Juneteenth“, NPR, paskelbta 2020 m. birželio 20 d., <https://www.npr.org/2020/06/20/881215617/beyonce-releases-new-song-black-parade-in-the-final-hours-of-juneteenth>
71. Frazier, Nina, „2025 GRAMMYs: See The OFFICIAL Full Nominations List“, GRAMMY, paskelbta 2024 m. lapkričio 8 d., <https://www.grammy.com/news/2025-grammys-nominations-full-winners-nominees-list>
72. Frazier, Nina, „Beyond Country: All The Genres Beyoncé Explores on ‘Cowboy Carter’“, GRAMMY, paskelbta 2024 m. balandžio 3 d., <https://www.grammy.com/news/beyonce-cowboy-carter-genres-beyond-country-opera-hip-hop-blues-gospel-folk>

73. Frere-Jones, Sasha, „A Paler Shade of White“, The New Yorker, paskelbta 2007 m. spalio 15 d., <https://www.newyorker.com/magazine/2007/10/22/a-paler-shade-of-white>
74. Heching, Dan, „Beyoncé receives the iHeartRadio Innovator Award, presented to her by Stevie Wonder“, CNN, paskelbta 2024 m. balandžio 1 d., <https://edition.cnn.com/2024/04/01/entertainment/beyonce-iheartradio-innovator-award-stevie-wonder/index.html>
75. History.com, „Cowboys“, History.com, atnaujinta 2019 m. spalio 10 d., <https://www.history.com/topics/19th-century/cowboys>
76. History.com, „The 1960s History“, History.com, atnaujinta 2020 m. birželio 26 d., <https://www.history.com/topics/1960s/1960s-history>
77. Holland, Oscar, „Beyoncé launches whiskey inspired by ‘moonshiner’ great-grandfather“, CNN, paskelbta 2024 m. rugpjūčio 22 d., <https://edition.cnn.com/2024/08/22/style/beyonce-whiskey-sirdavis-lvmh/index.html>
78. Horowitz, Steven J., „Beyoncé Initially Planned to Release ‘Cowboy Carter’ Before ‘Renaissance,’ but ‘There Was Too Much Heaviness in the World’“, Variety, paskelbta 2024 m. kovo 29 d., <https://variety.com/2024/music/news/beyonce-planned-cowboy-carter-release-before-renaissance-switched-1235955728/>
79. Hunt, Maria C., „‘A history that’s been suppressed’: the Black cowboy story is 200 years old“, The Guardian, paskelbta 2024 m. gegužės 19 d., <https://www.theguardian.com/culture/ng-interactive/2024/may/19/black-cowboys-cowgirls-rodeos>
80. Hussain, Shahzaib, „Saba And No ID Release New Single ‘How To Impress God’“, Clash, paskelbta 2024 m. spalio 25 d., <https://www.clashmusic.com/news/saba-and-no-id-release-new-single-how-to-impress-god/>
81. Indie Pulse Music, „The Connection Between Cowboys and Country Music“, Indie Pulse Music, paskelbta 2024 m. vasario 13 d., <https://indiepulsemusic.com/2024/02/13/the-connection-between-cowboys-and-country-music/>
82. Johnson, Claudia, „From Cowboy Boots to Rhinestone Jackets: How Country Music Shaped Popular Fashion Through the Ages“, Country Reunion Music, žiūrėta 2024 m. gruodžio 4 d., <https://countryreunionmusic.com/from-cowboy-boots-to-rhinestone-jackets-how-country-music-shaped-popular-fashion-through-the-ages/>
83. June-Friesen, Katy, „The Cowboy in Country Music“, Smithsonian Magazine, paskelbta 2011 m. rugsėjo 7 d., <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/the-cowboy-in-country-music-71339427/>

84. Lang, Cady, „Dolly, Willie, and Linda: How Beyoncé’s Interludes Help Tell the Story Behind *Cowboy Carter*“, Time, paskelbta 2024 m. kovo 29 d., <https://time.com/6961841/cowboy-carter-interludes-linda-martell-willie-nelson-dolly-parton/>
85. Lang, Cady, „The Meaning Behind Beyoncé’s ‘Blackbird’ Cover on Cowboy Carter“, Time, atnaujinta 2024 m. balandžio 4 d., <https://time.com/6961736/blackbird-beyonce-cover-meaning/>
86. Langer, Andy, „Exclusive: Willie Nelson on same-sex marriage“, TexasMonthly, paskelbta 2013 m. kovo 28 d., <https://www.texasmonthly.com/news-politics/exclusive-willie-nelson-on-same-sex-marriage/>
87. Levine, Nick, „Why Miley Cyrus is the ultimate 21st-Century pop star“, BBC, paskelbta 2023 m. rugpjūčio 25 d., <https://www.bbc.com/culture/article/20230309-why-miley-cyrus-is-the-ultimate-21st-century-pop-star>
88. Library of Congress, „Country“, Library of Congress, žiūrėta 2024 m. gruodžio 4 d., <https://www.loc.gov/collections/songs-of-america/articles-and-essays/musical-styles/popular-songs-of-the-day/country/#:~:text=The%20Grand%20Ole%20Opry's%20host,aspects%20of%20mainstream%20popular%20music>
89. Lynskey, Dorian, „‘Our music charts are still kind of segregated’: critic Kelefa Sanneh on pop, fandom and race“, The Guardian, paskelbta 2021 m. spalio 19 d., <https://www.theguardian.com/books/2021/oct/19/our-music-charts-are-still-kind-of-segregated-critic-kelefa-sanneh-on-pop-fandom-and-race>
90. Madsen, Pete, „Video Lesson: How to Play Like Son House“, Acoustic Guitar, paskelbta 2018 m. sausio 16 d., <https://acousticguitar.com/video-lesson-how-to-play-like-son-house/>
91. Martinez, Jose, „Beyoncé Fans Discover ‘Cowboy Carter’ CD and Vinyl Editions Are Missing Songs“, Complex, paskelbta 2024 m. balandžio 2 d., <https://www.complex.com/music/a/jose-martinez/beyonce-cowboy-carter-cd-vinyl-editions-missing-songs>
92. MasterClass, „Country Music Guide: History and Sounds of Country Music“, MasterClass, atnaujinta 2021 m. birželio 7 d., <https://www.masterclass.com/articles/country-music-guide>
93. McIntyre, Hugh, „Post Malone Has Officially Started His Transition From Hip-Hop To Country“, Forbes, paskelbta 2023 m. lapkričio 17 d., <https://www.forbes.com/sites/hughmcintyre/2023/11/17/post-malone-has-officially-started-his-transition-from-hip-hop-to-country/>
94. McKay, Isabel, „African American Vernacular English: What is it, where does it come from, and why is it important?“, Mango, paskelbta 2024 m. rugpjūčio 30 d.,

<https://mangolanguages.com/resources/learn/general/language-culture/african-american-vernacular-english-what-is-it-where-does-it-come-from-and-why-is-it-important>

95. Mendez II, Moises, „A Comprehensive Guide to Beyoncé’s Cowboy Carter“, Time, paskelbta 2024 m. kovo 29 d., <https://time.com/6961993/beyonce-cowboy-carter-album-guide/>
96. Mendez II, Moises, „Everything to Know About Beyoncé’s Collaborators on *Cowboy Carter*“, Time, atnaujinta 2024 m. balandžio 1 d., <https://time.com/6961812/beyonce-cowboy-carter-collabs/>
97. Mendez II, Moises, „How Beyoncé’s ‘Jolene’ Cover Changes the Meaning of the Dolly Parton Classic“, Time, paskelbta 2024 m. kovo 29 d., <https://time.com/6961819/beyonce-jolene-cover-changes/>
98. Mitenbuler, Reid, „The Whiskey That Won the Wild West“, Serious Eats, atnaujinta 2023 m. lapkričio 13 d., <https://www.seriousseats.com/whiskey-frontier-nostalgia-what-was-whiskey-really-like-in-the-wild-west-era>
99. Morgan, Ella, „All the hidden easter eggs in Beyoncé’s NFL halftime show“, Mamamia, paskelbta 2024 m. gruodžio 27 d., <https://www.mamamia.com.au/beyonce-nfl-halftime-show-details/>
100. Morris, Hugh, „Arlo Parks Talks Debut Album ‘Collapses in Sunbeams,’ Winning Over Billie Eilish & Phoebe Bridgers“, Grammy, paskelbta 2021 m. sausio 29 d., <https://www.grammy.com/news/arlo-parks-talks-album-collapsed-sunbeams>
101. Nash, William, „The most important voice on Beyoncé’s new album“, The Conversation, paskelbta 2024 m. balandžio 2 d., <https://theconversation.com/the-most-important-voice-on-beyonces-new-album-226907>
102. Palms Trading Company, „The History of Native American Bolo Ties“, Palms Trading Company, paskelbta 2023 m. kovo 7 d., <https://www.palmstrading.com/the-history-of-native-american-bolo-ties/>
103. Parkel, Inga, „Beyoncé NFL halftime show: All the Easter eggs embedded in show-stopping Christmas Day performance“, Independent, paskelbta 2024 m. gruodžio 26 d., <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/news/beyonce-halftime-show-easter-eggs-b2670204.html>
104. PBS, „Fiddle and Banjo Tunes and Dance Music“, PBS, žiūrėta gruodžio 4 d., <https://www.pbs.org/kenburns/country-music/roots-of-country-music-fiddle-and-banjo-tunes-and-dance-music>
105. Pinnock, Tom, „The Making Of... The Beach Boys’ ‘Good Vibrations’“, Uncut, paskelbta 2012 m. birželio 8 d., <https://www.uncut.co.uk/features/the-making-of-the-beach-boys-good-vibrations-34867/>

106. Robertson, Phoenix, „The History of Country Music“, Heritage Herald, paskelbta 2024 m. kovo 14 d., <https://heritageherald.com/2024/03/14/the-history-of-country-music/>
107. Rolling Stone, „The 200 Greatest Country Songs of All Time“, Rolling Stone, paskelbta 2024 m. kovo 27 d., <https://au.rollingstone.com/music/music-lists/the-200-greatest-country-songs-of-all-time-60414/patsy-cline-i-fall-to-pieces-2-60543/>
108. Rosenblatt, Kalhan, „Chuck Berry, Father of Rock ‘n’ Roll, Dies at 90“, NBC News, paskelbta 2017 m. kovo 19 d., <https://www.nbcnews.com/pop-culture/celebrity/chuck-berry-father-rock-n-roll-dies-90-missouri-police-n699311>
109. Ross, Alex, „Black Scholars Confront White Supremacy in Classical Music“, The New Yorker, paskelbta 2020 m. rugsėjo 14 d., <https://www.newyorker.com/magazine/2020/09/21/black-scholars-confront-white-supremacy-in-classical-music>
110. Savage, Mark, „Beyoncé locked out of Country Music Awards“, BBC, paskelbta 2024 m. rugsėjo 9 d., <https://www.bbc.com/news/articles/cx2y84gpgp0o>
111. Scott, Megan, „The Untold Truth Of Cam“, The List, atnaujinta 2023 m. vasario 2 d., <https://www.thelist.com/246478/the-untold-truth-of-cam/>
112. Sheffield, Rob, „This Moment to Arise: The Revisionary Genius of Beyoncé’s ‘Blackbird’“, Rolling Stone, paskelbta 2024 m. kovo 29 d., <https://www.rollingstone.com/music/music-features/beatles-beyonce-blackbird-1234996099/>
113. Silver Spurs Rodeo, „22 rodeo terms you should know“, Silver Spurs Rodeo, žiūrėta 2025 m. sausio 3 d., <https://www.silverspursrodeo.com/22-rodeo-terms-to-know>
114. Sisario, Ben, „Beyoncé’s ‘Cowboy Carter’ Is Here, and It’s Much More Than Country“, The New York Times, atnaujinta 2024 m. balandžio 2 d., <https://www.nytimes.com/2024/03/29/arts/music/beyonce-cowboy-carter-released.html>
115. Smith, David, „‘Why has this person been erased?’: the untold story of the Black French maestro“, The Guardian, paskelbta 2023 m. balandžio 19 d., <https://www.theguardian.com/music/2023/apr/19/chevalier-film-joseph-bologne-true-story>
116. Stages West, „The History of Jeans“, Stages West, paskelbta 2020 m. balandžio 13 d., https://stageswest.com/blog/the-history-of-jeans/?srsltid=AfmBOopb49MmUjYYij_qfVgZfrNHFLiX4kX5d6vuLTqudN9dElvuPc_w
117. Tharpe, Frazier, „The Business of Being Beyoncé Knowles-Carter“, GQ, paskelbta 2024 m. rugsėjo 10 d., <https://www.gq.com/story/beyonce-knowles-carter-october-2024-cover-interview>

118. The Birthplace of Country Music, „Clothes Make the Man – and Woman – in Country Music“, The Birthplace of Country Music, paskelbta 2020 m. kovo 7 d.,
<https://birthplaceofcountrymusic.org/clothes-make-the-man-and-woman-in-country-music/>
119. The Cowboy Accountant, „The Reality of Guns and the Wild West“, The Cowboy Accountant, žiūrėta 2024 m. gruodžio 7 d., <https://cowboyaccountant.com/2019/09/23/the-reality-of-guns-and-the-wild-west/>
120. The Hatterist, „History of the Cowboy Hat“, The Hatterist, žiūrėta 2024 m. gruodžio 5 d.,
<https://www.hatterist.com/blog/blog-post-title-cowboy-hat-history>
121. The Music Studio, „Characteristics of Music: Country“, The Music Studio, paskelbta 2021 m. birželio 2 d., <https://www.themusicstudio.ca/characteristics-of-music-country/>
122. Thorp, Clare, „Cowboy Carter: Why Beyoncé’s cover of the Beatles’ Blackbird is the key to the new album“, BBC, paskelbta 2024 m. kovo 29 d.,
<https://www.bbc.com/culture/article/20240329-beyonce-cowboy-carter-the-beatles-blackbird>
123. Trakimas, Giedrius, „aligatoriai“, Visuotinė lietuvių enciklopedija, žiūrėta 2025 m. sausio 1 d., <https://www.vle.lt/straipsnis/aligatoriai/>
124. Via, Alex, „The History of Cowboy Boots“, Buffalo Jackson Trading Co., žiūrėta 2024 m. gruodžio 5 d., https://buffalojackson.com/en-de/blogs/journal/the-history-of-cowboy-boots?srsId=AfmBOOpXf06Lx1nt4XyzjN1hFK071P_teBCg4ckCnaEwaUUU6-HWUqMX
125. Victrola, „The History of Country Music“, Victrola, žiūrėta 2024 m. gruodžio 4 d.,
<https://victrola.com/blogs/articles/the-history-of-country-music>
126. Vilimas, Jonas, „Requiem“, Visuotinė lietuvių enciklopedija, žiūrėta 2025 m. sausio 3 d.,
<https://www.vle.lt/straipsnis/requiem/>
127. Visuotinė lietuvių enciklopedija, „krokodilai“, Visuotinė lietuvių enciklopedija, žiūrėta 2025 m. sausio 1 d., <https://www.vle.lt/straipsnis/krokodilai/>
128. Waxman, Olivia B., „The History Behind the Chitlin’ Circuit Reference on Beyoncé’s *Cowboy Carter* Tracklist“, Time, paskelbta 2024 m. kovo 28 d.,
<https://time.com/6961785/beyonce-cowboy-carter-rodeo-chitlin-circuit/>
129. We Are Memphis, „What have we learned from 4 decades of Memphis hip-hop?“, We Are Memphis, atnaujinta 2024 m. kovo 28 d., <https://wearememphis.com/play/music/memphis-hip-hop/>
130. Wegman, Jesse, „The Story Of Chuck Berry’s ‘Maybellene’“, NPR, paskelbta 2000 m. liepos 2 d., <https://www.npr.org/2000/07/02/1076141/maybellene>
131. Willis, Daniel J., „Rewind: The songs Willie Nelson wanted you to hear on Beyoncé’s ‘Cowboy Carter’“, Riff Magazine, paskelbta 2024 m. kovo 29 d.,
<https://riffmagazine.com/mp3/rewind-20240330-cowboy-carter-smoke-hour/>

132. Zellner, Xander, „Beyoncé Rules Hot 100, Country Songwriters & Producers Charts Thanks to ‘Cowboy Carter’“, Billboard, paskelbta 2024 m. balandžio 10 d.,
<https://www.billboard.com/music/chart-beat/beyonce-tops-hot-100-country-producers-charts-cowboy-carter-1235652556/>

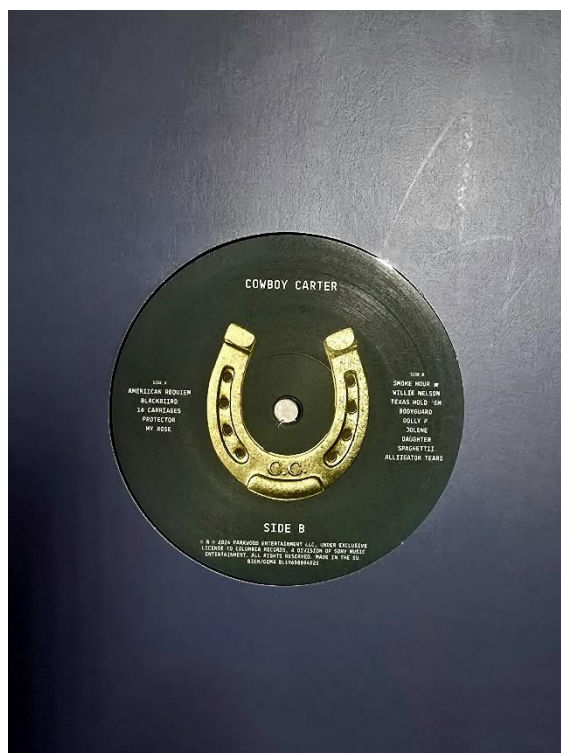
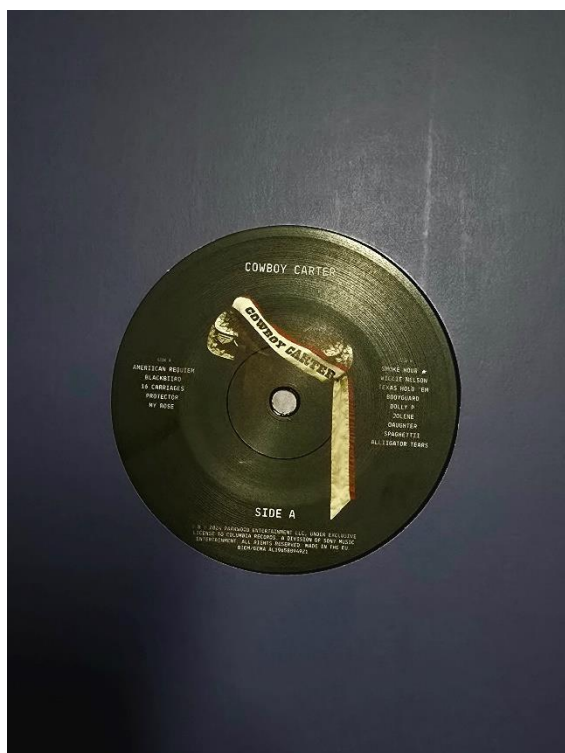
PRIEDAI



1 paveikslas (Beyoncé, *COWBOY CARTER*,
Parkwood Entertainment ir Columbia Records,
2024, skaitmeninis albumas)

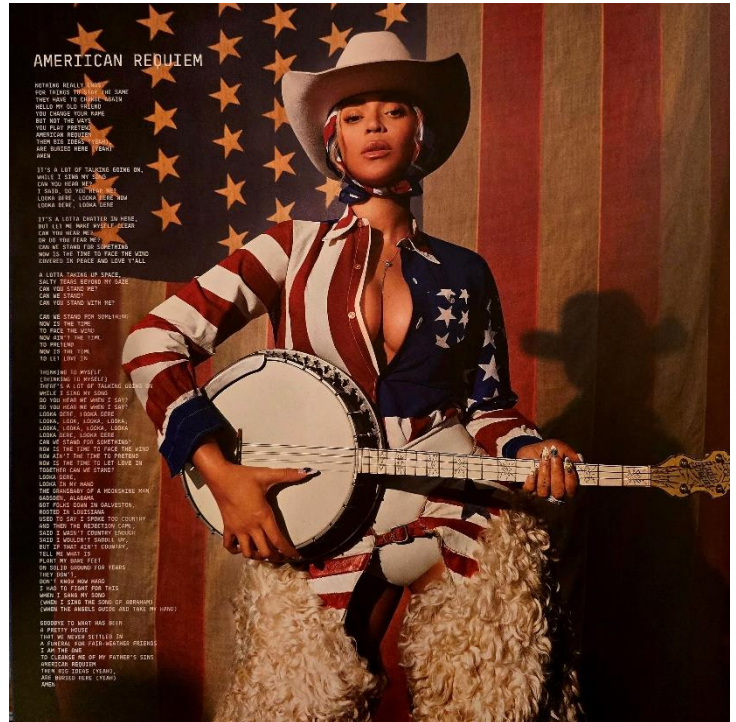


2 paveikslas (Beyoncé, *COWBOY CARTER*,
Parkwood Entertainment ir Columbia Records,
2024, riboto leidimo vinilinė plokštelė)





6 paveikslas (Beyoncé, *COWBOY CARTER*, Parkwood Entertainment ir Columbia Records, 2024, riboto leidimo vinilinė plokštelė)



7 paveikslas (Beyoncé, *act ii – COWBOY CARTER* (Niujorkas: Parkwood Entertainment, 2024))



8 paveikslas (Beyoncé, *act ii – COWBOY CARTER* (Niujorkas: Parkwood Entertainment, 2024))



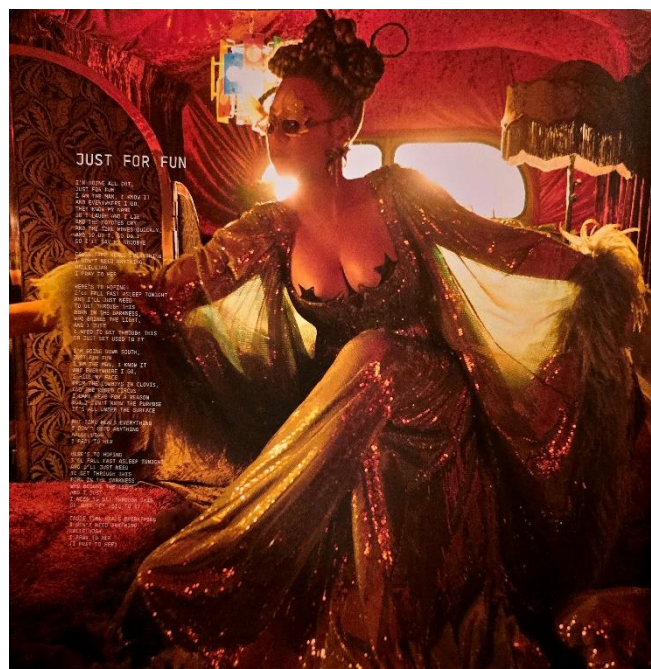
9 paveikslas (Beyoncé, *act ii – COWBOY CARTER* (Niujorkas: Parkwood Entertainment, 2024))



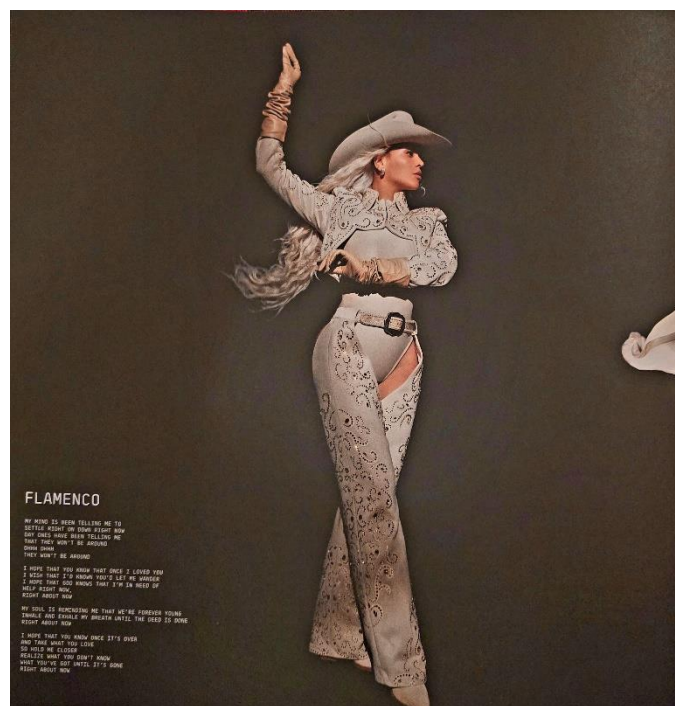
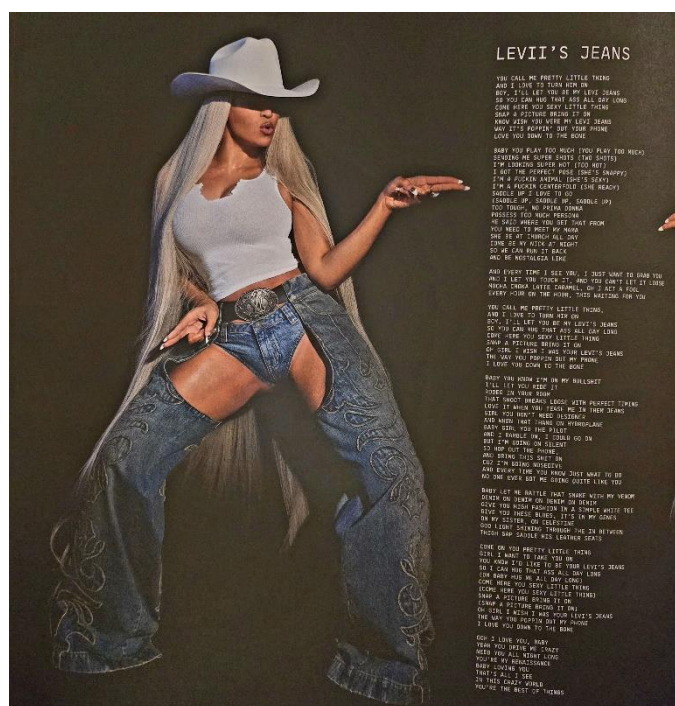
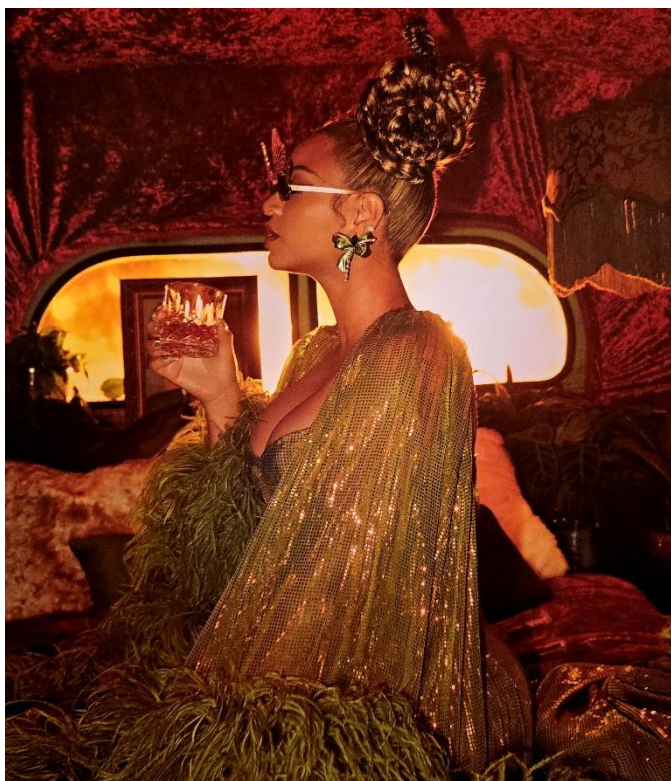
10 paveikslas (Beyoncé, *act ii – COWBOY CARTER* (Niujorkas: Parkwood Entertainment, 2024))



11 paveikslas (Beyoncé, *act ii – COWBOY CARTER* (Niujorkas: Parkwood Entertainment, 2024))



12 paveikslas (Beyoncé, *act ii – COWBOY CARTER* (Niujorkas: Parkwood Entertainment, 2024))





17 paveikslas (Beyoncé, *act ii – COWBOY CARTER* (Niujorkas: Parkwood Entertainment, 2024))



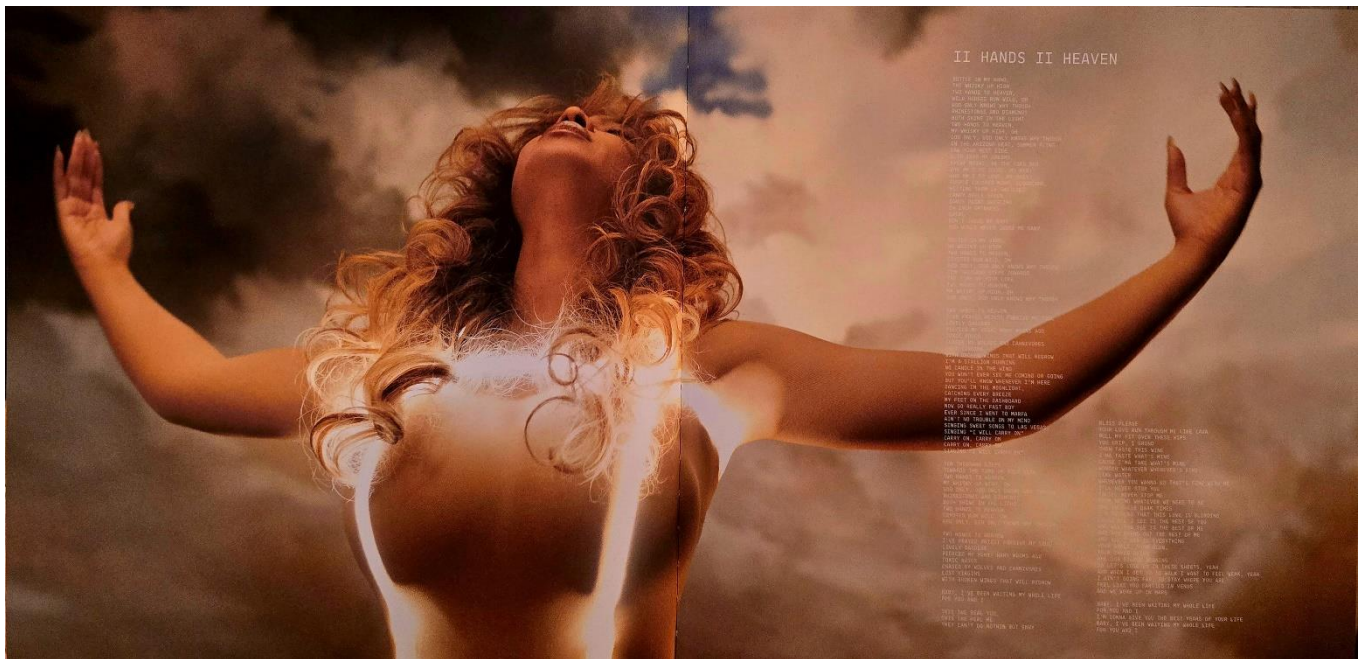
18 paveikslas (Beyoncé, *act ii – COWBOY CARTER* (Niujorkas: Parkwood Entertainment, 2024))



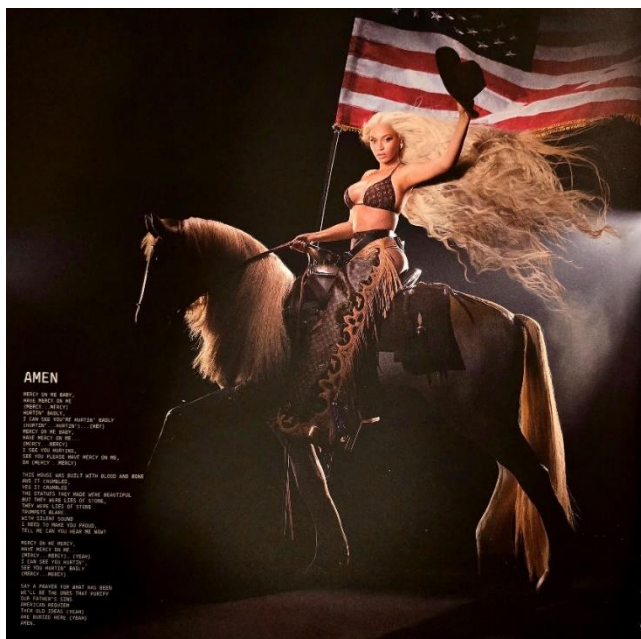
19 paveikslas (Beyoncé, *act ii – COWBOY CARTER* (Niujorkas: Parkwood Entertainment, 2024))



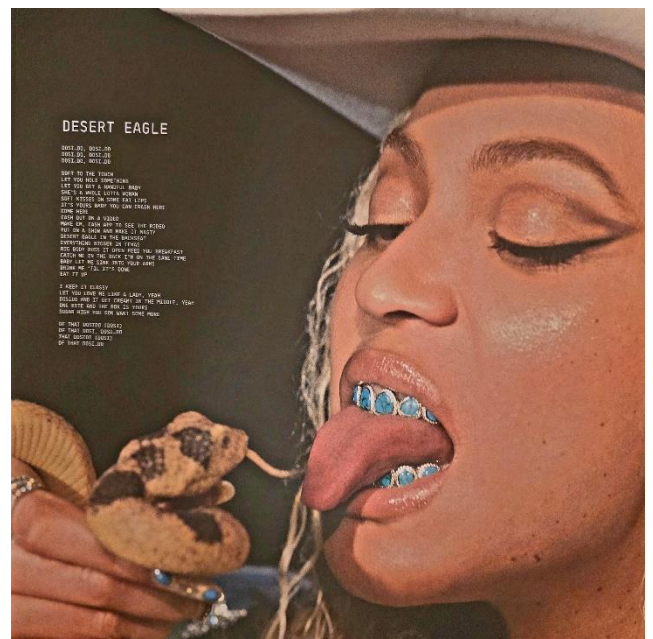
20 paveikslas (Beyoncé, *act ii – COWBOY CARTER* (Niujorkas: Parkwood Entertainment, 2024))



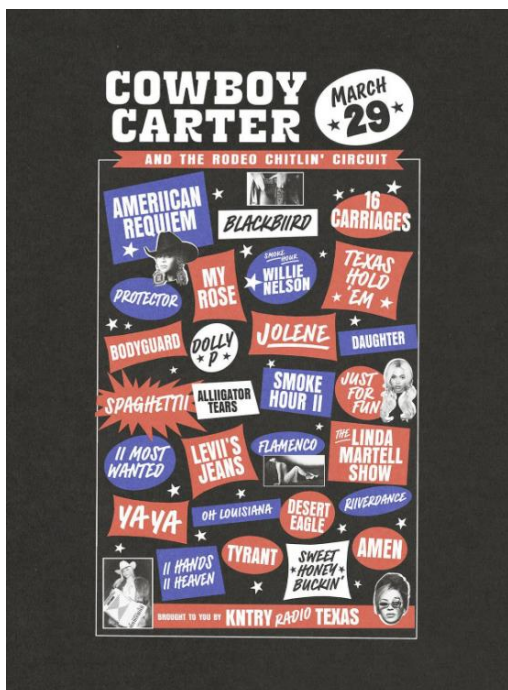
21 paveikslas (Beyoncé, *act ii – COWBOY CARTER* (Niujorkas: Parkwood Entertainment, 2024))



22 paveikslas (Beyoncé, *act ii – COWBOY CARTER* (Niujorkas: Parkwood Entertainment, 2024))



23 paveikslas (Beyoncé, *act ii – COWBOY CARTER* (Niujorkas: Parkwood Entertainment, 2024))



24 paveikslas (Beyoncé (@beyonce), *Be pavadinimo*, Instagram nuotrauka, 2024 m. kovo 27 d.,
<https://www.instagram.com/beyonce/p/C5Bibc3Ly-Z/>)



25 paveikslas (Beyoncé (@beyonce), *Be pavadinimo*, Instagram nuotrauka, 2024 m. kovo 29 d.,
https://www.instagram.com/beyonce/p/C5GDZ18Lre5/?img_index=1)



26 paveikslas (Beyoncé (@beyonce), *Be pavadinimo*, Instagram nuotrauka, 2024 m. balandžio 23 d.,
https://www.instagram.com/p/C6FeWfex0YN/?img_index=1&igsh=eDJxZjF1MGloNHFo)



27 paveikslas (Beyoncé (@beyonce), *Be pavadinimo*, Instagram nuotrauka, 2024 m. gegužės 16 d.,
https://www.instagram.com/p/C7ApThMRnvi/?img_index=1&igsh=MTdudmlreXBjdjd1Zw%3D%3D)



28 paveikslas (Dan Heching, „Beyoncé receives the iHeartRadio Innovator Award, presented to her by Stevie Wonder“, CNN, paskelbta 2024 m. balandžio 1 d., <https://edition.cnn.com/2024/04/01/entertainment/beyonce-iheartradio-innovator-award-stevie-wonder/index.html>)

Summary

“This Ain’t a Country Album”: Authenticity and the Politics of Race in Beyoncé’s Album “COWBOY CARTER”

This thesis focuses on the articulation and revelation of authenticity in American singer Beyoncé’s 2024 album “COWBOY CARTER”. The paper is based on Ch. Taylor’s definition of authenticity. He understands authenticity as consisting of two dimensions: the monological, which includes the individual’s performance, originality and resistance to established norms, and the dialogical, which refers to the individual’s openness to moral meanings and cultural communities. There may be tensions between the two dimensions, but neither takes over from the other. Secondly, the paper utilizes the three models of racial identity set by P. Gilroy. The first one – racial essentialism – associates culture with racial tradition, cultural continuity and uniform experiences; the second one – racial anti-essentialism – opposes racial unity, advocates pluralism and regards race as an accidental construct; and the third one – racial anti-anti-essentialism – conceives of racial identity neither as a fixed racial unity nor as an accidental construction of the individual.

The aim of this paper is to analyze how Beyoncé reveals her authenticity in relation to the politics of race in her album “COWBOY CARTER”.

The goal set in this thesis is achieved by pursuing the following objectives:

1. To review the theoretical field of authenticity, racial essentialism, its critique, and their relationship to creativity or creators.
2. To select and present an analytical method and tool for the analysis of expressions of authenticity in music.
3. To analyze Beyoncé’s album “COWBOY CARTER” and the additional resources associated with it through the notion of authenticity that they convey.
4. To answer the research question and to present the conclusions of the work, taking into account the limitations of the research and the contribution of the work to the field of political research.

The analysis of “COWBOY CARTER” shows that Beyoncé principally reveals and articulates her authenticity through a racial anti-anti-essentialist approach. Beyoncé’s album highlights some of the things of Black essence (shared history, culture, creators) that she values and wants to accentuate – not only for herself but for the Black community as a whole. She uses symbols that are recognizable to Black people to emphasize the durability, survival, creativity and perseverance of this community. However, Beyoncé articulates her authenticity both within the Black community and beyond the essence that has been imposed on her, which includes alleged unsuitability for the country genre. The singer does not limit herself to creative choices that are supposedly appropriate to the Black essence,

but demonstrates originality, a broadening of creative boundaries and a rethinking of imposed norms. She encourages the promotion of these qualities among members of her racial community, whom she sees as inspiration(s) or role model(s).

The limitations of the study include its interpretive research approach, which extensively covers only one of the (many) possible interpretations, the potential misunderstanding of some of the cultural meanings, and the lack of data from the visual dimension. Future research could analyze the articulation and revelation of Beyoncé's authenticity in her other solo albums which are significant to the singer's discourse and her overall public persona. It would also be useful to analyze how the album was received by the Black community, to which Beyoncé, in a way, addressed herself by articulating her authenticity. This thesis broadens the field of research on popular music by paying more attention to race, its images and its influence on creativity and its creators, not only at the collective but also at the individual level. The paper's analysis of the factor of race shows its (still) continuing relevance in the spheres of identity, popular culture and the personality of creators. Also, Beyoncé's notion of authenticity offers a different strategy for the politization of popular culture – one that does not brutally engage in the defense of a racial community, but one that questions established racial boundaries and is more proactive, inviting and engaging the community itself to rethink, search for, or establish multiple identities. Finally, the analysis has combined textual, visual and sonic dimensions in an integral way – an approach that may be useful and promising for the analysis of other audiovisual works.